

JOHN
GREER

**Tout change, mais quelque
chose toujours demeure**

Patrick Condon Laurette

JOHN GREER

Objectif sculptural 1968-1981

TOUT CHANGE,
MAIS QUELQUE CHOSE
TOUJOURS DEMEURE

Exposition et tournée organisées par
l'Art Gallery of Nova Scotia

Musée d'art contemporain, Montréal
16 décembre 1982 - 30 janvier 1983

Table des matières

- 5** Avant-propos - BERNARD RIORDON
- 7** Miroir, miroir de la métaphysique -
PATRICK CONDON LAURETTE
- 15** Greer et la mer - AVROM ISAACS
- 17** Regards de - DAVID BOLDUC
JAMES B. SPENCER
- 25** Curriculum vitae
- 27** Liste des oeuvres

COPYRIGHT © 1982. Ministère des Affaires culturelles, Québec et l'Art Gallery of Nova Scotia. Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction est interdite sans l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal, 4^e trimestre 1982
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-550-02798-1

Traduction:

Gouvernement du Québec,
Ministère des Communications,
Direction de la traduction.

AVANT-PROPOS

L'"Art Gallery of Nova Scotia" est heureuse de présenter cette exposition d'oeuvres de John Greer. Organisée sous la responsabilité de Patrick Laurette, elle passe en revue treize années de la carrière de l'artiste. Même si de forts liens l'unissent à la Nouvelle-Écosse, ce dernier, comme c'est bien souvent le cas, a d'abord été apprécié à l'extérieur de sa région.

Tant comme artiste que comme professeur, Greer a su se tailler une place exceptionnelle sur la scène nationale. Il aborde les problèmes artistiques avec dynamisme et intelligence. Par le caractère unique de sa vision personnelle, il amène le spectateur à s'interroger sur les deux principaux éléments de son oeuvre, "le temps et la logique". C'est par une meilleure perception de ces éléments que passe la compréhension de l'oeuvre de Greer et, peut-être, une meilleure compréhension de la société.

La tournée, organisée sous notre patronage, se veut une autre preuve de la diversité et de la vitalité des talents de la région dans le domaine des arts visuels.

La Galerie tient à remercier les personnes et organismes suivants:

Le ministère des Services gouvernementaux de la Nouvelle-Écosse

Le Conseil des Arts du Canada

La Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada

Avrom Isaacs, The Isaacs Gallery

David Bolduc

Garry Conway

Douglas Sharpe

Michael Snow

James B. Spencer

Bernard Riordon

Conservateur

Art Gallery of Nova Scotia

Miroir, miroir de la métaphysique

Cette rétrospective de 13 ans de création de John Greer peut, à certains égards, évoquer l'histoire de la dame qui, s'étant plainte au peintre Whistler de ne pouvoir voir le monde qu'il peignait, s'était vu répondre: "Mais, madame, n'aimeriez-vous pas le pouvoir?" Cette anecdote est racontée par Owen Barfield pour illustrer la valeur que peut prendre la propre contribution du spectateur. Cette réciprocité, porte d'accès à l'appréciation de Greer, légitimise le statut que nous confère notre appartenance au 20^e siècle, celui d'enfants de la Relativité qui, selon Jacob Bronowski, dérive de la pensée: il n'y a ni fait ni observateur, mais un amalgame des deux dans une observation, qui est elle-même le fondement de ce monde. Après Einstein, nous sommes donc à même d'entendre l'appel de Marx pour "une plus grande conscience". Greer lui-même affirme: "Votre esprit est la tour de contrôle" (voir, par ex., Stone; On the Level; Over and Out).

La façon de voir de Greer est cependant post-conceptualiste, en ce qu'elle semble vouloir constamment s'échapper de cette voie sans issue de l'idéalisme, qui faisait de chaque idée une sorte de bunga-

low préfabriqué. Les formes de Greer, bien que relevant en apparence de l'art minimal, comportent plusieurs facettes. Une telle capacité d'expression, dans toute la logique dont elle fait preuve, même dans le cas des objets de la vie courante les moins expressifs, procède des thèmes reconnus du Surréalisme, tels que définis par René Passeron: transparence, vide, réification, lévitation euphorique. Le miroir de Greer, le plan poli, le modèle en fonte, en plomb ou en granit, les images équilibrées en faveur du vol, le test hologramme et perspective, le jeu de mots politique/métempsychotique (d'après Richard Ellmann, les jeux de James Joyce, tout en étant emblème verbal de la coïncidence, agent de démocratie et d'idées collectivistes, voient l'esprit d'une chose, d'une idée en pénétrer une autre), autant de façons de voir qui tiennent de Duchamp, Magritte, Yves Klein et de la tradition métaphysique européenne.

Dans l'interprétation, controversée bien que correcte, qu'il a faite de l'oeuvre de Duchamp, le poète mexicain Octavio Paz (The Castle of Purity, 1970 et Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare, 1978) a su trouver les termes qui

convenaient. Paz a dit au sujet du "grand verre" qu'une chose que l'on regarde devient une chose qui regarde, mais une chose limitée, comme tout regard, par l'horizon; que Duchamp met la quatrième dimension au service d'une métaphysique (néo-platonique); que son art est public en ce qu'il est destiné à renouveler la tradition de l'art au service de l'esprit; qu'il fait ressortir l'origine verbale, ou poétique, de son oeuvre; que les spectateurs, devenus voyants, pénètrent les obstacles matériels de sorte que se réalise la "circularité du regard"; enfin, qu'il réhabilite la perspective. La "virtualité" des quatre dimensions, qui résulte des doubles forces que sont l'attraction dans l'espace et la répulsion dans l'extension (Paz), trouve également son application dans l'utilisation que fait Greer du miroir, ce plan d'air dont les physiciens disent qu'il nous livre la possibilité d'une "image virtuelle".

La métaphysique et la perspective sont donc les clés qui ouvrent les portes menant à John Greer, dont les premières oeuvres présentées ici ont été créées (en 1968) huit ans après que le parolier britannique Anthony Caro eut ajouté sa propre

théorie à celles déjà entendues sur l'art contemporain: la sculpture peut être tout ce qui tend vers une "nouvelle sorte de volume sculptural". Si Ortega demeure le meilleur guide à la compréhension de Greer, en ce que sa définition de la métaphysique moderne est celle de l'orientation, le "besoin de poser nos pieds sur quelque chose qui serait tout à fait solide" (voir, par ex., On the Level, où l'observateur, devenu monument, se tiendrait sur le piédestal qu'est le bloc de granit placé au centre de l'oeuvre), il est quand même indiqué de passer en revue quelques-unes des théories corrélatives (Della Pittura, 1436), dont, par exemple, celle voulant que le miroir corrige et sauve et confère la grâce. Dans la vision pyramidale (conique) d'Alberti, créatrice d'un système de points de fuite, la position du spectateur est implicitement absolue. Le même phénomène se produit dans Stone, de Greer, le "point" étant disparu pour faire place au "point de vous", le ton interrogatif étant sous-entendu, et cet obélisque tronqué est donc l'indication de ce que Erwin Panofsky a appelé, en empruntant au vocabulaire eucharistique, la "consubstantialité" du spectateur et de son environnement, exprimée dans la perspec-

tive, à la façon de la Renaissance. Dans son analyse du "grand verre" de Duchamp, Paz constate que la pyramide dont nos yeux sont le sommet n'a aucune base, mais flotte dans un abysse: les célibataires de la mariée (le point de fuite) voient la transparence de l'horizon, c'est-à-dire, rien. Ce que Greer appelle ici la "résonance entre le matériel et la vision" (l'esprit et la matière) se manifeste entre deux horizons, la base et le sommet, qui se réduisent à un seul (voir également Ladder of Commitment, 1976) dès que le spectateur vertical, qui doit être debout au-dessus de l'horizon, y voit l'utopie. Lorsque l'oeuvre atteint à mi-taille d'un adulte (ou à la taille d'un enfant à l'"âge de raison"), elle renvoie à la faculté d'intuition, d'après le principe de Bergson selon lequel la métaphysique est la science qui rend superflus les symboles et nous amène au "point d'aperçu". Et il ne faut pas laisser croire que, dans Stone, on n'a d'autre choix que de combler le pyramidion manquant, lequel, selon Horatio Greenough, tailleur de pierres américain du 19^e siècle, devrait être absolument proportionnel; l'artiste laisse cependant entendre que la section invisible peut se prolonger

("monumentalement") jusqu'à doubler sa longueur, soit, à titre d'indication, dépasser largement la taille moyenne des spectateurs. Il y aurait lieu, dans ce cas, de se reporter à la théorie, avancée par Barnett Newman, de la verticalité du portrait, qui appartient entièrement au présent.

Chez Greer, l'instinct de mort se cache bien sûr derrière les apparences, que ce soit sous la forme d'une sentinelle, d'un repère ou d'un avion géométrique, dans la masse ou par l'intermédiaire d'un miroir. L'identification de Greer avec les variations mêmes de ses matériaux (par ex., l'ancien fil à plomb, représentation symbolique de l'axe humain, devient un modèle ambigu de bois et de fonte dans Beyond a Shadow) s'inscrit dans la tradition d'Ōvide. Les plombs, métaphores globe oculaire/prune, volumes figure-sol, sont à plomb mais non de plomb. Son vécu sculptural est donc en accord avec celui d'Ortega, d'après qui "dans ses racines et son coeur mêmes, la vie consiste... à être à l'écoute de soi et de son environnement, à être à soi-même" (Somes Lessons in Metaphysics). Les éléments coniques oculaires de farine d'os et de marbre figurant

dans Alterior Motive, 1977, et On the Level, respectivement, peuvent représenter des options à l'intérieur d'un cosmos bipolaire illusion/réalité, vie/mort. Greer veut reproduire le paradoxe en fonction de l'éternité et de la logique dans le Verbe (mot, rapport, signification). D'où son grand intérêt pour les anciennes inscriptions ogham celtiques, figurant souvent en trois lignes horizontales sur des épitaphes et considérées comme les plus anciens documents irlandais, qu'on a associés plus tard, dans des sagas (épiques), à des rites funéraires ou des messages mystérieux ("Greer" est de souche irlandaise).

L'interconnexion fondamentale de toutes les choses, la tendance à réunifier la réalité, la transformation de l'objet dès qu'il est observé (création permanente de l'univers par la participation du spectateur), voilà les idées, hors de notre condition moderne définie par la mécanique quantique, qui illustrent la compatibilité de John Greer avec la réalité du temps présent. Son point de départ, en 1968, au moment où il a transformé ses peintures, où prédominait l'image du vide, en un fuselage plié d'avions (élastiques ou graphiques) projetés par

artifice architectural, jouant avec la transcendance du plan pictural, est lié à son utilisation de l'hologramme, qui permet, par la technique du rayon laser, une reconstruction visuelle totale de l'objet, qui alors n'est qu'en partie présent. (Voir l'illustration de la page couverture.) Le modèle de la réalité que véhicule l'hologramme, transcendant temps et espace, traduit la structure cérébrale (si l'image est diminuée de moitié, la totalité demeure), et certains auteurs estiment qu'un tel véhicule laisse entrevoir la possibilité d'un retour à l'expérience du sein maternel, d'où le spectateur pourrait porter son regard. Cette hypothèse s'apparente à la théorie de l'"entraînement" énoncée par William Condon (université de Boston), selon qui nous avons dès avant la naissance des liens avec l'existence. On peut donc dire que la démarche perceptive de John Greer est parallèle à celle de François d'Assise, qui faisait la réflexion suivante: "Ce que notre regard cherche est ce qui regarde".

Patrick Condon Laurette
Halifax, 1981

Greer et la mer

Bien que préoccupé par les mêmes problèmes que de nombreux artistes contemporains, John Greer choisit pour s'exprimer des matériaux dont la couleur locale est très évidente et qui, pour un bon nombre, ne pouvaient venir que d'une culture en relation étroite avec la mer, et d'un peuple habitué à puiser à même les ressources locales dont il dispose. Ainsi, John a utilisé des copeaux de bois, de la laine de mouton, des seaux, des briques et, plus récemment, du plomb coulé à la main. Une grande partie de ses premières photographies avaient pour sujet les marées et certaines de ses sculptures faisant appel à divers média portent des noms comme Hand-held Fog Horn et Thinking of the Seven Seas.

Greer a adopté un mode de vie fondé sur l'autosuffisance. Il est son propre patron, élève lui-même des animaux domestiques, pêche son poisson, coupe son bois, construit ses bateaux. Il affiche le même état d'esprit envers son art, qui semble le fruit immédiat de son milieu.

John fait souvent preuve, dans ses créations, de l'humour mordant que j'associe aux Maritimes. Un

grand nombre de ses oeuvres font intervenir des jeux de mots ou des équivoques visuelles, dont certains reposent sur la divergence qui existe entre ce que nous croyons voir et ce que nous voyons vraiment. Il nous oblige à abandonner nos idées préconçues et à revoir nos hypothèses sur la perception et le langage.

L'utilisation que fait Greer de matériaux prosaïques ainsi que la simplicité, voire la sévérité de la présentation, font que le spectateur a également sa part de travail à faire. Il faut manipuler Disabled Canes, deux cannes en fonte, pour constater que leur poids trop élevé leur enlève toute utilité. Just a Little Closer et Over and Out, deux pièces comportant des miroirs, signifient exactement ce qu'ils inspirent, et les deux avions "de papier", faits de feuilles de plomb, font ressortir le contraste entre le tactile et le visuel. Le spectateur qui sait s'ouvrir à l'oeuvre exceptionnelle de Greer y trouvera un monde à la fois complexe, stimulant et d'un très grand intérêt.

Avrom Isaacs
Toronto, 1981

Juste un peu plus près

"C'est ce qui rend la chose que nous regardons très différente et comme elle apparaît à ceux qui la décrivent; c'est ce qui fait une composition, qui déroute, qui montre, qui est, qui regarde, qui aime tel quel et qui présente ce qui est vu comme il est vu."

Gertrude Stein, Composition as Explanation

1926 (Conférences à Oxford et Cambridge)

Et c'est ce qui pourrait décrire quelques-unes des préoccupations qui semblent sous-jacentes à la sculpture de John Greer - en particulier dans ses créations faisant appel à des miroirs ou à des images reflétées. Le paradoxe, à la fois contradiction, confusion et illusion composant ce qui s'offre au regard. Et ce qui s'offre au regard est tantôt ordinaire, tantôt extraordinaire, dans cet ordre.

Ce qui échappe au regard est également important. Greer recherche un effet déterminé et il se méfie des approches trop stylisées ou trop formelles. Il se refuse à l'art conscient et à la prolixité; dans tout le conservatisme qu'il semble afficher, l'intuition l'em-

porte toujours sur la logique et, inversement, le littéral/verbal sur le visuel. L'image, qu'il y ait ou non intervention d'un miroir, répond toujours par énigmes, les images s'imbriquant à la manière des contes des "Mille et Une Nuits". Les unes après les autres, les pièces jouent le rôle de modèles éprouvant la stabilité et la sécurité de notre perception du monde.

Son oeuvre loge à l'enseigne du "surréalisme", ses objets à celle de Man Ray et du dadaïsme. On n'y trouve cependant aucune allusion directe et les oeuvres ne sont ni des pastiches ni des hommages. On relève par contre une ressemblance dans l'humour, les accessoires et les symboles utilisés pour transmettre le message. Bien entendu, Greer exploite ces ressources d'une manière qui lui est propre, mais le message lui n'est pas différent; il n'est jamais différent.

On ne peut dire de l'art de Greer qu'il est provincial, dans le sens international du terme (ou à ses propres yeux), ni régional, à proprement parler, même si l'empreinte régionale y transparait. Il s'agit d'un art canadien, par le fait même que son regard vient de l'extérieur

et qu'il puise son intégrité dans son environnement immédiat. Il faut, pour bien saisir l'art de Greer, avoir une certaine connaissance de l'art moderne. Son style est le non-style (ce type d'oeuvre a eu des précédents, mais il importe de savoir qu'aucun style particulier ne joue un rôle unificateur dans l'oeuvre). Le visage que présente l'oeuvre tient à un certain nombre de raisons. Si elle était plus élégante ou stylisée, elle serait susceptible d'être comprise ou assimilée plus rapidement, mais elle attirerait sur le travail seul toute l'attention - à cause de son style et de l'éloignement de ce style de ses sources, quelles qu'elles soient. D'autre part, une approche plus traditionnelle aurait pour effet de souligner des valeurs et des attitudes, et même des techniques et les valeurs et associations qui leur sont reliées, ce à quoi l'auteur se refuse.

L'oeuvre doit pouvoir se passer des valeurs de la production proprement artistique ou des maniérismes reconnus. Elle doit, pour être vue, être aussi littérale et aussi directe que possible. Le passage d'une série d'associations et de rapports à une autre doit se faire

de façon aussi harmonieuse ou aussi chaotique que l'exigent les images. Effort et tension, facilité et spontanéité, les images se déroulent et s'enroulent... mais qu'advient-il des objets eux-mêmes?

"La nasse existe en raison du poisson; une fois le poisson capturé, qui pense à la nasse? Le collet à lapins existe en raison du lapin; et qui pense au collet une fois le lapin capturé? Les mots existent en raison de leur signification; une fois leur signification saisie, qui s'arrête aux mots? Où trouverai-je un homme qui n'a que faire des mots, que je puisse échanger avec lui quelques mots?" Zhuangzi

Je conclus sur ces paroles de Zhuangzi parce qu'elles me semblent dire quelque chose au sujet de John Greer, de sa vision et de sa situation. Zhuangzi, rappelons-le, est le philosophe qui, en songe, s'était vu papillon, mais qui, en s'éveillant, ne savait plus si c'était vraiment lui qui avait rêvé d'être un papillon, ou le contraire.

David W. Bolduc
juin 81, Toronto

Wolfville (Nouvelle-Écosse)

Le 1er septembre 1981

Cher Patrick,

Après avoir essayé sans trop de succès d'écrire quelque chose au sujet de l'oeuvre de John, j'ai finalement décidé d'aller le rencontrer pour en discuter avec lui. Comme ses propres mots me semblent traduire très clairement ses idées sur son oeuvre et l'art en général, j'ai cru bon de présenter ici quelques citations, que vous pourrez inclure dans le catalogue. J'ai commencé par demander à John si ce qu'il faisait rendait bien compte de sa propre expérience.

"Oui. J'essaie de m'adapter, de m'accommoder au monde matériel. Il s'agit de concilier une conscience non matérielle avec un univers matériel. J'essaie de philosopher aussi sur la matière, de saisir le pourquoi des choses. Je crois qu'il en a toujours été ainsi."

"Je crois que pour tous ceux qui poursuivent la même démarche, il y a fort peu de choses qui méritent d'être exprimées. Il faut le plus de moyens possibles pour arriver à

les exprimer".

"Cela tient à la culture occidentale, et je ne comprends pas la culture occidentale. Je crois qu'elle comporte des lacunes importantes, notamment dans le langage. Par exemple, la perception du temps chez les Hopis est beaucoup plus sensée que celle des Occidentaux en général. Chez les Hopis, il n'y a ni passé, ni présent, ni futur. Leur perception est beaucoup plus liée à la physique contemporaine. Il n'y a qu'un présent perpétuel et leur langage en rend compte exactement. C'est très clair."

"Je trouve néanmoins fascinant de constater à quel point la physique est près de ce que l'art a toujours été en matière de changement perceptif. On commence à comprendre que la façon dont une chose est perçue change ses propriétés physiques."

"Parce qu'il s'agit d'une activité contemporaine, il n'existe aucun dialogue à son sujet. C'est un sujet très vaste, ce qui fait qu'aucun dialogue n'a encore été préparé. Je crois qu'un des traits des activités contemporaines est le fait qu'elles ne peuvent se permettre un langage - un dialogue. Les gens

sont tellement habitués à utiliser des dialogues préparés à l'avance, déjà faits, qu'ils se sentent en danger lorsqu'ils n'en ont pas à leur disposition."

..."Si les gens prêtaient attention à ce qu'ils ressentent, ils pourraient faire une foule de chose avec la sensibilité qui caractérise la création artistique. Ils pourraient utiliser les mêmes sens. Souvent, le seul obstacle est le concept même de l'art: si les gens voient une oeuvre et n'ont pas besoin de la situer par rapport à leur idée préconçue sur l'art, il n'y a vraiment aucun problème. Ils l'aiment, et pour la bonne raison. Les problèmes surgissent dès que vous commencez à l'expliquer en tant qu'oeuvre d'art."

"Une autre chose - tout à fait à l'opposé - me préoccupe, et c'est ce qui se produit si la pièce a l'air d'être de l'art mais n'en est pas. Cela m'ennuie encore davantage. Allumez un projecteur sur n'importe quoi, de la fiente de pigeon, et cela devient quelque chose de beau et de spécial. Il y a là un problème. C'est facile de faire passer des choses pour de l'art. Et pas facile à éviter. C'est pour-

quoi je m'efforce toujours de faire en sorte que mes pièces ne ressemblent pas à de l'art mais n'en remplissent pas moins leur fonction. Cela devrait être une activité marginale. Il est si facile de faire passer pour de l'art des choses qui n'en sont pas..."

J'espère que ce qui précède pourra vous servir.

Amicalement,

P.S. Patrick, je ne vous en voudrais nullement si vous décidez de ne pas utiliser ce texte.

James B. Spencer

Curriculum vitae

John Greer: Amherst, 28 juin 1944

ÉTUDES

Nova Scotia College of Art and Design, 1962-64 (Beaux-Arts)
Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1966 (spécialisation en sculpture)
Vancouver School of Art, 1967 (majeure en peinture)

PRINCIPALES EXPOSITIONS SOLOS

The Isaacs Gallery, Toronto, 1970, 1971, 1973, 1975, 1976, 1978, 1979
A Space, Toronto, 1971
Anna Leonowens Gallery, Halifax, 1972
The Owens Art Gallery, Sackville, 1974
Dalhousie Art Gallery, Halifax, 1976
Mount St. Vincent Art Gallery, Halifax, 1976
Forest City Gallery, London, 1977
Eye Level Gallery, Halifax, 1976, 1977, 1979, 1980, 1981
Western Front, Vancouver, 1981

PRINCIPALES EXPOSITIONS EN GROUPE

Painting '66, Vancouver Art Gallery, 1966
Young B.C. Painters, Galerie nationale du Canada, exposition itinérante, 1967
Carmen Lamanna Gallery, Toronto, 1968 (peintres de Toronto)
Rothmans Art Gallery, Stratford (Ontario), 1970 (artistes de la Isaacs Gallery)
Hart House, Université de Toronto, 1970 (sculptures de Toronto)
Perceptions '73, The Owens Art Gallery, Sackville, 1973
N.S. x 15, Dalhousie Art Gallery, Halifax 1974
The Isaacs Gallery at The Owens Art Gallery, Owens Art Gallery, 1974
Word and Images, université Trent, Peterborough; Norman MacKenzie Art Gallery, Regina, 1976
Olympic Poster Proposals, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, 1976
Cultural Olympics, Montréal, 1976
Atlantic Journal, tournée internationale organisée par la Galerie nationale du Canada, 1976-77

Burnaby Print Biennale, Burnaby Art Gallery, 1977

Transparent Images, exposition itinérante nationale de la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, 1977-78

10th International Sculpture Conference, exposition de sculpture, Harbourfront, Toronto, 1978

Canadian Contemporary Sculpture, Centre Saïdye Bronfman, Montréal, 1978

Contemporary Canadian Art, Nabisco Art Gallery, New Jersey, 1980

Six from the Styx, Mercer Union, Toronto, 1981

L'art mis en boîte, Musée d'art St-Laurent, Montréal, 1981

PRINCIPALES COLLECTIONS

Galerie nationale du Canada

Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada

Art Gallery of Nova Scotia

Nova Scotia College of Art and Design

LISTE DES OEUVRES

- | | |
|---------|--|
| 1968-70 | Elastic Airplanes |
| 1968 | Past Tense |
| 1970-80 | Juggling |
| 1971 | As the Crow Flies |
| 1971 | Read Silently: I look like a Little Dog |
| 1971 | Tide Up, Tied Down |
| 1974 | Y.D. Klein |
| 1976 | Tap Dance |
| 1976 | Ladder of Commitment |
| 1976 | In the First Person |
| 1977 | Alterior Motive |
| 1977-81 | Cutting Corners |
| 1978 | Humble Endings |
| 1978 | Stone |
| 1978 | Lead To Believe |
| 1978 | Contrary Decoy |
| 1979 | Disabled Cane |
| 1979 | Over and Out |
| 1979 | Dual |
| 1979 | Trying To Elevate the 2nd to the 3rd Dimension |
| 1979 | A Little More Weight |

1980 Cross Country
1981 On the Level
1981 In Through
1981 Beyond a Shadow
1981 Just Another Spectacle



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

ISBN 2-550-02798-1