

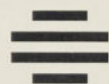


Elementa Naturae



Elementa Naturae

7 juin • 6 septembre 1987



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Elementa Naturae:

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal

Conception et réalisation de l'exposition:

Michiko Yajima, conservatrice invitée

Textes de Tony Brown, Geneviève Cadieux, Raymond Gervais, David Tomas
rédigés par *Monika Gagnon*

Textes de Eva Brandl, Francine Larivée, Claude Mongrain, Claude Tousignant,
Irene F. Whittome rédigés par *Marie Perrault*

Photographie de la page de titre: Charles Gagnon

Photographie de la page couverture et des oeuvres: Geoffrey James

Conception graphique de l'affiche de Raymond Gervais:

Grauerholz + Delson, Montréal

Traduction:

Texte de Monika Gagnon: Rachel Martinez

Textes de Marie Perrault: Jeffrey Moore

Texte de Michiko Yajima: Serge Bérard

Conception graphique:

Associés Libres

Typographie:

Zibra Inc.

Impression:

Les Presses Solidaires

Imprimé au Canada

Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné par
le Ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de
la participation financière des Musées nationaux du Canada.

Cette exposition a reçu l'appui financier du Conseil
des Arts du Canada et du Conseil du Maurier des arts.

© 1987 Musée d'art contemporain de Montréal,

Cité du Havre, Montréal, Québec H3C 3R4

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec, 2ième trimestre 1987

ISBN 2-551-06769-3

Ce catalogue a été produit par la Direction des communications.

Sommaire

Remerciements	6
Avant-Propos	7
Introduction	9
Liste des oeuvres	21
Eva Brandl	22
Tony Brown	24
Geneviève Cadieux	26
Raymond Gervais	28
Francine Larivée	30
Claude Mongrain	32
David Tomas	34
Claude Tousignant	36
Irene F. Whittome	38
Geoffrey James	40
Biographies / Bibliographies	43

Remerciements

LA PRÉSENTE EXPOSITION A VU LE JOUR GRÂCE À l'aimable collaboration de plusieurs personnes et organismes.

D'abord, cet événement n'aurait pas été possible sans les contributions généreuses faites par le Conseil des Arts du Canada et par le Conseil du Maurier des arts. Je tiens ensuite à remercier M. Jean Vaillancourt de la Division des approvisionnements de la Société immobilière du Québec, M. Ron Séguin du Musée national des sciences naturelles à Ottawa qui ont aidé à la réalisation de l'oeuvre d'Irene F. Whittome, la compagnie Médiacom et M. Jean-Pierre Gariépy qui ont pour leur part aidé à la réalisation de l'oeuvre de Geneviève Cadieux. Mes remerciements s'adressent également à M. Claude Berthiaume de Sonorisation-Spectrum pour l'oeuvre de David Tomas, à M. Ray Piperni de Domfer Ltée pour l'oeuvre de Tony Brown et à M. Jean-Paul Tessier, ingénieur, pour ses conseils pour l'oeuvre de Claude Mongrain. Pour la réalisation de l'oeuvre de Francine Larivée, je remercie de leur collaboration M. André Poliquin, écologiste, M. Jacques Rousseau, architecte, M. Ghyslain Bélanger, designer, et M. Claude Langlois, ingénieur.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude envers Mmes Manon Blanchette et Suzanne Bourbonnais du Musée d'art contemporain de Montréal, et envers le personnel du Musée. Quant à mes deux assistantes, Marie Perrault et Monika Gagnon, elles m'ont été d'un soutien inestimable, tout comme m'ont été précieux, les commentaires de M. Georges Bogardi et de Charles Gagnon sur les textes du présent catalogue.

De plus, j'aimerais témoigner ma reconnaissance à tous les artistes pour la confiance et la collaboration qu'ils ont manifestées à chacune des étapes d'élaboration de ce projet. En leurs noms, je désire souligner le travail de M. Pierre Duchesne et de son équipe qui

ont organisé et réalisé l'installation complexe de cette exposition avec une efficacité remarquable. Je les remercie sincèrement pour leurs efforts et leur patience, ainsi que tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont prêté assistance aux artistes lors de la production ou de l'installation de leurs oeuvres.

Michiko Yajima
Conservatrice invitée

Avant-Propos

À L'ORIGINE DE L'EXPOSITION *ELEMENTA NATURAE* que le Musée d'art contemporain de Montréal a le plaisir de présenter en cette saison de l'été 1987, on trouve la décision du Conseil d'administration du Musée de présenter au public une exposition majeure d'artistes d'ici. Le Musée croit par là répondre adéquatement au mandat que le législateur lui a donné d'assurer la diffusion des œuvres des créateurs de notre pays et cela tout particulièrement à un nombre important de visiteurs qui profitent de la belle saison pour visiter Montréal.

C'est, avouons-le, un peu par accident que cette exposition est présentée dans les jardins de notre établissement. On aurait souhaité à l'origine tenir cette exposition dans une salle du Musée mais d'un hasard qui imposait que cette exposition prenne place dans les jardins, le conservateur invité, madame Michiko Yajima, a su tirer un parti magnifique. Sa réflexion l'a conduite à définir un concept d'exposition centrée sur les rapports de l'œuvre d'art avec la nature et, au-delà, des relations de l'homme, de la nature, de l'art et de la technique voire du spirituel. Déjà la pensée antique manifestait son embarras devant la polysémie du concept de nature. Elle en arrivait à se demander comment la nature peut figurer tour à tour l'autre de la liberté et sa primordiale médiation. L'exposition préparée par madame Yajima réfère-t-elle à cette pensée antique toujours actuelle ou encore est-elle le reflet d'une pensée davantage orientale où la nature et l'homme constituent une réalité unique? C'est sans doute deux des interrogations auxquelles les visiteurs de cette exposition seront confrontés.

À madame Yajima et à ses deux assistantes, mesdames Monika Gagnon et Marie Perrault, le Musée tient à exprimer sa reconnaissance. Il remercie également les artistes qui ont accepté de participer à cette exposition en construisant une œuvre qui en illustre le thème.

Cette exposition n'aurait pu être réalisée sans la collaboration exceptionnelle du personnel des Services

techniques du Musée. Tous les membres de cette équipe ont été ici des artisans indispensables à la réalisation et au succès de cette entreprise et nous les en remercions de même que les autres membres du personnel du Musée.

Notre projet n'aurait pu être réalisé sans la contribution du Conseil du Maurier des arts que nous remercions vivement de sa généreuse subvention.

Nous espérons que les visiteurs qui fréquenteront notre établissement durant l'été 1987 trouveront qu'ils ont raison de garder au Musée leur soutien indéfectible et une confiance inébranlable dont nous leur savons gré.

Le directeur

Marcel Brisebois

Introduction

LORSQU'ON M'A DEMANDÉ D'ORGANISER UNE exposition sur le site du Musée pour l'été 1987, ma première préoccupation fut de savoir comment les oeuvres choisies résisteraient aux éléments de la nature. Avec cette prémisse comme point de départ, l'idée même de nature a commencé à évoluer: celle-ci ne serait pas simplement le contexte physique dans lequel les oeuvres seraient placées ni les éléments avec lesquels les oeuvres seraient compatibles, mais plutôt le concept central de l'exposition.

Ce thème englobe une multitude de définitions qui ne sont pas toutes faciles à circonscrire. Dans *Elementa Naturae*, le concept de nature revêt essentiellement deux aspects: la nature *observable* et la nature *inobservable*. La nature observable est la matière tangible, alors que la nature inobservable est la nature invisible d'une chose ou d'un phénomène. L'humanité en tant qu'être naturel, les idées, le domaine des sens, l'intuition et la perception, la conscience et l'esprit font aussi partie de la nature inobservable. À travers leurs oeuvres, tous les artistes qui participent à *Elementa Naturae* expriment d'une manière conceptuelle des facettes différentes de la nature inobservable.

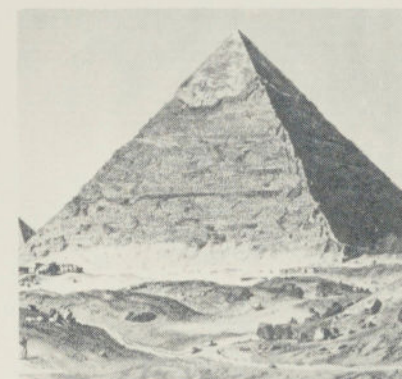
Le mot «art» dans la Grèce antique implique une fusion des idées dans une forme matérielle. L'art est ainsi une transformation créatrice de la nature inobservable en un état matériel, observable, qui signifie à la fois l'origine de la créativité et la source de cette origine, laquelle est l'essence même de la nature. L'art exprime non seulement la conscience de l'humanité, il reflète également les contextes historiques particuliers de sa création. L'un des exemples anciens les plus frappants d'une telle fusion de l'idée et de la forme est la pyramide égyptienne, dont la structure, symbolique de la matière et de l'esprit, reflète aussi le contexte social, politique et culturel de cette période.

WHEN I WAS ASKED TO ORGANIZE AN EXHIBITION for the exterior site of the museum for the summer of 1987, my immediate concern was how the selected art works would have to withstand the physical elements of nature. With this premise as my point of departure, the idea of nature itself began to evolve: nature would not simply be the physical context for the art works or elements with which works would be compatible, but would itself become the central concept of the exhibition.

*This theme embodies a multitude of definitions which are not all easily described. In *Elementa Naturae*, the concept of nature has primarily two aspects, observable and unobservable nature. Observable nature is physically tangible matter, while unobservable nature is the invisible nature of a thing or a phenomenon. Humankind as a natural being, ideas, the realm of the senses, intuition and perception, consciousness and spirit are also unobservable nature. The artists and works included in *Elementa Naturae* all conceptually express and appeal to different facets of unobservable nature.*

Art, in the Classical Greek language, implies a fusion of ideas in a material form. Art is, then, a creative transformation of unobservable nature into a material, observable state which signifies the origin of creativity as well as the source of this origin, which is the essence of nature. Art not only expresses the consciousness of humankind, but also reflects the particular historical contexts of its creation. One of the most impressive early examples of such a fusion of idea and form is the Egyptian pyramid whose structure represents the symbolism of matter and spirit, and also reflects the social, political and cultural context of the period.

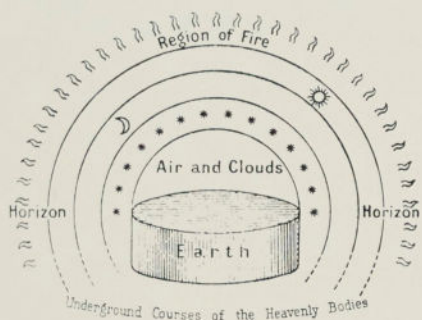
In reflecting on art of the 20th century it is useful to consider examples of how human consciousness has been expressed not through art alone, but in art's relationship to philosophy and science. We live at a moment when rapid technological developments have culminated in a perpetually



Il est utile, lorsqu'on réfléchit à l'art du XX^e siècle, de considérer quelques exemples de la manière avec laquelle la conscience a été exprimée, non seulement à travers l'art, mais dans la relation que l'art entretient avec la philosophie et la science. Nous vivons à une époque où l'évolution rapide de la technologie a culminé en une culture de consommation en perpétuelle expansion. La technologie du nucléaire est gouvernée et dictée par des systèmes politiques qui insufflent dans nos vies l'inéluctable peur d'une destruction massive. La philosophie française contemporaine a conclu que l'humanité est la vérité de la nature, et a ainsi décrété «la fin de l'histoire». Une foule d'événements historiques et de découvertes nous dévoilent une partie de la vérité concernant la nature et notre existence. Nous pouvons voir que ces fragments de vérités nous amènent progressivement vers l'ultime prise de conscience de la vérité. Pourtant nous sommes incapables de saisir ces petites vérités en raison de l'extrême complexité de notre culture et de notre société actuelle.

On distingue en philosophie deux approches pour aborder les concepts de la nature inobservable. L'une prend son origine dans la philosophie de la Grèce antique et l'autre dans le mysticisme de la philosophie orientale. Les deux ont eu une influence énorme sur l'évolution respective des cultures occidentale et orientale. Ces deux approches divergentes pour expliquer la nature des choses et des phénomènes convergent toutefois au XX^e siècle avec les progrès extraordinaires qu'a connus la physique nouvelle. Nous reviendrons plus loin sur la corrélation entre la physique nouvelle et la philosophie orientale.

Les concepts de nature tels qu'ils ont été formulés par les philosophes de la Grèce antique autour de l'an 500 av. J.-C. représentent les fondements de la pensée et de la culture occidentales. Les principes fondamentaux de la logique formulés par les Grecs ont influencé l'étude de la nature au moyen de la philosophie et de la science pendant plus de 2000 ans. La doctrine des idées de Platon, l'essor donné par Pythagore à la géométrie et aux mathématiques, et l'effet déterminant de la logique formelle et déductive d'Aristote, tout comme sa théorie du dualisme, ne sont que quelques-unes des nombreuses idées issues de cette période. Les implications de ce système sur l'évolution extraordinaire de la philosophie occidentale culmineront avec la convergence de la linguistique et du matérialisme dans la philosophie française de la fin du XX^e siècle. Ces concepts sont profondément enracinés dans le mode de compréhension occidental de la nature, où les explications de l'inobservable sont postulées à partir de ce qui peut être rationalisé ou perçu.



expanding consumer culture. Nuclear science is governed and dictated by political systems that infuse our lives with an inescapable fear of mass destruction. Contemporary French philosophy has concluded that humankind is the truth of nature, and thus declared the "end of history."

Multitudes of historical events and discoveries reveal some truth about nature and our being. We can recognize that these fragments of truth are progressively building up toward our ultimate realization of truth. Yet we are unable to grasp these truths due to the extreme complexity of our current culture and society.

There are two distinct approaches in philosophy that address concepts of unobservable nature. One originates in Classic Greek philosophy and the other in the mysticism of Eastern philosophy. Both have effected a tremendous influence on the respective evolutions of Western and Eastern culture. Yet these two divergent approaches to the nature of things and phenomena converge in the 20th century with the extraordinary scientific development of New Physics. We will consider the correlation of New Physics and Eastern philosophy later.

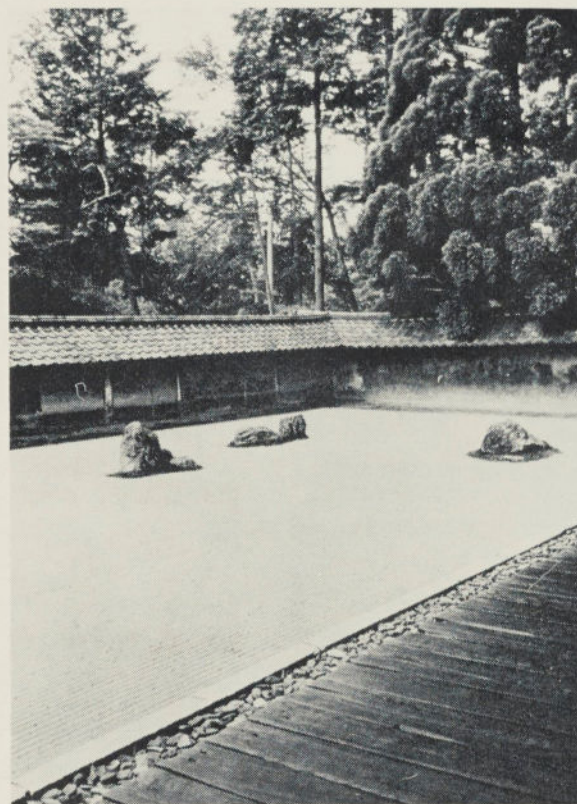
The concepts of nature formulated by the Greek Classical philosophers beginning circa 500 BC represent the foundations of Western thought and culture. The fundamental principles of logic formulated by the Greeks influenced the investigation of nature in both philosophy and science for over 2,000 years. Plato's doctrine of Ideas, the development of geometry and mathematics by Pythagoras and the profound effect of Aristotelian deductive and formal logic as well as his theory of Dualism, represent but a few of the many ideas originating from this period. The implications of this system on the magnificent evolution of Western philosophy culminate in the convergence of linguistics and materialism in late 20th century French philosophy. These concepts are deeply rooted in an occidental way of understanding the phenomena of nature, where explanations of the unobservable are premised in that which can be rationalized or seen.

One of the fundamental premises for understanding nature and the universe in Eastern philosophy is that every thing and all phenomena are in constant states of flow and change. This idea is embodied in the Chinese cosmological principle of Yin and Yang, which is symbolized by a circle equally divided into two curving fields of dark and light that each contain a dot of opposite monochrome. This symmetrical symbol illustrates the philosophical principle of polarities that is always intimately embodied in every thing or phenomenon. Yin and Yang are thus archetypal poles that coexist, although these elements may be present in varying degrees. "Yang returns cyclically to its beginnings; the Ying attains its maximum and gives place to the Yang" (Kuei Ku Tzu, 4th century). When a material condition or a phenomenon reaches the extreme manifestation of its own

L'une des prémisses fondamentales pour comprendre la nature et l'univers dans la philosophie orientale repose sur la notion que chaque chose, et chaque phénomène, est en perpétuel état de fluctuation et de changement. Cette idée est incarnée dans le principe cosmologique chinois du yin et du yang, symbolisé par un cercle divisé en deux champs curvilignes égaux d'ombre et de lumière qui contiennent chacun un point de couleur complémentaire. Ce symbole symétrique illustre le principe philosophique des polarités, toujours intimement présent dans toute chose ou tout phénomène. Le yin et le yang sont donc des pôles archétypaux qui coexistent, bien qu'ils puissent être présents à des degrés variables. «Le yang retourne de manière cyclique à son commencement; le yin atteint son maximum et fait place au yang» (Kuei Ku Tzu, IV^e siècle). Lorsqu'une condition matérielle ou un phénomène atteint le paroxysme de sa nature propre, il se transforme peu à peu en son opposé; cette transformation se produit au niveau de la nature des objets ou de la matière, dans le cycle des saisons autant que dans les phénomènes sociaux. Toute forme d'art oriental cherche à atteindre cet équilibre présent dans la nature. Le jardin zen du temple Ryôan-ji, à Kyoto, au Japon constitue l'un des plus anciens exemples de l'art en tant que pur concept. Le jardin consiste en une quinzaine de pierres disposées dans un océan de sable blanc retenu par des murs sur deux côtés, dans un espace de 330 mètres carrés. Le jardin de pierres de Ryôan-ji symbolise la relation entre l'univers et la matière. La contemplation de ce jardin est un acte de prière, une méditation sur l'équilibre qui règne entre la nature et l'humanité, équilibre qui se retrouve ultimement à l'intérieur de soi. C'est l'expérience d'une union avec l'univers au moyen de l'oeuvre d'art.

Durant le Moyen-Âge, le christianisme et la théologie gouvernaient toutes les facettes de la vie sociale, culturelle et intellectuelle du monde occidental. L'ordre déterminé par la religion était la loi et la morale de la société, et toutes les explications de la nature et de l'univers étaient assujetties à la volonté et au dessein de Dieu. L'architecture était sans conteste la forme d'art la plus importante à cette époque. Les cathédrales gothiques représentaient les plus hautes réalisations culturelles, scientifiques, techniques et artistiques de l'époque, symbolisant à la fois la gloire de Dieu et la spiritualité du christianisme.

L'époque suivante, la Renaissance, est caractérisée par le retour d'une conscience humaine dans l'art et la science. Les arts visuels affirment graduellement leur identité propre face à la religion; l'allégorie et le symbolisme religieux font place à une représentation



nature, it gradually transforms to converge into its opposite; this transformation occurs in the nature of objects or matter, in the cycle of the four seasons as well as in social phenomena. All oriental art forms strive to attain this equilibrium of nature.

One of the earliest examples of art as a pure concept is the 15th century Zen Garden at Ryu-an Ji Temple in Kyoto, Japan. The garden consists of 15 rocks placed in an ocean of white sand contained within walls that enclose two sides of the garden in a space measuring 330 square meters. The stone garden of Ryu-an Ji symbolizes the relationship of universe and matter. Viewing this garden is an act of prayer, a meditation on the equilibrium between the essence of nature and humankind, which ultimately exists within oneself. It is an experience of union with the universe through the work of art.

During the Middle Ages, Christianity and theology dominated all facets of daily social, cultural and intellectual life in the Western world. The religious order was the law and morality of the society and all explanations of nature and the universe were deferred to the will and design of God. The most outstanding feature of art during this period was architecture. The Gothic cathedrals represented the cultural, scientific, technological and artistic accomplishments of the period, symbolizing both the glorification of God and the spiritual world of Christianity.



et à une expression plus libres de la beauté et du monde visible. Des progrès sans précédent dans le domaine de la science et des mathématiques ont permis de quantifier le monde physique selon des modes qui, souvent sans le vouloir, remettaient en question les explications théologiques sur la nature de l'univers. Ces changements profonds dans la culture et la pensée qui sont amorcés à la Renaissance commencent à transformer les conditions sociales et politiques de l'existence tout comme la nature et la perception même de la conscience humaine.

Les bouleversements sociaux et les découvertes scientifiques majeures qui ont lieu au cours des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles ont transformé en profondeur les conditions sociales et politiques tout comme les notions de temps et d'espace. Les découvertes scientifiques de Galilée et de Newton au XVII^e siècle ont jeté les bases non seulement de l'évolution de la science et de la technologie, mais aussi d'une large part de la vie intellectuelle, sociale et culturelle. Les prodigieuses réalisations scientifiques de Newton ont achevé d'établir l'observable comme vérité essentielle de la nature. Avec les instruments de la spéculation et de la logique déductive hérités des Grecs, Newton a pu formuler et démontrer empiriquement les lois qui décrivent la nature de l'univers comme une grande machine. Ces fondations de la physique classique proposaient un modèle mécaniste de la nature et décrivaient un monde composé d'atomes durs et indestructibles dont les mouvements et les interactions suivaient les lois de la gravité à l'intérieur d'un espace absolu et immuable. La nature était conçue comme solide et indestructible, en relation avec un temps qui se déployait linéairement dans l'infini. Les prolongements en apparence spécialisés des découvertes scientifiques de Newton allaient avoir une influence immense dans tous les domaines de l'activité humaine, de l'art à la philosophie.

En rétrospective, il est particulièrement inspirant de noter que le cours de l'histoire a été profondément affecté par la réorientation complète de la philosophie au XVII^e et au XVIII^e siècles. L'approche spéculative à l'étude de la nature et de l'existence, qui prend racine dans la philosophie grecque, a été peu à peu remplacée par des méthodes plus analytiques. Les philosophes du XVII^e siècle, Descartes, Spinoza et Leibnitz, marquent les débuts de cette transition. L'énoncé célèbre de Descartes, «*Cogito, ergo sum*» («Je pense donc je suis»), résume la division fondamentale de la nature entre *esprit* et *matière* dans la philosophie occidentale. La conception orientale pose l'esprit, l'intellect et la connaissance comme appartenant essentiellement à l'activité du corps, alors que l'âme et la conscience

The following period, aptly called the Renaissance, is characterized by the rebirth of human consciousness through art and science. The visual arts gradually established their own identity separate from religion; religious allegory and symbolism were replaced by freer representations of beauty and the visible world. Unprecedented discoveries in the fields of science and mathematics began quantifying the physical world in ways that often inadvertently undermined theological explanations for the nature of the universe. These major leaps in intellectual and cultural thought that originated in the Renaissance began to alter the social and political conditions of human existence as well as the very nature and perception of human consciousness.

Major social events and evolutions and scientific discoveries during the 17th, 18th and 19th centuries greatly affected social and political conditions as well as human perceptions of space and time. Scientific discoveries by Galileo and Newton in the 17th century set the foundation for the development of not only science and technology, but also for much intellectual, social and cultural thought. Newton's tremendous achievements in the field of science reinforced a complete affirmation in the observable as holding the essential truth of nature. With the tools of deductive logic and speculation inherited from the Greeks, Newton was able to formulate and substantiate, through empirical experimentation, laws that described the nature of the universe as a Great Machine. These foundations of classical physics posited a mechanistic model of nature and described a world comprised of hard indestructible atoms that moved and interacted under the laws of gravity within an absolute and unchangeable space. Nature was conceived of as solid and indestructible, in relation to a dimension of time that developed linearly into infinity. The seemingly specialized ramifications of Newton's scientific discoveries were to influence a massive evolution in all fields, from art to philosophy.

*In retrospect, it is most inspiring to note that the course of history was profoundly affected by the major re-positioning of philosophy in the 17th and 18th centuries. The speculative approach to the investigation of nature and our being, which is rooted in Greek philosophy, was gradually replaced by more analytical modes of investigation. The 17th century philosophers, Descartes, Spinoza and Leibnitz, mark the beginnings of this transition. Descartes's well-known statement, "*Cogito ergo sum*" ("I think, therefore I exist"), epitomizes the fundamental Western philosophical division of nature into mind and matter. Eastern concepts posit the mind, intellect and knowledge as essentially belonging to the activity of the body, whereas the spirit and consciousness originate from a different source of energy. Spirit and body are joined to form one entity manifested as perception/intuition and emotion. Unlike Eastern philosophy's undivided fusion of spirit and matter, the Cartesian mind/matter*

proviennent d'une source différente d'énergie. L'âme et le corps s'unissent pour former une entité unique qui se manifeste par la perception / intuition et les émotions. Contrairement à la conception orientale de la fusion de l'âme et de la *matière*, le dualisme cartésien esprit / matière a eu une influence profonde et continue sur tous les aspects de la pensée et de la culture occidentales.

La philosophie transcendantale allemande du XVIII^e et du début du XIX^e siècles a continué à s'attaquer aux problèmes complexes que soulevait l'étude de la nature de l'esprit humain selon un mode qui témoignait visiblement de l'influence profonde qu'avait la dualité esprit / matière sur la pensée. La métaphysique kantienne et la dialectique hégélienne posaient en principe que l'esprit humain et sa capacité de *rationalisation* et de *raison* étaient le fondement de la nature absolue de toute chose. L'esprit humain rationnel devient l'origine de l'essence de la nature et, de là, son propre créateur. L'empirisme britannique s'empara du modèle scientifique d'une façon beaucoup plus littérale, et la philosophie, avant tout un véhicule pour l'étude de l'essence de la nature et de la nature de l'existence, était guidée par les principes scientifiques de l'«observation objective» et elle se donnait pour but d'étudier «la nature tangible de l'existence» et sa logique interne. Ainsi, les recherches philosophiques étaient confinées, dans la culture occidentale, au domaine de l'*esprit* et de la *connaissance*, avec la réserve que la connaissance elle-même ne pouvait faire l'objet d'une analyse que sous la forme d'une expérience de l'esprit. Une telle approche exprimait des vérités apparemment sans faille à l'intérieur de recherches conçues comme autant de sondes empiriques plongées à l'intérieur de l'être humain. Les philosophies empiriques, fondées sur l'observable, niaient cependant une dimension qui nous relie à la nature essentielle de notre être, la spiritualité de l'humanité.

La période romantique en art et en philosophie prend sa source dans les bouleversements sociaux, scientifiques et politiques, et reflète également le rôle changeant du christianisme. Le romantisme était une évasion hors de la confusion de la réalité à la recherche d'autres lieux et d'autres réalités pour s'y réfugier.

L'industrialisation de l'Europe a été marquée en grande partie par la révolution industrielle de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle en Grande-Bretagne et son expansion vers les autres pays, en conjonction avec les bouleversements politiques des révolutions française et américaine. L'exploitation du nouveau savoir scientifique à travers la mécanisation et le développement de nouveaux procédés industriels de

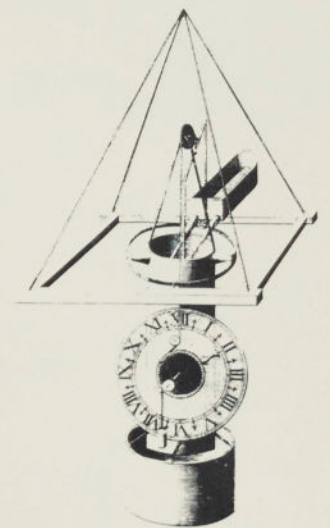
dualism had profound and continuing influence on all facets of Western intellectual and cultural thought.

German Transcendental philosophy of the 18th and early 19th centuries continued to wrestle with complex explanations for the nature of the human spirit in such a way that the effects of the spirit/matter duality clearly continued to profoundly ground their thought. Kantian metaphysics, Hegelian concepts of Dialectics posited the human mind and its power to rationalize and reason as being the base of the absolute nature of all things. The rational human mind becomes the origin of essence of nature and the creator of itself. British Empiricism seized on the scientific model in a far more literal way, and philosophy, essentially a vehicle for investigating the essence of nature and the nature of being, was guided by the scientific principles of 'objective observation' and set out to investigate the "tangible nature of being" and its internal logic. Thus, philosophical investigations in Western culture were confined to the realm of mind and knowledge, conceding that knowledge itself could only be analyzed as a form of experience of the mind. Such an approach embodied seemingly flawless truths within the scope of its investigations, which were set out as empirical probes into the human being. Grounded in the realm of the observable, however, Empirical philosophies denied a dimension that connects us to the essential nature of our own being, the spirituality of humankind.

The Romantic period in art and philosophy derives from social, scientific and political upheavals, reflecting also the changing role of Christianity. Romanticism was an escape from the confusion of reality, as it sought other places and realities for refuge.

The industrialization of Europe is broadly marked by the Industrial Revolution in Britain in the late 18th and early 19th centuries, its expansion to other countries, and its concurrence with the political upheavals of both the French and American Revolutions. The harnessing of new knowledge in science through the means of mechanization and the development of new processes of factory production mark the most significant economic and ensuing social developments toward what can be considered the 'modern' age. Increased and more rapid modes of transportation, expanded means of communication, increased physical concentrations of both industry and of populations resulted in the development of the modern city. All these developments radically transformed not only the nature of work, but also the nature of human consciousness. These rapid and overwhelming transformations in the fundamental economic, social and cultural structures resulted in creating a psychologically unstable and materialistic society in the 20th century.

The nature of mankind's changing consciousness was clearly expressed in the art of the late 19th century. The vision of Impressionists was not only a revolt against the



fabrication marquent le développement économique, et par là social, le plus important de ce qui peut être considéré l'époque «moderne». Le développement des transports et des communications, la concentration de l'industrie et des populations ont donné naissance à la ville moderne. Tous ces développements ont transformé radicalement non seulement la nature du travail, mais aussi la nature de la conscience. Le changement rapide et fondamental des structures économiques, sociales et culturelles a eu pour résultat la création, au XX^e siècle, d'une société matérialiste et psychologiquement instable. La transformation de la conscience de l'humanité s'est exprimée clairement dans l'art de la fin du XIX^e siècle. La vision des peintres impressionnistes n'était pas seulement une révolte contre l'art néo-classique et l'académisme du passé, elle représentait aussi les impressions de l'être humain face à une nature transformée par le savoir scientifique et le progrès technologique. L'art impressionniste représente l'expression d'une liberté chèrement acquise, une émancipation face aux contraintes religieuses et sociales. Pour la première fois, l'art était créé pour lui-même et il incarnait la grâce intemporelle d'une impression pure à une époque de chaos sans précédent dans la civilisation occidentale.

L'art et la science cherchent tous deux à découvrir la vérité de la nature, mais par des moyens très différents. Les progrès de la science au cours des trois premières décennies de notre siècle constituent, après plus de trois cents ans, le premier défi sérieux lancé à la physique newtonienne et aux anciennes explications scientifiques sur la nature de l'univers.

De plusieurs façons, la théorie de la relativité d'Albert Einstein et le développement subséquent de la physique quantique ont permis de lever le voile sur la vérité de la nature, et ceux-ci peuvent ainsi être considérés comme exprimant la vérité essentielle sur nous-mêmes et notre avenir. La pertinence et l'intérêt de ces théories résident ici dans le fait que, dans la physique quantique, le comportement fondamentalement paradoxal des particules observé à l'échelle subatomique est en parallèle étroit avec les concepts philosophiques orientaux sur la vérité de la nature. De telles similarités ont conduit de nombreux scientifiques à explorer les affinités entre la nouvelle science et la philosophie orientale, et à avancer notamment que la physique quantique introduisait l'influence de l'observateur sur les résultats de l'expérimentation, une prémisses qui remet sérieusement en question les notions traditionnelles de l'«observation objective» fondamentales à la fois pour la science et pour la philosophie occidentale.

neo-classical art and academicism of the past, but was also the human impression of a nature transformed by scientific knowledge and technological developments. Impressionist art represents the expression of a hard-earned freedom, a freedom from religious and social restrictions. For the first time, art was created for its own sake, as the timeless grace of pure impression of consciousness during an unprecedented time of chaos in Western civilization.

Art and science are both essentially concerned with uncovering the truth of nature, although their individual methods of pursuit are considerably different. Developments in science in the first three decades of our century constitute the first serious challenge to Newtonian physics and scientific explanations for the nature of the universe in over three hundred years.

In many ways, Albert Einstein's theory of Relativity and the subsequent development of Quantum Physics uncovered the truth of nature, and might therefore be understood as embodying the essence of truth about ourselves as well as of our future. The relevance and interest of these theories here is that the essentially paradoxical behavior of particles observed at the sub-atomic level in Quantum Physics closely parallels Eastern philosophical concepts about the truth of nature. Such similarities have led numerous physicists to explore the affinities between New Science and Eastern philosophy, stating primarily that Quantum Physics introduces the effect of the observer on the results of experimentation, a premise that seriously challenges traditional notions of "objective observation" that are imperative to both science and Western philosophy.

Quantum theory thus reveals a basic oneness of the universe. It shows that we cannot decompose the world into independently existing small units. As we penetrate into matter, nature does not show us any isolated 'basic building blocks,' but rather appears as a complicated web of relations between the various parts of the whole. These relations always include the observer in an essential way. The human observer constitutes the final link in the chain of observational processes, and the properties of any atomic object can only be understood in terms of the object's interaction with the observer.

(Fritjof Capra, The Tao of Physics, London (England), Fontana, 1976, p. 78).

The application of theories of New Science to analytical Western philosophy reveals the impossibility of investigating human nature with the formal logic inherited from Classical Greek. In applying mathematical formulas, or models of logic to human nature, analytic philosophy cannot contend with the paradoxical behavior of electromagnetic fields of human energy: truth continually escapes to opposite extremes.

La théorie quantique révèle ainsi une unité fondamentale de l'univers. Elle montre que nous ne pouvons pas décomposer le monde en petites unités indépendantes. Quand nous pénétrons dans la matière, la nature ne nous montre pas des «éléments de construction de base» isolés, mais elle nous apparaît plutôt comme un réseau complexe de relations entre les différentes parties du tout. Ces relations incluent toujours l'observateur d'une manière fondamentale. L'observateur humain constitue le dernier chaînon de la suite des processus d'observation, et les propriétés de n'importe quel objet atomique ne peuvent être comprises qu'en termes d'interaction entre l'objet et l'observateur.

(Fritjof Capra, *The Tao of Physics*, Londres, Fontana, 1976, p. 78.)

L'application des théories de la nouvelle science en philosophie analytique occidentale révèle l'impossibilité d'étudier la nature humaine avec la logique formelle héritée des Grecs de l'Antiquité. En appliquant des formules mathématiques ou des modèles logiques à la nature humaine, la philosophie analytique est incapable de rendre compte du comportement paradoxal des champs électromagnétiques de l'énergie humaine: la vérité s'échappe continuellement par les extrêmes opposés.

L'histoire de l'art moderne constitue un témoignage de l'évolution de la vision de l'humanité transformée par la révolution industrielle et les découvertes scientifiques qui l'ont accompagnée. Elle représente une interprétation subjective de la nature de l'environnement et une incursion dans les paysages intérieurs de la conscience. L'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, le constructivisme et le futurisme, pour ne nommer que quelques-uns des mouvements du modernisme, peuvent tous être compris comme un éclatement des représentations traditionnelles de la réalité en art. L'expressionnisme allemand offrait une vision subjective du monde, une protestation dirigée contre les conditions existantes de la réalité extérieure, tandis que l'art surréaliste explorait les paysages psychologiques intérieurs de l'imagination humaine.

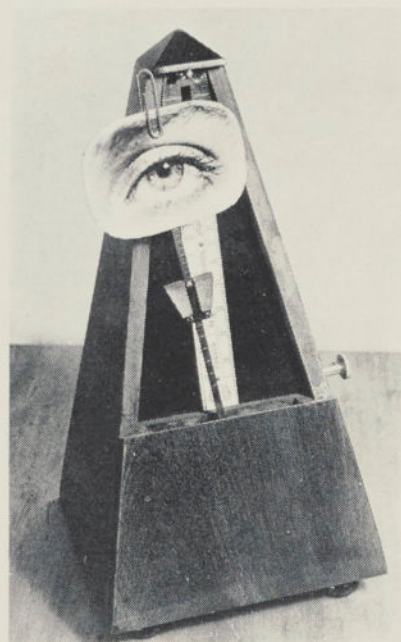
L'évolution du modernisme reflète clairement le climat technologique, économique, social et culturel changeant d'une période qui s'étend sur plus d'une centaine d'années. L'invention de la photographie et du cinéma, du disque et des techniques d'impression massive ont eu un effet à la fois sur la définition et la dissémination des oeuvres d'art dans le contexte d'une culture de masse en plein essor. Bien que la culture de masse puisse être vue comme une démocratisation de la culture pour des groupes de plus en plus grands de spectateurs vivant dans des espaces urbains de plus en plus densément peuplés, son caractère de spectacle sou-

The history of modern art is a record of the evolving vision of humankind transformed by the effects of the industrial revolution and its scientific discoveries. It represents a subjective interpretation of the nature of the environment and a glimpse into the inner landscapes of human consciousness. Impressionism, Fauvism, Cubism, Constructivism and Futurism, to name but a few movements in Modernism, can all be understood as shattering traditional formal representations of reality in art. German Expressionism depicted a subjective view of the world, one that protested the existing conditions of external reality, while Surrealist art explored inner psychological landscapes of the human imagination.

The evolution of Modernism clearly reflects the changing technological, economic, social and cultural climate of a period of more than 100 years. The invention of photography and cinema, the gramophone record and the mass printing technique, affected both the definitions and the dissemination of art works within the context of a rapidly developing mass culture. Although mass culture can be described as a democratization of culture for ever larger groups of viewers living in increasingly populated urbanized spaces, its entertainment use-value, consequently raised fundamental questions about the very nature and function of the work of art.

Marcel Duchamp's Readymades of the 1920s and Dadaism are antecedents to American Pop Art of the 1960s, a moment when the distinction between 'art object' and other cultural objects and consumer products became blurred in deliberately critical ways.





lève des questions fondamentales sur la fonction et la nature véritable de l'oeuvre d'art.

Les readymades de Marcel Duchamp dans les années vingt et le dadaïsme sont des ancêtres du pop art américain des années soixante, où la distinction entre l'«objet d'art» et les autres objets culturels et produits de consommation est délibérément estompée dans une intention critique.

L'expressionnisme abstrait des années cinquante et l'apparition subséquente du néo-dada et du pop art au début des années soixante marquent l'évolution du contexte des arts visuels aux États-Unis, où de profondes transformations sociales et politiques avaient lieu. Une expansion rapide de la culture de consommation, de la technologie et des media allait de pair avec des bouleversements politiques et raciaux créateurs d'un milieu social chaotique et parfois violent. L'émergence du minimalisme et de l'art conceptuel développa, chez les communautés artistiques des années soixante-dix, des attitudes critiques envers la notion traditionnelle de l'art en tant qu'objet, en tant que marchandise dont on s'échangeait la propriété.

Pour bien faire comprendre la façon dont l'objet d'art est intimement lié au contexte social, l'objet transformé du néo-dadaïsme et les aspects conceptuels du pop art minimisaient la nature subjective et contemplative des formes d'art traditionnelles. L'art contemporain se situait dans un contexte social, économique et politique beaucoup plus large, où la question de signification faisait l'objet de crises beaucoup plus complexes.

Il est impossible de discuter adéquatement de l'art contemporain sans considérer la philosophie contemporaine. Alors que, dans sa dynamique, l'art contemporain fait appel à des médias et des technologies variés tels que la vidéo, la publicité et le graffiti, pour ne nommer que ceux-là, les idées philosophiques les plus en vogue dans la théorie de l'art des années soixante-dix et quatre-vingt relèvent de la linguistique, du structuralisme et de la sémiologie. La scission entre la création intuitive de l'art et les discours théoriques s'est effacée si bien que beaucoup d'oeuvres d'art sont désormais produites pour justifier la théorie. La fusion de la théorie et de la pratique de l'art est indicative d'un climat où les définitions traditionnelles du rôle de l'artiste et de la signification des oeuvres d'art dans la culture contemporaine sont soumises à un questionnement critique. Le mouvement plus récent du néo-expressionnisme est symptomatique de la société contemporaine: c'est une explosion d'émotions violentes et négatives d'une humanité qui a atteint la limite des idéaux utopiques d'une société matérialiste.

Abstract Expressionism of the 1950s and the subsequent development of Neo-Dada and Pop Art of the early 60s, marked the changing context of visual art in the United States, where tremendous social and cultural transformations were taking place. A rapidly growing consumer culture, expanding technology and communication media, were paralleled by changing political and racial conditions which created chaotic and occasionally violent social environments. The emergence of minimalism and conceptual art set the critical attitudes of art communities of the 70s against the traditional notion of art as an object, a commodity exchanged by relations of ownership.

In order to foreground the ways in which the art object is intimately bound up with social relations, the objet transformé in Neo-Dadaism and the conceptual aspects of Pop art diminished the subjective and contemplative dimension of traditional art forms. Contemporary art was placed within a much larger social, economic and political context, where more complex crises in meaning were present.

It is impossible to adequately discuss contemporary art without considering contemporary philosophy. While the dynamics of contemporary art embrace diversified mediums and technologies such as video, advertising formats, and graffiti, to name but a few examples, the most prominent philosophical ideas applied to art theory in the 70s and 80s are Linguistics, Structuralism and Semiology. The divisions between the intuitive creation of art and theoretical discourses on art have become blurred and much art is produced to justify theory. The fusion of art theory and practice is indicative of a climate where traditional definitions of the artists' function and the meaning of works of art in contemporary culture are subjected to critical questioning. The more recent movement of Neo-Expressionism reflects the symptoms of contemporary society: it is an outburst of violent and negative emotions of humankind that has reached the limit of the Utopian ideals of materialistic society.

The negative symptoms of contemporary society derive not only from technology, communications media and the materialistic nature of all dominant political systems, but also from the negation of human spirituality in the general attitudes of modern and contemporary philosophy. Spirituality can only be recognized when we accept the existence of the soul as a manifestation of two elements of nature, spirit and matter. The notion of pure spirituality is not necessarily one with religious connotation; it demands freedom from historical and religious reference for its survival in the 20th century. Spirituality is at the core of our being and manifests itself as our creativity, which is the source of energy that transforms our unobservable nature into tangible forms. Creativity, in other words, cannot exist without spirituality.

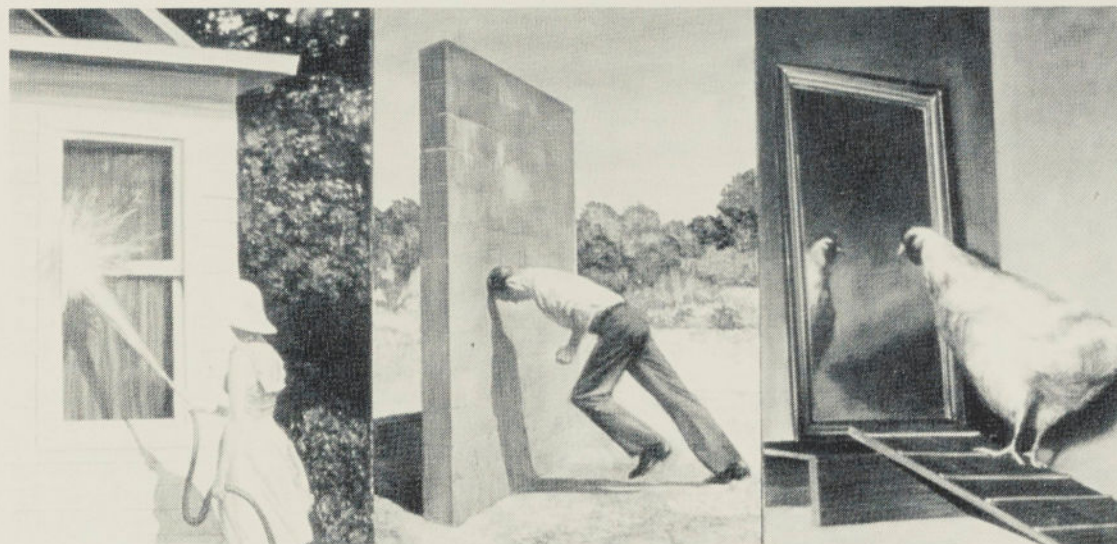
In the 80s, science, technology and social conditions constitute our reality, and as natural phenomena of our own

Les symptômes négatifs de la société contemporaine ne dérivent pas seulement de la technologie, des media et de la nature matérialiste de tous les systèmes politiques dominants, mais aussi, en général, de la négation de la spiritualité humaine dans la philosophie moderne et contemporaine. La spiritualité ne peut être reconnue que lorsque nous acceptons l'existence de l'âme comme manifestation de deux éléments de la nature: l'esprit et la matière. La notion de spiritualité pure n'a pas nécessairement de connotations religieuses; elle exige, pour survivre au XX^e siècle, de se libérer des références historiques et religieuses. La spiritualité est au centre de notre être et elle se manifeste par notre créativité, qui est la source d'énergie qui transforme notre nature inobservable en des formes tangibles. En d'autres mots, la créativité ne peut exister sans la spiritualité.

Dans les années quatre-vingt, la science, la technologie et les conditions sociales constituent notre réalité, et, à titre de phénomènes naturels créés par nous, elles doivent en soi engendrer une vérité quelconque. La science actuelle nous indique que les probabilités relèvent de la nature, et que la présence des champs électromagnétiques émis par l'observateur affectent les résultats de l'expérimentation scientifique. D'une manière semblable, les champs d'énergie que dégage notre conscience sont responsables de la création de notre propre environnement, puisque notre conscience est la transmutation de notre énergie dans l'acte de perception d'un phénomène physique. Notre perception de la réalité, tout comme la réalité de notre environnement sont cependant dans un état constant de mouvement et de mutation; la vérité, l'essence de la nature, que l'humanité a désespérément cherché à comprendre, doit aussi être sous l'effet d'une loi similaire de transmutation. La vérité, donc, ne peut exister que dans l'éternité d'une fraction de seconde à l'intérieur de notre notion de l'espace-temps. Elle se loge dans la fissure qui sépare deux éléments contraires de la nature, et nous sommes uniquement capables de la percevoir avec notre oeil intérieur, dans le moment évanescant de leur déplacement. Cette perception dérive d'un équilibre intérieur qui reflète en miroir les deux réalités distinctes qui coexistent à l'intérieur de nous-mêmes; ainsi l'ordre paradoxal de la nature devient la loi fondamentale de notre existence.

L'art est l'un des derniers véhicules qui puissent agir à titre de catalyseur et provoquer ce déplacement, un déplacement qui ne peut prendre place que lorsque le champ d'énergie du spectateur entre en contact et se fusionne avec l'énergie créatrice présente dans l'oeuvre d'art. L'art moderniste épouse naturellement cette

creation they must inherently engender some truth. Present science indicates that probability is the order of nature and the presence of electromagnetic fields of energy originating in the observer affect the outcome of scientific experimentation. Similarly, the energy fields of our conscious minds are responsible for creating our own environments, since our consciousness is a transmutation of our energy as we perceive a phenomenon of the physical world. Yet our perceptions of reality, as well as the realities of our environments are in



states of constant flux and mutation; truth, the essence of nature which humankind has desperately sought to understand, must also share a similar law of transmutation. Truth, then, can only exist in the eternity of a split second in our notion of space/time. It lies in the fissure of two opposing elements of nature, and we are only able to perceive it through our inner eye, in the fleeting moment of their displacement. This perception derives from an inner equilibrium which mirrors the two separate realities that co-exist within ourselves; thus the paradoxical order of nature becomes the basic law of our existence.

Art is one of the few vehicles left that can perform as a catalyst to elicit this displacement, a displacement that can only take place when the energy field of the spectator comes in contact and becomes fused with the creative energy embodied in the art work. Modernist art inherently embraced this pure spiritual and contemplative dimension. In contemporary art, where art mediums are frequently technologically based, the possibility for displacement can often appear to be merely forced through a logical and intellectual process. At that moment, the essential contemplative energy/dimension of the art work faces the very danger of being lost in the materiality of its own creation. We are thus obliged to

dimension purement spirituelle et contemplative. En art contemporain, où les médiums utilisés sont fréquemment de nature technologique, la possibilité de déplacement peut souvent paraître uniquement imposée par un processus logique et intellectuel. À ce moment, la dimension / énergie purement contemplative de l'oeuvre d'art court le danger de se perdre dans la matérialité de sa propre création. Nous sommes donc obligés d'affirmer l'origine de la créativité, laquelle est la véritable essence de la nature.

Les vagues de l'histoire sont l'enregistrement de l'évolution de notre conscience. Elles sont imprégnées de plusieurs vérités, mais la vérité n'est qu'une. Elle existe pour que nous la percevions dans la réalité donnée de nos vies, dans la nature toujours changeante de l'univers.

Michiko Yajima,
conservatrice invitée
27 février 1987

affirm the origin of creativity which is the very essence of nature.

The tides of history are the records of the evolution of our consciousness. They are imbued with many truths, but the truth is one. It exists for us to perceive in the given reality of our lives, in the ever changing nature of the universe.

Michiko Yajima
Guest curator
Feb. 27, 1987

Elementa Naturae

LISTE DES OEUVRES EXPOSÉES

Eva Brandl

Navigare necesse est...
(Sailing Onwards)
Sculpture extérieure, cuivre, acier,
verre et aménagement paysager; 1987

Tony Brown

When the Bow Breaks
Europe after Rain
Grue mobile, métal de récupération, éléments
sculpturaux d'acier et de polyester; 1987

Geneviève Cadieux

Nature morte aux arbres et au ballon
Photographies et boîte lumineuse; 1987

Raymond Gervais

Elementa Musicae
Affiches couleur; 1987

Francine Larivée

Jardin de vie – Vision du regard aigu
Installation-laboratoire; 1987

Claude Mongrain

Déjeuner sur l'herbe avec nature morte
Marbre, acier, béton, pierre et objets trouvés; 1987

David Tomas

Don't Let the Stars Get in Your Eyes
Oeuvre acoustique quadrphonique
contrôlée par ordinateur en temps réel; 1987

Claude Tousignant

Palimpseste sur la pierre tombale de Mies van der Rohe
Granit; 1987

Irene F. Whittome

Illuminati
Pierres, moulage de fibre de verre, gravier, métal et
bois; 1987

EVA BRANDL

AVEC LA SÉRIE *TERRAINS* PRÉSENTÉE À LA GALERIE Optica en 1981, Eva Brandl a amorcé une recherche sur la nature des matériaux, encore perceptible dans ses oeuvres récentes. Dans ces différents reliefs exposés avec des photographies aériennes, l'ardoise, pierre gris bleu tendre et feuilletée, ici détournée de sa fonction usuelle comme matériau de construction, suggère grâce à son pouvoir d'évocation les différents accidents qui marquent un site naturel. Le matériau sert par sa présence physique de point d'ancrage à une fiction et par son pouvoir d'évocation, de moteur au processus mental générateur de cette fiction. Dans des ensembles plus complexes tels que *Shore*, *Off Shore* ou l'oeuvre présentée dans le cadre de cette exposition, l'évanescence de matériaux comme le verre et le cuivre poli, leur fragilité, leur altérabilité et les interactions qu'ils créent dans des jeux d'ombres et de reflets minimisent leurs qualités physiques respectives et encouragent les jeux d'association de l'imaginaire. L'artiste concentre notre regard sur la prégnance des multiples matières et grâce à une utilisation orinique, elle les déréalise jusqu'à en contredire la présence.

À l'instar des matériaux, l'espace réel de présentation des différents éléments qui constituent les installations *Shore*, *Off Shore* et *The Golden Gates*, présentées successivement à l'atelier de l'artiste à Montréal, joue un double rôle. Comme un écrin, le lieu montre des objets qui paraîtraient se disperser sans la force unificatrice qui, par lui, s'impose. Ainsi, dans *Shore*, *Off Shore*, l'espace de l'atelier assure la participation des objets à une même mise en scène et dans *The Golden Gates*, l'obscurité relative du lieu, qui semble ainsi s'absenter, exhibe les différents éléments comme sur un fond noir. Néanmoins, dans les jeux d'ombres et de lumières, le noir flou dans *The Golden Gates* et la réverbération de la lumière sur le plancher dans *Shore*, *Off Shore* participent au même titre que les matériaux ou les objets à l'emportement métaphorique à l'origine de la fiction. Dans l'oeuvre présentée ici, profitant des irrégularités du terrain, Eva Brandl installe un bateau sur un socle, comme une statue déposée sur sa base. La surface de verre qui lui sert aussi de réceptacle réfléchit le mouvement des nuages dans le ciel et la coque de cuivre poli reprend en écho ce reflet. L'artiste use du paysage extérieur, comme de l'espace de présentation, en étroite relation avec la vision onirique qu'ils créent. Elle amenuise dans un va-et-vient incessant les frontières entre le rêve et la réalité.

Importante dans le travail d'Eva Brandl, la référence au paysage anime ses oeuvres anciennes comme les plus récentes. Certains reliefs de *Terrains* évoquent par leurs titres respectifs, — *Nantucket*, *North Harbour*, *Fortune Bay* —, de grands espaces sauvages; l'ardoise ainsi soumise au mode de représentation arbitraire de la cartographie suggère des sites précis. L'artiste adopte volontiers des schémas empruntés à des modes de représentation conventionnels de sites naturels comme la cartographie ou le paysage. À l'occasion, elle utilise le pouvoir d'évocation des matériaux en parfaite cohérence avec ces artifices de présentation pour connoter la présence d'eau ou de terre. Dans *Shore*, *Off Shore*, la qualité de la mise en scène accentue l'impact métaphorique des différents éléments et des matériaux et nous oblige à voir l'ensemble comme un lieu topographique imaginaire. Dans l'oeuvre réalisée pour *Elementa Naturae*, le bateau, la surface de verre, les arbres plantés par l'artiste pour l'occasion rappellent irrésistiblement la poésie bucolique des abords d'un lac ou d'une rivière. L'artiste sollicite activement les expériences passées d'une

journée à la campagne, les souvenirs de multiples descriptions paysagères et les notions de nature ancrées dans notre mémoire. Dans un rapport toujours fluctuant, la lecture fortement référentielle et la prégnance des artifices qui l'ancrent au réel nous confrontent à l'ubiquité de notre situation comme spectateur et comme acteur dans la fiction.

D'emblée, la réalité des oeuvres s'estompe dans l'enchaînement des associations métaphoriques qu'elles provoquent à plusieurs niveaux et le déplacement physique du spectateur en une succession de points de vue brouille les rapports de vraisemblance établis par la vision onirique. Eva Brandl nous entraîne ainsi dans une valse-hésitation où nous sommes pressés de percevoir les matériaux, les objets, la mise en scène et l'espace de présentation ou de succomber à leur puissance d'évocation et subordonner leur existence à la fiction.

Pour cette exposition au Musée, l'artiste trace un paysage morcelé par des expériences contradictoires où elle confond subtilement le site extérieur, le lieu évoqué par la fiction et son intervention artistique. Dans un rapport tendu et difficile, elle maintient ensemble des antagonistes tels le réel et l'irréel, la vérité et l'illusion, par un réseau infini de correspondances. Au-delà d'une simple représentation, cet ensemble participe dans sa mouvance au va-et-vient incessant des opposés dans la nature, compréhensible comme départie des incertitudes de la perception humaine. (M.P.)

WITH THE SERIES *TERRAINS*, PRESENTED AT THE Optica Gallery in 1981, Eva Brandl began her enquiry into the nature of materials, a concern that is also evident in her more recent works. In various exposed reliefs coupled with aerial photographs, a delicate, foliated, blue-grey slate is robbed of its usual function as construction material, revealing instead the various irregularities that characterize a natural site. By its physical presence, the material serves as a starting point to a fiction, and by its evocative power, as the motor to the mental process that generates this fiction. In more complex ensembles, such as *Shore*, *Off Shore* or the work presented in this present exhibition, evanescent and fragile materials such as glass and polished brass interact to generate movements of reflection and shadow minimizing the impact of their physical properties to create associative plays at the level of the imaginary. The artist directs our visual attention to the possibilities for implicit meaning available in the many materials and through metaphorical displacements de-materializes them in a virtual effacement of their very presence.

Like the materials, the actual exhibition space of the installations *Shore*, *Off Shore* and *The Golden Gates* (which were presented in succession at the artist's studio in Montreal) have a double role. Like an open jewellery box, the space presents objects which would appear to disperse without the unifying force that the space imposes. Thus, in *Shore*, *Off Shore*, the studio space ensures that the objects are part of the same mise-en-scène; and in *The Golden Gates* the relative darkness, which seems to make the space disappear, provides the various elements with a black backdrop. Nonetheless, in the play of shadows and lights, the hazy black in *The Golden Gates* and the reverberation of light on the floor in *Shore*, *Off Shore* participate — in the same way as the materials or objects — in the metaphorical emotion that is at the origin of fiction. In the work presented here, Eva Brandl uses the irregularities of the terrain to advantage by installing a boat on a pedestal, like a statue on a base. The surface of glass, which also serves as a receptacle, reflects the movement of the clouds in the sky; the hull

of polished brass echoes this reflection. The artist uses exterior landscape in close relation with the oneiric vision it is able to evoke; through this continual back and forth movement the border between dream and reality is blurred.

An important element of the works of Eva Brandl, both old and new, is her use of various visual configurations representing the landscape. Certain reliefs in *Terrains* suggest through their evocative titles — *Nantucket*, *North Harbour*, *Fortune Bay* — vast, wild spaces; the slate is thus subjected to the arbitrary mode of cartographic representation, suggesting specific sites. The artist willingly adopts conventional representational models for the natural site, such as cartography or landscape composition. On occasion, she integrates the evocative power of the material with these artifices of presentation to connote the presence of water or earth. In *Shore*, *Off Shore* the nature of the mise-en-scène accentuates the metaphorical impact of the various elements and materials and forces us to see the work as an imaginary topographical site. In the work created for *Elementa Naturae*, the boat, the glass surface and the trees planted by the artist for the occasion conjure up the poetic splendour of a lake or riverside. The artist actively summons past experiences of a day in the country, memories of countless landscapes and notions of nature rooted in our memory. In an ever-fluctuating relationship, the highly referential reading of the work and the significance of the artifices which anchor it to the real, confront us with the ubiquity of our position as spectator and as actor in a fiction.

The reality of the works is immediately blurred in the many layers of metaphorical associations that are evoked. The viewer's physical displacement along a succession of viewpoints blurs the links with verisimilitude established by the oneiric vision. Eva Brandl thus leads us into a process of ambivalent reaction in which we are anxious to perceive the materials, the objects, the mise-en-scène and the exhibition space, or else succumb to their evocative powers, the existence that gives way to fiction. For this museum exhibition, the artist traces out a landscape which is divided up by contradictory experiences: she subtly confuses the exterior site of the museum, the location evoked by the fiction, and her own artistic intervention. In a tight, complex relationship, she holds the traditionally antagonistic elements together — the real and the unreal, truth and illusion — through an infinite network of similarities. Beyond simple representation, the work participates in the incessant back and forth dynamic of opposites in nature, a movement comprehensible as part of the very uncertainties of human perception itself.



TONY BROWN

LES INSTALLATIONS SCULPTURALES DE TONY Brown bougent, pivotent, craquent. Elles sont bruyantes et grincent. Ces constructions mécaniques dans l'espace sacré du musée d'art agressent le visiteur qui s'attend à ce qu'une oeuvre d'art lui inspire sérénité et contemplation. Elles évoquent plutôt l'ambiance menaçante de la société moderne.

Pour Tony Brown, la nature dans l'environnement urbain contemporain est surtout caractérisée par une culture populaire de consommation. Cet environnement hostile, fabriqué et superficiel non seulement structure le quotidien, mais pénètre également les profondeurs de l'inconscient. Dans *Untitled* (1983), la vision qu'a Tony Brown de l'aliénation créée par la vie sociale du XXI^{ème} siècle contraste avec la fragilité et l'hystérie sous-jacentes à l'apparente stabilité de l'oeuvre. Le texte «... WAIT FOR SOMETHING TO/HAPPEN THAT NEVER/DOES SO YOU LIE THERE/DREAMING OF ANOTHER'S LIFE... LOST DREAMS» (Vous attendez qu'arrive quelque chose qui n'arrivera jamais, alors vous restez là à rêver à la vie d'un autre... rêves perdus) est projeté sur le mur au-dessus d'un lit miniature qui pivote à l'intérieur d'une boîte qui rappelle un théâtre de marionnettes. Néanmoins empreinte d'anxiété, la représentation banale de la vie moderne crée une certaine émotion, également générée par l'énergie frénétique de la machinerie et les matériaux bruts utilisés dans les constructions. Tony Brown obscurcit les espaces environnants pour créer un milieu irritant et brutal qui oppresse, mais qui est également familier et hypnotisant. Ses installations sont à la fois froides et aliénantes, séduisantes et fascinantes tout comme la culture qui y est représentée. Dans la finale de *Untitled* (1983), le petit écran derrière le lit pivotant devient rouge foncé avant de se fendre violemment et bruyamment de façon inattendue. Comme l'a remarqué Arthur Kroker dans un récent catalogue sur l'oeuvre de Tony Brown, l'éclair et la fracturation de cette surface révèlent une noirceur insondable, puis l'illumination soudaine rappelle l'infinité de la noirceur contenant l'éclair.

«*When the Bow Breaks Europe After the Rain*» (1987) se rapproche probablement plus du récent *Two Machines for Feeling* (1984) où une subtile juxtaposition des thèmes remplace les stimulations sensorielles évidentes dans les oeuvres plus anciennes. Alors que *Untitled* (1983) rappelle l'inconscient troublé et l'itinéraire tortueux du désir de l'individu dans une société de consommation. *Two Machines...* souligne le sur-développement extrême de ce système où l'amoinissement des émotions semble imminent dans un monde ancré dans la technologie. Ici, l'artiste oppose aux petits mouvements automatisés d'une grosse figure robotique, l'image éthérée d'une ballerine en porcelaine exécutant une pirouette. Cette projection fugace sur un écran pivotant enchâssé dans une boîte transparente reproduit les mouvements délicats et gracieux du corps humain à l'oeuvre dans le «grand» art qu'est le ballet classique, où tout effort physique est dissimulé en vue d'arriver à un alignement corporel parfait. Par contraste, les gestes laborieux de la figure mécanique annoncent de façon inquiétante le remplacement de tout effort humain par le travail d'un automate. Entièrement autonomes, les images étudiées de la ballerine statique d'une part et celle du robot mâle actif de l'autre révèlent une sexualité troublée. Toutes deux partiellement neutralisées, les figures peuvent toutefois être clairement identifiées comme objets sexués. Bien que le titre de l'oeuvre

suggère ironiquement que même la sensibilité humaine puisse être mécanisée, le spectateur est toutefois perturbé par l'environnement dans lequel l'artiste emploie toujours des matériaux industriels.

La grue mécanique est souvent utilisée comme icône moderne du développement et de la croissance. On en retrouve pourtant une dans l'oeuvre «*When the Bow Breaks Europe After the Rain*» sur le terrain du Musée, immobile et dépouillée de sa fonction première. Ce ne sont pas des matériaux de construction qui sont suspendus à son extrémité, mais des débris d'appareils électro-ménagers: lave-vaisselle et laveuse. Ils pendent au-dessus d'un amas de membres et de parties du corps en acier et en polyester, moulages de sculptures néo-classiques du XIX^{ème} siècle. Tout comme *Two Machines...*, «*When the Bow Breaks Europe After the Rain*» semble anticiper un moment où le corps et les émotions pourraient être assimilés par une technologie qui, ironiquement, avait comme fonction première de faciliter la vie et d'augmenter le confort de ses usagers. L'installation de Tony Brown pointe les ruines de la culture contemporaine: les traces et les fragments d'un être désincarné, dévoré dans son corps et son esprit par une technologie intériorisée. Le métal rouillé et détérioré, les têtes et les membres sectionnés dans «*When the Bow Breaks Europe After the Rain*» évoquent une désolation à double tranchant. Le nihilisme sous-jacent de cette mise en scène apocalyptique et théâtrale contrebalance un désespoir possible en repoussant les limites de la négativité et en révélant la logique périlleuse de la technologie poussée à ses limites. Tel que l'a suggéré l'artiste, «*When the Bow Breaks Europe After the Rain*» «offre la possibilité de bouger à l'intérieur et au-delà de la finitude de la technologie afin de découvrir et d'élargir la nature et le potentiel sans limites de la conscience humaine.»*

* En conversation avec l'auteure le 9 avril 1987.

TONY BROWN'S SCULPTURAL INSTALLATIONS move, spin, crack; they are noisy and they jar. As mechanized constructions in the sanctified space of the art gallery, they aggressively disturb a tranquil, contemplative approach to the art work. They evoke instead, the threatening ambiance of modern social life.

For Brown, nature in the contemporary urban environment is dominantly characterized by popular, consumer culture. This is a hostile, fabricated, artificial environment that not only structures daily life but also penetrates to the depths of the psyche. In *Untitled* (1983), Brown's vision of the alienation induced by 20th century social life is counterpointed by a sense of the fragility and hysteria underlying a facade of stability. The text "...WAIT FOR SOMETHING TO/HAPPEN THAT NEVER/DOES SO YOU LIE THERE/DREAMING OF ANOTHER'S LIFE... LOST DREAMS" appears over a miniature bed that rotates within a box-like structure. There is an emotional sensation produced by this banal and anxiety-ridden depiction of modern life. Yet the sense of anxiety provoked is also generated by the frenetic energy of the machinery and the harshness of materials employed in the constructions. Brown darkens the surrounding spaces to create a grating, brutal environment that is oppressive; but it is also familiar and mesmerizing. Like the culture represented, Brown's installations are both cold and alienating, alluring and fascinating. In the finale of *Untitled* (1983), the small screen behind the rotating bed turns deep red before cracking violently and noisily without advance warning. As Arthur Kroker has pointed out in a recent essay on

Brown's work, the provocation of the lightning-flash, and the subsequent fracturing of the apparently solid plane, reveals an immense darkness; the sudden illumination alludes to the infinity of blackness within which the flash is contained.

Brown's "Europe After the Rain" (1987), is perhaps closer in tone to his more recent *Two Machines for Feeling* (1984) where a subtle collision of thematic elements replaces the overt sensory stimulation of the earlier works. While *Untitled* (1983) evokes the troubled psychic terrain and the circuitous path of desire of the individual in consumer culture, *Two Machines...* underlines the extreme over-development of this system, where the subsumption of human emotion in a technology-based world may seem imminent. Brown contrasts the small laboured movements of a large robotic figure with a stark, ethereal image of a pirouetting porcelain ballerina projected on a rotating screen encased in a transparent box. The latter's fleeting projection reproduces the delicate, graceful contortions of the human body in the 'high' art of classical dance, where all evidence of physical labour is concealed in pursuit of perfected alignments of the body. As a counterpoint, the arduous gestures of the mechanical figure ominously portend to the replacement of all human labour by the automaton. Both the collected, static image of the ballerina and the active, uncommunicating male robot reveal a troubled sexuality: both are virtually neutered yet they remain clearly identifiable as sexed subjects. While the title seems to ironically suggest that human feeling itself could be mechanized, the continuing use of industrial materials persists in creating an environment that agitates the viewer's sensibility.

The mechanical crane commonly figures as a modern icon for development and growth, yet in "Europe After the Rain" it sits paradoxically on the museum grounds, immobile and stripped of its constructive function. It suspends not building materials, but remnants of household appliances, dishwashers and washing machines. The debris held at the end of the crane hangs above a pile of disembodied limbs and body parts molded in steel and polyester from 19th century neo-classical sculptural casts. Like *Two Machines...*, "Europe After the Rain" seems to anticipate a moment when the human body and human emotion could be consumed by a technology which ironically, was initially devised to merely provide sustenance and comfort. Brown's installation portends to the ruins of contemporary culture; material traces and fragments of the disembodied self imploded in an internalized inscription of technology across both body and psyche. The decaying, rusting metals, the severed limbs and decapitated heads in Brown's "Europe..." evokes a barrenness that is double-edged. The nihilistic undertones of this apocalyptic, theatrical mise-en-scène, offsets a prospective despair by pushing the limits of negativity and revealing the perilous, extended logic of technology. As Brown has suggested, "Europe After the Rain", "...offers the possibility of moving through and beyond the finite nature of technology, in order to discover and expand the infinite nature and potential of human consciousness."*(M.G.)

* In conversation with the artist, April 9, 1987.



GENEVIÈVE CADIEUX

LES INSTALLATIONS PHOTOGRAPHIQUES DE GENEVIÈVE CADIEUX présentent un ensemble d'intérêts qui s'articulent autour des théories contemporaines de la représentation. Les séries *Illusion* et *Séquence* (1980-81) comprennent quatorze polyptyques qui explorent les restrictions du cadre photographique. Dans ses oeuvres, Geneviève Cadieux joue sur quatre composantes matérielles mais toujours autour de la forme humaine. Les changements de position de l'appareil photographique, le mouvement du corps humain, l'emploi de différentes sources lumineuses et les variations de texture à la surface des images constituent un questionnement formel à l'origine de la production des images photographiques. Les installations récentes, *Voices of Reason*, *Voices of Madness* (1984), *Ravissement* (1985) et *The Shoe at Right Seems Much Too Large* (1986), incitent l'investissement subjectif du spectateur à travers une variété de préoccupations, un échantillonnage en quelque sorte des fonctions photographiques.

Geneviève Cadieux utilise de nombreuses images de femmes sans suggérer une lecture strictement féministe de ses œuvres. Des images trouvées côtoient des photographies prises par l'artiste, des instantanés d'amateurs, d'anciennes photographies érotiques et même, dans *The Shoe at Right...*, une radiographie médicale. Encore perceptibles, les différentes fonctions initiales des images — consommation érotique, vision artistique, mémoire familière et observation médicale — révèlent la vulnérabilité du *corpus* humain, à la fois objet naturel et représentation culturelle. Cette ambivalence est encore suggérée par la variété des représentations formelles où des photographies conventionnelles interagissent avec l'image éphémère des diapositives, les boîtes lumineuses éclairées de l'arrière et les photos fixées sur plexiglass. Les espaces de pénombre des installations de Geneviève Cadieux créent un environnement organisé mais translucide d'images «flottantes» où le spectateur se déplaçant souligne la surdétermination subjective du «regard» — un rapport dans lequel le spectateur semble être observé pendant que lui-même observe.

Les femmes représentées dans *Ravissement* soutiennent le regard de l'appareil photographique et retournent au spectateur son regard. Ce positionnement frontal fixe de même que le choix des images de l'artiste sont particulièrement importants pour assurer la centralité du spectateur dans l'imagerie érotique. Néanmoins, la combinaison et le positionnement attentifs des photographies suggèrent un réseau de relations beaucoup plus complexe. Les photographies sont placées de façon à refléter les surfaces et la lumière, créant ainsi des mouvements qui rappellent les échanges complexes entre le réel et l'irréel en jeu dans les espaces sociaux contemporains saturés par l'imagerie des mass médias et de la publicité. Ceci crée un champ élargi dans lequel l'objectivation du sujet dans l'image par le spectateur est rompue par la réflexion d'un autre sujet, lui-même objectivé, le regardant par derrière. En introduisant les mouvements du spectateur dans ce champ de relations, Geneviève Cadieux réfère non seulement à la fonction du corps représenté en tant que réceptacle de définitions et de significations culturelles, mais évoque également la fragilité de la subjectivité construite à partir d'une forme de vision «intérieure» — en d'autres mots, une dichotomie du sujet pris au piège entre les réalités intérieures et extérieures.

L'installation de Geneviève Cadieux pour *Elementa Naturæ*

est sa première œuvre conçue pour un site extérieur. L'artiste s'approprie une photographie d'un torse féminin quasi sculptural soulevant un ballon au-dessus de sa tête (une image extraite d'un livre des années quarante sur le nu artistique intitulé *Perfect Womanhood* accompagné à l'origine d'un feuillet précisant qu'il ne devait être utilisé «que par les étudiants en art»). Cette photographie est jumelée à une deuxième, légèrement plus large, représentant un ciel sombre, menaçant. Ces photographies noir et blanc sont enchâssées dans une boîte lumineuse, un «luminoscope», normalement utilisé en publicité, ici encadré par trois grands arbres.

Ainsi, placée dans un paysage réel, l'œuvre *Nature morte aux arbres et au ballon* amène une réflexion sur la représentation culturelle des médias publicitaires et sur la participation du spectateur observant en même temps des images de la nature et du corps humain. L'image des nuages dans un ciel sombre menaçant prête à la rêverie; cependant, présentée dans une boîte lumineuse, elle suggère plutôt l'investissement culturel d'une représentation de la nature. Dans la deuxième image, la femme présente son dos musclé et allongé et fait face à un ciel immense parsemé de nuages. L'emploi du nu féminin par l'artiste entre dans le domaine problématique de la représentation du corps de la femme, vu ici non seulement en fonction de l'imagerie culturelle contemporaine, mais également à l'intérieur d'un contexte (un musée d'art) où ce corps est souvent représenté comme un paysage. La toile de fond de cette image est dépouillée de son innocence et imprégnée de l'histoire complexe et troublée qui a fait la femme un réceptacle de la représentation de la nature.

Ces images noir et blanc de nuages et d'une femme sur fond de ciel, leur intégration dans un média publicitaire et leur situation dans un environnement «naturel» constituent une stratification des significations possibles. Celles-ci génèrent une réflexion sur la gamme étendue d'investissements culturels qui se retrouvent dans la nature et dans les représentations de la nature dans l'espace urbain saturé d'images.

GENEVIÈVE CADIEUX'S PHOTOGRAPHIC INSTALLATIONS localize an agenda of concerns articulated by contemporary theories of representation. The *Illusion and Sequence* series (1980-81) comprises fourteen polyptych wall-works that explore the restrictions of the photographic frame. Cadieux alters four material components around the consistent presence of a human figure. Changes in camera position, the movement of the human body, different sources and colours of lighting, as well as variations in the surface texture of the images, all contribute to this formal engagement with the production of photographs. More recent installations such as *Voices of Reason*, *Voices of Madness* (1984), *Ravissement* (1985) and *The Shoe at Right Seems Much Too Large* (1986) demonstrate an expanded range of concerns: they dramatize the spectator's subjective investment in vision in a virtual cataloguing of photographic functions.

Cadieux employs image of women derived from a number of sources, but this does not necessarily suggest a strictly feminist reading. Found images mingle with photographs Cadieux has taken, amateur snapshots, old-fashioned staged erotic photographs and, in *The Shoe at Right...*, even a medical x-ray. The different motivations for the images — erotic consumption, artistic vision, familiar memory and medical observation — reveal the vulnerability of the human corpus as both a natural residue and as cultural agent.

This double position is further suggested by the variety of formal presentations, where conventional photographs are counterpointed by the ephemerality of front projected images, back-lit light boxes and photos pressed on plexiglass. Cadieux manipulates the darkened spaces of her installations to create a controlled yet translucent environment of 'floating' images wherein the viewer's physical movement is implicated in order to draw attention to the subjective overdeterminations of the 'look,' a relation where the spectator who is observing objects, appears to be observed in this act of looking.

In *Ravissement*, the subjects pictured in five images all acknowledge an awareness of the camera, thereby reciprocating the spectator's gaze. This fixed structural positioning is particularly important in ensuring the viewer's centrality in erotic imagery, which Cadieux's choice of images clearly acknowledges. However, the careful combination and placement of the photographs is suggestive of a far more complex set of relations. The photographs are situated to reflect image surfaces and light, generating movements that are reminiscent of the complex exchanges between the real and unreal at play in contemporary social spaces saturated with mass media and advertising imagery. This conspires to create an expanded field in which the viewer's objectification of the subject in the image is ruptured by the reflection of another objectified subject looking back at her/him from behind. By implicating the viewer's own movement in this field of relations, Cadieux not only addresses the function of the represented body as a receptacle for cultural definitions and meanings, but further evokes the fragility of a human subjectivity constructed through a form of 'inner' vision; a dichotomy of the subject entrapped, in other words, between inner and outer realities.

Cadieux's installation for *Elementa Naturæ* is her first work created for a public space and also her first production for an uncontrolled environment. Cadieux appropriates a photograph of a female torso tersely clutching a large ball above her head, an image taken from a 1940's book of artistic nudes entitled *Perfect Womanhood*, a book which originally carried a flyer stipulating its use by "art students only"! This is paired with a second, slightly wider photograph of an ominous dark sky and a patch of clouds. The enlarged black and white images sit encased and illuminated in an advertising light box sheltered by three large trees on the museum grounds.

Cast against the colour of the actual exterior landscape, *Nature morte aux arbres et au ballon* reflects on the cultural presentation of advertising media and the specific involvement of the spectator engaging images of both nature and the human body. The image of the dark sky and clouds incites a sense of reverie and daydreaming, although its containment in the light box alludes rather, to the cultural investment placed in representations of nature. In the second image, the woman's taut, elongated back is turned to the camera as she faces an expansive, sparsely clouded sky. Cadieux's use of the female nude negotiates the problematic terrain of how to figure the woman's body, addressed here not only in regards to contemporary cultural imagery, but within a historical art context that has continually figured the woman's body as a natural landscape. The natural backdrop in this image is stripped of its innocence and permeated by the complex and troubled history that has positioned woman as the cultural receptacle for the representation of nature itself.

These black and white images of clouds and woman positioned against the sky, their mediation by the formal advertising format and their placement in a 'natural' setting, constitutes a multiple layering of potential meanings that provocatively reflect on the expansive range of cultural investments imbued in both nature and representations of nature in the image-saturated urban space. (M. G.)



RAYMOND GERVAIS

IL EST DIFFICILE DE RÉSUMER LES DIFFÉRENTES activités de Raymond Gervais, que ce soit l'installation, la performance, la musique ou l'écriture, en partie parce que quelques-unes de ces disciplines — la performance et les installations acoustiques — sont sous la dépendance inhérente et éphémère de l'espace/temps, mais également parce que l'oeuvre de Gervais ne trace aucune frontière entre l'art conceptuel, la musique et l'écriture. Dans son texte que nous reproduisons ci-dessous, il se concentre sur des thèmes récurrents dans son oeuvre afin de montrer l'ampleur de ses intérêts.

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de remarquer le refus implicite, peut-être inconscient, de l'artiste d'être restreint par les limites physiques du Musée. Pendant tout l'été, des centaines d'affiches de Raymond Gervais annonçant *Elementa Musicae* seront placardées partout à Montréal. En utilisant ce médium, Raymond Gervais adopte un mode d'expression populaire servant à annoncer les événements sociaux, culturels et politiques qu'ont également employé les artistes depuis plusieurs décennies, des dadaïstes à Barbara Kruger et Jenny Holzer.

Elementa Musicae de Raymond Gervais incite l'imaginaire du spectateur à se laisser aller dans un contexte rigoureux de sur-stimulation nerveuse et sensorielle qui suscite presque imperceptiblement la curiosité dans le paysage urbain. Les concerts suggestifs mais «impossibles» de Raymond Gervais évoquent un espace imaginaire qui n'a pour limites que les restrictions de l'imaginaire du spectateur. L'affiche de Raymond Gervais pousse le thème de la nature au-delà des limites d'une réalité concrète, immédiatement tangible, vers l'espace sans frontières de nos esprits, dans le domaine de la fantaisie. (M.G.)

«Dans tous mes travaux, *le son* entre autres (donc le temps, le mouvement, l'activité), de même qu'un certain traitement du *lieu* sont des aspects importants à considérer. Parmi les composantes que j'utilise fréquemment dans mes pièces, il y a : le tourne-disque (ou petit théâtre de l'histoire et du temps), le disque, l'histoire de la musique, le magnétophone portatif, le métronome, le diapason électronique, certains instruments de musique, des personnages miniatures et divers objets référentiels. Tous ces éléments s'inscrivent habituellement dans une configuration géométrique fonctionnelle de parcours au sol.

«De toutes ces composantes, le *tourne-disque* est sans doute la plus importante. C'est l'objet-clé dans plusieurs de mes travaux depuis 12 ans. Ceci dit, chaque pièce possède bien sûr sa thématique et sa problématique spécifique. Le tourne-disque en tant qu'objet récurrent situe et signe le travail en même temps. Son potentiel est énorme, tant par ce qu'il évoque que par son mode de fonctionnement (suivant les mises en scène ou contextes).

«Concernant ma *méthode de travail*, je ne fabrique pas moi-même de façon générale les composantes individuelles utilisées pour réaliser une pièce (objet, photo, son ou autres). Je les utilise telles quelles sans les transformer physiquement. J'en altère le sens, la fonction, d'une autre manière. C'est la composition d'une situation particulière qui m'intéresse avant tout (suscitant une émotion, suggérant une idée, un climat, etc.). La mise en présence de ces diverses composantes entre elles et leur articulation les redéfinit d'une certaine façon, leur confère une signification nouvelle, inattendue, inédite.

«En ce qui concerne les travaux au sol à partir d'une configuration, l'idée de base sous-jacente au travail se trouve déjà exprimée, en partie, dans le tracé horizontal, la structure fonctionnelle de parcours. Les composantes qui y sont intégrées viennent compléter en quelque sorte le propos, l'asseoir, le fixer.

«Qu'il s'agisse d'une performance ou d'une installation, le fonctionnement est souvent semblable, apparenté. De fait, mes installations entretiennent toutes des liens étroits avec l'univers de la performance. Ce sont des oeuvres qui «performent» pour le public et/ou avec lui. Elles opèrent en temps réel comme des performances.

«Dans ce nouveau travail, par exemple, conçu pour l'exposition «*Naturae Elementa*», le public doit imaginer en lui-même où qu'il soit (au musée, dans la rue...) les concerts fictifs proposés. Il doit pouvoir les entendre en lui-même. Il lui faut donc finaliser la pièce (une oeuvre ouverte) en exécutant sa partie, en jouant sa partition.

«Ici encore une fois, je ne fabrique pas, je n'invente pas les éléments individuels qui constituent l'installation et qui sont visibles/lisibles sur l'affiche: la photo couleur du tourne-disque, le titre de l'exposition, les dates, les musiciens choisis, leur instrument respectif, etc. Toutes ces composantes sélectionnées existent déjà telles quelles dans la réalité, concrètement.

«C'est leur mise en situation qui est nouvelle, leur installation sur l'affiche qui les redéfinit différemment, qui les réinvente presque à la limite.

«Le tourne-disque présent sur l'affiche suggère déjà une activité de jeu musical, une réalisation plausible du concept. L'affiche ici serait l'équivalent du disque. Le public en est la tête de lecture (le bras, l'aiguille) et son imaginaire en constitue le contenu, la musique qu'il place sur la platine et qui tourne en lui.» (R.G.)

RAYMOND GERVAIS' DIVERSE ACTIVITIES AS AN installation and performance artist, musician and writer, evade easy summary. This is in part because some of the media in which he works — performance, acoustically-based installations — have an inherent, ephemeral, time/space dependence. It is in part also because Raymond Gervais' work distinguishes no boundaries between conceptual art, music and writing. In his written statement below, he is compelled to keynote specific, recurrent objects through his body of work in order to focus the breadth of his concerns.

In this light, it is not surprising to note Raymond Gervais' implicit, if inadvertent, refusal to be restricted by the confines of the museum site. Throughout the summer, hundreds of Raymond Gervais' posters for Elementa Musicae will be placed across the city of Montreal. Drawing on the poster format's popular history of announcing social, cultural or political events, Raymond Gervais adopts a form familiar to many decades of artists from the Dadaists, to the more recent works of Barbara Kruger and Jenny Holzer.

Raymond Gervais' Elementa Musicae incites the viewer's fantasy to drift within an urban environment of nervous and sensory overstimulation, appearing almost imperceptibly, to inspire curiosity within the city landscape. Raymond Gervais' suggestive, but 'impossible' concerts evoke an imaginary space; the limitations know only those restrictions of the viewer's own imagination. Raymond Gervais' installation takes the theme of nature beyond the limitations of a concrete, immediately tangible reality into the limitless space of our minds, and into the realm of fantasy. (M.G.)

"In all my works, sound (and therefore time, movement, activity) as well as a certain treatment of place are the important elements to consider. Among the components I frequently use in my works are the turntable (or little theatre of history and time), the record, the history of music, the portable tape-recorder, the metronome, the electronic tuner, certain musical instruments, miniature characters and various referential objects. These elements are usually inscribed within a functional geometric configuration laid out on the ground.

"Of all these components, the turntable is undoubtedly the most important. It has been the key item in many of my works for the past 12 years. Naturally, each work has its own specific thematic and problematic. The turntable as a recurrent object situates and 'signs' the work at the same time. Its potential is enormous, as much for what it evokes as for its mode of operation (according to the mise-en-scène or context).

"As far as my work method is concerned, I do not generally construct the individual components (objects, photographs, sounds, etc.) that I require. I use them as they are, without physically transforming them. I alter their meaning, their function in another way. What interests me above all is the composition of a particular situation (which may elicit emotion, suggest an idea, a climate, etc.). Placing these various components together, linking them, serves to redefine them in some way, giving them a new, unexpected, original significance.

"With regard to the configurative works on the ground, the basic underlying idea is already found, in part, in the horizontal layout, the functional structure on the floor. The components which are integrated into it are there to complete the main statement.

"Whether it be a performance or an installation, the operation is often similar or related. In fact, my installations have strong links with the world of performance. They are works that 'perform' for or with the audience. They operate in real time like performances.

"In this new work created for the 'Elementa Naturae' exhibition, for example, the visitor has to imagine within himself, wherever he may be (at the museum, on the street...), the fictional concerns proposed. He has to hear them in himself. It is up to the public, then, to finalize the piece (an open work) by playing its part.

"Here again, I do not construct or invent the individual elements that make up the installation and that are visible/legible on the poster: the colour photograph of the record player, the title of the exhibition, the dates, the musicians chosen, their respective instruments, and so on. All of these selected components already exist ready-made in reality.

"It is their placement which is new, their 'installation on the poster' which redefines them, which reinvents them, in a way.

"The record player on the poster immediately suggests a musical activity, a plausible realization of the concept. The poster would here be the equivalent of the record. The public reads it and their imagination is the actual content, the very music which spins around inside them." (R.G.)

ELEMENTA MUSICAE

Trois duos

Claude Debussy	piano
Paul Desmond	saxophone alto
Gustav Mahler	piano
Lester Young	saxophone ténor
Manuel de Falla	piano
Charles Mingus	contrebasse

*Présentées par le Musée d'art contemporain dans le
cadre de l'exposition Elementa Naturae
Montréal 7 juin - 6 septembre 1987
entrée libre*



FRANCINE LARIVÉE

EN APPARENCE, LES TRAVAUX RÉCENTS DE FRANCINE Larivée s'inscrivent en rupture dans la production de l'artiste connue en particulier pour son engagement féministe dans la *Chambre Nuptiale*. En effet, à l'instar des autres travaux présentés dans cette exposition, l'œuvre *Jardin de vie — Vision du regard aigu* interroge le concept de nature par le truchement de l'objet d'art, convoquant cependant de manière explicite cette référence figurée ailleurs indirectement. L'artiste prélève des mousses, des lichens de leur milieu naturel et les intègre à des formes géométriques simples pour les présenter dans un habitat artificiel qui leur est parfois totalement réfractaire. Amorcée en 1983, cette récente série d'œuvres désignée par l'expression *Jardins-paysages* réunit deux pratiques éloquentes sur les termes changeants de notre relation à la nature: la représentation paysagiste du monde et l'art des jardins. Dans son acception dynamique de l'ordre naturel, l'artiste pose les rapports entre nature, esthétique et science en des termes qui renouvellent la portée sociale de sa démarche artistique.

Jardin de vie — Vision du regard aigu se donne à voir de prime abord comme la maquette d'un pays utopique. Les verts brillants des mousses modèlent crêtes, collines, vallées et plaines, subordonnées à la reconstitution d'une portion de nature depuis le point de vue privilégié d'un observateur distant. Cependant, la fragilité du matériau organique oblige l'artiste à allier à la composition formelle la réalisation d'un programme ouvert visant à favoriser le développement d'un écosystème précis. Ainsi, dans un premier temps, Francine Larivée entreprend en collaboration avec des spécialistes une recherche scientifique exhaustive et se plie en observateur passif aux rythmes de la nature. Elle dresse une savante taxinomie des différentes espèces de mousses selon leurs conditions de vie particulières. Puis, à l'image de leur habitat naturel, elle aménage un lieu artificiel de greffage propice à leur survie. L'artiste fixe ensuite sur des formes simples une sphaigne susceptible de leur offrir une terre d'accueil adéquate. Pour les préserver, elle doit de plus les protéger des rayons du soleil et du souffle du vent qui risqueraient de les assécher, et pourvoir à leur approvisionnement en eau par un système complexe d'irrigation. Ensuite, dans une démarche plus affirmative, elle sélectionne une variété de spécimens pour leur texture, leur couleur et leur intensité tonale et les intègre à leur lieu d'exil. Là, seule la croissance des mousses dessine et façonne la surface de l'œuvre. Francine Larivée, consciente de sa présence active dans la nature, soumet celle-ci à son dessein et en contrepartie la nature imprègne de ses exigences l'élaboration de la forme assujettie aux probabilités de survie des végétaux.

La relative instabilité des matériaux organiques, en contraste avec la permanence des matériaux artistiques traditionnels, situe l'aléatoire au cœur de la problématique de l'œuvre. Visible surtout lors de l'exposition *Mousses en situation. Test 1*, l'acharnement de l'artiste à prendre quotidiennement des données climatiques et biologiques pour garantir la survie de ses plantations témoigne de leur sort toujours incertain. En ce sens, l'expérience du visiteur de *Jardin de vie — Vision du regard aigu* concentre, en ce moment de perception, l'intelligibilité du devenir de l'œuvre et subsume sous une même image la représentation de sa vie et de sa mort. Au-delà d'une vision paysagiste, l'attention soutenue du spectateur capte l'éphémère de l'ensemble toujours à la veille d'une expansion fulgurante ou d'une fin imminente. À cette fragilité évidente répondent en écho,

comme le tout à la partie, la précarité de la réalité qui nous entoure et la menace de notre existence.

La situation des œuvres de Francine Larivée dans leur environnement — *Mousses en situation. Test 1* dans l'espace climatisé de la Place Ville Marie et *Enfouissement de traces* dans deux silos abandonnés du Vieux Port de Québec — rappelle par contraste la rupture de notre société avec la nature. Dans *Jardin de vie — Vision du regard aigu*, la complexité de l'installation nécessaire pour garder les mousses viables rend cette différence criante. Ainsi, la position de l'artiste demeure sociologique et rejoint les préoccupations initiales de sa pratique, cependant sa démarche outrepassa un propos didactique qui nous confronte à une nature d'avant l'industrialisation. L'adaptation des mousses à leur nouvel environnement oriente les recherches des biologistes davantage intéressés, pour la plupart, à l'identification de mousses séchées qu'aux problèmes de conservation posés par leur culture. De plus, elle oblige la formation d'une équipe multidisciplinaire composée d'un architecte, de trois écologistes et d'un étudiant-stagiaire travaillant de concert avec l'artiste. En lieu et place d'un plaidoyer en faveur de la protection des espèces en danger, l'artiste poursuit à petite échelle un effort positif pour adapter la science aux conditions écologiques. Ici, l'art et la science se rejoignent dans un acte de concertation où la nature n'est plus perçue comme une réalité à dominer, mais comprise à partir de la conscience de notre présence dans cette nature. (M.P.)

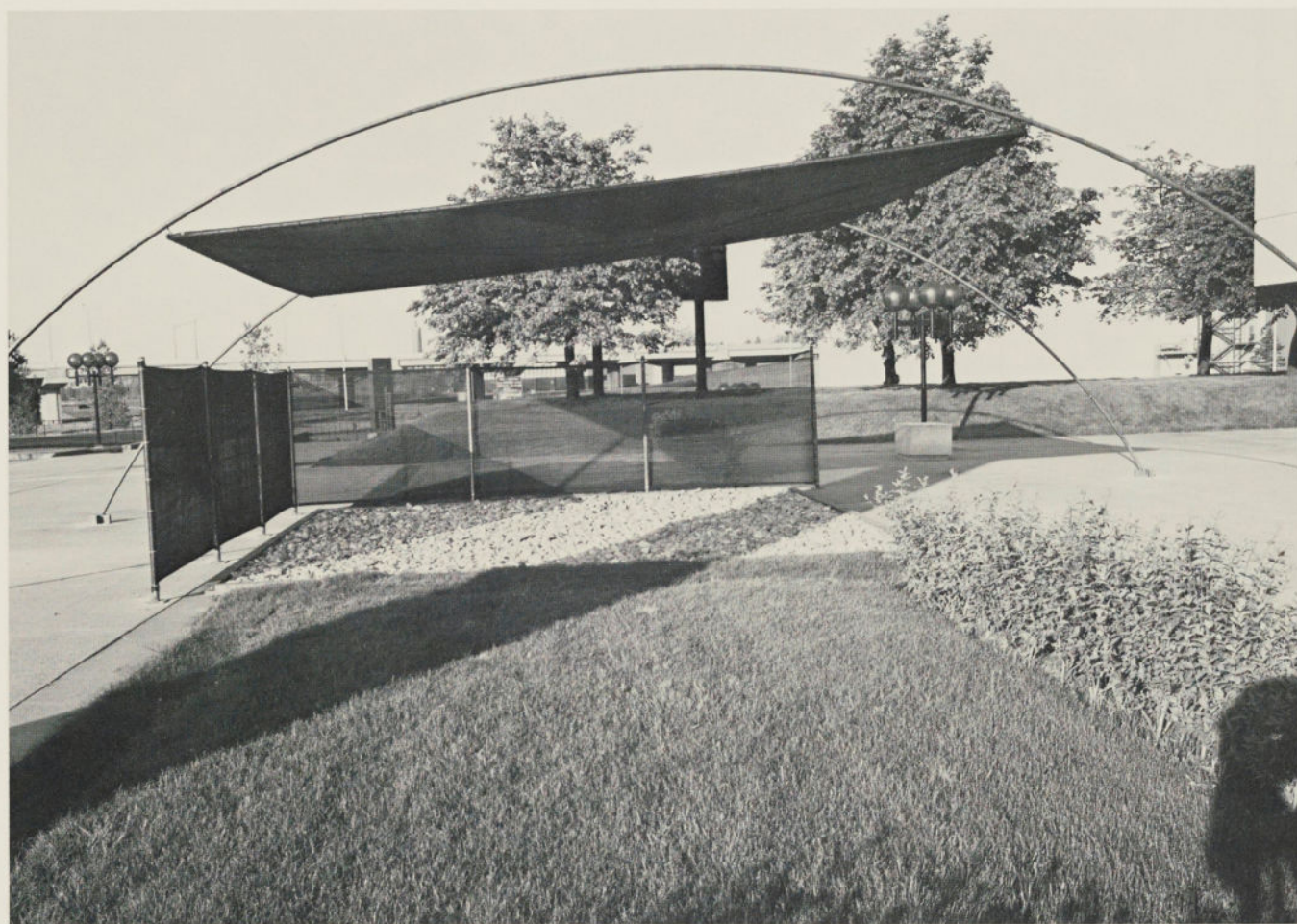
IN APPEARANCE, THE RECENT WORKS OF FRANCINE Larivée break with the themes for which she is most known: in particular, her feminist stance in *Chambre Nuptiale*. As do the other works of this exhibition, *Jardin de vie — Vision du regard aigu* investigates the concept of nature through the expression of the art object, an explicit reference here that is otherwise figured less directly in the exhibition's other installations. The artist takes mosses, lichens from their natural environment and integrates them into simple geometric forms, presenting them in an artificial environment with which they are sometimes totally at odds. Initiated in 1983, this recent series of works intitled *Jardins-paysages* combines two practices which embody the changing conditions of our relationship with nature: landscape representation of the world and the art of the garden. With this sense of a dynamic natural order, the artist establishes links between nature, aesthetics and science in terms which renew the social import of her artistic approach.

At first viewing, *Jardin de vie — Vision du regard aigu* looks like a model for a utopic, imaginary land. The brilliant green of the mosses models peaks, hills, valleys and plains from the privileged vantage point of a distant observer. The fragility of the organic material, however, obliges the artist to combine the formal composition with an open program aimed at fostering the development of a specific ecosystem. Thus, with the help of specialists, Larivée's first step is exhaustive scientific research and a passive observation of the rhythms of nature. She draws up a scholarly taxonomy of the different moss species according to their particular environments and creates an artificial environment favourable to their survival. The artist then installs peat moss to provide a fertile ground for these particular forms of vegetation. Their preservation also requires protection from the drying effects of sunlight and wind; for their water needs, she has constructed a complex irrigation system. Next, in a more affirmative action, she selects a variety of species for their texture, colour and tonal intensity

and integrates them into this foreign environment. Here, only the growth of the moss delineates and moulds the surface of the work. In an act of overt expression and conscious of her active presence in nature, Francine Larivée subjects nature to her design; in return, nature dictates a form contingent upon the probabilities of the vegetation's survival.

It is the relative instability of the organic materials, in contrast with the permanence of the traditional artistic materials, that represents the uncertainty which is at the heart of this work. The artist's unremitting effort in the daily processing of the climatic and biological data necessary for the survival of the vegetation (observable in particular in the exhibition *Mousses en situation Test 1*) is testimony to the vegetation's uncertain fate. The viewer's experience of *Jardin de vie — Vision du regard aigu* focuses, in a moment of perception, an understanding of the work's "becoming" and the representation of its life and death. Beyond a view of landscape, the sustained attention of the viewer captures the ephemerality of the work which is always on the verge of dazzling expansion or imminent death. This fragility echoes—as the whole echoes the parts—the precariousness of reality and the ominous threats posed to our existence.

The environmental works of Francine Larivée — *Mousses en situation Test 1* in the air-conditioned space of Place Ville Marie and *Enfouissement de traces* in two abandoned silos in the old Port of Québec City — use contrasting elements to remind us of our society's alienation from nature. In *Jardin de vie — Vision du regard aigu*, the complexity of the installation is necessary to keep the mosses alive and is eloquent testimony to the striking differences between nature and modern society. Thus, the artist's position remains sociological and coincides with her initial preoccupation; however, her method goes beyond conveying a didactic message that makes us confront pre-industrial nature. Her attempt to adapt the mosses to a new environment perhaps suggest that biologists consider new research methods that are more concerned with solving problems of conservation than with identifying dried mosses. Moreover, her investigations have made it necessary to put together a multidisciplinary team comprising an architect, three ecologists and a student-apprentice, all working in conjunction with the artist. Instead of a plea for the protection of endangered species, the artist is pursuing, on a small scale, a plan to orient science toward examining ecological conditions. Art and science thus unite in a dialogue in which nature is no longer considered as an element to be dominated, but is understood instead in terms of our conscious presence within it.



CLAUDE MONGRAIN

DANS SES PREMIÈRES OEUVRES, CLAUDE MONGRAIN usait d'un répertoire restreint de matériaux de formes géométriques simples issues d'une production industrielle. Il tirait profit de leurs qualités physiques intrinsèques dans des compositions inusitées où la masse de chaque élément et sa répartition dans l'ensemble déterminaient la façon dont l'aplomb général était maintenu. En apparence, ces sculptures soumises à la loi de la gravité véhiculent une information sur les propriétés réelles de leurs composantes et expriment les différents équilibres en cause. Elles illustrent les lois immuables de la physique et leurs incidences ponctuelles sur la pratique, et assimilent la sculpture à ses qualités matérielles fondamentales. Ainsi définie, la pratique sculpturale se résume à la formalisation des principes qui la gouvernent et en cela, elle semble tributaire de la pensée didactique de la science classique. Cependant, les oeuvres sont plus complexes qu'il ne paraît à première vue car l'artiste exploite de façon extravagante les tensions dynamiques et les équilibres instables. La solidité des oeuvres ne tient qu'à peu de chose, parfois uniquement à un fil, et leurs fondations exagérément précaires semblent ne pas pouvoir contrer les forces qui perpétuellement les menacent. Sous nos yeux, ces constructions mouvantes s'exhibent désormais comme le résultat aléatoire des forces antagonistes qui influent sur la matière et jouent simultanément les récits de leur chute et de leur érection.

Plus tard dans sa carrière, l'artiste juxtapose et superpose, sous forme d'amoncellements, des masses de béton aux extrémités texturées par le grain du matériau. Par contraste avec l'allure générale très achevée de l'ensemble, ces arêtes irrégulières paraissent cassées, effritées ou abîmées et évoquent des ruines. Ainsi, dans *Construction méditerranée* réalisée en 1979, apparaissent une colonne tronquée, un fragment d'entablement ou de dallage. Néanmoins, dans l'entendement de l'oeuvre au-delà de ses apparences, cette première lecture référentielle s'estompe au profit d'une interprétation plus complexe. Dès lors, dans la rugosité de la matière, le spectateur pressent la fluidité du béton préalable à son séchage. Ainsi, les sculptures affichent indirectement par delà les qualités matérielles spécifiques du matériau tout le travail de moulage et de façonnage exécuté à l'atelier. Cette visibilité de la fabrication jumelée à la suggestion de ruines retrace l'histoire ambiguë d'une sculpture qui se concrétise ou se détériore. À la précarité matérielle porteuse de récits divergents, répond en écho une seconde ambivalence interprétative tout aussi équivoque.

Dans ses oeuvres récentes, comme *Déjeuner sur l'herbe avec nature morte* présentée dans le cadre de cette exposition, Claude Mongrain exploite toujours de façon dynamique les ambiguïtés explorées successivement au cours de sa carrière. Ainsi, il use abondamment de constructions instables et de la visibilité des différents états de la matière mais aussi, simultanément, du pouvoir d'évocation et d'illusion des matériaux dans des mises en scène ouvertes à la narration et à l'imaginaire. Cette utilisation métaphorique des éléments sculpturaux dématérialise les oeuvres dont le caractère tangible s'affirme par ailleurs toujours avec évidence. De la sorte, l'artiste maintient en tension dynamique l'affirmation des qualités physiques des sculptures et de leurs différentes composantes, et l'effacement de ces caractères concrets derrière un certain pouvoir d'évocation. Désormais, se confondent la vision de formes abstraites suggestives sur

lesquelles se construit une figuration et la vision d'une représentation en processus de déconstruction. De plus, la présentation éclatée de l'ensemble favorise une multiplication des points de vue du spectateur et des diverses perspectives, elle exacerbe les brusques changements d'échelle dans l'ensemble comme au sein de chacune de ses parties.

Ainsi, dans *Déjeuner sur l'herbe avec nature morte*, Claude Mongrain accumule sans les réconcilier une variété incroyable de problématiques qui brouillent notre perception de l'oeuvre. À l'instabilité matérielle première correspond désormais une instabilité interprétative plus complexe où se côtoient le récit de la construction de l'oeuvre, celui de sa fabrication et les histoires disparates que son pouvoir d'évocation fait naître et croître. Partant de la cristallisation momentanée et fragmentaire d'une idée qu'il modifie imperceptiblement à l'infini, Claude Mongrain aménage une aire mentale ouverte à l'imaginaire. Dès lors, il laisse libre cours aux multiples transformations imposées à l'oeuvre par les accidents rhétoriques dont elle est porteuse. À l'inverse d'un modèle schématique déduit dans une formalisation classique, les images abstraites derrière lesquelles l'oeuvre semble temporairement se résumer servent de moteur à la découverte de son aspect toujours changeant. Insaisissable dans son ensemble selon un point de vue privilégié, la mouvance toujours fugitive de cette sculpture participe à la dynamique plus vaste de la nature qui l'entoure. À l'instar de celle-ci, elle nous oblige, pleinement conscients de l'aspect provisoire et partiel de notre perception, à une lecture active fondée sur la finitude de notre expérience. (M.P.)

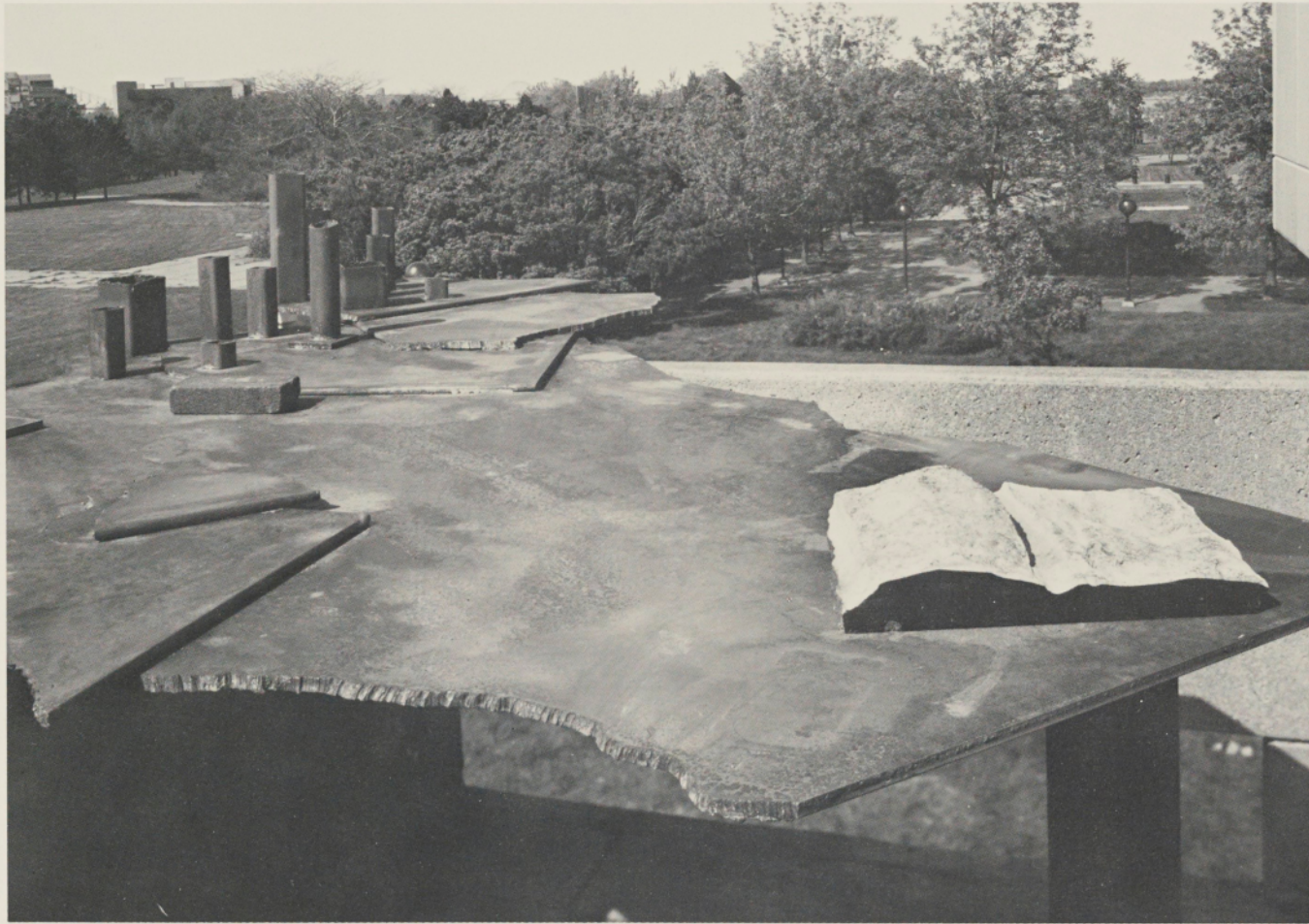
IN HIS EARLY WORKS, CLAUDE MONGRAIN MADE use of a limited repertory of simple geometric forms borrowed from industrial production. He took advantage of their intrinsic physical properties in unusual compositions in which the mass of each element and its distribution throughout determined the way the general balance was maintained. In appearance, these gravity-governed sculptures convey information about the actual properties of their components and express the various balances at play. They illustrate the unchangeable laws of physics and their repercussions on artistic production and reduce sculpture to its fundamental material properties. Thus, sculpture is given form through the objective understanding of the principles that govern it; it is therefore in the didactic tradition of classical science. The works, however, are more complex than they first appear since Mongrain exploits the dynamic tensions and unstable balances in an extreme and extravagant way. The stability of the works is far from assured — they are sometimes literally hanging by a thread — and with the exaggerated instability of their foundations they seem unlikely to withstand the forces that are constantly threatening them. Under our very eyes, these mobile constructions manifest the aleatory consequences of opposing forces that influence matter. Simultaneously, the works play out narratives of both their own demise and construction.

In later works, Mongrain juxtaposes and superimposes piles of concrete masses, where the edges reveal the textured grain of the material. In contrast to the general finished look of the whole, these rough edges appear to be broken, crumbling, damaged and thereby evocative of ruins. *Construction méditerranée* (1979), for example, consists of a truncated column, a fragment of entablature or paving slab. The viewer's first referential reading, however, recedes into a more complex interpretation. He senses the fluid, un moulded concrete in his experience of the rough, corrugated surface.

Thus, the sculptures demonstrate indirectly, beyond the specific properties of the material, all the studio work involved in moulding and shaping. This view of the fabrication, coupled with the suggestion of ruins, retraces the ambiguous history of a sculpture which materializes or deteriorates. This second interpretative ambivalence, then, echoes the precariousness of materials with its evocation of various narratives, and is just as equivocal.

In his recent works, such as the one presented here, *Déjeuner sur l'herbe avec nature morte*, Claude Mongrain continues to dynamically exploit the ambiguities he has explored throughout his career. Thus, he makes frequent use of unstable constructions and various states of matter. Simultaneously, however, he uses the evocative and illusory powers of materials in arrangements open to narratives and the imagination. This metaphoric use of the sculptural elements dematerializes the works yet their tangible characteristics are still in evidence. In this way, the artist establishes a dynamic tension: he affirms the physical properties of the sculptures and their components, and then obliterates them through their evocative power. The vision of abstract, suggestive forms upon which a representation is constructed blends with a vision of a representation being deconstructed. In addition, the work's centrifugal presentation multiplies the viewer's points of views; it accentuates the abrupt changes of scale both in the work as whole and in its parts.

Thus, in *Déjeuner sur l'herbe avec nature morte*, Claude Mongrain amasses, without reconciliation, an incredible variety of problematics which blur any clear perception of the work. In addition to an initial material instability is an increasingly complex interpretative instability: together with a reflexivity on the work's construction, its fabrication, are the disparate narratives whose evocative powers have been engendered and developed. Starting with the momentary and fragmentary crystallization of an idea, Mongrain installs within the variations of this initial representation an open mental space, one that is open to the imagination. From there, he gives free reign to the numerous transformations resulting from the rhetorical accidents that the work provokes. Contrary to classical deductive models, the abstract images in which the work seems temporarily engulfed serve as an impetus toward discovering the work's very nature. This conceptual escape of meaning allows a fugitive movement that places sculpture within a dynamic that is larger than the nature within which it is contained, yet also reflective of this nature as well. Like nature itself, the work obliges us to acknowledge the provisional and partial nature of our perception; it requires us to make an active reading based on the finitude of our experience.



DAVID TOMAS

DEPUIS 1975, LES INSTALLATIONS DE DAVID TOMAS intègrent ses pratiques jumelées d'artiste et de chercheur universitaire. Ces pratiques sont liées et constituent une stratégie de production et de recherche délibérée et méthodique. Entre ces deux aires de travail, David Tomas inscrit un «troisième espace» qui remet en question les frontières rigides entre les disciplines de l'anthropologie et de l'art. Ce lieu renferme les espaces «négatifs» de la connaissance inexplorée en attente à l'extérieur des limites restrictives de ces disciplines.

David Tomas croit que voir n'est pas uniquement un acte physiologique, mais également un site d'inscription idéologique et par le fait même sujet aux récits particuliers de l'histoire et aux mécanismes du pouvoir. Dans son oeuvre, l'artiste tente de renverser une façon de voir conditionnée par l'histoire des développements technologiques et de leurs effets complexes nés avec la révolution industrielle. Les premières installations de David Tomas «nient» l'image figurative facilement identifiable qui caractérisait la photographie conventionnelle pour mettre au premier plan les propriétés idéologiques et historiques qui sous-tendent la production photographique. L'intérêt qu'il avoue porter à oublier l'histoire, en particulier une histoire de la photographie, est une tentative d'inscription d'une histoire «négative» de cette discipline, un processus d'oubli en vue d'une réécriture. David Tomas qualifie cette reconstruction de *post-photographique*.

Depuis 1984, les modes de représentation du langage dans ces oeuvres sont de plus en plus éclatés. Les légendes sur plaques des premières installations deviennent en 1983 des textes grand format qui occupent les murs. La négation des composantes linguistiques est particulièrement évidente dans deux oeuvres. Dans *The Photographer* (1985), ces composantes prennent la forme de textes trilingues (anglais, français et russes) écrits en couleurs fluorescentes sur des murs noirs bombés éclairés à l'aide d'une lampe à lumière noire. Dans *Eyes of China/Eyes of Steel* (1986), la construction et la manipulation de l'espace architectural, les murs noirs, les textes (à l'envers, renversés, en caractères extrêmement petits) et leur densité, de même que l'effet de montage produit par leur réflexion fracturée sur des morceaux de miroir créent un environnement extrêmement agressif et hostile à la limite de l'inintelligible. Parce que le texte est installé dans un environnement sombre, le corps du lecteur/spectateur semble être «entraîné par l'oeil» à travers l'espace physique inquiétant à la recherche de la signification de textes obscurcis et pratiquement illisibles. Les exhortations du documentariste russe Dziga Vertov à une approche radicale et non narrative du cinéma sont en partie à l'origine de cette stratégie de montage.

La dimension acoustique de l'oeuvre *Don't Let the Stars Get in Your Eyes* (1987) présentée dans le cadre de *Elementa Naturae* a été précédée par plusieurs oeuvres sonores, telles que le disque *Notes Towards a Photographic Practice* et l'enregistrement sur bande *Madame Curie*. Elle représente également une inversion des problèmes posée par les installations à la lumière noire. Ici, l'auditeur est visuellement attiré par quatre petites tours grises renfermant chacune un haut-parleur. Malgré un minimum d'éléments visuels, les sons dans *Don't...* évoquent une gamme d'idées aussi expansibles et complexes que les premières oeuvres de David Tomas. Le train présent dans plusieurs de ses installations et introduit en tant qu'élément acoustique dans la présente

oeuvre représente un moment critique de l'histoire de la perception humaine. Parmi plusieurs innovations technologiques qui ont eu une influence radicale sur les notions d'espace/temps, deux ont coïncidé: le développement des chemins de fer, et par le fait même les vitesses de déplacement plus élevées, et l'invention de la photographie. Le paysage naturel paradoxal autour du Musée contraste avec le bruit d'un train roulant à grande vitesse, le grincement «industriel» d'un moteur à vapeur du début du XIX^{ème} siècle et l'idéalisme romantique d'un Perry Como chantant *Catch a Falling Star* en 1958. L'oeil du spectateur/auditeur est libre d'y errer, mais son oreille, elle, est séduite par les effets sonores quadrophoniques qui l'entourent. Alors que le train et le moteur à vapeur sont d'une pertinence particulière avec l'emplacement du Musée puisqu'il est situé près des anciens chantiers navals du port de Montréal, *Don't...* pose cette question toujours présente dans les installations de David Tomas: est-ce que voir c'est vraiment croire?

Dans l'oeuvre *Don't...*, un bain acoustique de sons évoquant et niant simultanément des moments historiques et technologiques spécifiques invite le spectateur/auditeur à retourner dans un moment effacé de la production culturelle. Le montage de bruits industriels, de la chanson de Perry Como, et de la narration du texte de Vertov créent un vertige acoustique, une vrille qui force le spectateur/auditeur à interrompre sa perception complaisante du paysage extérieur naturel. Cette phrase de David Tomas peut expliquer l'élément paradoxal de son installation: «L'espace acoustique est la forme parfaite d'éclairage. Il baigne un environnement optiquement vide.»*

* Au cours d'une conversation avec l'auteur le 7 janvier 1987.

SINCE 1975, DAVID TOMAS' INSTALLATIONS HAVE implicated his twin practices as an artist and as a publishing academic. These practices are intertwined and constitute a deliberate and methodical strategy of production and research. Tomas' inscription of a 'third space' between these two areas of work, involves the negation of legitimated knowledge within the specific fields of anthropology and art. It reveals their cross-overs, while resurrecting the 'negative' spaces of unexplored knowledge waiting patiently outside the restrictive boundaries of the respective fields.

For Tomas, seeing is not merely a physiological process, but is taken as a site of ideological inscription and thereby subject to particular narratives of history and mechanisms of power. Tomas' work attempts to subvert a historically-conditioned mode of seeing aligned with the complex effects of technological developments originating with the industrial revolution. Tomas' earlier installations 'negate' the identifiable figurative image that has characterized conventional photography, to foreground the ideological and historical properties underlying the production of photographs. His avowed interest in forgetting history, particularly a photographic history, is an attempt to inscribe a 'negative' history of photography, a process of forgetting in order to re-write. Tomas refers to this re-building as *post-photographic*.

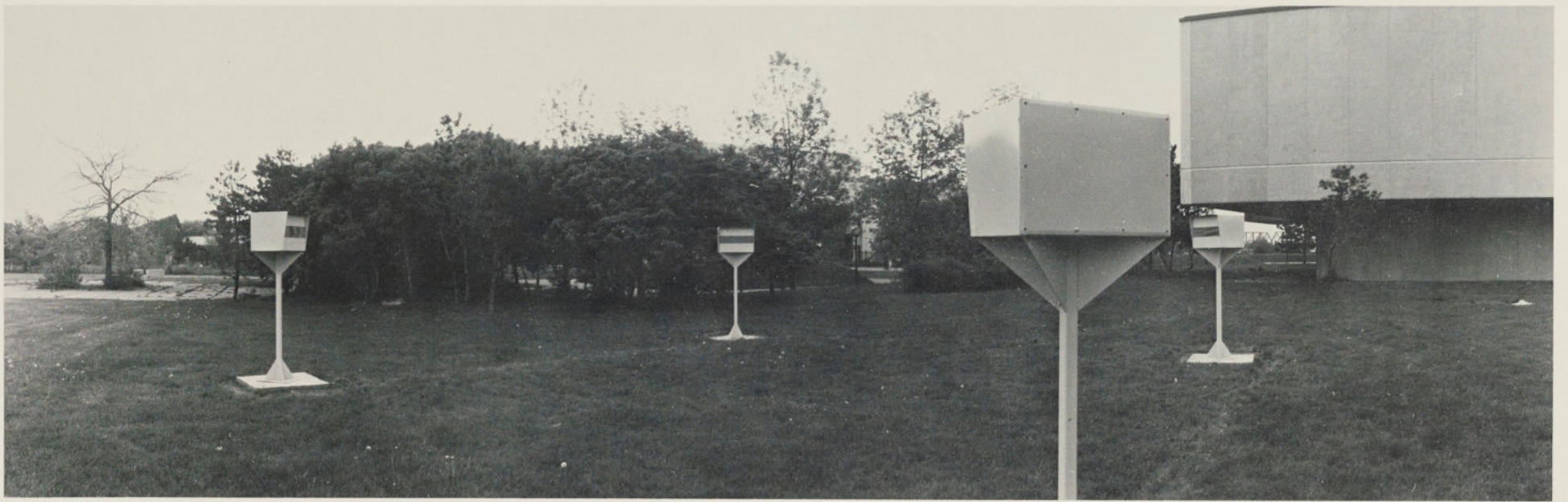
In the works since 1984, the representation of language is increasingly disrupted. The captions on plaques in the earlier works are enlarged into large-scale wall text by 1983. The negation of linguistic components is especially acute in *The Photographer* (1985) and *Eyes of China/Eyes of Steel* (1986). In the former, these take the form of trilingual texts (in English, French and

Russian) reproduced in day-glo colours, applied on 'shaped' black walls lit with black light. In the latter, the construction and manipulation of the architectural space, the black walls, the texts (reversed, upside down, in extremely small type) and the density of its content, as well as the montage effect of its fractured reflection in slices of mirror, produces an extremely aggressive and hostile environment that borders on unintelligible. By mounting language in a lightless environment, the reader/viewer's body seems to be "dragged by the eye" through the disturbing physical space, in search of the meaning of obscured and virtually illegible texts. One of the primary roots of this montage technique is to be found in Russian documentary filmmaker, Dziga Vertov's imperatives for a radical, non-narrative approach to cinema.

The acoustic dimension of Tomas' *Don't Let the Stars Get in Your Eyes* (1987) for *Elementa Naturae* is informed by several earlier acoustic pieces, the records, *Notes Towards a Photographic Practice* and *Madame Curie*. It also represents an inversion of the problems addressed by the black light installations. Here, the listener is prompted visually by four small gray towers that each house an audio speaker. In spite of the minimal visual emphasis, the acoustic sounds in *Don't...* evoke a range of ideas as expansive and complex as Tomas' earlier works. The train, which figures in many of Tomas' installations and recurs as an acoustic element in this work, represents a critical moment in the history of human perception. The development of the railway and its increased speed of travel, coincides with the invention of photography, two of many technological processes that radically affected notions of space and time. Counterpointing the sound of a moving high speed train, the industrial grating of a beam engine (an early 19th century steam engine) and the romantic idealism of Perry Como's 1958 rendition of *Catch a Falling Star*, is the paradoxical natural landscape of the museum site. The viewer/listener's eye is free to wander here, but the ear is in turn engaged by encircling quadrophonic sound effects. While the train and beam engine have a particular relevance to the site-specificity of the museum, itself located by the old shipyards of Montreal's port, *Don't...* continues to ask, as in Tomas' previous installations, whether seeing is really believing.

In Tomas' *Don't...* the spectator/listener is invited to float within the historically forgotten space of cultural production, an acoustic bath of sounds simultaneously evoking and negating specific historical and technological moments. The aural montage of industrial sounds, Como's music and lyrics, the narration quoting Vertov, produces an acoustic vertigo, a spiralling that forcibly disrupts the viewer/listener's complacent perception of the natural, exterior landscape. The paradoxical quality of Tomas' installation is provocatively described by his recent remark, "The acoustic space is the perfect form of lighting. It bathes an environment, but optically there's nothing there." *(M.G.)

* In conversation with the artist, January 27, 1987.



CLAUDE TOUSIGNANT

Ce que je veux, c'est objectiver la peinture, l'amener à sa source, là où il ne reste que la peinture vidée de toute chose qui lui est étrangère, là où la peinture n'est que sensation.¹

EN 1959, DANS LE CATALOGUE D'EXPOSITION *ART Abstrait*, Claude Tousignant définissait en ces termes la quête d'absolu qui motivera sa pratique de façon déterminante tout au long de sa carrière. Cette volonté de faire de la peinture l'instrument de l'affirmation de son essence propre anime encore aujourd'hui son travail.

Claude Tousignant s'emploie à saisir la peinture en toute objectivité au-delà de ses manifestations extérieures particulières. Conformément aux exigences de rationalité calquées sur les méthodes d'une pensée scientifique classique, il entend exprimer les principes d'harmonie et les rapports spécifiques qui gouvernent l'œuvre picturale. Ainsi, il entreprend d'épurer la peinture de tout ce qui fait écran à la perception de son essence en supprimant d'abord ce qu'elle peut représenter, ce à quoi elle fait référence ou ce qui suggère une sensibilité individuelle. Pour ce faire, il a recours à un vocabulaire plastique ramené volontairement à l'essentiel, soit des formes simples au tracé net, des surfaces uniformes aux contours réguliers, un choix restreint de couleurs pures et une composition générale symétrique. Dans un parfait équilibre de formes et de couleurs sur la surface du tableau, Claude Tousignant assimile la peinture à une pure image visuelle rendue explicite grâce à l'affirmation exclusive de ses composantes picturales.

Vers 1965, Claude Tousignant amorçait un ensemble d'œuvres, auxquelles il est souvent exclusivement identifié, où il présentait une série de cercles concentriques dans un format circulaire. Les jeux d'équilibre pleinement accomplis sur la surface de la toile s'accordent désormais au format du tableau, ou inversement, dans une composition inusitée où les formes et le format sont en coïncidence pour neutraliser toute tension visuelle. La poursuite de ses recherches picturales antérieures vers un équilibre indéfectible pousse les investigations de Claude Tousignant aux limites du tableau. En effet, son travail, qui tente de s'approcher de plus en plus de la vérité de la peinture, affirme sans équivoque son unicité, son hiératisme, sa frontalité et paradoxalement sa parenté avec la sculpture.

Les monochromes de 1981 se distinguent des cibles des années soixante par l'importance accordée à leur épaisseur et par leur présentation inhabituelle au Musée. Déposés sur le sol, ils se tiennent debout comme des objets autonomes. Le souci d'objectiver la peinture, d'abord manifeste dans la tentative de la «départiculariser» et d'en saisir l'idée abstraite, se double dès lors, non sans risque pour l'intégrité du médium, du souci d'en saisir la réalité matérielle comme objet. Toujours guidé par le même souci d'harmonie, Claude Tousignant ajuste le format et l'échelle de ces grands monochromes aux plans orthogonaux des salles du Musée. L'intervention du peintre se résume encore une fois à choisir une couleur peinte en correspondance parfaite avec le format, donc à agir non plus sur l'objet mais sur sa situation dans l'espace réel de l'architecture. Claude Tousignant vise la peinture dans son être hors de toute contingence et accorde ainsi la prééminence à ses caractères permanents plutôt qu'à ceux plus fluctuants qui définissent aussi la pratique. Les interventions picturales réduites à leur plus simple expression tendent à faire de l'œuvre un objet *in locus* entièrement centré

sur lui-même. Cependant, cette trop grande clarté épuise rapidement l'attention du visiteur et l'invite à parcourir l'espace réel du lieu d'exposition. Dès l'instant où celui-ci s'active, il expérimente la force de la couleur et la présence de la matière picturale, toutes deux soumises aux aléas de la marche et aux variations de lumière qu'elle impose. Lorsque l'artiste paraît réussir à résumer chaque œuvre à ses caractéristiques distinctes irréductibles, la perception d'une telle œuvre semble indissociable des multiples contingences intimement liées au point de vue du spectateur.

Dans l'œuvre présentée ici, *Palimpseste sur la pierre tombale de Mies van der Rohe*, le choix du matériau pour ses qualités physiques intrinsèques accorde l'intervention artistique de Claude Tousignant à la qualité de site naturel de l'espace d'exposition. De plus, la plaque de granit déposée simplement sur le sol s'harmonise parfaitement avec l'axe horizontal du profil du paysage. À l'instar des monochromes de 1981, l'artiste ajuste la réalité d'objet de son intervention picturale aux caractéristiques du lieu d'exposition et confond encore plus littéralement peinture et sculpture. Dans une mise en scène monumentale, que le matériau, le titre et la présentation sur un monticule de terre accentuent, il souligne les qualités picturales du granit et simultanément leur rend hommage. Par delà les distinctions entre les différents media, il nous convie à une expérience esthétique plus vaste où la peinture et la sculpture en coïncidence établissent par la métonymie ou la métaphore, un nouveau dialogue entre l'art et la nature. (M. P.)

1. Claude Tousignant cité par Normand Thériault dans *Claude Tousignant: Sculptures*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, p. 28.

What I want to do is to objectify painting, bring it back to its source, where everything extraneous has been removed, where painting is nothing but sensation.¹

IN 1959, IN THE EXHIBITION CATALOGUE *ART Abstrait*, Claude Tousignant defined in these terms the quest that was to motivate his work throughout his career. This desire to use painting as the means of affirming its own essence, excluding everything extraneous, still impels his work today.

In conformance with the demands of rationalism, the methodology of classical scientific thought, Tousignant undertakes to express the principles of harmony and the specific relationships governing pictorial works. To do this, he attempts to purge everything that screens the perception of the work's essence: he removes representation, allusion, or the suggestion of a personal sensibility. His vocabulary is therefore deliberately reduced to essentials — simple, cleanly delineated shapes, uniform surfaces with regular contours, a restricted choice of pure colours and a general, symmetrical composition. In a perfect balance of forms and colours on the painting surface, Tousignant reduces painting to a pure visual image by affirming the pictorial constituents only.

Around 1965, Claude Tousignant began a group of works with which he is often identified: a series of concentric circles in a circular format. The exercises in balance would henceforth either correspond with the format of the canvas or, conversely, the forms and format, in an unusual composition, would coincide to neutralize all visual tension. His previous research towards an indestructible harmony pushed his investigations to the limits of the canvas. In fact, seemingly approaching closer and closer to the truth of painting, Tousignant is affirming its oneness, its iconic nature, its frontality

and, paradoxically, its relation to sculpture.

His monochromes of 1981, with the importance attached to their thickness and their unorthodox presentation at the museum, depart from his works of the 1960's. They are placed on the floor and stand up like autonomous objects. The concern for objectifying painting first manifests itself in the attempt to "departicularize" it and seize the abstract idea. This concern is then coupled with the desire to seize the material reality of the object, not without risking the integrity of the medium. Still guided by a concern for harmony, Tousignant adapts the form and scale of his large monochromes to the orthogonal layout of the museum rooms. The painter's intervention again consists of choosing a colour that is painted in perfect harmony with form and size; in fact, it no longer involves working on the object but rather on its situation in the real space of the architecture. Tousignant is aiming at the essence of painting outside all contingencies, and therefore places more importance on the permanent properties than on the more fluctuating ones. The pictorial interventions, reduced to their simplest expression, tend to make the work an *in locus* object, entirely centered on itself. However, this excessive clarity rapidly curtails the attention span of the viewer and invites him to make his way through the real space of the exhibition site. The moment he does this, he experiences the force of the colours and the presence of the pictorial material. Each of these are subject to the contingencies of the walk and the ensuing variations of light. When the artist seems to succeed in summarizing each work in terms of its distinct, irreducible properties, the perception of such a work appears indissociable from the multiple contingencies based on the viewer's perspective.

In the work presented here, *Palimpseste sur la pierre tombale de Mies van der Rohe*, the choice of material for its intrinsic physical properties unites the artist's intervention with the properties of the natural site of the exhibition. In addition, a granite plaque which is simply placed on the ground is in perfect harmony with the horizontal axis of the landscape. Like the monochromes of 1981, the artist reconciles the reality of the object of his pictorial intervention with the properties of the exhibition site and confuses painting and sculpture in an increasingly literal fashion. In a monumental arrangement which the material, the title and the presentation on a mound of earth accentuate, Tousignant underscores the pictorial qualities of granite and simultaneously pays homage to them. Beyond the distinctions between the various media, he invites us into a wider aesthetic experience in which painting and sculpture together establish, through metonymy and metaphor, a new dialogue between art and nature.

1. Claude Tousignant, quoted by Normand Thériault in *Claude Tousignant Sculptures* (Montréal: Montréal Museum of Fine Arts, 1982), p. 28.



IRENE F. WHITTOME

À PREMIÈRE VUE, LE TRAVAIL D'IRENE WHITTOME dérouté par sa fragmentation et son hétérogénéité. Rétrospectivement, nous constatons néanmoins que sa pratique se caractérise par une vaste entreprise de sélection, de déplacement, de recyclage de signes divers subordonnés à des arrangements particuliers. L'artiste exploite entre autres des motifs et des symboles tirés de l'histoire de l'art ou de différentes cultures, des éléments de sa production antérieure ou des motifs symboliques personnels et des objets trouvés au hasard. Ces signes de toutes natures sont soumis à des juxtapositions inusitées et à des mutations fécondes en significations inépuisables. Ils deviennent les matériaux, supports d'une fiction éloquent dans les multiples ramifications qu'elle fait naître et croître.

Cette complexité relative se manifeste de façon exemplaire dans la suite *Room 901* présentée simultanément dans trois lieux distincts à Montréal en 1982. Dans cette série, Irene Whittome travaille le donné de l'espace de son atelier par diverses manipulations matérielles et lui impose des transformations successives dont elle rend compte dans des mises en scène photographiques. Elle compose avec ces représentations de sorte que l'ensemble témoigne, en plus des multiples modifications imposées à l'espace de l'atelier par la course du soleil une journée d'été et par le changement des saisons, des parcours imaginaires figurés dans les boîtes photographiques et des manipulations variées subies par ces objets-témoins. De plus, les différents assemblages et le traitement du lieu en soulignent l'aspect religieux, voire funéraire, et nous convient à une expérience contemplative plus vaste. Irene Whittome combine donc les symbolismes et les témoignages d'ordre public et privé de manière à révéler et à prolonger la complexe stratigraphie de leurs significations disparates.

L'artiste agit ainsi à l'instar du Musée comme la mémoire active d'un lieu, dans l'aménagement de fragments d'un espace vécu ou imaginé et celle d'un temps, dans l'organisation de marques du passé. Nous ne saurions trop insister sur la parenté d'une telle pratique avec la classification en usage dans un musée, et au-delà de cette similarité première, avec celle opérante dans les discours de savoir engendrés par l'institution muséale — archéologie, histoire et sciences naturelles. De plus, dans une présentation monumentale, elle souligne la portée symbolique des multiples signes dont elle use et les réinvestit d'un poids allégorique personnel. Ainsi, l'artiste dit que la croix noire visible dans *Room 901* symbolise la fin de son évolution personnelle depuis *Le Musée blanc*. Elle imprime à chacun des éléments qu'elle incorpore à son travail des transformations analogues aux métamorphoses imposées à la nature sublunaire de l'Histoire ou de la Nature par ces discours unificateurs qui rendent possible la connaissance, et elle les anime d'un potentiel symbolique plus vaste.

Dans le même esprit, dans l'œuvre *Illuminati* présentée ici, Irene Whittome intègre des éléments d'une arcade de la façade d'un édifice public de Montréal aujourd'hui démolie, et une tortue de mer modelée sur un spécimen du Musée national des sciences à Ottawa. Dans son projet préliminaire, l'artiste nous apprend que, chez les civilisations chinoise et hindoue, la tortue symbolise l'univers et personnifie le parfait équilibre de la matière et de l'esprit. Selon elle, la tortue incarne en plus l'expression de sa pensée affranchie des déterminismes sociaux dans son cheminement personnel

comme artiste ou comme femme. Dès lors, dans un espace imaginaire construit à l'image d'un sanctuaire ou d'une demeure intimiste, Irene Whittome présente le moulage de la tortue de mer à la verticale comme une icône et utilise l'arcade récupérée comme portail. De façon évocatrice, elle aménage l'accès de ce temple personnel comme l'entrée d'une mine et assure ainsi le rituel du passage à cet espace contemplatif. En somme, l'artiste combine librement des indices visuels hétéroclites employés parfois comme des objets témoins d'un certain discours de savoir, comme des emblèmes hérités d'une symbolique particulière ou comme des emblèmes intégrés à une iconographie d'ordre privé.

De plus, Irene Whittome subordonne les témoignages incontrôlables portés par ces éléments à un ordre personnel étranger à notre entendement; ainsi ses œuvres n'assurent pas la constitution d'une représentation univoque. À une histoire ou une symbolique orientées pour assurer la cohésion d'un discours, l'artiste substitue un Musée personnel des traces où l'accumulation exacerbée d'indices concentre les chassés-croisés d'une multitude de récits. Dès lors, se côtoient l'histoire personnelle de l'artiste comme sujet et comme producteur, l'histoire de son œuvre comme produit et comme corpus, l'histoire des civilisations et l'histoire naturelle et leurs allégories respectives. Pour le spectateur, l'impossibilité de trouver un sens absolu à l'œuvre subsiste perpétuellement et seul l'imaginaire actif à l'origine de la fiction s'impose à lui avec évidence. Irene Whittome nous oblige donc à une lecture active fondée sur les seules certitudes de notre situation et nous situe face à l'œuvre comme face au monde ou à la nature, dans l'obligation d'choisir, de classer, de regrouper et de construire... conscients des limites de notre entendement. (M.P.)

AT FIRST, THE FRAGMENTATION AND HETEROGENEITY of the work of Irene Whittome is somewhat perplexing. Looking back, however, we find that her art is characterized by an extensive process of selection, displacement and recycling of various signs in particular arrangements. The artist makes use of themes and symbols from the history of art or from different cultures, elements from her previous works or symbolic themes of a private nature, as well as objects found by chance and then modified repeatedly. These manifold signs are placed in unexpected juxtapositions and undergo changes that provide inexhaustible sources of meaning. They become the support material for an eloquent fiction, for the myriad ramifications it generates.

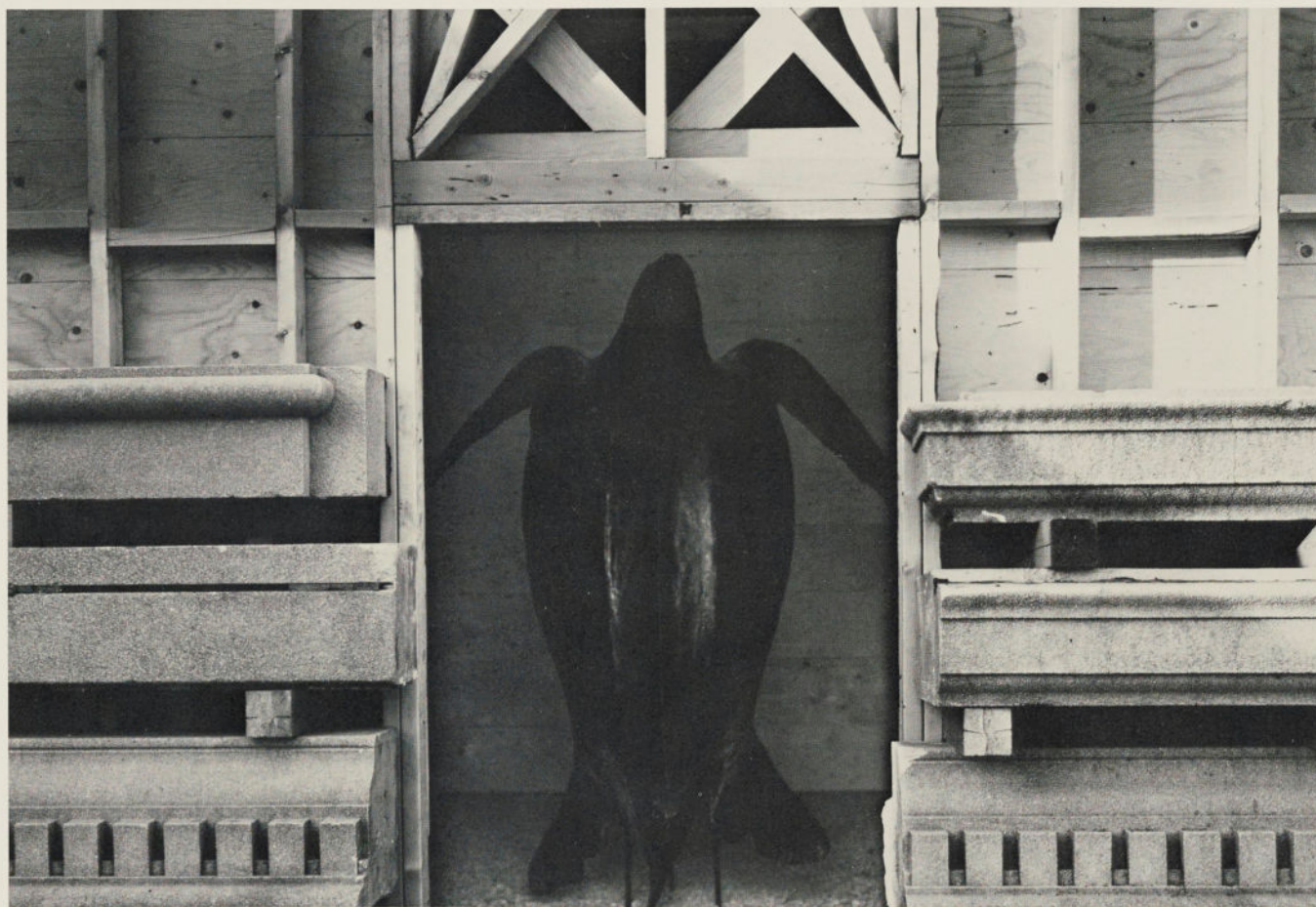
This relative complexity is clearly manifest in the series Room 901, presented simultaneously at three different locations in Montreal in 1982. In this series, the space of the artist's studio undergoes various material alterations, which are outlined in photographic representations. Her photographs record the many changes of light in the studio space that are brought about by the path of the sun on a summer day and by the change of seasons. They evoke imaginary routes and show the various manipulations that these "object-witnesses" undergo. In addition, the treatment and various arrangements of the space emphasize the religious — or even funereal — aspect, and summon us to a wider contemplative experience. Whittome combines the symbolic realm of the public with that of the private in such a way as to reveal and expand the complex strata of disparate meanings.

Whittome is thus following the tradition of the museum, as the active memory in the arrangement of past fragments of a real or

imagined space and time. This similarity with museological classification cannot be overemphasized, nor can its consequent ramifications into the related fields of archaeology, history and natural sciences. In addition, in a monumental presentation, she emphasizes the symbolic scope of the multiple signs she uses and invests them with a personal, allegorical significance. Thus, the artist states that the black cross visible in Room 901 symbolizes the end point of her personal evolution which began with the series Le Musée blanc. Each component of her work undergoes a transformation analogous to the metamorphoses that are imposed on History or Nature by the unifying discourses that make knowledge possible. Whittome invests these elements, we may add, with a vaster symbolic potential.

In the same spirit, in the work Illuminati presented here, Whittome combines the elements of an archway from the facade of a demolished public building in Montreal and a sea turtle modelled on a species from the National Science Museum in Ottawa. In her preliminary project, Whittome informs us that in the Chinese and Hindu civilizations, the tortoise is the symbol of the universe, personifying the perfect harmony between mind and matter. The tortoise also incarnates her idea of personal progress as artist or woman, free from social determinations. With this in mind, she creates an imaginary space resembling a sanctuary or private place. In it she places the cast of a sea-turtle in a vertical position, like an icon, and uses the recycled archway as portal. The access to this private temple evocatively resembles the entrance to a mine, thereby reinforcing the idea of a rite of passage into this contemplative space. In short, the artist freely combines the various, incongruous visual signs: sometimes they are used as objects that testify to a certain discourse on knowledge, sometimes as elements of a particular symbolism or as emblems of a private iconography.

In addition, Irene Whittome subjects these centrifugal signs to a personal ordering which is distant from our immediate understanding; thus, her works do not constitute unequivocal representations. Instead of a story or symbolism to provide a coherent discourse, the artist presents a personal museum of fragments, in which an accumulation of signs reveals the inter-relations from among a multitude of narratives. The personal history of the artist as both subject and producer, the history of her work as product and corpus, the history of civilizations and natural history, and their respective allegories are all juxtaposed within the work. For the viewer, the impossibility of finding an absolute meaning to the work remains a constant; only the active imagination at the origin of fiction is able to penetrate it. The author therefore forces us to read the work according to the certainties of our situation only; we are confronted with the work as we are confronted with the world or with nature; we must choose, classify, re-group and construct... while being conscious of the limits of our understanding.



GEOFFREY JAMES

PENDANT PLUS D'UNE DÉCENNIE, GEOFFREY James a photographié des jardins italiens, français et anglais depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle. Dans son livre *Exits and Entrances*, Geoffrey James faisait la remarque suivante: «Les jardins, plus que n'importe quelle œuvre d'art, sont vulnérables au passage du temps.» Prises à l'aide d'un appareil panoramique des années vingt embrassant un champ de 120°, les photographies de Geoffrey James témoignent de l'histoire muette des jardins d'un temps jadis. Ces jardins dont l'intention originale s'est perdue, mais qui continuent néanmoins à s'affirmer, dans leur délabrement et dans leur splendeur, comme autant de représentations culturelles de différents moments de l'histoire.

Derrière l'abondante végétation des jardins photographiés par Geoffrey James, on peut sentir les artifices auxquels l'homme soumet la nature. La croissance contrôlée et orchestrée des buissons et des arbres, les fontaines ouvragées et les statues exaltant les animaux et les hommes deviennent dans les images de Geoffrey James autant de manifestations morbides de l'héritage du passé. Les photographies de Geoffrey James dégagent une impression de fragilité, elles évoquent l'éphémère et fugace présence de l'homme civilisé au sein de la magnificence absolue et éternelle du monde naturel.

La vision raffinée de Geoffrey James relève de cette sensibilité inhérente à la perception intuitive. Le cadre élargi de l'appareil panoramique permet au photographe de décentrer l'espace organisé auquel nous sommes habitués la photographie traditionnelle à point de vue unique. La compression de plusieurs plans dans l'espace donne des paysages sensoriels à stratification complexe. En plus de nous montrer des images d'une grande richesse de textures et de tonalités, Geoffrey James nous fait voir de la nature une organisation spatiale aussi surréaliste que formelle.

La participation de Geoffrey James à *Elementa Naturæ* se distingue de celle des autres artistes. J'ai pressenti Geoffrey en janvier dernier dans l'espoir qu'il puisse appliquer aux œuvres d'art contemporain installées sur le site du Musée sa vision subtile de la nature. Je lui suis très reconnaissante d'avoir accepté de photographier huit des installations de l'exposition. Sa contribution parachève avec force la thématique d'*Elementa Naturæ*.

FOR OVER A DECADE, GEOFFREY JAMES HAS PHOTOGRAPHED many Italian, French and English gardens dating from the Renaissance to the 19th century. In his book Exits and Entrances, James remarks, "More than any work of art, gardens are vulnerable to the passage of time." With the 120° field of view of a 1920 panoramic camera, James' photographs stand as records of the silent history of gardens from a time gone by; gardens whose original purpose has receded, although they continue to thrive in both their splendour and decay as cultural representations of particular historical epochs.

Behind the flourishing garden vegetation in James' photographs, one senses man's imposition of artifice over nature. The orchestrated and controlled growth of bushes and trees, elaborate fountains and exalted idealized statues of people and animals all figure in James' images as morbid manifestations of a legacy past. James' photographs evoke a sense of fragility, the ephemerality and fleeting presence of civilized man within the enduring and uncontrolled magnificence of the natural world.

James' cultivated vision is rooted in the inherent sensibility of intuitive perception. The expanded framing of the panoramic camera allows him to de-centralize the organized space of the more conventional single-focus photograph. Several spatial planes are compressed to convey landscapes that are sensual and comprised of complex layerings. Along with a richness of textures and a wide tonal range James conveys a spatial organization of nature that is as surreal as it is formal.

Geoffrey James' participation in Elementa Naturæ stands apart from that of the other artists. I approached Geoffrey last January and hoped that he might transpose his sensitized vision of nature to the contemporary art works installed at the museum site. I am most grateful that he has accepted to document eight installation works in the exhibition. In view of conceptual theme of nature, his contribution completes Elementa Naturæ in a fulfilling and powerful way. (M. Y.)



Biographies/Bibliographies

Eva Brandl

Née à Stuttgart, République fédérale d'Allemagne, 1951. Vit et travaille à Montréal, Québec.

Principales expositions personnelles

- 1987 *Modèle pour un temple de la raison*, installation, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1985 *Through the Golden Gates*, Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec
Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alberta)
Délégation du Québec, New York (États-Unis)
- 1984 Eye Level Gallery, Halifax (Nouvelle Écosse)
The Golden Gates, installation, 1591 rue Clark, Montréal
- 1983 [Mercer Union], Toronto (Ontario)
- 1982 *Shore, Off Shore*, installation, 1591 rue Clark, Montréal
- 1981 *Terrains*, Galerie Optica, Montréal
- 1978 *Slate and Steel Works 1977/1978*, Galerie S.G.W., Université Concordia, Montréal
- 1974 Véhicule Art, Montréal

Principales expositions collectives

- 1987 *Québec/Ontario Exchange*, Visual Arts Ontario, Algona (Ontario)
- 1986 *Du poétique de la maquette et de ses répliques*, Galerie Christiane Chassay, Montréal
- 1985 *Les vingt ans du Musée*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
Dark Rooms, Artist Space, New York (États-Unis)
- 1981 *Festival international de jazz et de musique improvisée*, réalisation de décor, Musée de Beaux-Arts de Montréal, Montréal (en collaboration avec The Music Gallery, Toronto)
Montréal, Alberta College of Art, Calgary (Alberta)
- 1979 *20 x 20 Italia/Canada*, organisée par le comité Italie/Canada pour les échanges culturels, Galerie Blu, Milan (Italie)
- 1978 *Brandl/Jolliffe/Van Halm*, A.C.T., Toronto (Ontario)
- 1977 *Montréal Now!*, London Regional Art Gallery, London (Ontario)
- 1976 Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston (Ontario)

Forum 76, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal

1974 *Camerart*, Galerie Optica, Montréal

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1987 Taillefer, Hélène, «Eva Brandl: des monuments poétiques», *Vie des Arts*, vol. 32, no. 126, Montréal, printemps, pp. 38-39, 60.
- 1985 Lamoureux, Johanne, «Lieux et non lieux du pittoresque», *Parachute*, no. 39, Montréal, été, pp. 10-19.
- 1984 Boulanger, Chantal, «Eva Brandl», *Parachute*, no. 36, Montréal, automne, pp. 50-51.
- 1983 Boulanger, Chantal, «Eva Brandl», *Vanguard*, vol. 12, no. 2, Vancouver, mars, pp. 29-30.
- 1982 Fleming, Martha, «Eva Brandl», *Vanguard*, vol. 10, no. 10, Vancouver, décembre, 81/janvier 82, pp. 40-41.
- 1981 Landry, Pierre, «Eva Brandl/Jean Marie Delavalle», *Parachute*, no. 25, Montréal, hiver, pp. 36-37.
- 1978 Nixon, Virginia, «Montréal Sculpture Scene», *Art Magazine*, vol. 9, no. 38/39, Toronto, juin, pp. 50-54.
- 1976 McCutcheon, Sarah, «Forum 76», *Arts Canada*, nos. 210/211, Toronto, décembre 76/janvier 77, p. 74.
- 1975 Pontbriand, Chantal, «Eva Brandl», *Arts Canada*, nos. 196/197, Toronto, mars, p. 67.

catalogues et autres publications

- 1987 «Oratio obliqua», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; texte de Gilles Godmer.
- 1986 «Installations/Fictions», Nouvelle barre du jour, Montréal; *Water's Stones*: participation de Eva Brandl en collaboration avec Louise Dupré. «Du poétique de la maquette et de ses répliques», Galerie Christiane Chassay, Montréal; texte de Gaston Saint-Pierre.
- 1985 «Dark Rooms», Artist Space, New York; textes de Valérie Smith et John G. Hanharat.
«Shore Off Shore», Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge; texte de Joan Stebbins.
- 1984 *Estuaire*, «Poésie 84», nos. 32-33, Montréal, été/automne.

1981 «Montréal», Alberta College of Art, Calgary; texte de Diana Nemiroff.

1979 «20 x 20 Canada/Italia», Galleria Blu, Studio Luca Polazzoli, Dove la Tigre, Milano; textes de Diana Nemiroff et de Renée Van Halm.

1978 «Eva Brandl», Galerie Sir George Williams, Université Concordia, Montréal.

1977 «Montréal Now», London Regional Art Gallery, London (Ontario); texte de Kate McCabe.

1976 «Forum 76», Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal; textes de Germain Lefebvre et Léo Rosshandler.

1974 *Camerart*, Galerie Optica, Montréal; textes de Les Levine, Chantal Pontbriand, Paul Heyer et Pierre Vallière.

Tony Brown

Né à Peterborough, Angleterre, 1952
Vit et travaille à Montréal, Québec

Principales expositions personnelles

- 1987 London Regional Art Gallery, London (Ontario)
- 1986 *Day Dreams*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Manitoba)
- 1985 *Two Machines for Feeling*, Ydessa Gallery, Toronto
49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York (États-Unis)
- 1983 *Untitled*, Ydessa Gallery, Toronto

Principales expositions collectives

- 1986 *Festival des arts électroniques*, Maison de la culture, Rennes (France)
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Manitoba)
- 1985 *Space Invaders*, Mackenzie Art Gallery, Regina (Saskatchewan) (exposition itinérante)
- 1984 Islip Art Museum, East Islip, New York (États-Unis)
- 1983 *Kunstler aus Kanada*, Wurrtembergeschir Kunsteverein, Stuttgart (Allemagne de l'ouest)
- 1982 Galerie nationale du Canada, Ottawa
- 1981 *Correspondences*, Walter Phillips Gallery, Banff, (Alberta) (exposition itinérante)
- 1979 Véhicule Art, Montréal
- 1979 *20x20 Italia/Canada*, organisée par le comité Italie/Canada pour les échanges culturels, Galerie Blu, Milan (Italie)
- 1976 Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia School of Art and Design, Halifax (Nouvelle-Écosse)
- 1975 Gallery 1.1.1., Winnipeg (Manitoba)
- 1974 Plug In Gallery, Winnipeg (Manitoba)

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1986 Guzman, Antonio, «Tony Brown, l'autisme du bas modernisme», *Art Press*, no. 106, Paris, septembre, pp. 28-29.
Madill, Shirley, «Tony Brown Day/Dreams», *The W.A.G. Magazine*, Winnipeg (Manitoba), septembre.
Sarrazin, Stephen, «Space Invaders.» *Parachute*, no. 45, Montréal, hiver, pp. 32-34.
- 1985 Borsa, Joan, «Space Invaders», *Vanguard*, vol. 14, no. 4, Vancouver, mai, pp. 28-32
Lauder, Scott, «The National Set-up», *Canadian Forum*, Toronto, décembre, pp. 28-30.
Lypchuck, Donna, «Tony Brown», *Parachute*, no. 40, Montréal, automne, pp. 43-44.
MacKay, Gillian, «The forms of rebellion», *MacLeans*, Toronto, 5 février, p. 74.
Mays, John Bentley, «Whimsical overview of sculpture», *Globe and Mail*, Toronto, 8 mars.
- 1984 Monk, Philip, «Tony Brown, Ydessa Gallery», *Parachute*, no. 34, Montréal, printemps, pp. 51.
- 1983 Ferguson, Bruce, «Artists from Canada», *Art Magazine*, nos. 63/64, Toronto, été, pp. 8-12 et 72-73.
Mays, John Bentley, «Tony Brown, Ydessa Gallery», *Globe and Mail*, Toronto, 27 novembre, p. E7.
- 1982 Mays, John Bentley, «Two artists obsessed by visions of emptiness», *Globe and Mail*, Toronto, 1 mai.
- 1981 Tony Brown, «An Interview with Hans Haacke, Artist as Corporate Critic», *Parachute*, no. 23, Montréal, été, pp. 12-17.

Morgan, Marie, «Correspondences», *Parachute*, no. 25, Montréal, hiver, p. 25.

Catalogues d'expositions

- 1986 «Day Dreams», Winnipeg Art Gallery, Winnipeg; textes de Arthur Kroker, Bruce Rergusen et Shirley J. R. Madill.
«Space Invaders», MacKenzie Art Gallery, Regina; textes de Sandy Nairne et Bruce Ferguson.
«Festival des arts électroniques», Maison de la culture, Rennes (France); texte de Antonio Guzman.
- 1984 «Preparation and Proposition», Islip Art Museum, New York (États-Unis).
«Tony Brown», 49^e Parallele, New York (États-Unis).
- 1983 «Kunstler aus Kanada», Marz: Württembergischer Kunstvere, Stuttgart (Allemagne de l'Ouest).
- 1981 «Correspondences», The Walter Phillips Gallery, Banff; textes de Bruce Ferguson et Robert Berling.
- 1979 «20 x 20 Canada/Italia», Galleria Blu, Studio Luca Polazzoli, Dove la Tigre, Milano; textes de Diana Nemiroff et Renée Van Halm.

Ouvrages spécialisés

Bringhurst, Robert, dans *Visions: Contemporary Art in Canada*, Vancouver/Montréal, Douglas and McIntyre.

Geneviève Cadieux

Née à Montréal, 1955
Vit et travaille à Montréal, Québec

Principales expositions personnelles

- 1982 The Stratford Gallery, Stratford (Ontario)
Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston (Ontario)
- 1981 Galerie France Morin, Montréal

Principales expositions collectives

- 1986 *Focus: Canadian Art*, Art Cologne, Internaler Kunstmarkt, Cologne (Allemagne de l'Ouest)
Lumières: perception-projection, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1985 *Aurora Boréalis*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1984 *Avant-scène de l'imaginaire*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal
- 1981 *Viewpoint 29 x 9*, Art Gallery of Hamilton, Hamilton (Ontario) (exposition itinérante)

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1987 Keziere, Russell, «Ich bin ein Woodcutter, Kanada/Europa/Amerika», *Vanguard*, vol. 16, no. 1, Vancouver, fév/mars, pp. 15-19.
Smolik, Noemi, «Focus: Canadian Art», *Canadian Art*, vol. 4, no. 1,

- Toronto, printemps, pp. 92-93.
- 1986 Dagenais, Francine, «Lux Nova?» *Vanguard*, vol. 15, no.6, Vancouver, hiver, pp. 26-28.
Evans-Clark, Philippe, «Lumières: perception-projection», *Art Press*, no. 108, Paris, novembre, p. 65.
Evans-Clark, Philippe, «Messages sent in the medium of light», *New York Times*, New York, 17 août.
Falk, Lorne, «Lights Fantastic.» *Canadian Art*, vol. 3, no.4, Toronto, hiver, pp. 64-69.
Hagen, Charles, «Lumières: perception-projection», *ArtForum*, vol. 25, no. 7, New York, novembre, p. 145.
Lepage, Jocelyne, «Ça ne change rien», *La Presse*, Montréal, 13 septembre.
Verzura, Donnatella, Magnani, Gregorio, «Lumières: perception-projection», *Flash Art*, no. 131, édition internationale, hiver, p. 115.
- 1985 Grenville, Bruce, «Theatre of the Imagination», *C magazine*, no.5, Toronto, printemps, pp. 58-59.
Payant, René, «Avant-scène de l'imaginaire.» *Parachute*, no. 38, printemps, pp. 43-44.
Tourangeau, Jean et Francine Dagenais, «Aurora Boréalis», *Vanguard*, vol. 14, no. 9, Vancouver, novembre, pp. 21-25.
Tourangeau, Jean, «Theatre of the Imagination», *Vanguard*, vol. 14, no. 3, Vancouver, avril, p. 36.
- 1984 Daigneault, Gilles, «Avant-scène de l'imaginaire, participer à l'écriture de l'histoire de l'art», *Le Devoir*, Montréal, 15 décembre, pp. 25 et 35.
- 1982 Fleming, Martha, «Cadieux, Lapointe, MacKenzie», *ArtForum*, vol. 20, no. 8, New York, avril, pp. 86-87.
- 1981 Toupin, Gilles, «Cadieux et Koenig, deux visages de la séduction», *La Presse*, Montréal, 24 octobre.

Catalogues

- 1986 «Foire internationale de Cologne», Cologne (Allemagne de l'Ouest); texte de Willard Holmes.
«Lumières: perception-projection», Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de Claude Gosselin, Danielle Roy, et Luc Courchesne.
- 1985 «Aurora Boréalis», Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de Normand Thériault et René Blouin.
«Traces», Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- 1984 «Avant-scène de l'imaginaire», Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal; textes de Yolande Racine et Pierre Landry.
- 1982 «Works by Geneviève Cadieux», Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston (Ontario); texte de Robert Swain.
- 1981 «Viewpoint 29 x 9», The Art Gallery

of Hamilton, Hamilton; texte de Glenn E. Cumming.

Ouvrages spécialisés

Burnett, David; Schiff, Marilyn; *Contemporary Canadian Art*, Edmonton, Hurtig Publishers et Art Gallery of Ontario, 1983.

Raymond Gervais

Né à Montréal, 1946
Vit et travaille à Montréal

Principales expositions personnelles (installations, performances)

- 1986 *Oneliness*, installation, Galerie Obscure, Québec
Piano descendant un escalier, performance, Galerie Obscure, Québec
Diapason, performance, Galerie Obscure, Québec
- 1984 *La derviche mécanique*, performance, Galerie Optica, Montréal
Henri Pontbriand - ténor Canadien, installation, London Regional Art Gallery, London (Ontario)
- 1983 *Savatri-1908*, performance, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
La Maison (2^e version), performance, Galerie nationale du Canada, Ottawa; Centre culturel Canadien, Paris
- 1981 *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer*, performance, Galerie national du Canada, Ottawa
- 1975 *Commencer par / jusqu'à toute fin correspond*, vidéo, Vidéographe, Montréal

Principales expositions collectives

- 1986 *Le Musée imaginaire de...* Centre Saidye Bronfman, Montréal
- 1985 *Aurora Boréalis*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal
Dazzling Phrases, Forest City Gallery, London (Ontario) / Art Gallery of Windsor, Windsor (Ontario)
- 1984 *Sound Symposium*, St. John's (Terre-Neuve)
- 1983 *O Kanada*, Akademie der Künste, Berlin (Allemagne de l'Ouest)
Performance/Dance Events 79-80, Forest City Gallery, London (Ontario)
11^e biennale de Paris, Paris (France)
Hier et après, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal
Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi, Chicoutimi (Québec)
- 1979 *Hors Jeux*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
Quoi de neuf, Théâtre Conventum, Montréal
Aspects of Performance, Art Gallery of Ontario, Toronto
- 1978 *Nouvelles acquisitions*, Galerie nationale du Canada, Ottawa
Québec Concerts, The Music Gallery, Toronto
Festival de performance, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal
- 1977 *Art génératif*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal
Une autre dimension, Galerie nationale du Canada, Ottawa
Tendances actuelles, Centre culturel canadien, Paris
03 23 03, premières rencontres internationales d'art contemporain à Montréal, Montréal
- 1976 *Concerts de Juillet*, Galerie Média, Montréal
Forum 76, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1986 Gervais, Raymond, «Du jardin en musique», *Parachute*, no. 44, Montréal, automne, pp. 13-15.
- 1985 Blanchette, Manon, «L'Installation, évanescence d'une théâtralité», *Vie des arts*, vol. XXX, no. 120, Montréal, automne, pp. 29-31.
Grazioli, Elio, «Aurora Boréalis», *Flash Art*, no. 124, Milano, oct/nov/déc, pp. 54-55.
Tourangeau, Jean; Dagenais, Francine, «Aurora Boréalis», *Vanguard*, vol. 14, no. 9, Vancouver, novembre, pp. 21-25.
- 1984 Vamos, Rosemary E., «Surveys and selections from assorted collections», *Spotlight Magazine*, vol. 1, no. 2, 1 mars, p. 21.
- 1983 Tourangeau, Jean, «L'art de la performance au Québec», revue *10-5155-20*, numéro spécial sur la performance, Montréal.
- 1980 Gervais, Raymond, «Montréal à l'heure du jazz», *Québec Rock*, no. 71, Montréal, juillet.
Friedman, Adele, «Trash in a time capsule», *Globe and Mail*, Toronto, 22 mai.
Nixon, Virginia, «M.M.F.A. exhibition depicts real life», *The Gazette*, Montréal, 20 mai, p. 107.
- 1979 Bouliane, Yves, «Entretien avec Raymond Gervais», *Musicworks*, no. 6, Toronto, hiver, p. 4.
Gascon, France, Des coordonnées pour «Hors Jeux», *Ateliers*, vol. 7, no. 5, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, juin-juillet, pp. 4-6.
Racine, Rober, «Fetival de performances», *Parachute*, no. 7, Montréal, pp. 4-9.
Racine, Rober, «Montréal versus performance», *La Grande réplique*, no. 7, Montréal, p. 46.
- 1978 Graham, Mayo, «Performance Sculpture», *Art Magazine*, nos. 38/39, Toronto, juin, pp. 40-43.
- 1975- Gervais, Raymond, «Musiques au présent — Chroniques d'information / musique», dans *Parachute*.

Catalogues et autres publications

- 1985 «Dazzling Phrases», Forest City Gallery, London (Ontario); texte de Robert McKaskell, incluant un exposé de l'artiste.

- «Aurora Boréalis», Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de René Blouin et Norman Thériault.
- 1984 «Henri Pontbriand — ténor Canadien», London Regional Art Gallery, London (Ontario).
- 1983 «O Kanada», Conseil des arts du Canada, Ottawa; textes de Jean Tourangeau et Peggy Gale.
- 1980 «Hier et après», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de Normand Thériault et al. «Symposium international de sculpture environnementale», Chicoutimi (Québec).
- «11^e biennale de Paris», Paris, (France); incluant un exposé de l'artiste.
- 1977 «03 23 03: premières rencontres internationales d'art contemporain», Médiart et Parachute, Montréal; textes de Normand Thériault, Chantal Pontbriand et Thierry de Duve.
- 1976 «Forum 76», Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal; textes de Germain Lefebvre et Leo Rosshandler.

Geoffrey James

Né à Saint-Asaph, pays de Galles, 1942.
Vit et travaille à l'Île du Grand-Calumet, Québec

Principales expositions personnelles

- 1987 *Morbid Symptoms*, Galerie René Blouin, Montréal
Genus Loci, Toronto Photographers' Workshop, Toronto
- 1986 *Landscape with Ruins*, Royal Institute of British Architecture, Heinz (Angleterre)
Genus Loci, The Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alberta)
Université de Palermo, Palermo (Italie)
Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Art, Chicago (États-Unis)
- 1985 Art Gallery, University of Kent, Canterbury (Angleterre)
Centre international de recherche, de création et d'animation, Villeneuve-les-Avignon (France)
Palazzo, Braschi, Rome (Italie)
- 1984 *Entrances and Exits: the Garden as Theatre*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ontario)
- 1983 Yarlon/Salzman Gallery, Toronto
Coburg Gallery, Vancouver
Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
- 1982 Galerie Yajima, Montréal
1981 Photograph Gallery, New York
1978 Galerie Yajima, Montréal
1975 Galerie Yajima, Montréal
1971 Université Sir George Williams, Montréal

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1986 James, Geoffrey, «A Project for Parachute», *Parachute*, no. 44, Montréal, automne, pp. 9-12.
- 1985 Tazzi, Pier Luigi, «Geoffrey James, Palazzo Braschi, Il museo di Roma», *Artforum*, vol. 24, no. 3, New York, novembre, pp. 114-115.
Chambers, Douglas, «Paradise Lost», *Canadian Art*, vol. 2, no. 2, Toronto, été/juin, pp. 58-61.
- 1983 Wallace, Ian, «Geoffrey James», *Vanguard*, vol. 12, no. 7, Vancouver, septembre, p. 50.
- 1974 James, Geoffrey, «An Inquiry into the Aesthetics of Photography», *ArtsCanada*, nos. 192/193/194/195, Toronto, décembre, pp. 1-7 et 97.

Catalogues et autres publications

- 1986 «Morbid Symptoms», Princeton Architecture Press, Princeton (États-Unis); texte de Monique Mosser; livre d'artiste, Geoffrey James.
- 1985 «Giardini Italiani: Un pellegrinaggio fotografico», Palazzo Braschi, Rome (Italie); texte de Ippolito Pizzetti.
- 1984 «Entrances and Exits: The Garden as Theatre», Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ontario).
«Responding to Photography», Art Gallery of Ontario, Toronto; texte de Geoffrey James intitulé «The Republic of Images».
- 1983 «A Certain Identity: Fifty Portraits», Deneau, Ottawa; livre d'artiste, Sam Tata; texte de Geoffrey James.
- 1977 «Transparent Things: The Artist's Use of the photograph», Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada; texte de Geoffrey James.
«Eugene Atget: Six Photographs», The Edmonton Art Gallery, Edmonton; texte de Geoffrey James intitulé «Atget and His Legacy», (pas de date).

Francine Larivée

Née à Montréal, Québec, 1942.
Vit et travaille à Montréal, Québec.

Principales expositions personnelles

- 1986 *Terres. Ombres et lumières*, Galerie Aubes 3935, Montréal
- 1976 *La chambre nuptiale*, Pavillon du Québec, Terre des hommes; Complexe Desjardins; Centre d'achat Laval, Laval
- 1973 *Le coeur du Frère André*, Véhicule art, Montréal
- Principales expositions collectives**
- 1986 *Foire internationale d'art contemporain*, Paris (France)
Musée du Québec, Québec
- 1985 L'Impureté, Galerie Aubes 3935, Montréal
Les 365 jours de la création, Galerie Aubes 3935, Montréal
- 1984 *Je, 18 auto-portraits de femmes*, Maison

- de la culture Côte-des-Neiges, Montréal
Événement 1534-1984, Vieux Port de Québec, Québec
- 1983 *Actuelles 1*, Foyer d'Air Canada, Place Ville Marie, Montréal
- 1982 *Art et féminisme*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1981 *Art et société 1975-1980*, Musée du Québec, Québec
- 1979 *Actions 79*, Galerie Média, Montréal
Colloque sur la communication: la parole ça s'prend, Université du Québec à Montréal, Montréal
- 1974 *Périphérie*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1973 *Les moins de 35*, Montréal
- 1972 *Montréal plus ou moins*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1986 Arbour, Rose-Marie, «La peau comme dessin», *Revue d'esthétique*, nouvelle série, no. 11, Paris, pp. 75-93.
- 1985 Arbour, Rose-Marie, Ré-appropriation et transformation: six femmes artistes québécoises», *Resources for Feminist Research*. Larivée, Francine, «La mort: perte de la mémoire vitale. La vie: se reconnecter», *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 7, no. 5, Montréal, printemps, pp. 21-23.
- 1984 Payant René, «Une effervescence nouvelle», *Spirale*, no. 40, Montréal, février, p. 12.
Dufrenne, Mikél, «Art et féminisme au Musée d'art contemporain», *Revue d'esthétique*, nouvelle série, no. 4, Paris, pp. 186-188.
Lemoine, Christine, «Quand l'art est social, une lutte à mener», *Canadian Woman Studies*, vol. 2
Lepage, Jocelyne, «Francine Larivée. Guérillera», *la Vie en rose*, Montréal, déc 81/jan/fév 82, p. 60.
- 1980 Larivée, Francine, «La Chambre nuptiale sous silence», *Intervention*, no. 7, Québec, mars, pp. 38-39.
- 1979 Robillard, Yves, «Commémorer ou dénoncer», *Vie des Arts*, vol. 24, no. 96, Montréal, automne, pp. 30-33.
- 1978 Gains Borough, «Québec, Art & Politics & the French Connection», *Art Reviews*, no. 14, London, juillet, pp. 380-383, 386.
- 1977 Juneau, Normande, «Nos chambres à coucher et ce que Francine Larivée y a vu», *Chatelaine*, Montréal, février, p. 8.
Robillard, Yves, «La Chambre nuptiale de Francine Larivée», *Vie des Arts*, vol. 22, no. 89, Montréal, hiver, p. 76.
- 1976 Dumont, Jean, «La Chambre nuptiale de Francine Larivée dans les centres commerciaux», *Montréal ce mois-ci*, Montréal, juin, p. 17.

Catalogues et autres publications

- 1986 «Terre. Ombres et lumière», Galerie Aubes 3935, Montréal; texte de Louise Letocha.
- 1984 «Je. 18 autoportraits», Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal.
- 1983 «Actuelles 1», Foyer d'Air Canada, Place Ville-Marie, Montréal.
- 1982 «Art et féminisme», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- 1981 «Art et société 1975-1980», Musée du Québec, Québec; textes de Richard Martel et Marcel Saint-Pierre.
- 1973 «Les moins de 35», Médiart, Montréal.

Claude Mongrain

Né à Shawinigan, Québec, 1948.
Vit et travaille à Montréal, Québec.

Principales expositions personnelles

- 1987 *Claude Mongrain: Oeuvres récentes*, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal
Windsor Art Gallery, Windsor (Ontario)
- 1985 Olga Korper Gallery, Toronto (Ontario)
- 1980 *Mongrain — Poulin*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (Colombie Britannique)
- 1979 *Alternance*, atelier de Christian Kiopini, Montréal
- 1973 Tour des arts, Université Laval, Québec
Mongrain — Champagne, Galerie Média, Montréal

Principales expositions collectives

- 1986 *A/Venture*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (exposition itinérante)
- 1985 *Aurora Boréalis*, Centre international d'art contemporain, Montréal
Les vingt ans du Musée, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1984 La Chambre blanche, Québec
Musée du Québec, Québec
- 1983 *50 années d'acquisitions*, Musée du Québec, Québec
- 1982 *Dix ans de sculptures au Canada*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal
- 1980 *Pluralités*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ontario)
Dix ans de sculpture au Québec 1970-1980, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1977 *Montreal Exchange*, London Regional Art Gallery, London (Ontario)
11 sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1976 *Direction Montréal*, Véhicule art, Montréal
- 1975 *Québec 75*, Montréal (exposition itinérante)
- 1974 *Groupe Média*, Forest City Gallery, London (Ontario)
- 1973 *Les moins de 35*, Montréal

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1986 Bentley Mays, John, «Poetic

- Meditations on the World», *The Globe and Mail*, Toronto, le 2 janvier
- 1985 Grazioli, Elio, «Aurora Boréalis», *Flash Art*, no. 124, Milano, oct/nov/déc, pp. 54-55.
- 1979 Bogardi, Georges, «Memorable Mongrain», *The Montreal Star*, Montréal, le 23 mai, p. H2.
- Burnett, David, «Québec 75/Arts: 1», *Arts Canada*, no. 206-207, Toronto, août, pp. 4-17.
- Payant, René, «Alternance», *Parachute*, no. 16, Montréal, automne, pp. 56-59.
- Tourangeau, Jean, «Mongrain et Poulin: structure contre instinct», *Vie des Arts*, vol. 24, no. 96, Montréal, pp. 41-43.
- 1976 Morin, France, «Entretien», *Parachute*, no. 2, Montréal, hiver, pp. 20-22.
- 1973 Benoit, Luc, «Claude Mongrain: poids, tension, mesures», *Vie des Arts*, vol. 16, no. 72, Montréal, pp. 68-69.

Catalogues d'expositions

- 1986 «Claude Mongrain: Oeuvres récentes», Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal; texte de Sandra Paikowsky.
- 1985 «Aurora Boréalis», Centre international d'art contemporain, Montréal; textes de René Blouin et Normand Thériault.
- 1980 «Pluralities/1980/Pluralités», Galerie nationale du Canada, Ottawa; textes de Jessica Bradley.
- «Claude Mongrain-Roland Poulin», Art Gallery of Greater Victoria, Victoria; textes de Willard Holmes.
- 1975 «Québec 75», Institut d'art contemporain, Montréal; textes de Claude De Guise.
- 1973 «Les moins de 35», Médiart, Montréal.

Ouvrages spécialisés

- Burnett, David; Schiff, Marilyn, *Contemporary Canadian Art Gallery*, Edmonton, Hurtig Publishers & Art Gallery of Ontario, 1983.

David Tomas

Né à Montréal, 1950.
Vit et travaille à Montréal.

Principales expositions personnelles

- 1987 S.L. Simpson Gallery, Toronto
- 1986 *Offworlds*, P.S.1, Institute for Art and Urban Resources, New York (États-Unis)
- Lecture to an Academy*, performance, Galerie nationale du Canada, Ottawa
- 1985 *Through the Eye of the Cyclops*, Galerie Yajima, Montréal
- Lecture to an Academy*, performance, Musée Redpath, Université McGill, Montréal
- 1984 *Behind the Eye Lies the Hand of William Henry Fox Talbot*, S.L. Simpson Gallery, Toronto
- 1983 *Skins and Things, Words and Herds*, Forest City Gallery, London (Ontario)

- Photography: A Word*, Galerie Yajima, Montréal
- 1982 *Experimental Photographic Structure III*, Édifice Belgo, Montréal
- 1981 *Experimental Photographic Structure II*, Édifice Belgo, Montréal
- Experimental Photographic Structure*, P.S.1, Institute for Art and Urban Resources, New York (États-Unis)
- 1979 *Works on the History of Physics*, Forest City Gallery, London (Ontario)
- 1978 *Dave Tomas présentera ses films*, Galerie Optica, Montréal

Principales expositions collectives

- 1986 *Songs of Experience*, Galerie nationale du Canada, Ottawa
- Lumières: perception-projection, Centre international d'art contemporain de Montréal*, Montréal
- Some Uncertain signs*, Public Access, Toronto
- Luminous Sites*, The Western Front, Vancouver
- 1985 *Double/Doppelgänger/Cover*, Stitching Aorta, Amsterdam (Pays-Bas)
- Aurora Boréalis*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal
- Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon (France)
- 1984 Galerie Yajima, Montréal
- 1983 *Détours, voire ailleurs*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1981 *Erweiterte Fotografie*, 5 Weiner Internationale Biennale, Vereinigung Bildender Künstler Weiner Secession, Vienne (Autriche)
- 1980 *Four Profiles, Four Directions: Ralph Stanbridge, Dave Tomas, Irene Xanthos, Kim Moodie*, McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London (Ontario)

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1987 Tomas, David, «From the Photograph to Post-photographic Practice: Towards a Post-optical Ecology of the Eye», *SubStance*, (à paraître).
- 1986 Tomas, David, «The Photographer», *SubStance*, no. 50, Madison (Wisconsin), pp. 93-100.
- Tomas, David, «Towards an Anthropology of Sight: Ritual Performance and the Photographic Process», *Semiotica* (à paraître).
- Town, Elke, «Luminous Sites», *Vanguard*, vol. 15, no. 3, Vancouver, été, pp. 12-16.
- Wood, William, «Skinjobs», *C Magazine*, no. 11, Toronto, automne, pp. 78-87.
- 1985 Blouin, René, «David Tomas: Through the Eye of the Cyclops», *Canadian Art*, vol. 2, no. 2, Toronto, été, p. 20.
- Lewis, Mark, «Behind the Eye», *border/lines*, no. 2, Toronto, printemps, pp. 6-7.
- Racine, Rober, «Écrire une installation ou installer l'écriture», *Parachute*, no. 39, Montréal, été, pp. 28-30.

- 1984 Cambrosio, Alberto, «Pour une pratique négative de la photographie: Un entretien avec David Tomas», *Parachute*, no. 37, Montréal, hiver, pp. 4-8.
- 1983 Rans, Goldie, «David Tomas, Forest City Gallery», *Vanguard*, vol. 12, nos. 5-6, Vancouver, été, pp. 36-37.
- Tomas, David, «A Mechanism for Meaning: A Ritual and the Photographic Process», *Semiotica*, vol. 46, no. 1, La Haye, (Pays-Bas), pp. 1-39.
- 1982 Tomas, David, «The Ritual of Photography», *Semiotica*, vol. 40, nos. 1-2, La Haye (Pays-Bas), pp. 1-25.
- Tomas, David, «A Popular History for Photography», *Séries Broadsheet* publiées par l'auteur, 1982.
- 1981 Fleming, Martha, «Tim Clark and David Tomas», *Vanguard*, vol. 10, no. 3, Vancouver, mai, pp. 34-35.
- Tomas, David, «Topography of a Fragment/Madame Marie Curie: A Series of Portraits Taken in 1902», narration paranormale publiée par l'auteur.
- Nemiroff, Diana, «Tim Clark and David Tomas», *Parachute*, no. 23, Montréal, été, pp. 25-26.
- 1979 Blair, Michael, «David Tomas, Optica», *Vanguard*, vol. 8, no. 9, Vancouver, novembre, p. 30.

Catalogues et autres publications

- 1986 «Lumières: perception-projection», Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de Claude Gosselin, Danielle Roy et Luc Courchesne.
- «Songs of Experience», Galerie nationale du Canada, Ottawa; textes de Jessica Bradley et Diana Nemiroff.
- «Luminous Sites», The Western Front, Vancouver.
- 1985 «Aurora Boréalis», Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de Normand Thériault et René Blouin.
- «Double/Doppelgänger/Cover», *Stitching Aorta*, Amsterdam (Pays-Bas); texte de Paul Groot.
- 1983 «Détours, voire ailleurs», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; incluant un exposé de l'artiste intitulé «Vers une pratique photographique».
- 1981 *Extended Photography vol II*, 5e Internationale Biennale, Secession, Vienne (Autriche); texte de Peter Weibel et al, incluant un exposé de l'artiste intitulé «La Photographie élargie».
- «Afterword», P.S.1, Institute for Art and Urban Resources, New York (États-Unis).
- 1980 «Four Profiles, Four Directions: Ralph Stanbridge, Dave Tomas, Irene Xanthos, Kim Moodie», McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London (Ontario).

Discographie

- 1987 Tomas, David, «Topography of a Fragment/Madame Curie: A Series of Portraits Taken in 1902», *Audio Arts Magazine*, édition spéciale, Londres (Angleterre) (à paraître).
- 1984 Tomas, David, «Notes towards a Photographic Practice», *Audio Arts Magazine*, vol. 6, no. 4, Londres (Angleterre), bande magnétique, 66 min., 33 sec.
- 1983 Tomas, David, «Notes towards a Photographic Practice», disque 30 cm 45 r.p.m.

Claude Tousignant

Né à Montréal, Québec, 1932.
Vit et travaille à Montréal, Québec.

Principales expositions personnelles

- 1985 *Polychromes*, Galerie Graff, Montréal
- 1982 Galerie Graff, Montréal
- Claude Tousignant: Sculptures*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal
- 1981 Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (exposition itinérante)
- 1980 *Claude Tousignant: Dyptiques 1978-1980*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1979 Galerie Graff, Montréal
- 1976 Waddington Galleries, Montréal
- 1973 *Claude Tousignant*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ontario)
- 1972 Galerie Moos, Toronto (Ontario)
- 1970 Galerie Jolliet, Québec
- 1968 Galerie du Siècle, Montréal
- 1966 East Hampton Gallery, New York (États-Unis)
- 1965 East Hampton Gallery, New York (États-Unis)
- 1963 Dorothy Cameron Gallery, Toronto (Ontario)
- 1962 Galerie Denyse Delrue, Montréal
- 1957 L'Actuelle, Montréal
- 1956 L'Actuelle, Montréal
- 1954 L'Échouerie, Montréal

Principales expositions collectives

- 1986 *Les vingt ans de Graff*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1984 *Reflets*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ontario)
- 1980 *Québec 80 à La Rochelle...*, Musée du nouveau monde, La Rochelle (France)
- 1978 *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1976 *Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1974 *Recent Canadian Painting*, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ontario)
- 1970 *Grands formats*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1968 *Canada: Art d'aujourd'hui*, Musée national d'art moderne, Paris (France) (exposition itinérante)

- Seven Montreal Artists, Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (Massachusetts, États-Unis)
- 1967 *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
Trois cent ans de peinture canadienne, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ontario)
- 1965 *Op from Montreal*, University of Vermont Burlington (Vermont, États-Unis)
The Responsive Eye, Museum of Modern Art, New York (États-Unis) (exposition itinérante)
- 1964 *Color Dynamism: Now and Then*, East Hampton Gallery, New York (États-Unis)
- 1962 *Salon de la jeune peinture*, École des Beaux-Arts de Montréal, Montréal
- 1959 *Art Abstrait*, École des Beaux-Arts de Montréal, Montréal

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1984 Gascon, France, «Sculpter pour peindre», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 7, no. 2, Montréal, pp. 156-179.
- 1973 D'Iberville-Moreau, Luc, «Claude Tousignant», *Arts Canada*, vol. 30, no. 176, Toronto, pp. 51-54.
Gagnon, François-Marc, «Claude Tousignant. Point de Mire», *Vie des Arts*, no. 69, Montréal, hiver 1972-1973, pp. 38-43.
- 1966 Saint Martin, Fernande, «Le Dynamisme des Plasticiens», *Vie des Arts*, no. 44, Montréal, pp. 44-48.
Welsh, Robert, «The Growing Influence of Piet Mondrian», *Canadian Art*, vol. XXIII, no. 1, Toronto, pp. 44-49.
- 1965 Saint Martin, Fernande, «L'illusion optique de l'Op Art», *Vie des Arts*, no. 39, Montréal, pp. 28-33.
- 1964 Hudson, A., «Phenomenon: Colour Painting in Montréal», *Canadian Arts*, no. 21, Toronto, novembre pp. 358-360.
- 1963 Gagnon, François-Marc, «La jeune peinture au Québec», *Revue d'esthétique*, no. 3, «Art au Québec», Paris, pp. 262-274.

Catalogues et autres publications

- 1987 «Graff 1966-86», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; texte de Josée Belisle (à paraître).
- 1982 «Claude Tousignant: Sculptures», Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal; texte de Normand Thériault.
- 1983 «Reflets: L'art contemporain à la Galerie nationale du Canada depuis 1964», Galerie nationale du Canada, Ottawa; texte de Diana Nemiroff.
- 1980 «Claude Tousignant: Dyptiques 1978-1980», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; texte de France Gascon.

- 1979 «Dix ans de propositions géométriques», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; texte de France Gascon.
- 1976 «Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; texte de Fernande Saint-Martin.
- 1973 «Claude Tousignant», Galerie nationale du Canada, Ottawa; texte de Danielle Corbeil.
- 1971 «49th Parallels. New Canadian Art», John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota (New York); texte de Dennis Young.
- 1968 «Seven Montréal Artists», Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (Massachusetts); texte de Bernard Teysseire.
«Claude Tousignant» «Canada art aujourd'hui», Galerie nationale du Canada, Ministère des Affaires extérieures, Ottawa; texte de Pierre Thériault.
- 1965 «Le Canada à Sao Paolo», Galerie nationale du Canada, Ministère des Affaires extérieures, Ottawa; texte de Willem A. Bloom.
- 1962 «La peinture canadienne moderne», Pallazzo Collicola, Spolète (Italie); textes de Charles Delloye.
- 1959 «Art abstrait», École des Beaux-Arts, Montréal; *Pour une peinture évidentielle*, texte de Claude Tousignant.

Ouvrages spécialisés

- Burnett, David; Schiff, Marilyn, *Contemporary Canadian Art*, Edmonton, Hurtig Publishers & Art Gallery of Ontario, 1983.
Reid, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford, University Press, 1973.
Saint Martin, Fernande, *Structure de l'espace pictural*, Montréal, Éditions H.M.H., 1968.

Irene F. Whittome

Née à Vancouver, Colombie Britannique, 1942.
Vit et travaille à Montréal, Québec.

Principales expositions personnelles

- 1987 Galerie Christiane Chassay, Montréal
- 1986 *The Theme of the Event. Part 1*, Walter Phillips Gallery, Banff (Alberta)
- 1984 *Irene Whittome*, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, (New York, États-Unis)
La Gauchetière, Galerie du Musée du Québec, Québec
- 1983 *Irene Whittome 1980-82*, Alberta College of Art, Calgary (Alberta)
- 1982 *Room 901*, atelier de l'artiste et Galerie Yajima, Montréal
- 1981 49^e Parallèle, New York (États-Unis)
Ikon Gallery, Birmingham (Angleterre)
- 1980 *Encaustics, 1890-1980*, Galerie Yajima, Montréal

- Irene Whittome 1975-1980*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal (exposition itinérante)
- 1979 P.S.1, Institute for Art and Urban Resources, New York (États-Unis)
Paperworks, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ontario)
- 1978 *Irene Whittome—Recent Works*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ontario)
- 1977 Galerie Yajima, Montréal
- 1975 Galerie Espace 5, Montréal

Principales expositions collectives

- 1986 *Le Musée imaginaire de...*, Centre Saidye Bronfman, Montréal
- 1985 *Aurora Borealis*, Centre international d'art contemporain, Montréal
Les vingt ans du Musée, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1984 Colloque Art et enseignement, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal
Reflets, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ontario)
Third Kotaro Takamura Grand Prize Exhibition, Utsukushi-ga-hara Open Air Museum, Hakone (Japon)
Edge and Image, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal
- 1982 *Repères: Art actuel du Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (exposition itinérante)
- 1978 *Contemporary Canadian Sculpture*, Centre Saidye Bronfman, Montréal
- 1977 *Transparent Things*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (exposition itinérante)
- 1976 *Six Sculptors*, Vancouver Art Gallery, Vancouver
Direction Montréal 72-76, Véhicule Art, Montréal
17 Canadian Artists: A Protean View, Vancouver Art Gallery, Vancouver
111 dessins du Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1975 *Québec 75*, Montréal (exposition itinérante)

Bibliographie choisie

Articles de périodiques

- 1987 Falk, Lorne, «A Talk with Irene Whittome», *C Magazine*, no. 13, Toronto, printemps, pp. 44-49.
Lacroix, Laurier, «Narcisse plonge. Sur deux séries récentes d'Irene Whittome», *Vie des arts*, vol. 32, no. 126, Montréal, printemps, pp. 32-33.
Whittome, Irene F., «Un projet 1986», *Parachute*, no. 46, Spécial Musées, printemps, pp. 50-54.
Arbour, Rose Marie, «La peau comme dessin», *Revue d'esthétique*, nouvelle série, no. 11, Paris, pp. 75-93.
- 1985 Whittome, Irene, «Notes on Memory», *Cahier des Arts Visuels du Québec*, vol. 7, no. 25, Montréal, printemps, p. 31.
- 1983 Rober, Racine, «Irene Whittome», *Vanguard*, vol. 12, no. 1, Vancouver, février, pp. 31-32.
- 1981 McConathy, Dale, «Irene Whittome's Musée blanc and the Voices of Silence», *Arts Canada*, vol. 37, nos. 238/239, décembre 80/ janvier 81, pp. 24-28.
Diane Nemiroff, «Accumulating Intuition Irene Whittome», *Vanguard*, vol. 10, no. 11, Vancouver, février, pp. 8-11.
- 1978 Payant, René, «Regard sur le travail d'Irene Whittome», *Vie des arts*, vol. 23, no. 91, Montréal, été, pp. 28-31.
- 1977 Payant, René, «Irene Whittome: Le discours blanc de l'invention du classement au classement de l'invention», *Parachute*, no. 7, été, pp. 10-15.
- 1976 Burnett, David, «Québec 75/ Arts 1», *Arts Canada*, vol. 33, nos. 206/207, Toronto, juillet/août, pp. 6-10.

Catalogues et autres publications

- 1986 «Installations/Fictions», Nouvelle barre du jour, Montréal; collaboration de Nicole Brossard et Irene F. Whittome.
«La répétition», Nouvelle barre du jour, Montréal, collaboration Denise Desautels et Irene F. Whittome.
- 1985 «Aurora Borealis», Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de René Blouin et Normand Thériault.
«Passion puissance 2», éditions du Noroît, Montréal; collaboration Annie Mollin-Vasseur et Irene F. Whittome.
«La peinture à Montréal: Un second regard»; texte de Sandra Paikowsky.
- 1983 «Reflets: L'art contemporain à la Galerie nationale du Canada depuis 1964», Galerie nationale du Canada, Ottawa; textes de Diana Nemiroff.
«Irene Whittome 1980-82», Alberta College of Art, Calgary; texte de Jacqueline Fry.
- 1982 «Repères: Art actuel au Québec», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de France Gascon et Réal Lussier.
- 1981 «L'art mis en boîte», Musée d'art de Saint-Laurent, Montréal; texte de Thérèse Dion.
«Irene Whittome», 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, (États-Unis).
«Performance Text(e)s & Documents», Actes du colloque *Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme*, Éditions Parachute, Montréal.
- 1980 «Irene Whittome 1975-1980», Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal; texte de Jacqueline Fry.
- 1977 «Tendances actuelles», Centre culturel canadien, Paris (France); texte de Yves Pépin.
- 1976 «Henry Saxe, Robin Mackenzie, Irene Whittome, David Rabinovitch, Nobuo Kubota, Royden Rabinovitch», Vancouver Art Gallery, Vancouver; texte de Colette Whiten.

- 1975 Québec 75, Institut d'art
contemporain, Montréal; textes de
Claude De Guise.
1963 «Book of Insects», Vancouver Art
Gallery, Vancouver; livre d'artiste,
Irene F. Whittome.

Ouvrages spécialisés

Burnett, David; Schiff, Marilyn,
Contemporary Canadian Art,
Edmonton, Hurtig Publishers & Art
Gallery of Ontario, 1983.
Mogelon, Alex; Laliberté, Norman,
Art in Boxes, New York,
VanNodstrand-Reinhold, 1979.

Crédits Photo

p.9, *Secrets of the Great Pyramids*, Harper &
Row, New York, 1978; p.10, *Astronomy*,
Random House, New York; p.11, *Japanese
Gardens Today*, Charles Tuttle Co., Rutland
Vermont, 1959; p.12, *Les merveilles de la
France*, Paris, Hachette, 1961; p.13, *Histoire
de la physique*, Éditions Rencontre,
1963; *Canadian Photography 1839-
1920*, Coach House Press, Toronto,
1979; *The World of Marcel Duchamp, Time
Life*, New York, 1966; p.17, Mark Tansey,
Short History of Modern Painting, 1982



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL