

Naomi LONDON - François MORELLI - Serge MURPHY - Danielle SAUVÉ - Stephen SCHOFIELD - Sarah STEVENSON - Martha TOWNSEND

**l'origine
des choses**
Pierre LANDRY

l'origine des choses

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal
avec l'appui financier du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du
Canada et présentée du 21 octobre 1994 au 8 janvier 1995.

Conservateur: Pierre Landry
Chargé de recherche: Alain Depocas
Secrétariat: Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la
documentation.

Éditrice déléguée: Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves: Olivier Reguin
Traduction: Denis Lessard et Sandra A. Sinclair
Secrétariat: Nicole Perron
Conception graphique: Devant le jardin de Bertuch
Pelliculage: Grafix Studio
Impression: Métropole Litho

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État
subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec
et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien
et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal et Les Publications du Québec, 1994
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8
Dépôt légal: 1994
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-13343-2

DONNÉES DE CATALOGAGE AVANT PUBLICATION (CANADA)

Landry, Pierre, 1957-
L'origine des choses
Publ. en collab. avec: Les Publications du Québec.
Textes en français et en anglais.
Comprend des réf. bibliogr.
Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal,
du 21 oct. 1994 au 8 janv. 1995.
ISBN 2-551-13343-2

1. Art moderne - 20^e siècle - Québec (Province) - Montréal - Expositions.
 2. Sculpture moderne - 20^e siècle - Québec (Province) - Montréal - Expositions.
 3. Sculpture canadienne - Québec (Province) - Montréal - Expositions.
 4. Sculpteurs - Québec (Province) - Montréal.
 5. Installations (Art) - Québec (Province) - Montréal - Expositions.
 - I. Musée d'art contemporain de Montréal. II. Titre.
- N6547.M65L36 1994 730'.0971428 C94-941101-9F

remerciements

Les artistes: Naomi London,
François Morelli, Serge Murphy,
Danielle Sauvé, Stephen Schofield,
Sarah Stevenson et Martha Townsend.

René Blouin et Anne Delaney
(Galerie René Blouin, Montréal)

Christiane Chassay
(Galerie Christiane Chassay, Montréal)

Frank Costin
(Costin & Klintworth, Toronto)

Stuart Horodner
(Horodner Romley Gallery, New York)

Samuel Lallouz
(Galerie Samuel Lallouz, Montréal)

Darcy Moorey et Christopher McKay
(Banque d'œuvres d'art du Conseil des
Arts du Canada, Ottawa)

Jean-Claude Rochefort
(Galerie Rochefort, Montréal)

Alan et Alison Schwartz, Toronto

Serge Vaisman
(Art 45, Montréal)

crédits photographiques

Ian Murray: pages 19, 20, 21
Richard-Max Tremblay: pages 23, 24,
25, 43, 44, 45
Denis Farley: pages 27, 28, 29
Louis Lussier: page 31
Danielle Hébert: pages 32, 33
Paul Litherland: page 35
Ray Manikowski: page 36
Joshua Neftsky: page 37
Jean-Jacques Ringuette: pages 39, 40, 41

**table
des matières**

avant-propos — 5
Marcel BRISEBOIS

l'origine des choses — 7
Pierre LANDRY

Naomi LONDON — 18

François MORELLI — 22

Serge MURPHY — 26

Danielle SAUVÉ — 30

Stephen SCHOFIELD — 34

Sarah STEVENSON — 38

Martha TOWNSEND — 42

biobibliographies sélectives — 46

traductions et versions originales — 56

liste des œuvres — 64

Marcel BRISEBOIS

Pour la première fois depuis l'été 1988, le Musée d'art contemporain de Montréal présente une exposition de groupe — formé uniquement d'artistes canadiens, tous liés à la scène montréalaise. À la différence de l'exposition de 1988 *Les Temps chauds*, celle-ci regroupe des œuvres qui ont été choisies non seulement en fonction des pratiques les plus marquantes de la création artistique du moment, mais également en fonction de leur relation à un concept, celui d'origine. Mot ambigu s'il en est, qui allie les notions de parenté, de souche, donc de lieu, à des notions de cause, de commencement, donc de temps. «Au commencement...» Ainsi débutent les discours mythiques ou scientifiques qui cherchent à expliquer la genèse des choses, «Au commencement...»: c'est-à-dire nul n'est cause de lui-même, l'existence est reçue; le déterminisme est inscrit dans la séquence des choses. À l'inverse, il existe un autre discours concernant l'origine: loin de chercher à remonter le fil d'une histoire à travers les époques ou les lieux, il entend poser une réalité qui, tout en

échappant à notre emprise, investit notre histoire, l'assume et lui donne sens: «Au commencement était le Verbe...» Chacun des sept artistes sélectionnés pour participer à cette exposition nous livre dans ce catalogue le sens qu'il attribue au thème de cet événement. Le Musée leur sait gré de s'être associés à lui, comme il remercie monsieur Pierre Landry, commissaire de cette exposition, d'avoir mené à bien ce projet. Le Musée exprime également sa recon-

avant-propos — 5

naissance au Conseil des Arts du Canada pour la subvention qu'il lui a octroyée dans le cadre du Programme d'aide aux expositions, et les Publications du Québec, qui coéditent ce catalogue. Le Musée tient enfin à exprimer sa gratitude à tous ses visiteurs, dont l'appui lui est indispensable.

Pierre LANDRY

Le titre de cette exposition pourra sembler quelque peu anachronique, l'époque, dit-on souvent, n'étant plus à la recherche de moments premiers, ni à la poursuite de démarches inaugurales. Les grands projets auraient cédé le pas à la lucidité, et les pratiques «héroïques» des beaux jours de la modernité seraient aujourd'hui remplacées par un travail de constante réinterprétation des formes, images et objets qui nous entourent et par la manipulation de données toujours et forcément préexistantes. Dans un tel contexte, il semblera en effet étonnant qu'on invoque la notion d'origine (qui suggère de prime abord un retour sur le passé et la recherche d'un hypothétique commencement) en regard de pratiques caractérisées principalement par des effets de métamorphose et de changement d'état.

Mais la notion d'origine comporte diverses acceptions, qui ont entre elles des différences notables sans pour autant s'exclure totalement. La quête de l'origine peut certes viser l'identification d'un moment premier, ou celle des

causes et facteurs susceptibles d'expliquer, à travers un réseau parfois complexe de relations, un état ou une situation. Cette acception gravite principalement autour des rapports de cause à effet et accorde un rôle primordial au facteur temps. Mais cette quête peut également se poser comme recherche d'une essence — auquel cas la primauté d'une situation identifiée à l'origine tient moins à des questions d'antériorité qu'à sa capacité de

l'origine des choses — 7

révéler un état ordinairement voilé.

Sous des formes et selon des points de vue différents, cette quête d'une essence des choses apparaît comme un des principaux moteurs de l'art du XX^e siècle. De Kandinsky à Greenberg et aux Plasticiens montréalais, l'entreprise moderniste s'exprime fréquemment en termes d'«éléments premiers», de «plan originel», d'«épurement incessant» et de recherche de spécificité. Cette quête d'un état

premier se retrouve également chez les surréalistes, pour qui le fonctionnement inconscient de la pensée revêt une importance primordiale en cela même qu'il est susceptible de révéler la réalité profonde et ordinairement occultée du psychisme humain.

À première vue, l'abstraction et le surréalisme semblent pourtant s'exclure mutuellement; alors que la première s'est surtout développée (et aura été interprétée) de façon évolutive et selon un constant souci d'épurement, le second a davantage pris l'allure d'une entreprise de libération animée par quelque inquiétude fondamentale et par le goût des situations paradoxales. Mais l'abstraction peut également avoir valeur de «révélation» — qu'on pense par exemple à la notion de «nécessité intérieure», avancée par Kandinsky à l'appui de ses premières œuvres abstraites, et présentée comme source de liberté — de même que le surréalisme s'est souvent nourri, à travers les déplacements et transformations imposés à ses objets et matériaux, du potentiel évocateur d'un travail d'abstrac-

tion mené au sens premier du terme, c'est-à-dire dans le but de séparer, d'isoler les choses de leur contexte habituel...

Les sept artistes réunis ici nous semblent occuper des positions voisines au regard des notions d'inconscient et d'abstraction. De diverses manières, leurs travaux s'appuient sur des formes et des situations qu'il est possible de reconnaître, mais dont ils modifient les traits habituels afin d'en révéler les aspects sous-jacents. Le lien qui unit les œuvres de cette exposition tient donc moins aux techniques et aux matériaux utilisés qu'aux effets qu'elles suscitent et au climat d'ambiguïté qui les enveloppe. Leur impact sur le spectateur procède le plus souvent de forces antinomiques et la description de ce qu'elles évoquent appelle une suite de contraires; il y est notamment question d'empathie et de distanciation, de menace et de séduction, d'ordre et de transgression et, plus précisément, de la tension provoquée par la rencontre de ces forces antagoniques au sein d'une même œuvre. Leur

conception semble également résulter d'attitudes et de sensibilités au premier abord paradoxales: elles jouent franchement de leurs qualités matérielles tout en maintenant une certaine distance conceptuelle; la norme y est constamment enfreinte, bien qu'une certaine mesure formelle continue de s'y exercer; le recours à des formes reconnaissables y est fréquent, de même que s'y exprime une indéniable volonté d'abstraction; enfin, leur perception en appelle à un inconscient dont on semble valoriser le potentiel évocateur en même temps que le pouvoir de révélation.

* * *

Les œuvres de MARTHA TOWNSEND reposent sur de judicieuses combinaisons d'attitudes et de qualités matérielles. Les formes qu'on y trouve sont simples (cercle, sphère...) et les matériaux utilisés (cuir, bois, pierre...) sont traités de façon à créer des surfaces lisses et apparemment hermétiques. Ces caractéristiques, qu'on serait tenté de rapprocher du minimalisme, s'accompagnent toutefois d'une charge émotive à la fois

intense et discrète, qui résulte d'un processus de travail où l'intérêt porté aux aspects formels se double d'une certaine dimension conceptuelle. Cette dernière est cependant indissociable de la sensibilité qui imprègne ces travaux, et elle ne met les choses à distance que pour mieux nous les faire voir.

Les œuvres antérieures à 1988 s'élaboraient fréquemment à partir d'objets trouvés, sur lesquels l'artiste intervenait de différentes façons. *Torch*, une œuvre de 1984 réalisée à partir d'un vieux fer à repasser, illustre avec éloquence cet aspect du travail de Townsend. Le fer est placé à la verticale, de manière à ce que sa surface chauffante soit visible. Sur celle-ci apparaissent les cinq lettres du titre, tracées en négatif dans la couleur rouge qui la recouvre. Entre l'objet trouvé, le rouge de sa surface chauffante et le titre de l'œuvre s'établit une série de renvois grâce auxquels la matérialité de l'objet s'ouvre à des réalités autres — notamment le langage, la fonction sociale de l'objet (traditionnellement asso-

cié au travail de la femme) et la dimension symbolique de la couleur qui le recouvre en partie. Le langage et les difficultés de communication occupent une place importante dans le travail de Townsend. Toujours en 1984, l'artiste crée *Silence*, en réponse à une invitation adressée aux artistes par un institut pour les aveugles dans le but de recueillir des fonds au profit de l'organisme. L'œuvre se compose d'une plaque de marbre sur laquelle sont gravés le mot «silence» et la figure d'un chien-guide. Elle peut donc être «lue» par les aveugles, dont le handicap se trouve ainsi rapproché d'autres modes de communication (la parole et le toucher) en un raccourci qui interroge les limites et la perméabilité de nos sens.

Les œuvres réalisées depuis 1988 délaissent l'objet trouvé au profit d'objets le plus souvent créés de toutes pièces ou choisis dans l'environnement en fonction de leur habilité à conjuguer simplicité formelle et pouvoir évocateur. L'artiste en altère l'apparente pureté par le biais de légères mises en situation; il pourra

s'agir, comme on le voit dans cette exposition, de l'ajout d'une gaine en cuir (*Large Wedge* et *Pierre rose*), du positionnement d'une boule au centre d'un bol parfaitement circulaire (*Orbi*) ou de l'adjonction, à une pierre tronquée, d'une pièce en bois taillée de manière à en compléter la forme (*Pierre de bois*). Il se dégage de ces pièces un effet de silence grâce auquel le sens est à la fois généré et retenu. Leur impact est celui d'une œuvre dont les qualités abstraites seraient altérées tout en étant judicieusement maintenues et exploitées. Leur aspect dépouillé est donc moins le résultat d'un travail d'épuration que le point de départ d'un réseau d'associations à la fois libres et motivées.

* * *

Les œuvres de SARAH STEVENSON se composent d'éléments dont l'aspect inquiète et séduit tout à la fois, et que l'artiste juxtapose de façon à suggérer des rapports de complémentarité, de distanciation, de causalité... Les matériaux utilisés (grillage métallique, caoutchouc, cuir, gaze, toile, mousse

expansible...) ne sont ni bruts ni totalement transformés; ils appartiennent plutôt à cette catégorie de matériaux dont les qualités physiques le cèdent en partie à l'idée qu'on se fait de leurs possibles usages. Les objets ainsi fabriqués sont fortement ambigus, tenant à la fois de la forme abstraite et de l'objet doté de fonctions.

L'idée de fonction s'exprime d'étrange façon dans le travail de Stevenson. Ses objets ont souvent valeur de contenant ou d'enveloppe, de gaine ou de support. Ils suggèrent la protection ou le soutien, la circulation des liquides ou quelque autre phénomène à caractère organique. Cependant, ces fonctions sont généralement évoquées sous l'angle de leur négation ou de leur éventuelle disparition; les objets sont inertes, isolés de tout contexte et donc sans but ni raison d'être, apparemment. Cette impression est toutefois atténuée par leur mode d'exposition. Dans une œuvre sans titre de 1993, trois objets (un disque parfaitement régulier en plâtre blanc, un bras en caout-

chouc se terminant par une main partiellement refermée et un objet en toile verte confectionné de manière à évoquer une enveloppe) sont placés sur autant de tablettes alignées au mur. Face à celles-ci, sur le mur opposé, une suite de trois photographies nous montre diverses permutations ou possibilités de rapprochement entre ces objets: la main posée sur le disque, l'enveloppe contenant le disque, la main dissimulée dans l'enveloppe... Ces photographies ouvrent l'œuvre à la transformation et en confirment la dimension ludique tout en instaurant une certaine distance. Elles nous montrent ce qui a été ou pourrait être, et provoquent chez le spectateur un désir d'intervention, sans cesse réanimé par les sensations éprouvées à la vue de l'objet placé devant lui, mais qu'il ne peut manipuler. Cette interdiction, qui l'empêche de réaliser un agencement perçu comme idéal, est aussi ce qui relance constamment le jeu des associations.

D'autres œuvres de la même année adoptent également une stratégie de

mise à distance. Elles présentent, à l'intérieur de boîtes murales au devant vitré, un objet dont la forme est reprise dans un dessin qui le jouxte – sorte de modèle ou de patron rigoureusement tracé qui annonce (ou reproduit) l'objet à la façon d'un gabarit. La distance imposée par ces œuvres tient toutefois moins à la présence d'une barrière physique (la vitre) qu'à la présentation simultanée de deux temps (de deux états) d'une même chose. Cette situation se confirme à travers les œuvres de la présente exposition, où l'objet est le plus souvent librement exposé, à proximité d'un dessin qui semble en constituer l'étape originelle. L'objet se charge encore ici de diverses évocations, dont certaines nous sont données par le titre des œuvres: *Immobilized Croissant*, *Venus Suspended*, *Compressed Piglet*... À cette identité imprécise de l'objet s'ajoute par ailleurs une autre incertitude, qui découle de la juxtaposition objet/dessin: on ne peut en effet affirmer avec assurance lequel de ces éléments est le plus «authentique» et aurait la primauté parmi les nombreuses

formulations qu'il est possible de donner à l'idée de croissant ou de Vénus...

* * *

Le travail de NAOMI LONDON nous parle du corps et de l'individu – de leurs rapports avec la société et des limites qui leur sont imposées. Sur un ton à la fois humoristique et grave, cette démarche nous entraîne au cœur des petites et grandes angoisses de la vie – notamment celles du vieillissement, des difficultés d'adaptation qu'il suscite et de la marginalisation qui en découle. La pratique de l'artiste est marquée par la production simultanée d'objets et de dessins, qu'elle regroupe parfois au sein de «projets» dont l'exposition prend la forme d'installations.

Le *Sweater Project*, réalisé en 1991-1992, regroupait des dessins de chandails non fonctionnels (taille trop grande, manches trop longues, absence d'ouverture pour la tête ou les bras...), les chandails tricotés par des femmes âgées selon leur interprétation de ces dessins, des photographies nous montrant ces mêmes personnes por-

tant les vêtements ainsi confectionnés de même qu'une bande vidéo constituée d'entrevues où elles nous font part de leurs expériences passées dans le domaine du travail.

Élément principal de ce projet, le vêtement y joue des multiples fonctions et valeurs liées à son histoire et à ses différents usages: il dissimule et révèle tout à la fois; il répond à des buts précis et apparemment objectifs de protection et de bien-être, tout en imposant parfois des contraintes; il témoigne d'un souci d'originalité tout en souscrivant à un certain conformisme; il concerne tous les individus mais sa confection, sur un mode artisanal ou industriel, ne revient traditionnellement qu'aux femmes; et à l'instar du corps qu'il habille, son usage est limité par le temps et le vieillissement...

La marginalisation des personnes âgées, issue en grande partie du préjugé voulant qu'elles soient improductives, est également au cœur de l'installation conçue pour la présente exposition. Les chaises berçantes, symboles à la fois impi-

toyables et anodins du «troisième âge», y prennent d'étranges formes. On en retrouve cinq, conçues pour la plupart selon un design traditionnel que diverses altérations écartent toutefois de la norme et du bon fonctionnement; leurs dimensions sont exagérées, certaines bercent de côté, une d'entre elles est munie de deux sièges adossés... Chacune est recouverte de coussins sur lesquels sont brodés des extraits de textes relatifs au vieillissement. Le spectateur est invité à s'y asseoir et à regarder, sur moniteur vidéo, une suite d'entrevues où des personnes âgées lui font part de leur expérience. Au mur est répétée la phrase suivante, écrite à l'aide de biscuits ayant la forme de lettres: «Will you still need me, will you still feed me, when I'm sixty-four?» Cette interrogation, empruntée à une chanson des Beatles, ajoute au caractère interactif de l'installation. Ainsi interpellé, le spectateur est invité à mettre en question ses propres conceptions du vieillissement, en même temps qu'il prend conscience de certaines de ses conséquences par le

biais des chaises et des entrevues vidéo. Sur un mode à la fois ludique et dénonciateur, London interroge ainsi une organisation sociale dont les valeurs et les idéaux s'avèrent bien souvent porteurs d'exclusion.

* * *

Troublantes et équivoques, les sculptures de STEPHEN SCHOFIELD s'inspirent principalement des images et des craintes de l'enfance. Le monde qu'elles évoquent est pourtant, avant tout, celui des adultes — du rapport à la fois intime et lointain que ceux-ci entretiennent avec les premières années de leur vie, et des souvenirs parfois ambigus qu'ils en gardent.

Un groupe de dessins et de sculptures (reliefs en feutre moulé) du milieu des années 80 explorait les différents stades du développement perceptif de l'enfant. Représenté en gros plan et doté de membres très potelés, l'enfant y manipule (prend, écrase ou tente d'avaler) divers objets, le plus souvent des formes géométriques simples, ou de gros doigts. La manipulation et le sens du toucher furent à nouveau

exploités dans une série de sculptures conçues à la fin des années 80 à partir de gants de caoutchouc. Couplés de différentes manières, ces gants suggèrent des rapports de complémentarité, de force ou de fusion. Leur interaction fait écho à la codification sociale des gestes, tout en évoquant une certaine gratuité des contacts. Le recours à la main — membre privilégié et terme fortement connoté qui renvoie invariablement à la totalité du corps et de l'individu — de même que la réversibilité inhérente au gant, soulèvent la question des liens de la partie au tout (finalité des membres) et de l'intérieur à l'extérieur.

Les œuvres de la présente exposition approfondissent certains de ces éléments par le biais de formes d'aspect troublant. Le petit format de la majorité des pièces produit une impression de densité (effet de masse lié à l'emploi du ciment), elle-même partiellement combattue par leur enveloppe en tissu (mousseline de soie ou organza de polyester). Si *Tulip Sleeve* revêt clairement l'aspect d'un torse

d'enfant, les formes prises par *Caesar's Last Gesture* et par *The Clothing Makes the Monk* sont quant à elles beaucoup plus énigmatiques. La parenté formelle existant entre ces deux œuvres se dissout quelque peu dès lors que le titre de la première nous amène à y voir une main, alors que celui de la seconde suggère quelque corps aux membres indifférenciés et repliés sur eux-mêmes.

Cet état d'indifférenciation marque avec force les œuvres de la série *Le Nez de Gogol*. Le titre donné à ce groupe d'œuvres fait référence à ce conte à la fois drôle et inquiétant de l'écrivain russe, dans lequel un nez, séparé du corps dont il provient, évolue librement à travers diverses situations. Sur un mode qui se refuse au tragique, les œuvres de cette série évoquent de façon simultanée le mouvement et l'inertie, la croissance et l'atrophie. Dotées d'appendices et d'orifices noués, elles gardent la trace de leur fabrication à partir de membranes souples et souvent perméables utilisées en guise de moules, suggérant ainsi quelque processus toujours en

cours mais dont l'évolution serait imprécise — comme si les corps ainsi représentés étaient parcourus de forces multiples et contradictoires qui à la fois en assureraient et en limiteraient le développement.

* * *

FRANÇOIS MORELLI poursuit une démarche polyvalente (l'artiste a pratiqué, tour à tour ou de façon simultanée, la sculpture, le dessin, l'installation, la performance...) marquée par un questionnement soutenu quant au statut de l'objet à l'intérieur des processus de création et de perception de l'œuvre. Les notions de passage, de circulation et de transformation y occupent donc une place prépondérante; chez Morelli, l'objet se fait souvent l'écho d'une action passée ou d'une intervention visant à traduire (non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps) les rapports de l'artiste avec la société, des individus entre eux, ou de l'individu avec l'objet.

Les performances réalisées par Morelli dénotent un intérêt pour les mythes et rites régénérateurs, que l'artiste aborde d'un point de

vue transculturel. Cet aspect se reflète dans la structure même des œuvres — comme en témoigne cette suite d'événements-performances (*Migration*, 1984; *Marche transatlantique*, 1985; *Cycle transculturel*, 1986-1987) réalisés sur plusieurs mois et prenant la forme de déplacements au cours desquels l'artiste traversa différents pays, une sculpture sur le dos. Avec *The Gift — Not for Art's Sake* (1990), un projet réalisé aux États-Unis sous les auspices du Delaware Center for the Contemporary Arts, Morelli transpose les notions de dépense et de circulation inhérentes à la pratique de la performance dans un contexte d'échange bien concret avec le public. Huit figures contenant divers objets furent d'abord réalisées par l'artiste, puis présentées à différents groupes d'individus (écoliers, handicapés, employés d'une compagnie, retraités...), lesquels étaient invités, sur une période de deux semaines et dans leurs milieux respectifs, à modifier le contenu de ces figures par le biais de manipulations et d'ajouts. Le résultat de ces interventions fut

ensuite présenté sous forme d'exposition — soulevant ainsi la question des rapports de l'objet avec les modifications et déplacements dont il est le produit.

Dans cette optique, les sculptures de Morelli se voient le plus souvent dotées d'un statut ambigu, où dominent les notions de passage et de métamorphose. Elles retiennent un peu de cette dimension événementielle qui traverse l'ensemble de sa démarche. Cet aspect se traduit par un recours à des surfaces en treillis, à des matériaux bruts et à divers objets récupérés, comme on le voit dans les œuvres de cette exposition. La forme prise par certaines d'entre elles est en rapport étroit avec le corps humain, qu'elles évoquent et convoquent de diverses façons. *Rose* revêt l'aspect d'un long bulbe vertical terminé à son sommet par un torse; *Les Deux Larrons* emprunte également la forme d'un torse, que des haltères placés à l'extrémité des bras semblent retenir au sol; *Les Limbes* suggère la fuite ou l'envolée, par l'ajout à un lit d'enfant d'ailes faites de tiges de métal attachées les unes

aux autres. Ces trois œuvres constituent autant d'invitations adressées au spectateur à vivre ou à revivre un état autre, présenté ici de façon virtuelle. La présence de formes reconnaissables et d'objets tirés du quotidien les ancre dans un présent que transcende cependant l'impression de métamorphose ou de mutation qui en émane.

* * *

Fortement onirique, le travail de DANIELLE SAUVÉ se nourrit de souvenirs divers, où se croisent et s'interpellent les différents âges de la vie, les grands règnes de la nature, les expériences du quotidien et, de façon plus générale, les effets d'un inconscient à la fois lointain et omniprésent.

D'entrée de jeu, ces œuvres suscitent chez le spectateur un réflexe d'identification des formes auxquelles il est confronté. Il y reconnaîtra par exemple des pièces de mobilier qui ont aussi l'allure d'un porte-voix ou de personnages munis de boucliers/miroirs (le lit de *La Confidence*, les guéridons aux surfaces inclinées de *Des images de soi*); un monde aquatique où la complémentarité des formes en pré-

sence se double d'une situation de tension (la menace que semble exercer sur l'étoile de mer de *Plage, sillons* une forme mi-animale mi-végétale placée à proximité); des allusions au paysage ou à l'univers domestique (les petites montagnes en feutre de *La Confidence*, les bols minuscules de *Des images de soi*), qui évoquent également quelque scène désertée, ou de petits contenants servant à d'obscurs rituels... Par ailleurs, la nature et le positionnement des éléments oscillent généralement entre la rigueur géométrique et les effets d'asymétrie. Le choix et le travail des matériaux font quant à eux alterner la tradition (le bois est ici transformé avec un savoir-faire évident) et l'insolite (fils métalliques utilisés en guise de cheveux, décor ou paysage constitué de petits cônes en feutre...).

Malgré cette diversité, le travail de Sauvé n'est pas, à proprement parler, de nature hétéroclite. La multiplicité s'y accompagne d'un certain sens de la mesure et son caractère lyrique ne va pas sans retenue. *La Confidence* en est

un bon exemple, qui fait voisiner la régularité de panneaux de bois soigneusement travaillés avec les déformations apportées à la forme habituelle du lit et du porte-voix. De même, *Des images de soi* oppose à ses plans inclinés et à l'aspect insolite de certaines de ses composantes les surfaces polies de ses guéridons et la disposition en triangle de ses trois principaux éléments. Pour sa part, *Plage, sillons* conjugue la stabilité d'un développement horizontal et la précarité du positionnement de l'«étoile de mer», qui est placée sur la bordure la plus élevée d'une base/bouclier inclinée.

Aux innombrables petites fictions suscitées par ces œuvres et aux effets de surprise provoqués par plusieurs de leurs traits répond donc, de façon quasi invariable, une certaine mesure formelle. Ces œuvres se situent en fait à la rencontre d'univers et d'exigences opposés. D'un monde marqué par la mouvance des souvenirs et par la résurgence de formes archétypes, Sauvé tire des situations où le travail de la mémoire et le présent de l'œuvre fusionnent au point de

ne plus faire qu'un. Il en résulte un étonnant équilibre, où se conjuguent ouverture et retenue, fragilité et permanence.

* * *

Les œuvres de SERGE MURPHY résultent de manipulations et de dispositions variées grâce auxquelles les divers temps et traits physiques de l'œuvre sont combinés de manière à créer un réseau de signes à la fois dense et perméable. La profusion des matériaux ainsi que la franchise avec laquelle ils s'affirment appellent invariablement au repérage et à la description. On y trouve du fil de métal et des morceaux de carton, des bouts de bois et d'épaisses couches de colle séchée, de la ficelle et du papier, de la ouate et des matières plastiques, des parties d'images récupérées et différents objets... Les légères transformations apportées à ces matériaux se font par le biais d'opérations simples et aisément identifiables : découpage, collage, modelage, assemblage par juxtaposition ou superposition, suspension dans l'espace d'éléments rattachés les uns aux autres, apposition ici et

là de notes de couleur par le biais de pigments librement appliqués...

Le travail de Murphy témoigne par ailleurs d'un indéniable souci d'équilibre, qui se traduit par un judicieux contrôle des tensions (plutôt qu'en de sages compositions). Dans *Les Trois Ciel*s, le caractère exubérant de chacun des éléments est en partie contrôlé par leur disposition au mur — l'élément carré, qui présente la plus grande stabilité, est en effet placé au centre et à proximité du sol, alors que de chaque côté se retrouvent les éléments suggérant la chute et l'envol. Dans *Affections*, l'effet de cascade produit par le mode d'accrochage est balisé par un arrangement en colonnes se succédant à intervalles réguliers. *La Vie contemporaine* se compose pour sa part d'une suite de petits dessins rectangulaires réalisés de façon apparemment très libre mais où les lignes, les formes et les taches de couleur sont traitées de manière à créer, d'un bout à l'autre de l'ensemble, une même tension entre des valeurs purement abstraites et l'amorce de petites figurations.

Du plus petit au plus grand, ces trois œuvres combinent diverses échelles au sein d'une même pièce. Les détails y comptent tout autant que les vues d'ensemble et leur perception se fait à travers d'incessants déplacements. La prolifération y est joyeuse plutôt qu'imposante et se présente à la façon d'un réservoir quasi illimité de motifs qu'il revient au spectateur de reconnaître, d'agencer et d'interpréter librement.

On ne peut s'empêcher de percevoir ces travaux comme étant le fruit du hasard et de la spontanéité — de même qu'on ne peut manquer d'y voir les marques d'une attitude réflexive et d'une conscience certaine des effets plastiques et compositionnels en cause. Ces œuvres, d'une très grande lisibilité, procèdent également du mystère se rattachant à leur création. Elles restent au plus près de leur genèse tout en se livrant pleinement au spectateur. À travers elles s'affirment et se fondent tout à la fois ces moments habituellement distincts que sont la réalisation et la perception d'une œuvre.

* * *

L'œuvre d'art entretient avec le temps un rapport complexe. Elle se livre au regard dans un espace et à un moment précis; la perception qu'on en a dépend donc inévitablement du lieu où elle se déploie et du temps accordé à sa lecture. À ce temps de perception s'ajoute cependant cette autre forme de temporalité que représente le processus de réalisation de l'œuvre, lequel trouvera à s'inscrire en elle de diverses manières selon les techniques et matériaux utilisés.

Bien que certaines des œuvres de cette exposition gardent les traces de leur exécution, c'est davantage par leur pouvoir d'évocation que le travail dont elles résultent est porté à notre attention. Leur caractère d'objets hybrides ou indéfinis se situant légèrement en deçà ou au delà des formes et expériences du quotidien suggère un processus de métamorphose constante qui relativise quelque peu leur statut de formes ou d'objets achevés. Les effets du travail de réalisation demeurent ainsi toujours présents et nous révèlent, sur le mode de l'évocation et grâce aux jeux de la mémoire et de

l'inconscient, un état sous-jacent et ordinairement voilé des choses, état qui leur serait premier à la fois dans l'ordre et dans le temps.

On pourra lire, dans les pages qui suivent, de courts textes que les artistes ont été invités à écrire sur leurs démarches respectives. La notion d'origine leur fut proposée comme toile de fond à cette réflexion. De diverses manières, ces textes nous semblent insister sur ce lien étroit recherché par l'artiste entre l'œuvre elle-même et le processus de travail (à la fois réflexif et matériel) dont elle découle — de même qu'ils nous parlent des déplacements et interrogations multiples que provoque invariablement la question de l'origine.

Cette chanson a été composée et enregistrée par les Beatles en 1967, soit quatre ans après ma naissance. Pour ces jeunes hommes dans la vingtaine, les réalités de la vie après soixante ans paraissent probablement aussi abstraites qu'elles le sont pour la plupart des gens de mon âge. Le fait de vieillir semble toujours être quelque chose qui arrive aux autres, à nos grands-parents, nos parents, notre famille. Il n'est jamais facile d'accepter son propre

18 — « quand j'aurai soixante-quatre ans... »

vieillesse et d'en ressentir un bien-être

Ce projet traite de l'idée du vieillissement et de l'âge. Les chaises berçantes (choisies expressément pour leur rapport avec les personnes âgées) et l'installation de biscuits sont conçues de manière à inspirer un sentiment de bien-être et de dialogue. Par ce travail, je souhaite questionner un mythe prédominant dans notre culture, à savoir que la vieillesse pose problème par définition, et

que les aînés sont un groupe inutile au sein de notre société. Au lieu d'élaborer une représentation du «vieillessement et de ses contraintes¹», j'ai plutôt choisi de donner des exemples des points forts et des possibilités qui s'offrent à ceux qui sont avancés en âge.

Cette installation a été conçue expressément pour susciter une interaction avec le public. Cette formule permet une empathie plus forte et une plus grande identification entre les spectateurs et le sujet de l'œuvre. Le regardeur participe à l'œuvre et la frontière avec le sujet, de même qu'avec l'objet d'art, se trouve dépassée. C'est plutôt un sentiment de familiarité qui s'installe. Comme les gens âgés ont tendance à être des membres marginalisés de la société nord-américaine, j'espère remettre en question les limites de nos stéréotypes à propos des «vieux», et fournir des solutions de remplacement davantage réalistes et positives.

Alors qu'elle est si délibérément refoulée en Amérique du Nord, la vieillesse constitue fatalement une

part de la vie humaine aussi fondamentale que l'enfance ou l'adolescence. Mon travail explore les paramètres du «troisième âge²» selon plusieurs points de vue : celui des personnes âgées, des écrivains et des chercheurs, et d'après l'expérience personnelle d'une femme de trente ans qui tente de faire face à son propre vieillissement.

N. L.

Ce travail est dédié à mes parents : Shyrl Henson London (1926-) et Jack Efraim London (1907-1992).

1. Dans le texte original, Naomi London écrit «aging and its discontents», paraphrasant ainsi le titre anglais de l'ouvrage de Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), c'est-à-dire *Civilization and its discontents*. Cet ouvrage est connu en français sous le titre de *Malaise dans la civilisation*. N.D.T.

2. En français dans le texte original.

Naomi LONDON



When I'm Sixty-Four..., 1993-1994
Vue partielle de l'installation

Will you still NEED ME Will you still FEED ME WHEN I'M SIXTY-FOUR?
Will you still NEED ME Will you still FEED ME WHEN I'M SIXTY-FOUR?
Will you still NEED ME Will you still FEED ME WHEN I'M SIXTY-FOUR?
Will you still NEED ME Will you still FEED ME WHEN I'M SIXTY-FOUR?
Will you still NEED ME Will you still FEED ME WHEN I'M SIXTY-FOUR?
Will you still NEED ME Will you still FEED ME WHEN I'M SIXTY-FOUR?
Will you still NEED ME Will you still FEED ME WHEN I'M SIXTY-FOUR?
Will you still NEED ME Will you still FEED ME WHEN I'M SIXTY-FOUR?



When I'm Sixty-Four..., 1993-1994
Détail

L'objet sculpture demeure une forme d'évocation qui doit émerveiller tout en questionnant le comment et le pourquoi de l'origine des choses. Déstabilisant le spectateur psychologiquement, il désarme le rationnel et propose une réinvention et une réorientation du corps et de l'espace. L'anthropomorphisme est au centre de cette fiction ainsi que la métamorphose du commun et du domestique, ouvrant un passage entre l'art et la vie, le rêve et la réalité, et suscitant le désir et l'angoisse. L'étrangeté de l'objet, son incongruité et son métissage hybride reflètent mon incompréhension du monde qui m'entoure, du sens de la vie et des choses qui l'animent. Une chaise n'est rarement qu'une chaise.

L'objet trouvé devient un prétexte pour l'imaginaire inhérent à la condition humaine. Il est banal et sans statut privilégié. Je l'apprivoise comme on accueille un inconnu, sans attente, sans condition. On se découvre. L'objet agit sur moi et nous développons notre potentiel. Mes calepins de dessins font l'objet de ses métamorphoses.

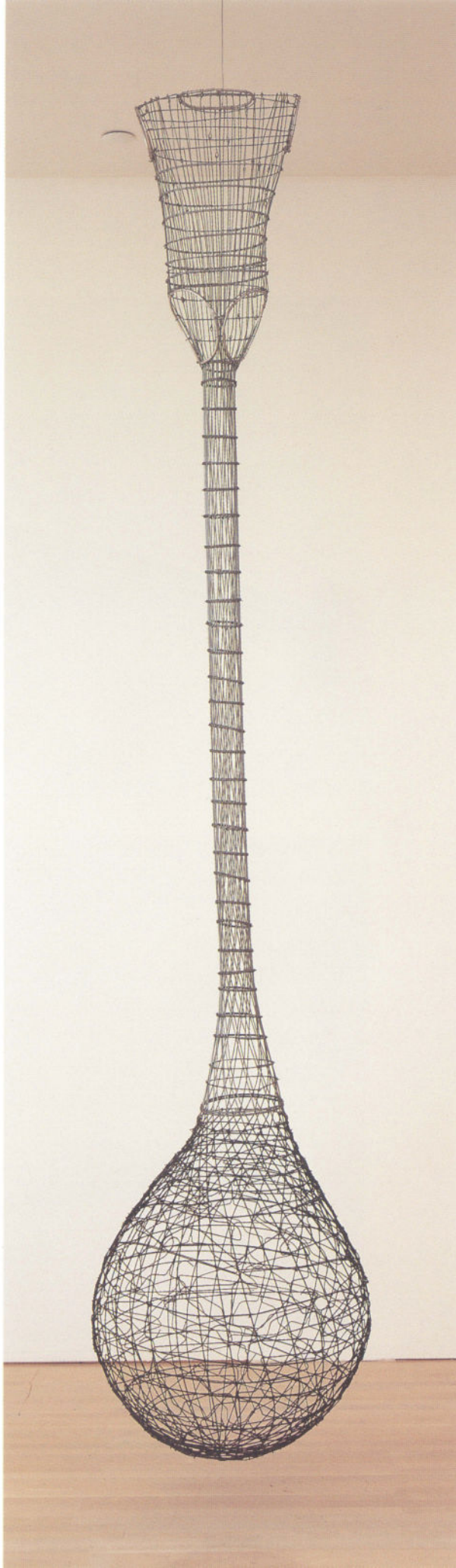
Les lignes s'entremêlent, cherchant une forme pour s'arrêter, développant le geste, la stature et l'énigme de cette figure. Je découvre un sens qui me convient. Physiquement, je l'arpente. Tiges d'acier pliées, coupées et tissées sont attachées par des gestes silencieux; un rituel répétitif de faire, défaire et refaire. Les attaches s'additionnent, chaque croisement signale une volonté et le passage du temps.

... Le souvenir de ma grand-mère et de sa maison remplie de nombreux projets inachevés... des tricots commencés aux fils égarés et transpercés d'aiguilles... du salon à la salle à manger, ces fils jonchaient le sol et les meubles comme des cheveux d'anges... ses mains plissées répétant les mêmes gestes agités, chassant ainsi les heures d'ennui et de solitude.

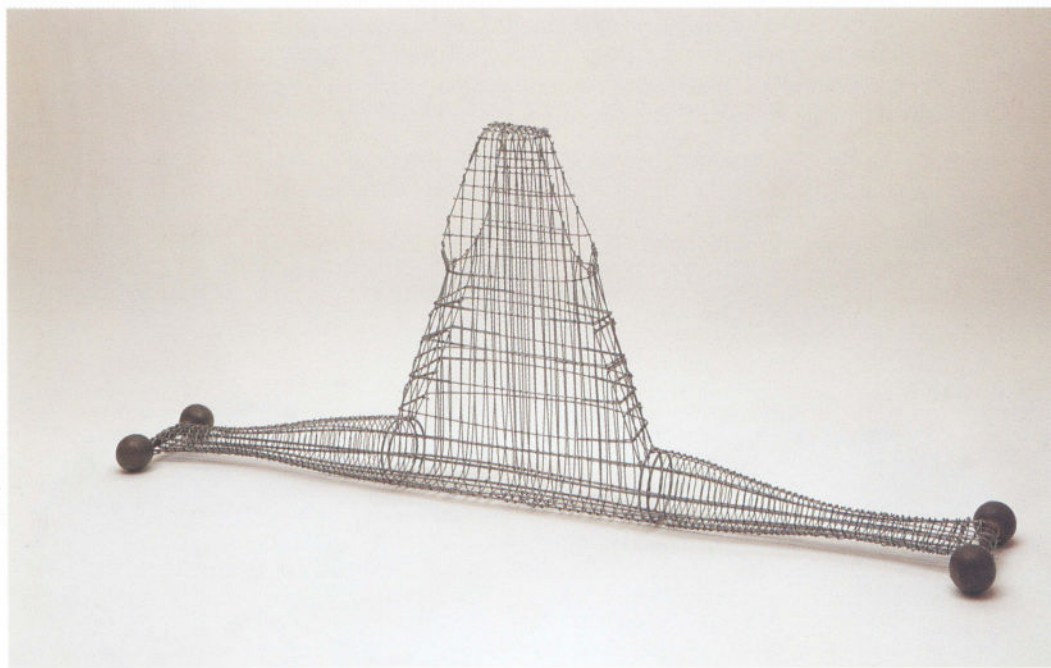
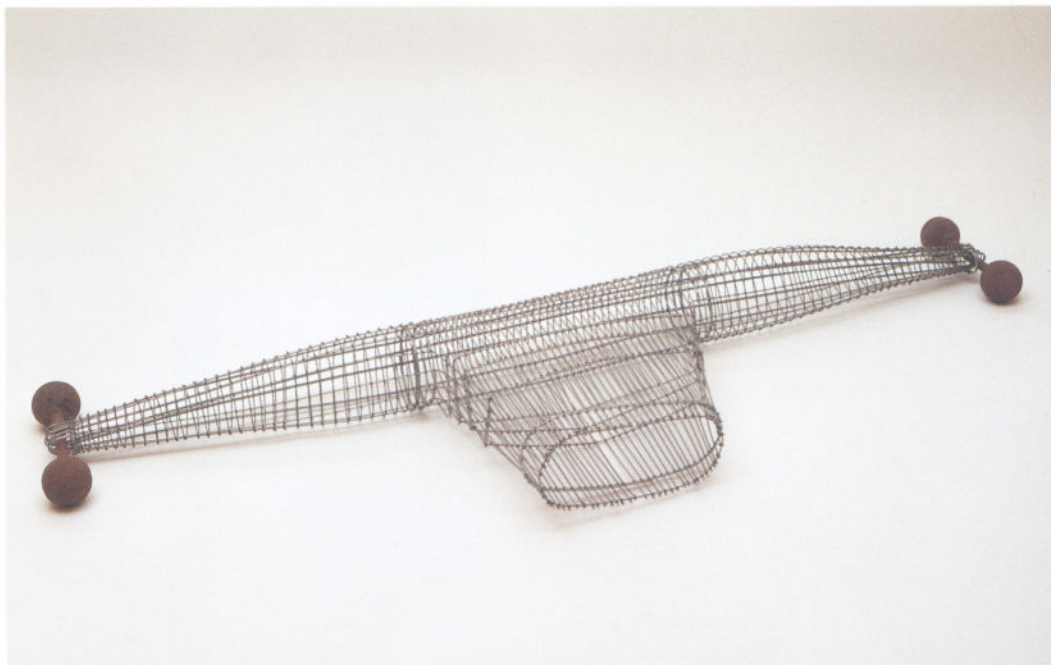
Comme pour mes dessins, j'ai rarement l'impression de terminer mes sculptures. Abandonnées, elles me paraissent remplies de pathos et je m'interroge sur la distance et l'espace qui nous séparent; leur intérieur encagé et notre liberté chancelante. Exagérées, leur sens

de l'absurde me fait souvent rire. L'humour me permet peut-être de mieux dormir et de rêver.

F. M.



Rose, 1991



Les Deux Larrons, 1993



Il m'arrive souvent, en travaillant à un dessin ou à une sculpture, de m'arrêter soudainement et de chercher à comprendre le sens de ce que je suis en train de faire. Ce moment précis succède généralement à celui où j'ai l'impression d'abandonner ma volonté, laissant toute la place à l'œuvre en train de se faire, de s'organiser, de se construire. En effet, j'imagine un premier temps, à l'origine de l'œuvre, un temps sacré, très concentré où, pour faire une image, je suis en coupe verticale

les images profondes ressemblent aux arbres scies¹

avec moi-même et où rien de l'extérieur ne me touche. Ensuite, il y a le temps de l'œuvre, généralement plus long que le premier, où l'œuvre fait son œuvre, déploie ses propres mécanismes. Je suis alors une sorte d'exécutant éveillé – manipulateur? – au service de l'œuvre dont je suis l'origine et qui m'appartient.

Je tiens à ce que l'œuvre garde la marque de l'origine, de ce moment d'abandon dont j'ai parlé, afin que le spectateur puisse en capter la force diffuse. Il y a des manières secrètes,

des stratégies délicates pour ne pas masquer la première intuition, les premiers gestes. Avant d'inviter le spectateur à reconnaître et à lire l'œuvre, je cherche à l'entraîner dans un mouvement de rêverie agitée, dans un espace d'affections. Je ne souhaite pas fixer le regard ni attribuer une identité définitive à l'œuvre. Je souhaite plutôt qu'il y ait appropriation de la part du spectateur, et c'est pour cela que je cherche à éviter de réduire l'œuvre à une affirmation. Avec des lignes et des formes, j'essaie de créer des images qui s'infiltreraient dans l'inconscient du spectateur puis voyagent vers la conscience et la reconnaissance.

Il m'a toujours semblé que celui qui accepte de bien regarder l'œuvre doit faire une avancée, qui est, en fait, un geste de création. Il me faut donc lui offrir un point d'ancrage auquel il puisse s'accrocher afin de parcourir le chemin qui mène à l'œuvre. Il me faut aussi aménager une place dans l'œuvre où il puisse s'introduire. Cette place doit être donnée à voir et non nommée. Le travail de l'artiste ne se fait pas indépendamment de l'autre. Cet autre est toujours présent, même quand il

est nié. Le travail se fait toujours à deux (et quelquefois ces deux-là, c'est l'artiste et son double, sorte de schizophrène avançant à tâtons dans l'obscurité).

Une fois le travail terminé, je me prends souvent à me demander: «D'où cela provient-il et où cela me mène-t-il? Quel est ce parcours? Quels liens abstraits ou palpables ce travail entretient-il avec ma vie? Que sont ces lignes toutes déformées qui réussissent mal à dessiner un cercle? Que sont ces formes cornues, rabattues ou sur pattes, qui ressemblent à une fusée du dix-neuvième siècle? Que sont ces attaches fragiles, ces liens défaits? Pourquoi ces matériaux-ci et pas ceux-là, jamais ceux-là? Pourquoi ce besoin d'organiser l'irrationnel, de jongler avec ce qui n'est pas mais qui sera?»

Je cherche encore l'inspiration qui me fera comprendre la nécessité et la démesure d'une activité où, en passant par l'autre, je vais sans cesse de moi à moi, «dans le plus terrible des drames», comme dit Marcel Jouhandeau, avec pour toute arme des pinceaux, des crayons, des papiers et du treillis.

S. M.

1. Daniel Boulanger, *Retouches*, NRF poésie, Gallimard, Paris, 1988, p. 153.

Serge MURPHY

Affections, 1993
Vue partielle



Serge MURPHY

Affections, 1993



Les Trois Ciel, 1993-1994

Un élément d'une série de 12 dessins
intitulée *La Vie contemporaine*, 1994



Sur le rebord des fenêtres de l'atelier sont alignées, plus ou moins méthodiquement, de toutes petites ébauches de sculptures. Elles me surprennent toujours quand je les aperçois distraitemment de la rue ou du jardin. Elles reposent comme des insectes engourdis.

J'ai repoussé, contre les murs, des boîtes d'où dépassent des bouquets de baguettes de bois et j'ai appuyé, juste à côté, des planches plus larges. Les empilements de feuilles de métal et de contre-plaqué

en périphérie de l'espace de travail, la surface pâle du plancher me semble vaste et trop impeccable. Surtout, ne pas attendre infiniment... Fermer les yeux pour mieux voir ce qui arrive.

Je désire une image capable de se souvenir sans imiter, capable de se contredire sans mentir, une image intime mais pudique, dérisoire mais somptueuse, qui se dilate et se resserre, gourmande d'espace.

Le rouleau de papier noir se retrouve au centre de l'atelier. Il y a aussi tout ce qu'il faut pour tracer et mesurer, les ciseaux, un carnet spiralé pour consigner les moments d'excroissante curiosité, et encore suffisamment de place pour circuler tout autour. Chaque commencement s'alimente d'un désir initial de transformation, mais le délire est de se surprendre à «faire» alors que notre esprit semble encore tout absorbé par le «que faire?». L'origine d'une sculpture est ce léger sursaut qui provoque un déséquilibre salutaire autour d'une idée en train de se construire. Elle se nourrit de la confiance de reconnaître ce que le savoir cachait jusque-là. La pensée

se pose alors comme un noyau uni aux choix matériels.

Je serai bientôt disposée à rouvrir les boîtes et les coffres, à aligner mon projet dans la constellation des renouvellements qui ne sont, en fait, que des poursuites. L'élan du présent garde la marque de l'élément passé et signe déjà son rapport à l'élément futur. Il demeure, tout comme l'origine, pluriel de toutes ses conditions d'existence et se cherche dans le différent, dans le travail d'effacement et de reprise. Surtout, fouiller la sculpture à faire, des renflements jusqu'aux concavités les plus profondes... ouvrir la main pour voir ce que je tiens.

Je désire construire des «objets-trajectoires» où s'affrontent différents ordres de référence, des détournements de comportement, qui conjuguent le doute de reconnaître et de confondre, qui parlent des jeux intimes de pouvoir, d'effleurement et de saisie, des sons amplifiés ou chuchotés, d'images de soi et des autres..., des sculptures légères comme les effets de l'espoir et comme ceux des petites catastrophes qui les motivent.

D. S.

le chantier des commencements

entaillé dessinent des silhouettes baroques et incomplètes. Les collections de matériaux hétéroclites – petits bols de céramique, fuseaux de fils, poignées de verre, étoiles de fer blanc ajourées et débris divers – ont été regroupées dans leurs caisses respectives près des colonnes de papier enroulé. Et puis, j'ai rangé tous les outils dans les coffres et regarni l'armoire blanche de couleurs, vernis, cires et adhésifs de toutes sortes. Maintenant que cet encombrement est camouflé et repoussé

Danielle SAUVÉ



La Confidence, 1991



Des images de soi, 1992-1993



Concernant «L'Origine des choses», je pourrais vous écrire au sujet du corps des martyrs, vingt-quatre heures avant leur supplice...

Je pourrais vous écrire à propos d'un nez, un nez ayant quitté le visage d'un commissaire russe, s'élevant dans la hiérarchie, refusant de retourner à sa place propre...

Je pourrais encore écrire sur la capacité qu'ont les patrons plats de type «grand couturier»¹ de se gonfler, de s'étendre et de péter en grosses fleurs...

Toutes ces choses se situent quelque part près de leur origine, mais je préfère vous écrire à propos de ces choses en tant qu'origines, ou, à tout le moins, *en tant que* presque achevées: c'est le domaine de l'informe.

Tout cela a à voir avec cette «question du corps». Quand on voit mourir quelqu'un, on s'aperçoit qu'il est une chose, malgré tout. Une chose parmi d'autres choses. Quand tu t'abandonnes à l'orgasme, tu dois admettre, toi aussi, que malgré tout, tu n'es qu'une chose parmi d'autres. Voilà pourquoi l'argument peut se retourner contre lui-même. Un jour, on prend de la matière, on en fait une chose, n'importe quelle chose, et ça nous frappe à quel point cette chose est un corps ou, si ce n'est pas un corps, comment elle *tient lieu* de corps, ou sinon comment elle *contient* un corps, ou sinon, qu'elle *nécessite* un corps. Prendre note alors que ces matières/choses (qu'on les nomme pièces ou sculptures; qu'elles fonctionnent comme index, cadre, mémorial ou prothèse), le corps auquel elles réfèrent est habituellement, d'une certaine façon, comme la chaise de Platon: distinct et entier, même s'il n'est plus idéal. Malgré les apparences, combien d'œuvres à propos de la «question du corps» ne répètent que cette note mimétique: «voici».

Je me suis douté, cependant, pour quelque temps, qu'il y avait un champ à part: celui du corps non fini, devenant simplement l'informe. Une autre façon de considérer ceci, c'est de penser comment l'Amérique noire a transformé la phrase «D'où es-tu?» en «D'où viens-tu?». Sous cette dernière forme, la question d'en «arriver là» demeure non seulement ouverte, mais il y a la suggestion d'origines non fixées et toujours changeantes, un commencement inachevé.

L'informe est davantage un champ de spéculation que de commentaire. L'informe n'est pas tant à propos de l'ambiguïté que de l'absurdité. Quelle est la différence? L'ambiguïté évite les débats et le contexte, et cherche refuge dans le flou; l'absurdité est à propos de choses terriblement spécifiques, et terriblement (*sic*) hors de propos. Un certain nombre d'entre nous avons besoin de ce réel pouvoir social et de cette beauté de l'absurdité.

Tout cela est bien dit, mais comment *fabrique-t-on* une chose inachevée? Après tout, lorsque j'arrête de faire une chose, n'est-elle pas «terminée par l'inachèvement»? Bien sûr, le non fini est impossible, en fin de compte, mais avant de se précipiter sur l'ultime, n'y a-t-il pas une nuance, petite mais essentielle, à établir entre faire une chose comme image à négocier sur le marché culturel, et faire une chose sans la finir tout à fait, en laissant suffisamment de jeu pour que quelqu'un d'autre puisse spéculer sur ce qui aurait été, ce qui aurait pu être, ce qui serait vingt-quatre heures plus tôt, vingt-quatre heures plus tard?

S. S.

*Ste-Agathe*¹

*Le Nez de Gogol*¹

Tulip Sleeve

Les différences entre les actes de grâce, les manuels de plomberie à faire soi-même et les guides pour faire la révolution ont été sur-déterminées, alors que les lieux banals de leur conception: les cuisines, les salles de bains, les chambres à coucher et les jardins, ont été largement sous-estimés.

Yo! Hermeneutics
Gregory Tate

Le Credo de Nicée
Le jaune de Naples
Le Yorkshire pudding
Le fœtus d'Erlangen
La grippe de Beijing

*Achever la peinture*¹
Elisabeth Lebovici
Un usage constructif du paradoxe de Zénon d'Élée, à savoir une flèche en plein vol, s'arrêtant en un nombre infini de points.

Stephen SCHOFIELD



Tulip Sleeve No. 2, 1991





De gauche à droite:
Le Nez de Gogol; Loose, 1993 (2 éléments)
Delivery, 1993
Le Nez de Gogol; Pink, 1992
Le Nez de Gogol; Black, 1992

L'origine des choses — c'est la notion d'origine comme source, antécédent ou point de départ d'un processus, ou encore, l'idée de l'original comme premier, unique et authentique.

Ces deux concepts se retrouvent dans mon travail, composé de paires d'objets et de dessins. Dans chaque paire, le dessin représente le contour agrandi d'une forme. Un système géométrique simple est utilisé pour constituer un gabarit, une «peau» segmentée à partir de laquelle l'objet est construit dans un certain matériau.

Les questions renvoyant à la nature de l'original sont inhérentes à ces couplages. Les diagrammes ont un aspect tridimensionnel, avec une symétrie et une précision mathématique difficiles à obtenir hors de l'espace abstrait de la feuille de papier. L'objet, quant à lui, est sujet aux contraintes de l'existence physique comme aux limites de mon adresse technique à le construire; il n'aura jamais la précision de son modèle. Et pourtant, c'est une chose réelle qui existe dans l'espace réel, ici et maintenant, plutôt qu'une collec-

tion de lignes au crayon flottant dans un espace illusionniste et faisant appel à l'habileté du spectateur à imaginer en trois dimensions, afin de pouvoir lui donner corps.

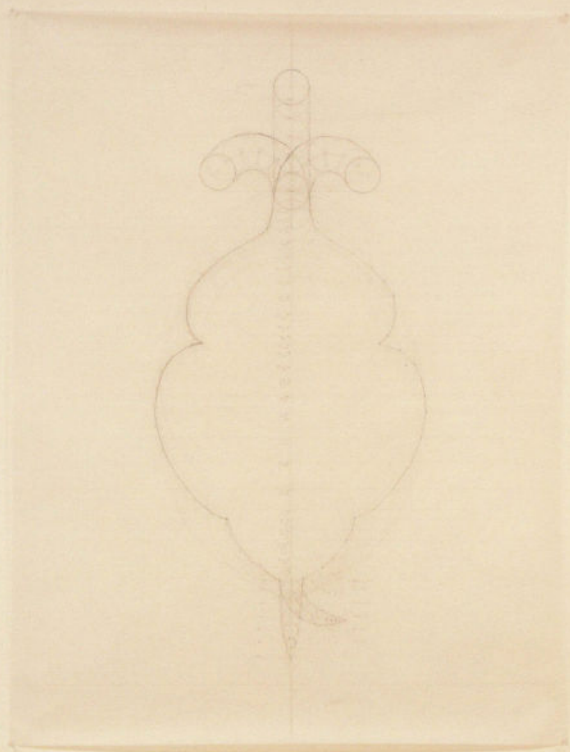
Il y a donc un fossé entre ce que la chose devait être — l'idéal — et ce qu'elle est — la réalité. Quel est l'élément authentique? Dire que ce doit être l'objet qui est la chose réelle, et que le dessin n'est que son ombre préliminaire, semble être une réaction de sculpteur, comme de trouver de l'authenticité seulement dans ce qui est corporel, et assumer que tout ce qui est antérieur est trop dématérialisé pour être crédible. Les concepts abstraits sont des réalités fuyantes, si difficiles à redresser avec un marteau, ou à riveter en place.

Or, il ne s'agit pas d'éviter la lutte avec les idées; le processus qui culmine dans une forme physique a ses débuts dans une image mentale; le dessin et l'objet ne représentent que les étapes postérieures de ce processus. En l'examinant rétrospectivement, il serait possible de faire des suppositions

à propos de ses origines. Ceci implique un voyage à travers les diverses étapes, pour remonter jusqu'au domaine pré-physique de l'esprit. Les idées, qui constituent la population de ce domaine, semblent avoir obtenu leur visa d'entrée presque au hasard, triées dans les masses d'information, de sensations, d'expériences affrontées quotidiennement par le cerveau (quoique bon nombre de mes idées semblent être des réfugiées de l'inconscient). Hors de cette masse, une scène ou un incident générera quelque intensité ou signification, qui déclenche soudainement le processus.

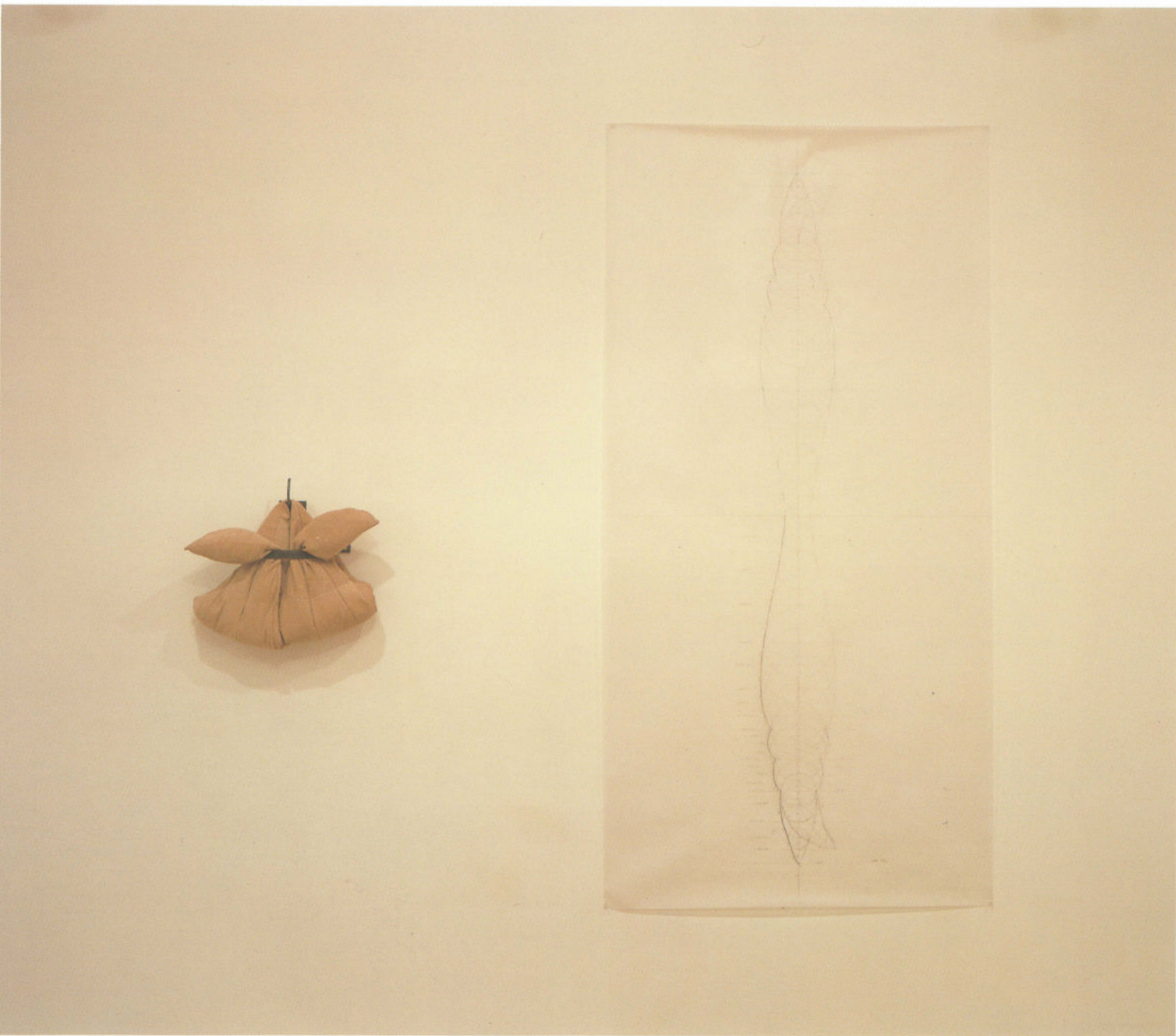
S. S.

Sarah STEVENSON



Venus, 1994 (dessin)
Venus Suspended, 1994

Sarah STEVENSON



Poor Little Fatty, 1994
Little Fatty, 1994 (dessin)

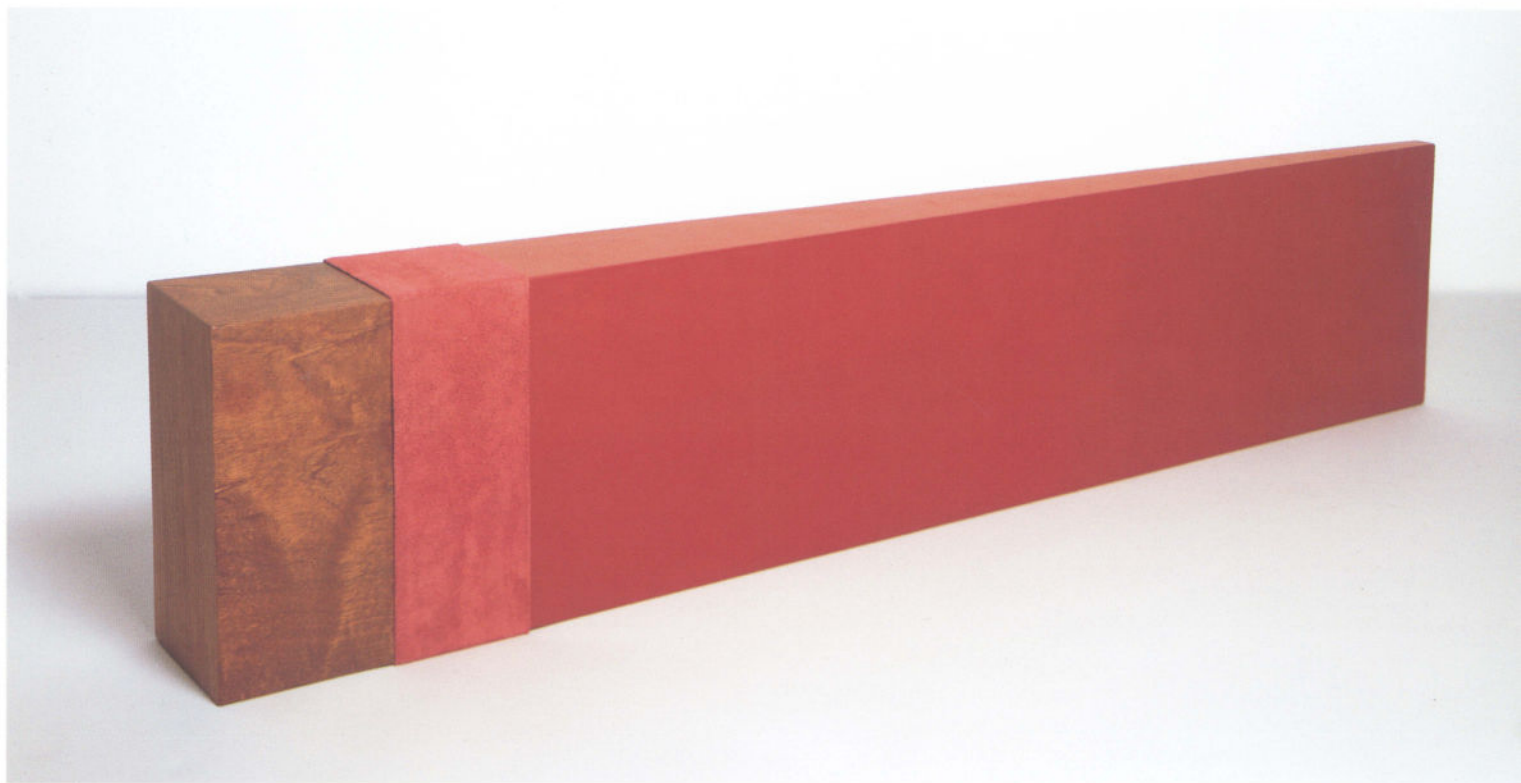


Long Leg, 1994 (dessin)
Long Leg Exposed, 1994

Cela a commencé avec un léger pressentiment. Le hasard s'est mis à jouer, et un concours de circonstances a donné lieu à un vague désir. Ce sentiment a trouvé une forme, une couleur, un poids. J'ai cherché, attendant une raison, un lieu, un événement, pour ancrer ce qui était encore informe. Lorsque cela est survenu, c'était le souvenir de quelque chose que je n'avais jamais vu, joint à un fragment d'histoire caché dans une fiction. La matière a émergé, et certaines choses que j'avais conservées depuis des années se tenaient là, tout près. Il fallait considérer la tradition à partir de laquelle je travaille. À compter de ce moment-là, je me suis sentie plutôt décidée. Suffisamment décidée pour ouvrir les pages jaunes, demander des devis, fixer des dates, négocier, subir des contretemps, verser de l'argent, faire livrer, assembler. J'ai maintenant, devant moi, l'image de mon désir et de mon appartenace, et je sens comme une petite idée qui commence à remuer.

M. T.

Martha TOWNSEND



Large Wedge, 1988

Martha TOWNSEND



Pierre Rose, 1991

Martha TOWNSEND



Née à Montréal, en 1963.
Vit et travaille à Montréal.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1994 *Corporeal Yarns*, Galerie Kilen, Lulleå, Suède, 28 févr.-20 mars 1994. - Dans le cadre du Third International Snow Sculpture Symposium.
- 1992 *Corporeal Yarns*, Galerie Samuel Lallouz, Montréal (QC), 4-29 avril 1992. - Catalogue.
- The Sweater Project*, La chambre blanche, Québec (QC), 14 oct.-1^{er} nov. 1992.
- The Sweater Project*, The Brewery Arts Complex, Los Angeles, Calif., États-Unis.
- 1990 *Tree Wrapping Project*, University of Southern California, Los Angeles, Calif., États-Unis, 25 sept.-4 nov. 1990.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1993 *Discursive Dress*, John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisc., États-Unis, 26 sept. 1993-2 janv. 1994.
- Fall from Fashion*, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., États-Unis, 23 mai-26 sept. 1993. - Catalogue.
- Propositions sur papier*, Centre interculturel Strathearn, Montréal (QC), 22 juin-8 août 1993. - Dépliant.
- The Rag Trade (right off the rack)*, The InterArt Center, New York, N. Y., États-Unis, 17 sept.-30 oct. 1993.
- 1992 Stux Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- Eyes to See, Ears to Hear, and Hands to Touch*, Municipal Art Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis.
- Le Dessin rebelle*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 14 juill.-20 août 1992. - Catalogue.
- New American Talent 8th Annual Exhibition*, Laguna Gloria Art Museum, Austin, Tex., États-Unis. - Catalogue.
- 1991 *20th Annual Works on Paper Exhibition*, Southwest Texas State University, San Marcos, Tex., États-Unis.
- Espaces privés*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 20 juin-15 sept. 1991.
- New American Talent Seventh Annual Exhibition*, Laguna Gloria Art Museum, Austin, Tex., États-Unis. - Catalogue.
- The Family*, Peconic Gallery, Suffolk Community College, Riverhead, N. Y., États-Unis. - Catalogue.
- 1990 *L'Été libre de l'art contemporain*, Galerie de l'Université du Québec à Montréal, Montréal (QC).
- 1989 *Sculptures et Dessins / Sculptures and Drawings*, Galerie Samuel Lallouz, Montréal (QC), 3-26 août 1989.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de l'artiste

- 1993 « [Propos de l'artiste] ». - Propositions sur papier. - Traduit de l'anglais par Monica Épiard. - Montréal: Centre interculturel Strathearn, 1993. - P. 6
- « [Propos de l'artiste] ». - *Fall from Fashion*. - Ridgefield: The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1993. - P. 44

Textes dans catalogues et dépliants d'expositions

- 1992 Campbell, James D. - « Corporeal yarns: body and privation in the art of Naomi London ». - Naomi London. - Montréal: Galerie Samuel Lallouz, 1992. - Texte en français sous le titre « Tissus corporels: le corps contraint dans l'art de Naomi London », p. 23-30, traduit de l'anglais par Lucie Fortin. - P. 5-11
- Gravel, Claire. - « Le dessin rebelle ». - Le dessin rebelle. - Montréal: Centre Saidye Bronfman, 1992. - Texte en anglais p. 43-51. - P. 3-20

Articles de périodiques

- 1993 Béland, Daniel. - « L'étoffe d'un corps absent ». - ETC Montréal. - N° 21 (15 févr./15 mai 1993). - P. 51-52
- Duncan, Ann. - « Clothes that don't work have message to offer ». - The Gazette. - (May 22, 1993). - P. I-5

Né à Montréal, en 1953.
Vit et travaille à Montréal.

- 1992 Cron, Marie-Michèle. - «Un discours tricoté serré». - Le Devoir. - (27 avril 1992). - P. 13
- Dumont, Jean. - «Les nouveaux desseins du dessin». - Le Devoir. - (8 août 1992). - P. B-13
- Lehmann, Henry. - «Artwork that gets into your mind: New installation by Joan Jonas is mystifying and entrancing». - The Gazette. - (Apr. 18, 1992). - P. J-1
- Royer, Sylvie. - «The Sweater Project et le souffle du vide: deux expositions intéressantes». - Le Soleil. - (24 oct. 1992). - P. F-9
- 1991 Béland, Daniel. - «[Espaces privés]». - ETC Montréal. - N° 16 (nov. 1991/automne). - P. 57-59
- Braff, Phyllis. - «Focus on the family». - The New York Times. - (Mar. 10, 1991). - P. 12
- 1990 Wilson, Tracy. - «Artfully strange wrappings». - USC Daily Trojan. - (Oct. 29, 1990). - Los Angeles
- 1989 Solomon, Heather. - «Naomi London's work has sinister tincture: Shop debris raw material for artist». - The Canadian Jewish News. - (Aug. 10, 1989). - P. 24

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1994 François Morelli: *Les Limbes*, Horodner Romley Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 10 juin-9 juill. 1994.
- 1993 François Morelli: *Résidence d'artiste*, La chambre blanche, Québec (QC), 3-30 mai 1993.
- 1992 Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 8 août-8 sept. 1992.
- 1991 Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 1^{er} juin-6 juill. 1991.
- Artist Space, New York, N. Y., États-Unis.
- François Morelli, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), 7 déc. 1991-18 janv. 1992. - Catalogue.
- 1990 Forêt suspendue, La chambre blanche, Québec (QC), 5-23 sept. 1990.
- Suspended Forest, The Gust Vasiliades Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 6 avril-2 mai 1990.
- The Gift - Not for Art's Sake, Delaware Center for the Contemporary Arts, Wilmington, Del., États-Unis, 1^{er} oct.-26 nov. 1990. - Dépliant.
- 1989 Educational Testing Service, Princeton, N. J., États-Unis.
- Painted Bride Art Center, Philadelphie, Penn., États-Unis, 21 janv.-15 mars 1989.
- Galerie Don Stewart, Montréal (QC), 20 mai-7 juin 1989.
- Ciclo transculturale, Centro Culturale Canadese, Rome, Italie, 6-23 juin 1989.
- 1988 Rebus Enfanté Obus, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 3 nov.-18 déc. 1988.
- 1987 François Morelli: *Recent Works/Travaux récents*, Galerie Don Stewart, Montréal (QC), 12-26 sept. 1987.
- 1984 Vineland Treatment Center, Vineland, N. J., États-Unis, 1984. - Œuvre publique.
- 1983 Langage Plus, Salle Tremblé, Alma (QC).
- 1980 Recueillement, Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 20 janv.-10 févr. 1980.
- 1979 "Québec/Montréal - Montréal/Québec", Galerie de l'Anse-aux-Barques, Québec (QC), 22 août-16 sept. 1979.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1994 Dessin à dessein, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 13 janv.-12 févr. 1994.
- Head to Toe, South Florida Art Center, Flor., États-Unis.
- La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal: Le Partage d'une vision, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 30 avril-23 oct. 1994. - Catalogue.
- 1993 Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 11 déc. 1993-15 janv. 1994.
- Stedelijke Akademie voor Beeldende Vorming, Karelbeke, Belgique.
- Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec 1993, Alma (QC), 8 mai-29 août 1993. - Catalogue.
- Reflecting Nature, Exposition internationale, Séoul, Corée du Sud. - Exposition itinérante.
- Self Defence, London Regional Art and Historical Museums, London (Ont.), 14 oct. 1993-9 janv. 1994. - Catalogue.
- The Rag Trade (right off the rack), The InterArt Center, New York, N. Y., États-Unis, 17 sept.-30 oct. 1993.
- Transient Decor Room 311, Roger Smith Hotel, New York, N. Y., États-Unis.
- 1992 Le Dessin rebelle, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 14 juill.-20 août 1992. - Catalogue.
- Playing the Field, Horodner Romley Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 4-29 août 1992. - Dépliant.
- 1991 Forms of Allusion, SoHo Center for The Arts, New York, N. Y., États-Unis.
- 1990 \$, The Gust Vasiliades Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- Action and Artifact, Weatherspoon Art Gallery, The University of North Carolina at Greensboro, Greensboro, Car. du N., États-Unis, 18 nov. 1990-6 janv. 1991.

- 1989 *Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec 1989*, Alma (QC), 9 juin-27 août 1989. - Exposition itinérante en 1990. - Catalogue.
- 1987 *Profil: Onze artistes québécois à New York/Eleven Quebec artists in New York*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, 7 nov.-13 déc. 1987. - Catalogue.
- 1986 *Postmarked New York*, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), 6 déc. 1986-25 janv. 1987. - Catalogue.
- 1985 Zim Learner Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- 1984 *Rendez-vous International Sculpture 84*, Saint-Jean-Port-Joli (QC), 14 juin-15 juill. 1984. - Catalogue.
- Sun and Steel*, Serra DiFelice Gallery, New York, N. Y., États-Unis. - Catalogue.
- 1980 *Art d'après nature: le nouvel art québécois face à la nature*, Pavillon Forum des Arts, Terre des Hommes, Montréal (QC), 19 juin-4 sept. 1980. - Exposition itinérante. - Catalogue.
- Young Contemporaries '80*, London Regional Art Gallery, London (Ont.), 3 oct.-9 nov. 1980. - Catalogue.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de l'artiste

- 1992 «The hieratic body». - *Playing the field*. - New York: Horodner Romley Gallery, 1992. - N. p.
- 1991 «The gift - not for art's sake...». - *ArtsInk*. - Vol. 1, n° 2 (Spring 1991). - Publié par la Mid Atlantic Arts Foundation. - P. 6-7
- 1988 «[Art after silence]». - *Art after silence*. - [New Brunswick, N.J.: Rutgers University], 1988
- 48 — 1987 «There are no categories, divisions or definitions: There are only people and the things they do». - *Postmarked New York*. - Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1987. - P. 20-21
- «[Sans titre]». - *Profil: onze artistes québécois à New York = Eleven Quebec artists in New York*. - Montréal: Maison de la culture Côte-des-Neiges, 1987. - Texte en français et en anglais. - P. 20
- 1982 «Installation performance: mythes et rites régénérateurs». - François Morelli. - Alma: Langage Plus, 1982. - Repris dans 10-5155-20 *Art Contemporain*, n° 3 (printemps 1983), p. 29. - P. [2]

Textes dans catalogues et dépliants d'expositions

- 1994 Bélisle, Josée. - «La collection Lavalin au Musée d'art contemporain de Montréal: premières correspondances». - *La collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal: le partage d'une vision*. - Montréal: Les Éditions de l'Homme: Musée d'art contemporain de Montréal, 1994. - ISBN 2-7619-1199-7. - P. 24-42
- 1993 St-Pierre, Gaston. - «Self Defence». - *Self Defence*. - Traduit du français par James Patten et Cyril Reade. - London: London Regional Art and Historical Museums, 1993. - Texte en français p. 2-7. - ISBN 1-895800-22-6. - P. 8-12
- 1992 Gravel, Claire. - «Le dessin rebelle». - *Le dessin rebelle*. - Montréal: Centre Saidye Bronfman, 1992. - Texte en anglais p. 43-51. - P. 3-20

Articles de périodiques

- 1994 Bernatchez, Raymond. - «Dessin à dessein dans tous les azimuts, à l'UQAM». - *La Presse*. - (29 janv. 1994). - P. E-12
- 1993 Lupien, Jocelyne. - «Le corps morcelé: l'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art». - *Espace*. - N° 23 (printemps/Spring/mars/avril/mai 1993). - P. 25-29
- Royer, Sylvie. - «Morelli et Johnson à la Chambre blanche: un voyage à travers les signes». - *Le Soleil*. - (29 mai 1993). - P. C-11
- Ruttan, Jack. - «Les offrandes de Morelli». - *Espace*. - N° 24 (été/Summer/juin/juill./août 1993). - Texte en anglais sous le titre «Morelli's Gifts», p. 42-43. - P. 39-41
- 1992 Aquin, Stéphane. - «Morelli/Schofield: éducation physique». - *Voir*. - Vol. 6, n° 38 (20/26 août 1992). - P. 22
- Dumont, Jean. - «[François Morelli, Galerie Christiane Chassay...]». - *ETC Montréal*. - N° 20 (15 nov. 1992/15 févr. 1993). - P. 54

- Dumont, Jean. - «Il faut dire les choses clairement». - *Le Devoir*. - (22 août 1992). - P. B-12
- Dumont, Jean. - «Les nouveaux desseins du dessin». - *Le Devoir*. - (8 août 1992). - P. B-13
- Lehmann, Henry. - «"Rebel" artists offer an aesthetic jumble». - *The Gazette*. - (Aug. 15, 1992)
- Moran, Tom. - «François Morelli: art and social vision». - *Arts New Jersey*. - Trenton. - P. 6-7
- 1991 Dumont, Jean. - «Visiteurs à L'Annonciation». - *Le Devoir*. - (11 juill. 1991). - P. 10
- Dumont, Jean. - «Nous n'en avons pas fini avec la nature». - *Le Devoir*. - (22 juin 1991). - P. C-9
- Durand, Guy. - «Forêt suspendue». - *Inter*. - N° 50 (Printemps 1991). - Québec. - P. 59
- Johnson, Carl. - «François Morelli: forêt suspendue». - *Espace*. - Vol. 7, n° 3 (printemps/Spring 1991). - P. 16-18
- 1990 Delagrave, Marie. - «François Morelli à la Chambre Blanche: des œuvres "coups de poing" ou empreintes de délicatesse». - *Le Soleil*. - (15 sept. 1990). - P. D-14
- Hayden, Bill. - «Delaware's art happening: Sculptor want 'pods' to be a 'portrait' of first state». - *The News Journal*. - (Oct. 1^{er}, 1990). - Wilmington, Del. - P. B-1, B-4
- Roland, Carolyn. - «More reviews: "the gift - art nor for art's sake," a site-specific installation [...]». - *Art Matters*. - (Dec. 1990/Jan. 1991)
- 1989 Baker, Penny. - «Noyes accents experimental art». - *The Press*. - (July 16, 1989). - Atlantic City. - P. C-6
- 1988 Raynor, Vivian. - «Challengers in the Rutgers tradition». - *The New York Times [Supplément New Jersey]*. - (July 24, 1988). - P. 20
- 1987 Chèvrefils-Desbiolles, Annie et Yves. - «François Morelli en transit». - *Vice Versa*. - N° 21 (nov. 1987). - P. 40-41
- Gravel, Claire. - «Les constellations picturales de Jocelyn Jean». - *Le Devoir*. - (19 sept. 1987). - P. C-12
- 1977 Rioux, Gilles. - «Morelli, Magrini, Ouellet: l'art en devenir». - *Vie des Arts*. - Vol. 22, n° 89 (hiver 1977/1978). - P. 49-52

Né à Montréal, en 1953.
Vit et travaille à Montréal.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 Mercer Union, Toronto (Ont.).
- Le Magasin monumental*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 14 mars-18 avril 1992. - Catalogue.
- 1990 *Présages*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 20 janv.-17 févr. 1990. - Exposition itinérante en 1991.
- 1987 *Axe Néo-7 Art Contemporain*, Hull (QC), 11-31 janv. 1987.
- 1986 Galerie Obscure, Québec (QC).
- Convergence of Metamorphoses/Convergence des métamorphoses* [avec Carroll Moppet], Walter J. Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.), 9 janv.-2 févr. 1986. - Dépliant.
- Les Figurations*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 18 oct.-15 nov. 1986.
- 1985 *Le Marteau sur l'écran*, atelier de l'artiste, Montréal (QC), 30 janv.-10 févr. 1985.
- 1984 *Galerie Sans Nom*, Moncton (N.-B.), 10-29 janv. 1984.
- 1981 *Serge Murphy: Théâtre d'ombre*, Galerie Hasart, Québec (QC), 3-31 déc. 1981.
- 1980 Galerie Jolliet, Québec (QC), 27 déc. 1980-14 févr. 1981.
- 1979 *La chambre blanche*, Québec (QC), 15 mars-1^{er} avril 1979.
- 1978 *La chambre blanche*, Québec (QC), 13 avril-3 mai 1978.
- 1975 *Galerie de la Tour des arts*, Université Laval, Québec (QC).
Véhicule Art, Montréal (QC), 19 avril-1^{er} mai 1975.
- 1974 *Galerie de la Tour des arts*, Université Laval, Québec (QC).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1994 *George Bogardi, Trevor Gould, Christine Major, Serge Murphy*, Galerie Rochefort, Montréal (QC), 28 mai-14 août 1994.
- 1993 *Le Bestiaire/Endangered Species*, Édifice Belgo, Montréal (QC), 18 sept.-16 oct. 1993 [Organisation de l'exposition: Parachute].
Objets choisis, Galerie Rochefort, Montréal (QC), 18 sept.-31 oct. 1993.
- 1992 *Phylactères: les figures qui parlent*, Galerie Verticale Art Contemporain, Laval (QC), 12 nov.-13 déc. 1992. - Catalogue.
- 1990 *Interview/Entrevoir: Gilles Mihalcean, Serge Murphy, Martha Townsend*, Oakville Galleries, Oakville (Ont.), 30 juin-2 sept. 1990. - Dépliant.
- Sylvie Bouchard, Serge Murphy, Danielle Sauvé* (œuvres de 1980 à 1984), Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 18 août-15 sept. 1990.
- 1989 *Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec 1989*, Alma (QC), 9 juin-27 août 1989. - Exposition itinérante en 1990. - Catalogue.
- Gérard Collin-Thiébaut, Raymond Gervais, John Massey, Ludger Gerdes, Serge Murphy, Carol Wainio*, 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art/Centre d'art contemporain canadien, New York, N. Y., États-Unis, 28 janv.-11 févr. 1989. - Réalisée en collaboration avec la Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC). - Dépliant.
- La 'Pataphysique d'Alfred Jarry au Collège de 'Pataphysique*, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 5-28 mai 1989. - Catalogue.
- 1988 *Histoires de bois*, Organisée par Les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, Saint-Jean-Port-Joli (QC). - Exposition itinérante en 1988-1991. - Catalogue.
- Les Temps chauds*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1^{er} juin-11 sept. 1988. - Exposition itinérante en 1989-1991. - Catalogue.
- 1987 Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), août 1987.
- 1986 *A/Venture*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 15 mai-15 juin 1986. - Exposition itinérante en 1986-1987. - Catalogue.
- 1985 *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985. - Catalogue.
- 1984 *Montréal tout-terrain*, Clinique Laurier, Montréal (QC), 22 août-23 sept. 1984. - Catalogue.

- Papier-Matière: œuvres choisies*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 8 mai-24 juin 1984. - Exposition en partie organisée par Langage Plus, Alma (QC).
- 1982 *Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak: Menues Manœuvres*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 5 août-19 sept. 1982. - Exposition itinérante en 1983-1984. - Catalogues.
- 1981 Galerie Hasart, Québec (QC).
- 1980 Galerie Jolliet, Québec (QC), janv. 1980.
Vacances '80, La chambre blanche, Québec (QC).
- 1979 *L'Objet fugitif*, La chambre blanche, Québec (QC).
- 1978 *Quatre Artistes de Québec*, galerie Optica, Montréal (QC).
- 1975 *5 Étudiants de l'École des arts visuels*, Maison des arts La Sauvegarde, Montréal (QC).
- 1974 *Exposition des étudiants*, Véhicule Art, Montréal (QC), mars 1974.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de l'artiste

- 1993 «Huit figures sourdes». - Trois. - Vol. 9, n° 1 (automne 1993). - Projet d'artiste. - P. 97-105
- 1984 «Michèle Waquant». - *Vanguard*. - Vol. 13, n° 4 (May 1984). - Texte en anglais p. 35-36. - P. 35
- 1981 «Micro-politiques». - *Dérives*. - N° 27 (1^{er} trimestre 1981). - Écrit en collaboration avec Francine Saillant. - P. 31-36
- 1980 «Au cinéma». - *Bulletin de la Galerie Jolliet*. - N° 4 (déc. 1980). - P. [2]
- 1979 «À l'est (de la peinture)». - *Dérives*. - N° 20-21 (4^e trimestre 1979). - P. 67-72

Textes dans catalogues et dépliant d'expositions

- 1994 Boulanger, Chantal. - «Au verso du monde: les héros narratifs». - *Au verso du monde*. - Montréal: Oboro, 1994. - P. [1-4]
- 1992 Laframboise, Alain. - «Le Magasin monumental, cosmos ou chaos?». - *Le Magasin monumental*. - Montréal: Galerie Chantal Boulanger; Laval: Éditions Trois; Outremont: CETAC-Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain, 1992. - (Collection Vedute). - Texte en anglais p. 37-57. - Traduit du français par Michael Bailey. - ISBN 2-920887-28-9. - P. 7-35
- 1989 «[Serge Murphy]». - Gérard Collin-Thiébaut, Raymond Gervais, John Massey, Ludger Gerdes, Serge Murphy, Carol Wainio. - New York: 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art/Centre d'art contemporain canadien, 1989. - P. [2-4]
- 1988 Doyon, Jacques. - «[Histoires de bois]». - *Histoires de bois*. - Saint-Jean-Port-Joli: les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, 1988. - Texte en anglais p. 21-26. - Traduit du français par Robert McGee. - ISBN 2-9801281-0-4. - P. 6-11
- 1987 Tourangeau, Jean. - «[Sans titre]». - *A/Venture*. - Montréal: Centre Saidye Bronfman, 1987. - Texte en français et en anglais. - Traduit du français par Francine Dagenais. - ISBN 0-920473-03-2. - P. 3-21
- 1986 Blanchette, Manon. - «Convergence des métamorphoses». - *Convergence of metamorphoses = Convergence des métamorphoses*. - Banff: Walter Phillips Gallery, 1986. - Texte en anglais sous le titre «Convergence of metamorphoses». - Traduit du français par Jean-Pierre Le Grand. - N. p.
- 1985 G[odmer], G[illes]. - «Serge Murphy». - *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*. - Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. - ISBN 2-55011472-8. - P. 218
- 1982 Gascon, France. - «Serge Murphy: jeter des ponts». - Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak: *menues manœuvres*. - Montréal: Musée d'art contemporain, 1982. - Texte en anglais, sous le titre «Serge Murphy: building bridges», dans Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak: *small works*, Montréal: Musée d'art contemporain, 1982, p. 26-27. - ISBN 2-551-04726-9. - P. 29-30
- 1980 Boulanger, Chantal. - «L'autoreprésentation: la déroute des codes». - *La Chambre Blanche '79, '80*. - Québec: La chambre blanche, 1980. - P. 27-28

Textes dans livres

1992 Bernier, Christine. - «Phylactères». - Phylactères: les figures qui parlent. - Sous la direction de Christine Bernier. - Laval: Éditions Trois: Galerie Verticale, 1992. - P. 17-37

Articles de périodiques

1992 Cron, Marie-Michèle. - «Comme une sorte de rêve inassouvi». - Le Devoir. - (24 nov. 1992). - P. B-4

Cron, Marie-Michèle. - «Sésame ouvre-toi!». - Le Devoir. - (4 avril 1992). - P. C-9

Lehmann, Henry. - «Gagnon exhibition brings painting, photography together». - The Gazette. - (Apr. 4, 1992). - P. J-1

Perrault, Marie. - «Serge Murphy». - Parachute. - N° 68 (oct./nov./déc. 1992). - P. 55

Quastel, Noah. - «Lost in the supermarket: Two shows feature separate approaches to ambiguous symbolism». - Montreal Mirror. - (Apr. 9/16, 1992). - P. 24

1991 Archambault, Marc. - «Serge Murphy: Délégation générale du Québec». - Art Press. - N° 158 (mai 1991). - P. 102

Carrière, Daniel. - «Qu'ils soient, qu'ils étaient, qu'ils allaient être: entrevue avec Charles Guilbert et Serge Murphy». - ETC Montréal. - N° 16 (nov. 1991/automne). - P. 74-76

Dumont, Jean. - «Design 1935-1965: ce qui fut moderne». - Le Devoir. - (21 févr. 1991). - P. B-3

Wade, James. - «Histoire de bois: Accent on exchange». - The Evening Telegram. - (May 26, 1991). - St. John's. - P. 18

1990 Cron, Marie-Michèle. - «Clairs objets du désir». - Voir. - Vol. 4, n° 10 (1/7 févr. 1990). - P. 20

Laframboise, Alain. - «Grotesques et écologiques: Serge Murphy: exemplaire et singulier». - Parachute. - N° 59 (juill./août/sept. 1990). - P. 16-21

Le Grand, Jean-Pierre. - «Conjurer les présages». - ETC Montréal. - N° 11 (printemps/été 1990). - P. 38-39

1989 Bernier, Christine. - «Histoires de bois». - Parachute. - N° 54 (mars/avril/mai/juin 1989). - P. 61-62

1988 Caron, Nathalie. - «Histoires de bois: envoie la pitoune!». - Voir. - Vol. 2, n° 48 (3/9 nov. 1988). - P. 18

Caron, Nathalie. - «Les temps chauds: l'art de plaire». - Voir. - Vol. 2, n° 27 (2/8 juin 1988). - P. 8

Gravel, Claire. - «Les temps chauds: la résurrection de la sculpture». - Le Devoir. - (11 juin. 1988). - P. C-7

Laframboise, Alain. - «Les temps chauds». - Parachute. - N° 53 (déc. 1988/janv./févr. 1989). - P. 32-33

1987 Gingras, Nicole. - «Serge Murphy». - Parachute. - N° 46 (mars/avril/mai 1987). - P. 122

Guilbert, Charles. - «3 galeries: trois fois, passera». - Voir. - (août 1987). - P. 29

Waquant, Michèle. - «Emblèmes». - Vie des Arts. - Vol. 31, n° 126 (mars 1987/ printemps). - P. 54

1986 Daigneault, Gilles. - «Somme toute, une tournée agréable...». - Le Devoir. - (8 nov. 1986). - P. C-7

1985 Blanchette, Manon. - «Serge Murphy». - Vanguard. - Vol. 14, n° 4 (May 1985). - Aussi en anglais. - P. 37-38

Daigneault, Gilles. - «Les beaux coloriages de Marcial Grenon». - Le Devoir. - (9 févr. 1985). - P. 28

1982 Boulanger, Chantal. - «Serge Murphy: théâtre d'ombre». - Bulletin de La chambre blanche. - N° 11 (sept. 1982). - P. [16-17]

Payant, René. - «L'ampleur des petits riens». - Spirale. - N° 28 (oct. 1982). - Repris dans Vedute: pièces détachées sur l'art, 1976-1987, Laval: Éditions Trois, p. 477-478. - P. 11

Tourangeau, Jean. - «Cousineau, Murphy, Sterbak au MAC: quand les objets nous interrogent». - La Presse. - (21 août 1982). - P. B-21

1981 Bernard, Lucie. - «Franchir les apparences avec Pellerin et Murphy». - Le Soleil. - (3 janv. 1981). - P. D-8

1979 Tourangeau, Jean. - «Actualité: Je vais vous raconter une histoire!». - Intervention. - Vol. 1, n° 4 (1979). - P. 23-27

Waquant, Michèle. - «Conversation impromptue avec Serge Murphy». - Bulletin de La chambre blanche. - N° 5 (oct. 1979). - P. 1-2

Waquant, Michèle. - «La Chambre Blanche: bilan de l'année». - Intervention. - Vol. 1, n° 5 (1979). - P. 25-28

1978 Tourangeau, Jean. - «Déchets d'œuvre... à l'œuvre/de Serge Murphy à Serge Murphy». - Vie des Arts. - N° 93 (1978). - Entrevue. - P. 77-78

1975 Toupin, Gilles. - «La relève du côté de Québec?». - La Presse. - (30 août 1975). - P. E-18

1974 Lehmann, Henry. - «Sharing by students». - Montreal Star. - (Mar. 16, 1974). - P. C-5

Toupin, Gilles. - «Une crème douce et sure». - La Presse. - (9 mars 1974). - P. D-16

Née à Montréal, en 1959.
Vit et travaille à Montréal.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1994 *Danielle Sauvé, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb), 3 juin-4 juill. 1994.*
- 1991 *Danielle Sauvé, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 12 oct.-9 nov. 1991.*
- 1987 *Danielle Sauvé, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 28 nov.-23 déc. 1987.*
- 1985 *La Ville inversée, Galerie Powerhouse, Montréal (QC), 23 mars-13 avril 1985.*
- 1982 *Galerie Optica, Montréal (QC), 30 nov.-18 déc. 1982.*

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1993 *Espaces privés: Scènes d'intérieur, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 17 juin-15 août 1993.*
Objets choisis, Galerie Rochefort, Montréal (QC), 18 sept.-31 oct. 1993.
- 1992 *La Banque d'œuvres d'art sur le vif à Montréal, Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC).*
- 1991 *AnniNovanta, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologne, Italie; Musei Comunali, Rimini, Italie; ex colonia «Le Navi», Cattolica, Italie, 28 mai-8 sept. 1991. - D. Sauvé: Cattolica seulement. - Catalogue.*
- 1990 *Sylvie Bouchard, Serge Murphy, Danielle Sauvé ( uvres de 1980 à 1984), Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), 18 août-15 sept. 1990.*
- 1989 *La 'Pataphysique d'Alfred Jarry au Collège de 'Pataphysique, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 5-28 mai 1989. - Catalogue.*
- 1988 *Histoires de bois, Organisée par Les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, Saint-Jean-Port-Joli (QC). - Exposition itinérante en 1988-1991. - Catalogue.*
Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1 r juin-11 sept. 1988. - Exposition itinérante en 1989-1991. - Catalogue.
- 1986 *A/Venture, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 15 mai-15 juin 1986. - Exposition itinérante en 1986-1987. - Catalogue.*
- 1984 *Montréal tout-terrain, Clinique Laurier, Montréal (QC), 22 août-23 sept. 1984. - Catalogue.*
Ouverture à l'Est,  difice Cadbury, Montréal (QC), avril 1984.
- 1982 *Odette Fournier, Monique Grenon, Guy Perron et Danielle Sauvé, Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec (QC), sept. 1982.*
- 1981 *Gallery of Fine Arts School, York University, North York (Ont.), mars 1981.*

BIBLIOGRAPHIE

Textes dans catalogues et dépliants d'expositions

- 1991 *Barilli, Renato. - «Guida al grande cruciverba». - AnniNovanta. - Ferrara: Arnoldo Mondadori arte, 1991. - ISBN 88-242-0087-7. - P. 11-21*
- 1988 *Doyon, Jacques. - «[Histoires de bois]». - Histoires de bois. - Saint-Jean-Port-Joli: Les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, 1988. - Texte en anglais p. 21-26. - Traduit du français par Robert McGee. - ISBN 2-9801281-0-4. - P. 6-11*

Articles de périodiques

- 1993 *Faquin, Nyc le. - «Espaces privés: espaces différenciés». - Espace. - N  26 (hiver/Winter/déc. 1993/janv./févr. 1994). - P. 24-28*
- 1992 *Portis, Ben. - «Danielle Sauvé». - Parachute. - N  66 (avril/mai/juin 1992). - P. 42*
- 1991 *Cron, Marie-Michèle. - «Questions sans réponses». - Le Devoir. - (26 oct. 1991). - P. C-11*
Wade, James. - «Histoire de bois: accent on exchange». - The Evening Telegram. - (May 26, 1991). - St. John's. - P. 18
- 1989 *Bernier, Christine. - «Histoires de bois». - Parachute. - N  54 (mars/avril/mai/juin 1989). - P. 61-62*

- 1988 *Caron, Nathalie. - «Histoires de bois: envoyé la pitoune!». - Voir. - Vol. 2, n  48 (3/9 nov. 1988). - P. 18*
Caron, Nathalie. - «Les temps chauds: l'art de plaire». - Voir. - Vol. 2, n  27 (2/8 juin 1988). - P. 8
Gravel, Claire. - «Histoires de bois». - Le Devoir. - (5 nov. 1988). - P. C-13
Nadeau, Lisanne. - «Danielle Sauvé». - Parachute. - N  51 (juin/juill./août 1988). - P. 30-31
Pringle, Allan. - «Histoires de bois: Wormwood». - ETC Montréal. - N  6 (hiver 1988). - P. 68-70
- 1987 *Gravel, Claire. - «Danielle Sauvé et Michael Jolliffe: rudiments sacrés». - Le Devoir. - (19 déc. 1987). - P. C-11*
Guilbert, Charles. - «Danielle Sauvé: grandeur nature». - Voir. - Vol. 2, n  1 (26 nov./2 déc. 1987). - P. 13
- 1986 *Léger, Danielle. - «Aventure: Centre Saidye Bronfman». - Vanguard. - Vol. 15, n  5 (Oct./Nov. 1986). - P. 43-44*
Lelarge, Isabelle. - «A/Venture: des œuvres autrement sauvages». - Vies des Arts. - Vol. 31, n  124 (sept. 1986/automne). - P. 54
- 1985 *Daigneault, Gilles. - «Michel Goulet: entre la boîte et la maison». - Le Devoir. - (6 avril 1985). - P. 28*
Lepage, Jocelyne. - «D'une galerie à l'autre: Des études de monuments» pour clore la belle aventure de Yajima. - La Presse. - (30 mars 1985). - P. F-1
- 1984 *Beaudet, Pascale. - «Montréal-tout-terrain». - Vanguard. - Vol. 13, n  10 (Dec. 1984/Jan. 1985). - P. 16-17*
Girard, Catherine. - «Montréal tout-terrain: un  v nement qui fait parler de lui: trois façons». - Esse. - N  2 (oct. 1984). - P. 10-11
- 1983 *Landry, Pierre. - «Danielle Sauvé». - Vanguard. - Vol. 12, n  2 (Mar. 1983). - P. 33*

Né à Toronto, en 1952.
Vit et travaille à Montréal,
à New York, et en France.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1994 Stephen Schofield, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 9 avril-7 mai 1994.
- Stephen Schofield, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb), 22 oct.-20 nov. 1994. - Exposition itinérante en 1994-1995.
- 1993 Horodner Romley Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- 1992 Horodner Romley Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 18 avril-16 mai 1992.
- "A raging stream is called violent but not the riverbed that hems it in", Berland Hall Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 5-28 mars 1992.
- If Wishes Were Horses Beggars Would Ride, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 8 août-5 sept. 1992.
- 1991 "A raging stream is called violent but not the riverbed that hems it in", Hallwalls Contemporary Arts Center, Buffalo, N. Y., États-Unis, 27 sept.-9 nov. 1991. - Catalogue [Milk, Milk, Lemonade, Chocolate around the Corner].
- Skins for a Member of Generation, Délégation générale du Québec, Paris, France, 5 nov. 1991-20 janv. 1992. - Catalogue [Stephen Schofield].
- 1990 Sculpture Center, New York, N. Y., États-Unis, 18 oct.-17 nov. 1990.
- Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 17 nov.-22 déc. 1990. - Exposition itinérante en 1991. - Catalogue.
- Stephen Schofield, Galerie du Musée du Québec, Québec (QC), 8 mars-15 avril 1990.
- 1989 Permutations, Carlo Lamagna Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- 1988 Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), 8-29 oct. 1988.
- Bruce Velick Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis.
- 1985 Paradise Pools, Mercer Union, Toronto (Ont.), 26 mars-20 avril 1985.
- 1984 The Law of Simple Need and Fat Desire, Grünwald Gallery, Toronto (Ont.), 20 oct.-7 nov. 1984.
- 1982 Le Fini d'amour, Galerie Motivation V, Montréal (QC), 8 sept.-28 sept. 1982.
- Real to Real, Articule, Montréal (QC), 16 sept.-1^{er} oct. 1982.
- 1981 Articule, Montréal (QC), 4-27 févr. 1981.
- Du début au commencement, La chambre blanche, Québec (QC). - Exposition itinérante en 1981.
- 1979 Galerie Mira Godard, Montréal (QC), 3-29 févr. 1979.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1994 Jersey City Museum, Jersey City, N. J., États-Unis.
- La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal: Le Partage d'une vision, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 30 avril-23 oct. 1994. - Catalogue.
- 1993 Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art, 3 oct. 1993-23 sept. 1995 [Organisation de l'exposition: Independent Curators Incorporated, New York]. - Exposition itinérante en 1993-1995. - Catalogue.
- Post Dialectical Index, Palazzo Costanzi, Trieste, Italie, févr. 1993.
- Self Defence, London Regional Art and Historical Museums, London (Ont.), 14 oct. 1993-9 janv. 1994. - Catalogue.
- Substitute Teacher, Galerie d'art, Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal (QC), 29 nov.-28 déc. 1993. - Catalogue.
- Toward a New Vision, John Weber Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 29 mai-26 juin 1993.
- 1992 Les Cent Jours d'art contemporain, CIAC - Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1^{er} août-1^{er} nov. 1992. - Dépliant individuel.
- Les Mystères de l'auberge espagnole, Villa Arson, Nice, France, 19 déc. 1992-17 janv. 1993.
- 1991 Inaugural Exhibition, White Columns, New York, N. Y., États-Unis.
- Invitational, Berland Hall Gallery, New York, N. Y., États-Unis.

- White Heat, Wessel O'Conner Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- 1990 Auction for Action, Paula Cooper Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 27-30 nov. 1990. - Événement organisé par Act-Up.
- 1987 Muséo-Techne, Montréal (QC), 20 févr.-20 mars 1987. - Organisée par Art Diffusion International.
- Profil: Onze artistes québécois à New York/Eleven Quebec artists in New York, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, 7 nov.-13 déc. 1987. - Catalogue.
- 1986 Bodies and Dreams, White Columns, New York, N. Y., États-Unis.
- Postmarked New York, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), 6 déc. 1986-25 janv. 1987. - Catalogue.
- 1985 [P. S. 1 Exhibition], The Clocktower Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 25 janv.-3 mars 1985. - Catalogue.
- 1983 Détours, voire ailleurs, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 juin-17 juillet 1983. - Dépliant.
- 1982 New Direction: Toronto/Montreal, Art Toronto '82, 3rd Toronto International Art Fair, Exhibition Place, Toronto (Ont.), 8-11 oct. 1982. - Catalogue.
- 1980 Young Contemporaries '80, London Regional Art Gallery, London (Ont.), 3 oct.-9 nov. 1980. - Catalogue.
- 1979 Biennale II du Québec/Quebec Biennale II, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 7 juin-17 juill. 1979. - Catalogue.
- New Talent from Quebec, Galerie Mira Godard, Toronto (Ont.).
- 1977 Biennale I des artistes du Québec, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC).

BIBLIOGRAPHIE

Textes de l'artiste

- 1993 «[Sans titre]». - Substitute teacher. - Traduit de l'anglais par Jennifer Couëlle. - [Montréal: Centre Saidye Bronfman], 1993. - Texte en français et en anglais. - ISBN 0-920473-39-3. - N. p.
- «[Sans titre]». - Empty dress: Clothing as surrogate in recent art. - New York: Independent Curators Incorporated, 1993. - ISBN 0-916365-39-5. - P. 56
- 1991 «Milk, milk, lemonade, chocolate around the corner». - Milk, milk, lemonade, chocolate around the corner. - Buffalo: Hallwalls Contemporary Arts Center, 1991. - ISBN 2-921028-05-0. - N. p.
- 1990 «[Extrait d'une lettre de l'artiste = Excerpt from a letter of the artist]». - Stephen Schofield. - Montréal: Galerie Christiane Chassay; Sherbrooke: Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke; Rimouski: Musée régional de Rimouski, 1990. - ISBN 2-921028-01-B. - N. p.
- 1987 «[Sans titre]». - Postmarked New York. - Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1987. - P. 22-23
- «[Sans titre]». - Profil: Onze artistes québécois à New York = Eleven Quebec artists in New York. - Montréal: Maison de la culture Côte-des-Neiges, 1987. - Texte en français et en anglais. - P. 24
- 1985 «[Sans titre]». - National and International Studio Programs 1984-1985. - New York: The Institute for Art and Urban Resources, 1985. - P. 48
- 1983 «[Sans titre]». - Détours: voire ailleurs. - [Montréal: Musée d'art contemporain], 1983. - Dépliant. - N. p.

Textes dans catalogues et dépliants d'expositions

- 1994 Bélisle, Josée. - «La collection Lavalin au Musée d'art contemporain de Montréal: premières correspondances». - La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal: le partage d'une vision. - Montréal: Les Éditions de l'Homme: Musée d'art contemporain de Montréal, 1994. - ISBN 2-7619-1199-7. - P. 24-42
- 1993 Felshin, Nina. - «Empty dress: Clothing as surrogate in recent art». - Empty dress: Clothing as surrogate in recent art. - New York: Independent Curators Incorporated, 1993. - ISBN 0-916365-39-5. - P. 6-14
- St-Pierre, Gaston. - «Self defence». - Self defence. - Traduit du français par James Patten et Cyril Reade. - London: London Regional Art and Historical Museums, 1993. - Texte en français p.2-7. - ISBN 1-895800-22-6. - P. 8-12
- 1992 Faust, Gretchen. - «L'ambition et le dépit dans l'œuvre de

- Stephen Schofield. - Stephen Schofield. - Traduction de Jean-Pierre Fournier. - Montréal: CIAC, 1992. - (Les fiches du CIAC; 1992-6). - ISBN 1192-1404. - N. p.
- Horodner, Stuart. - «[Stephen Schofield]». - Stephen Schofield. - New York: Horodner Romley Gallery, 1992. - N. p.
- 1991 Sangster, Gary. - «Still bodies in disguise». - Stephen Schofield. - [Montréal]: Stephen Schofield, 1991. - Texte en français et en anglais. - ISBN 2-921028-04-2
- 1990 Chassay, Christiane. - «L'intrigant». - Stephen Schofield. - Montréal: Galerie Christiane Chassay; Sherbrooke: Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke; Rimouski: Musée régional de Rimouski, 1990. - Texte en français et en anglais. - ISBN 2-921028-01-B. - N. p.
- 1983 Gosselin, Claude. - «Stephen Schofield: Paradise pools». - Détours: voire ailleurs. - [Montréal: Musée d'art contemporain], 1983. - Dépliant. - N. p.
- Articles de périodiques
- 1994 Aquin, Stéphane. - «Stephan Silver: la conquête de l'espace». - Voir. - (28 avril/4 mai 1994). - P. 26
- Cron, Marie-Michèle. - «Le corps, ses altérations et ses égarements». - Le Devoir. - (30 avril 1994). - P. C-12
- 1993 Campitelli, Maria. - «[Stephen Schofield]». - Juliet. - (June 1993). - Entrevue
- La Chance, Michaël. - «Des êtres de sables». - Spirale. - N° 122 (mars 1993). - P. 13, 15
- Lupien, Jocelyne. - «Le corps morcelé: l'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art». - Espace. - N° 23 (printemps/Spring/mars/avril/mai 1993). - P. 25-29
- 1992 Aquin, Stéphane. - «Morelli/Schofield: éducation physique». - Voir. - Vol. 6, n° 38 (20/26 août 1992). - P. 22
- Cron, Marie-Michèle. - «Des objets où explose la violence du désir». - Le Devoir. - (29 août 1992). - P. B-11
- Hirsh, David. - «Body art». - New York Native. - (Mar. 23 1992). - P. 48
- Mays, John Bentley. - «Rhetorical oom-pah-pahing». - The Globe and Mail. - (Aug. 8, 1992). - P. C-11
- Smith, Roberta. - «Body body everywhere, whole and fragmented». - The New York Times. - (May 15, 1992)
- Tourigny, Maurice. - «L'art malgré la récession». - Vie des Arts. - Vol. 37, n° 149 (hiver 1992/1993). - P. 73-74
- 1991 Cummins, Louis. - «Stephen Schofield». - Parachute. - N° 62 (avril/mai/juin 1991). - P. 34-35
- 1990 Cron, Marie-Michèle. - «Stephen Schofield: haut les mains». - Voir. - (29 nov./5 déc. 1990). - P. 21
- Gravel, Claire. - «Sculpture et peau». - Le Devoir. - (24 nov. 1990). - P. C-12
- Johnson, Carl. - «Stephen Schofield: la présence du corps». - Espace. - Vol. 7, n° 2 (hiver/Winter/déc. 1990/ janv./févr. 1991). - P. 31-33
- 1989 Guilbert, Charles. - «Le rire des sculptures». - Vanguard. - Vol. 18, n° 1 (Feb./Mar. 1989). - P. 37
- 1988 Gravel, Claire. - «Stephen Schofield: empereur, jardinier, sculpteur». - Le Devoir. - (18 oct. 1988). - P. 11
- 1987 Gravel, Claire. - «De Fernand Leduc à Stephen Schofield: l'art québécois s'exile». - Le Devoir. - (5 déc. 1987). - P. C-11
- Zimmer, William. - «A celebration of children». - The New York Times [Supplément New Jersey]. - (Aug. 23, 1987). - P. 26
- 1986 Bodine, Sarah. - «State Museum: "Fiber, metal and wood"». - The New York Times. - (Dec. 28, 1986)
- 1985 McFadden, David. - «Stephen Schofield: Charles Ray». - Vanguard. - Vol. 14, n° 5/6 (Summer 1985). - P. 42-43
- 1983 Daignault, Gilles. - «Sculptures post-modernes au MAC». - Le Devoir. - (11 juin 1983). - P. 25
- Landry, Pierre. - «Détours, voire ailleurs». - Parachute. - N° 32 (sept./oct./nov. 1983). - P. 48-49
- Toupin, Gilles. - «Cinq post-modernes au Musée d'art contemporain: du côté de la culture et du super égo». - La Presse. - (25 juin 1983)
- Tourangeau, Jean. - «Détours voire ailleurs». - Vanguard. - Vol. 12, n° 9 (Nov. 1983). - P. 35
- 1982 Payant, René. - «Stephen Schofield». - Parachute. - N° 29 (déc.1982/janv./févr. 1983). - P. 45-46
- Payant, René. - «Entre la matière et le concept». - Spirale. - N° 29 (nov. 1982). - P. 14
- Seline, Janice. - «Stephen Schofield». - Vanguard. - Vol. 11, n° 9/10 (Dec. 1982/Jan. 1983). - P. 19-20
- 1981 Bernard, Lucie. - «Leduc au Musée: un voyage lumineux». - Le Soleil. - (17 janv. 1981)
- Nemiroff, Diana. - «Stephen Schofield». - Vanguard. - Vol. 10, n° 3 (Apr. 1981). - P. 27-28
- 1979 Nemiroff, Diana. - «Stephen Schofield». - Artscanada. - N° 226/227 (May/June 1979). - P. 66

Née à Worthing, Angleterre,
Royaume-Uni, en 1957.
Vit et travaille à Montréal.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1993 Galerie René Blouin, Montréal (QC), 25 août-25 sept. 1993.
1992 Galerie René Blouin, Montréal (QC), 12 déc. 1992-6 févr. 1993.
Plug In Gallery, Winnipeg (Man.), 9-31 oct. 1992.
1991 Forest City Gallery, London (Ont.).
1990 Kingston Artists' Association Inc., Kingston (Ont.).
Oboro, Montréal (QC), 24 mars-22 avril 1990.
Nothing Up My Sleeve, Mercer Union, Toronto (Ont.), 8 févr.-10 mars 1990.
1987 Articule, Montréal (QC), 10 juin-5 juill. 1987.
Without Language, YYZ, Toronto (Ont.).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1994 From the Permanent Collection: A selection of recent acquisitions /
Choix d'acquisitions récentes de la collection permanente, Leonard
and Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia, Montréal (QC),
21 avril-4 juin 1994. - Dépliant.
Séduction: Jana Sterbak, Sarah Stevenson, Javier Pérez, Galerie
René Blouin, Montréal (QC), 10 juin-23 juill. 1994.
1993 [La Banque d'œuvres d'art sur le vif], 1000, de la Gauchetière
Ouest, Montréal (QC), 30 oct.-27 nov. 1993.
Prospect 93: Eine internationale Ausstellung aktueller Kunst / An
international exhibition of contemporary art, Frankfurter
Kunstverein; Schirn Kunsthalle, Francfort, Allemagne, 20 mars-
23 mai 1993. - Catalogue.
1992 37 Räume, Berlin, Allemagne.
1989 Beyond Surface, Western Front Gallery, Vancouver (C.-B.).
1988 Studio Escalier A, Vancouver (C.-B.).
1987 Artropolis, Vancouver (C.-B.).
1985 Heart Breakaway, Walter Phillips Gallery, Banff (Alb.).
Women in this Decade, Robson Square Media Centre, Vancouver
(C.-B.).

BIBLIOGRAPHIE

Textes dans catalogues et dépliants d'expositions

- 1993 «Sarah Stevenson». - Prospect 93: Eine internationale Ausstellung
aktueller Kunst = An international exhibition of contemporary
art. - Frankfurt: Frankfurter Kunstverein: Schirn Kunsthalle
Frankfurt, 1993. - P. 234-237
1990 Townsend, Martha. - «Interview with Sarah Stevenson by Martha
Townsend». - Sarah Stevenson. - Toronto: Mercer Union, 1990.
- Repris dans Prospect 93: Eine internationale Ausstellung
aktueller Kunst = An international exhibition of contemporary
art, Frankfurt: Frankfurter Kunstverein: Schirn Kunsthalle
Frankfurt, 1993, p. 369. - ISBN 0-921527-06-3. - P. 1-6

Articles de périodiques

- 1993 Bradley, Jessica. - «Sarah Stevenson: Galerie René Blouin».
- Canadian Art. - Vol. 10, n° 4 (Winter/Dec. 1993). - P. 69
Engelhard, Günter. - «Prospect '93: Was auf den Tisch kommt, wird
gegessen». - Rheinischer Merkur. - (26 mars 1993). - Coblenze
1990 Gravel, Claire. - «Au-delà du symbole, la matière». - Le Devoir.
- (14 avril 1990). - P. C-9
Newman, Brenda. - «Cryptic culture: A tour of the "Bring your own
meaning" school of sculpture». - Montreal Mirror. - (Apr. 5/12
1990). - P. 27-28

Née à Ottawa, en 1956.
Vit et travaille à Brooklyn,
N. Y., États-Unis.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1993 Martha Townsend, Costin and Klintworth, Toronto (Ont.), 17 avril-
5 mai 1993.
1992 Martha Townsend, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.),
25 janv.-8 mars 1992. - Catalogue.
1990 Artspeak Gallery, Vancouver (C.-B.), 20 oct.-17 nov. 1990.
- Livre d'artiste.
Martha Townsend, Art 45, Montréal (QC), 13 janv.-3 févr. 1990.
1989 Martha Townsend, Mercer Union, Toronto (Ont.), 12 oct.-11 nov.
1989. - Dépliant.
1988 La Chasse-Galerie, Strokestown Park House, Comté de Roscommon,
Irlande, 31 déc. 1988-30 janv. 1989.
1987 Martha Townsend, Art 45, Montréal (QC), 19 sept.-13 oct. 1987.
1986 YYZ Gallery, Toronto (Ont.), 6-25 janv. 1986.
1985 Peter Whyte Gallery, Banff (Alb.), 27 févr.-31 mars 1985.
- Dépliant.
Martha Townsend, Powerhouse, Montréal (QC), 26 oct.-16 nov. 1985.
1984 Struts Gallery, Sackville (N.-B.).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 Art actuel: Présences québécoises, Château de Biron, France,
4 juill.-11 oct. 1992. - Exposition itinérante en 1992.
- Catalogue.
Contemporary Montreal Sculpture and Installation from the Canada
Council Art Bank: A Twentieth Anniversary Celebration/Sculptures
et Installations contemporaines d'artistes montréalais: 20^e
Anniversaire de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du
Canada, Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia,
Montréal (QC), 12 nov.-17 déc. 1992. - Dépliant.
Diagonales Montréal (Les Cent Jours d'art contemporain), CIAC-
Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC),
1^{er} août-1^{er} nov. 1992. - Dépliant.
Dialogues, CIAC-Centre international d'art contemporain de
Montréal, Montréal (QC), avril 1992.
La Collection: tableau inaugural, Musée d'art contemporain de
Montréal, Montréal (QC), 26 mai 1992-mars 1994. - Catalogue.
1991 Les Médias, la Guerre et le "Nouvel Ordre mondial", CIAC-Centre
international d'art contemporain de Montréal, (Montréal), mars-
avril 1991.
1990 Interview/Entrevoir: Gilles Mihalcean, Serge Murphy, Martha
Townsend, Oakville Galleries, Oakville (Ont.), 30 juin-
2 sept. 1990. - Dépliant.
Toward a History of the Found Object, Mendel Art Gallery,
Saskatoon (Sask.), 12 janv.-18 févr. 1990. - Dépliant.
1989 Artifact: Memory and Desire, The Gallery/Straford, Stratford
(Ont.), 29 mai-3 sept. 1989. - Catalogue.
1988 Enchantment/Disturbance, The Power Plant, Toronto (Ont.),
18 nov. 1988-8 janv. 1989. - Catalogue.
Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
(QC), 1^{er} juin-11 sept. 1988. - Exposition itinérante en 1989-1991.
- Catalogue.
Striving for Ideal Resolution / Tendre vers une solution idéale,
Nickle Arts Museum, University of Calgary, Calgary (Alb.),
22 janv.-13 mars 1988. - Catalogue.
1987 Active Surplus: The Economy of the Object, The Power Plant,
Toronto (Ont.), 11 déc. 1987-7 févr. 1988. - Exposition itinérante.
- Catalogue.
La sculpture fait surface, Galerie Christiane Chassay, Montréal
(QC), 14 févr.-14 mars 1987. - Catalogue.
1986 Le Musée imaginaire de..., Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC),
11 mars-10 avril 1986.
Maison de chambres/Rooming House Show, 1069, rue Mackay, Montréal
(QC), 17 août-21 sept. 1986. - Catalogue.
1984 Face à face: auto-portraits, Galerie Powerhouse, Montréal (QC),
12 mai-2 juin 1984.
Montréal tout-terrain, Clinique Laurier, Montréal (QC), 22 août-
23 sept. 1984. - Catalogue.

- 1983 *Appearing*, Art Gallery, Mount Saint Vincent University, Halifax (N.-É.), 17 nov.-11 déc. 1983. — Catalogue.
- 1982 *Risques et Périls*, galerie Optica, Montréal (QC), 8-25 sept. 1982.
- 1981 *Création Québec 81: Troisième Biennale de la peinture/Third Biennale of Painting*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 17 mai-5 juill. 1981. — Catalogue.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de l'artiste

- 1990 «Interview with Sarah Stevenson by Martha Townsend». — Sarah Stevenson. — Toronto: Mercer Union, 1990. — Repris dans Prospect 93: Eine internationale Ausstellung aktueller Kunst = An international exhibition of contemporary art, Frankfurt: Frankfurter Kunstverein: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1993, p. 369. — ISBN 0-921527-06-3. — P. 1-6
- «Three Travel Stories». — C. — N° 24 (Winter 1990). — P. 16-19
- 1988 «Pardon». — Rubicon. — N° 8 (Spring 1988). — Projet d'artistes réalisé en collaboration avec Richard-Max Tremblay. — P. couv. recto/verso, 86-102
- «[Sans titre]». — Striving for ideal resolution = Tendre vers une solution idéale. — Traduit de l'anglais par Serge Bérard. — Calgary: Nickle Arts Museum, 1988. — Texte en français et en anglais. — ISBN 0-88953-093-9. — P. 48
- «[Citations]». — Striving for ideal resolution = Tendre vers une solution idéale. — Traduit de l'anglais par Serge Bérard. — Calgary: Nickle Arts Museum, 1988. — Sous «Unveiling the myth: Other voices». — Texte en français p. 60-61, 63, sous «Dévoiler le mythe: d'autres voix». — ISBN 0-88953-093-9. — P. 10-11, 13
- 1987 «Afterword». — Sylvia Saffie. — Montréal: Centre Saidye Bronfman, 1987. — Texte en français sous le titre «Postface», p. 80, traduit de l'anglais par Serge Bérard. — ISBN 0-920473-16-4. — P. 63
- «Vertical dream». — C. — N° 12 (1987). — Projet d'artistes réalisé en collaboration avec Angela Grauerholz. — P. 29-30
- 1985 «Réver en couleurs». — April/Davey/Grauerholz. — Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1985. — ISBN 0-88911-398-X. — P. 31
- 1984 «[Sans-titre]». — Montréal tout-terrain. — Montréal: Montréal tout-terrain, 1984. — P. 64

Livres

- 1992 Desautels, Denise. — Le saut de l'ange: autour de quelques objets de Martha Townsend. — Montréal: Le Noroît; Amay [Belgique]: L'arbre à paroles, 1992. — 93 p. — ISBN 2-89018-255-X
- Textes dans catalogues et dépliants d'expositions
- 1992 Daigneault, Gilles. — «Entre Riopelle et le troisième millénaire». — Art actuel: présences québécoises. — Paris: Association Française d'Action Artistique, 1992. — ISBN 2-86545-095-3. — P. 19-26
- Randolph, Jeanne. — «The predicament of meaning». — Martha Townsend. — Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1992. — ISBN 0-921613-42-3. — P. 9-25
- Saint-Gelais, Thérèse. — «[Martha Townsend]». — Diagonales Montréal: Martha Townsend. — Montréal: Éditions Parachute, 1992. — Texte en français et en anglais. — N. p.
- St-Gelais, Thérèse; Tougas, Colette. — «Diagonales Montréal». — Diagonales Montréal. — Montréal: Centre international d'art contemporain de Montréal, 1992. — (Les fiches du CIAC; 1992-2). — ISBN 1192-1404. — P. [1-4]
- 1989 Fraser, Ted. — «Martha Townsend». — Artifact: Memory and desire. — Stratford: The Gallery/Stratford, 1989. — ISBN 0-921125-26-7. — P. 20-25
- 1988 Baert, Renee. — «Enchantment/Disturbance». — Enchantment/Disturbance. — Toronto: The Power Plant, 1988. — ISBN 0-921047-44-4. — P. 27-33
- 1987 Grenville, Bruce. — «The economy of the object». — Active surplus: The economy of the object. — Toronto: The Power Plant, 1987. — ISBN 0-921047-24-X. — P. 7-22
- 1983 Ferguson, Bruce W. — «Appearing». — Appearing. — Halifax: Art Gallery, Mount Saint Vincent University, 1983. — ISBN 0-7703-0602-0. — P. 3-5

Articles de périodiques

- 1994 Lamarre, André. — «Pas un son: Martha Townsend». — Parachute. — N° 74 (avril/mai/juin 1994). — P. 12-17
- 1993 Lamarre, André. — «Denise Desautels et l'écrit d'art». — Spirale. — N° 125 (été 1993). — P. 9
- Taylor, Kate. — «Subtle works invite quiet gazing». — The Globe and Mail. — (Apr. 26, 1993). — P. C-3
- 1992 Baert, Renee. — «Objects in advance of the concept». — Canadian Art. — Vol. 9, n° 2 (Summer 1992). — P. 36-39
- Mays, John Bentley. — «Rhetorical oom-pah-pahing». — The Globe and Mail. — (Aug. 8, 1992). — P. C-11
- 1991 Lamarre, André. — «La gravité des choses». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 1, n° 5 (janv./févr./mars 1991). — P. 5
- 1990 Andree, Janice. — «Martha Townsend». — C. — N° 25 (Spring 1990). — P. 67-69
- Gravel, Claire. — «L'aveuglement de l'homme est chose immémoriale». — Le Devoir. — (27 janv. 1990). — P. C-10
- Lamarre, André. — «Martha Townsend». — Parachute. — N° 59 (juill./août/sept. 1990). — P. 32-33
- 1988 Baert, Renee. — «Martha Townsend». — Canadian Art. — Vol. 5, n° 1 (Spring/Mar. 1988). — P. 95-96
- Falk, Lorne. — «Martha Townsend's ready-made ecologies». — C. — N° 17 (Spring/Mar. 1988). — P. 66-68
- Le Grand, Jean-Pierre. — «Échos de l'Olympe». — Vie des Arts. — Vol. 32, n° 130 (mars/printemps 1988). — P. 65
- 1987 Campbell, James D. — «Martha Townsend at Art 45 [...]». — Artpost. — Vol. 5, n° 2 (Nov. 1987/Winter 1987/1988). — P. 21-22
- Duncan, Ann. — «Two Montreal exhibitions rare gems on art scene». — The Gazette. — (Oct. 8, 1987). — P. B-4
- Fisher, Jennifer. — «Martha Townsend». — Parachute. — N° 49 (déc. 1987/janv./févr. 1988). — P. 37
- Gravel, Claire. — «Les images désenchantées de Raymonde April». — Le Devoir. — (26 sept. 1987). — P. C-9
- Guilbert, Charles. — «Martha Townsend». — Vanguard. — Vol. 16, n° 6 (Dec. 1987/Jan. 1988). — P. 35
- Payant, René. — «Une orientation audacieuse». — Spirale. — N° 69 (Avril 1987). — P. 4
- 1986 Gagnon, Monica. — «From the silence of noise, plural, to the silence of order». — C. — N° 9 (Spring 1986). — P. 33-34
- Hanna, Dierdre. — «Martha Townsend YYY». — Now Magazine. — (Jan. 23/29, 1986)
- Saint-Gelais, Thérèse. — «Su Schnee/Martha Townsend». — Parachute. — N° 42 (mars/avr./mai 1986). — P. 32-33
- 1985 Fischer, Barbara. — «Martha Townsend». — Vanguard. — Vol. 14, nos 5/6 (Summer 1985). — P. 30-31
- Lessard, Denis. — «Ironie, références et distance: six artistes québécois». — Vanguard. — Vol. 14, n° 8 (Oct. 1985). — Texte en anglais sous le titre «Irony, reference and distances: six Quebecois artists», p. 15-18. — P. 11-14
- Lessard, Denis. — «Neuf portraits en silhouette». — Vie des Arts. — Vol. 30, n° 120 (Sept. 1985/automne). — P. 22-25
- 1984 Shuebrook, Ron. — «Appearances, N.S.». — Vanguard. — Vol. 13, n° 3 (Apr. 1984). — P. 21-25
- 1982 Boulanger, Chantal. — «Risques et périls». — Vanguard. — Vol. 11, nos 8/9 (Dec. 1982/Jan. 1983). — P. 29
- Toupin, Gilles. — «Le champ magnétique de Raymonde Godin». — La Presse. — (18 sept. 1982)

The Origin of Things

The title of this exhibition may seem a bit anachronistic, since the current age is apparently no longer searching for first moments or pursuing inaugural processes. Large idealistic projects seem to have given place to pragmatism, and the "heroic" practices of the height of modernism seem today to have been replaced by a constant reinterpretation of the forms, images and objects which surround us and by the manipulation of givens which are always and necessarily pre-existing. In such a context, it would seem surprising to invoke the idea of origin, with its immediate suggestion of a return to the past and the search for a hypothetical beginning, in relation to practices characterised mainly by the effects of metamorphosis and change of state.

But the idea of origin contains various meanings, which include some notable differences without being mutually exclusive. The quest for origins may certainly aim at the identification of a first moment, or of the factors and causes which explain a state or situation across a sometimes complex network of relationships. This meaning gravitates mainly around the links of cause and effect and gives primary importance to the time factor. But this quest may also appear as the search for an essence. In such a case the importance of a situation identified as being the origin is less concerned with what has gone before than with the ability to reveal a state which is usually veiled.

In different forms and under different points of view, this quest for the essence of things is one of the principal moving forces of 20th century art. From Kandinsky to Greenberg and the Montreal Plasticiens, the modernist movement frequently expresses itself in terms of "first elements", of "original plan", of "constant refinement" and of the search for specificity. This search for a first state is also found with the surrealists, for whom the unconscious functioning of thought is of the highest importance for the very reason that it may reveal a normally hidden and profound reality of the human psyche.

At first glance, however, abstraction and surrealism seem to be mutually exclusive. While the development and later interpretation of abstraction was evolutionary and expressed a constant desire for refinement, surrealism was meant as an enterprise of liberation animated by a fundamental anxiety and a taste for paradoxical situations. But abstraction may also have the value of "revelation" — think for example of the

idea of "interior necessity" advanced by Kandinsky in support of his first abstract works, and presented as a source of freedom. In the same way surrealism, through the displacements and transformations imposed on its objects and materials, has often drawn on the evocative potential of abstraction in the first sense of the term, that is, with the purpose of separating and isolating things from their normal context.

The seven artists whose works are gathered in this exhibition seem to us to occupy adjacent positions in regard to the ideas of unconscious and abstraction. In various ways, their works are based on recognisable forms and situations, whose usual traits, however, they modify in order to reveal their underlying aspects. For this reason the bond uniting the works in this exhibition comes not so much from the technique and materials used as from the effects they draw forth and the climate of ambiguity which envelops them. Their impact on the viewer proceeds most often from self-contradictory forces, and the description of what they evoke calls forth a series of opposites. The main issues here are those of empathy and distancing, menace and seduction, order and transgression and more precisely, the tension provoked by the encounter of these antagonistic forces within a single work. Their conception also seems to result from attitudes and sensibilities which are, at first glance, paradoxical. They play frankly with their material qualities while maintaining a certain conceptual distance. The norm is constantly violated, although a certain formal moderation remains. They frequently have recourse to recognizable forms, while at the same time evincing an undeniable desire for abstraction. Finally, their perception appeals to an unconscious whose evocative potential is given importance simultaneously with its power of revelation.

* * *

The works of MARTHA TOWNSEND are based on judicious combinations of attitudes and material qualities. Using simple forms such as circles and spheres, she treats materials such as leather, wood, or stone in such a way as to create smooth and apparently hermitic surfaces. Their characteristics, which one would be tempted to link with minimalism, have nevertheless an emotive charge both intense and discreet, the result of a work process where the interest brought to bear upon the formal aspects is paired with a certain conceptual dimension. However, this

dimension cannot be dissociated from the sensitivity which impregnates these works, and it puts things at a distance only to make us see them better.

Before 1988, Townsend frequently used found objects in her work, working upon them in different ways. *Torch*, a 1984 work made from an old iron, eloquently illustrates this aspect of Townsend's work. The iron stands vertically, so that the ironing surface, covered in red, is visible. Traced negatively upon it appear the letters of the title. The found object, the red of its heating surface and the title of the work create a series of cross-references through which the materiality of the object becomes open to other realities, notably language, the social function of an object normally associated with "women's work", and the symbolic dimension of the colour red. Language and the difficulties of communication occupy an important place in Townsend's work. Also in 1984, the artist created *Silence* in response to an invitation addressed to artists by an institute for the blind for the purpose of raising funds. The work is composed of a marble plaque on which are engraved the word "silence" and the figure of a guide dog. It can therefore be "read" by the blind, whose handicap is thus made to converge with other means of communication (speech and touch) in a shortcut which asks questions about the limits and the interplay of our senses.

After 1988, Townsend's work abandons found objects in favour of objects most often created from scratch or chosen from the environment for their ability to unite simplicity of form with evocative power. The artist alters their apparent purity by placing them in situations that hint at many things. She may, as seen in this exhibition, place a leather sleeve around part of the object (*Large Wedge* and *Pierre rose*), place a ball in the centre of a perfectly circular bowl (*Orbi*) or complete the form of a truncated stone with a shaped piece of wood (*Pierre de bois*). An effect of silence emanates from these pieces, so that the meaning is at once generated and held back. Their impact is that of a work whose abstract qualities have been altered and at the same time judiciously maintained and exploited. The spareness of their appearance is thus not so much the result of a subtraction process as the departure point for a network of associations both free and directed.

* * *

The works of SARAH STEVENSON are composed of elements whose aspect disqui-

ets and seduces at one and the same time, and which the artist juxtaposes in such a way as to suggest ties of complementarity, of distancing, of causality. The materials used, such as wire mesh, rubber, leather, gauze, fabric, and expandable mousse, are neither left in their raw state nor entirely transformed; they belong rather to that category of materials whose physical qualities are partly affected by the idea that one has of their possible uses. The objects thus fashioned are highly ambiguous, their aspect arising at once from abstract forms and from objects with a purpose.

The idea of function is expressed strangely in Stevenson's work. Her objects often suggest a container or envelope, a girdle or brace. They imply protection or support, the circulation of liquids or some other phenomenon of an organic nature. However, these functions are generally evoked from the perspective of their negation or eventual disappearance. The objects are inert, isolated from all context, and thus apparently have neither purpose nor *raison d'être*, although this impression is lessened by their mode of exhibition. In an untitled work from 1993, three objects (a perfectly regular white plaster disk, a rubber arm ending in a partially closed fist, and an object made of green fabric shaped to suggest an envelope) are placed on three shelves attached to the wall. On the opposite wall, a series of three photographs shows possible ways of bringing these objects together: the hand placed on the disk, the disk in the envelope, the hand hidden in the envelope. These photographs open the work to the possibility of transformation, and confirm its playful dimension while at the same time establishing a certain distance. They show us what has been or could be and provoke in the viewer a desire to intervene, continually renewed by the feelings caused by the fact that the object is visible but cannot be manipulated. The viewer is thus prevented from bringing about an arrangement perceived as ideal, a fact which also constantly launches a new play of associations.

Another group of works created in the same year also puts the viewer at a distance. Inside mural boxes with glassed-in fronts, an object is shown whose form is repeated in a drawing next to it — a sort of model or rigorously traced pattern which reproduces the object in the manner of a template. However, the distance imposed by these works comes less from the presence of a

physical barrier (the glass) than from the simultaneous presentation of two moments (two states) of a single thing. This situation is confirmed through the works of the present exhibition, in which the object is most often shown without barriers, next to a drawing which seems to constitute its original stage. Here again, the object is charged with diverse evocations, some of which are given by the titles of the works: *Immobilized Croissant*, *Venus Suspended*, *Compressed Piglet*, etc. To this imprecise identity of the object is added a further uncertainty, arising from the juxtaposition of object and drawing: it is impossible to be certain which of these elements is more "authentic" and would come first among the many possible interpretations of the idea of Venus or a croissant.

* * *

The work of NAOMI LONDON speaks to us of the body and of the individual, their relationship with society, and the constraints imposed upon them. In a tone at once humorous and grave, she draws us to the heart of the great and small pains of life, particularly those which arise from ageing, the difficulties of adaptation it brings, and the marginalisation which arises out of it. Her practice is marked by the simultaneous production of objects and drawings, which she sometimes groups at the heart of "projects" exhibited as installations.

The Sweater Project, created in 1991-1992, brings together four kinds of elements. We see drawings of non-functional sweaters — waist too large, sleeves too long, with no openings for the head or arms. We also see the sweaters themselves, which have been knitted by elderly women according to their interpretation of these drawings. A series of photographs shows the same women wearing the garments thus created, and, in video-taped interviews, these women share their work experiences.

The sweater, as the principal element of this project, displays the multiple functions and values tied to its history and different uses. It hides and reveals at the same time; it responds to the specific and apparently objective purposes of protection and well-being, while at the same time imposing certain constraints; it expresses a concern for originality while subscribing to a certain conformity; it is relevant to everyone but its creation, whether by hand or manufactured, is traditionally only undertaken by women; and, as with the body it covers, its use is limited by time and age.

The marginalisation of the elderly, arising largely out of a prejudice that they are unproductive, is also at the heart of the installation created for the present exhibition. Rocking chairs, symbols at once pitiless and bland of "golden age," here take on strange forms. There are five of them, built basically according to a traditional design, but nevertheless removed from the norm and from proper functioning by various alterations. Their dimensions are exaggerated, some rock sideways, one has two seats back-to-back. The seats are covered with cushions on which are embroidered extracts from texts relative to ageing. The viewer is invited to sit in these chairs and watch a series of video-taped interviews in which senior citizens share their experience. Written repeatedly on the wall with letter-shaped cookies is the phrase "Will you still need me, will you still feed me, when I'm sixty-four?" This question, from a Beatles song, adds to the interactive character of the installation. Thus, the viewer is invited to question his own conceptions of ageing while becoming conscious of certain of its consequences through the chairs and video interviews. In a manner at once playful and accusatory, London uses this means to question a social organisation whose values and ideals often prove to be carriers of exclusion.

* * *

Troubling and equivocal, STEPHEN SCHOFIELD's sculptures are principally inspired by the images and fears of childhood. Above all, however, they evoke the adult world — the ties at once intimate and distant which adults have with the first years of their lives, and the often ambiguous memories they retain of childhood.

A group of drawings and sculptures (moulded felt reliefs) from the mid-80s explores the different stages of a child's perceptive development. Represented on a large scale, with chubby arms and legs, the child here grasps or crushes various objects (usually simple geometric forms) or its own fingers, or puts them into its mouth. Manipulation and the sense of touch are again exploited in a series of sculptures from the late 80s, made of rubber gloves. Paired in different ways, these gloves suggest ties of complementarity, power, or fusion. Their interaction echoes the social codification of gestures, while evoking a certain gratuitousness of contacts. The hand is a very important part of the body and a strongly connotative term which invari-

ably recalls the totality of the body and the individual. Its use, along with the internal reversibility of the gloves, raise the question of the relationship between the part and the whole (the purpose of the limbs) and interior to exterior.

The works in the current exhibition deepen certain of these elements through the use of forms whose appearance is troubling. The small size of most of the pieces produces an impression of density (an effect of mass related to the use of cement), itself partially negated by their cloth covering (silk chiffon or polyester organza). *Tulip Sleeve* clearly has the form of a child's torso, while the forms taken by *Caesar's Last Gesture* and *The Clothing Makes the Monk* are much more enigmatic. The formal relationship between these two works dissolves a bit when the title of the first leads us to see a hand, while the second suggests a body with undifferentiated limbs folded upon themselves.

The works of the series *Le Nez de Gogol* are strongly marked by this lack of differentiation. The title given to this group of works refers to a funny but disquieting story by the Russian writer in which a nose, separated from its body, evolves freely through several different situations. In a manner which rejects the tragic, the works of this series simultaneously evoke movement and inertia, growth and atrophy. Having appendages and wrinkled, sphincter-like orifices, they retain the traces of the process by which they were moulded, in flexible, sometimes permeable, membrane-like forms. This suggests a process still underway, but whose evolution is not precise, as though the bodies thus represented come from multiple and contradictory forces which both ensure and limit their development.

* * *

FRANÇOIS MORELLI follows a multiform approach, having practised, sometimes simultaneously, sculpture, drawing, installation, and performance art. This approach is marked by a constant questioning of the status of the object within the processes involved both in the creation and perception of a work. The ideas of passage, of circulation and of transformation dominate his work. For Morelli, the object is often an echo of a past action or an intervention which attempts to translate (in time as well as in space) the ties of the artist to society, of individuals with one another, or of individual and object.

Morelli's performances denote an interest in regenerative myths and rites, which the artist sees from a transcultural point of view. This aspect is reflected in the very structure of his works, as is witnessed by a series of event-performances which took place over a period of several months. These performances (*Migration*, 1984; *Marche transatlantique*, 1985; *Cycle transculturel*, 1986-1987) took the form of trips in the course of which the artist crossed different countries, carrying a sculpture on his back. With *The Gift — Not for Art's Sake* (1990), a project undertaken in the United States under the auspices of the Delaware Center for the Contemporary Arts, Morelli takes the ideas of expense and of circulation inherent in the practice of performance art and transposes them in the context of a concrete exchange with the public. Eight figures containing various objects were first made by the artist, then presented to groups of students, handicapped persons, employees of a company, retired persons, and others, who were invited to keep them for two weeks and change them in some way by manipulation or additions. The result was then presented as an exhibition, giving rise to the question of ties between the object and the modifications and displacements of which it is the product.

Within this perspective, Morelli's works most often have an ambiguous status, dominated by ideas of passage and metamorphosis. Indeed, they retain a bit of the dimension of the passing of events which is found throughout his œuvre and conveyed in the use of open forms, raw materials and recycled objects, as seen in this exhibition. Some have shapes which are closely related to the human form, which they evoke and summon in various ways. *Rose* has the look of a long vertical bulb terminating in a torso at the top. *Les Deux Larrons* also has the form of a torso, with dumbbells at the end of each arm which seem to hold it to the earth. *Les Limbes* suggests escape or taking flight, through the addition of wings made of slender metal rods attached to a child's bed. These three works are so many invitations to the viewer to live or relive another state, presented here in virtual fashion. The presence of recognisable forms and objects drawn from everyday life anchors them in a present which is nevertheless transcended by the impression of metamorphosis or mutation which emanates from them.

* * *

The strongly dreamlike character of DANIELLE SAUVÉ's work is nourished by various memories, in which the different ages of life, the animal and vegetable kingdoms, the experiences of the everyday and in a more general way the effect of the unconscious, at once far-away and omnipresent, intersect and call out to each other.

From the outset, these works cause us reflexively to identify the forms which confront us. We recognise, for instance, pieces of furniture which may also look like a megaphone (the bed in *La Confiance*), or figures with mirror/shields (the pedestal tables with tilted tops in *Des images en soi*). We see an aquatic world where the complementarity of facing forms is paired with tension in the threat which a nearby form, half-animal, half-vegetable, seems to exert on the starfish in *Plage, sillons*. There are also allusions to landscape or to the domestic universe, as in the small felt mountains in *La Confiance*, or the tiny bowls in *Des images de soi*, allusions evocative of some deserted scene or small containers used for obscure rituals. In other respects, the nature and the positioning of the elements generally wavers between strictly geometric and asymmetrical effects. The choice and the working of the materials also bring about an alternation of tradition (the wood is worked with obvious skill) and novelty (metal wires used as hair, decor or landscape made of small felt cones).

Despite this diversity, Sauv  s works are not, properly speaking, simply random compositions. Multiplicity is here accompanied by a certain sense of moderation, and the lyric character of the work never goes out of control. *La Confiance* is a good example of this, juxtaposing the regularity of the carefully worked wooden panels with the distortions inflicted on the usual form of the bed and the megaphone. Likewise, in *Des images en soi*, the inclined planes and the unaccustomed look of some of its components are opposed to the polished surfaces of its pedestal tables and the triangular disposition of its three main elements. For its part, *Plage, sillons* combines a stable horizontal development with the precarious position of the starfish at the highest edge of a tilted, shield-shaped base.

Almost invariably, a certain formal moderation exists in response to the innumerable small fictions brought to life by these works and to the surprising effects provoked by several of their traits. In fact, these works exist at the junction of opposed universes and exigencies. From a world marked by the

influence of memories and the resurgence of archetypal forms, Sauv   extracts situations where the operation of memory and the present existence of the artistic production fuse into one. The result is an astonishing equilibrium, where openness and reticence, fragility and permanence merge.

* * *

SERGE MURPHY's works result from varied manipulations and dispositions which allow the different moments and physical traits of the work to combine, creating a network of signs both dense and permeable. The profusion of materials, as well as the candour with which they assert themselves, demand to be pointed out and described. Here we find metal wire and pieces of cardboard, bits of wood and thick layers of dried glue, string and paper, cotton wool and plastics, bits of recycled pictures and various other objects. These materials are lightly transformed through simple and easily identifiable techniques: decoupage, collage, modelling, assembly through juxtaposition or superimposition, suspension in space of elements attached to one another, the occasional inclusion here and there of bits of colour through liberally applied pigment.

Murphy's work demonstrates an obvious concern for equilibrium, expressed by means of a careful control of tensions rather than by solemn compositions. In *Les Trois Cieux*, the exuberant character of each element is partly controlled by the way they are arranged on the wall. The square element, having the greatest stability, is placed in the centre and near the ground, while on each side are elements which suggest falling and taking flight. In *Affections*, the cascade effect produced by the way the different elements of the work are hung contrasts with the fact that they are presented in columns which succeed each other at regular intervals. *La Vie contemporaine* is made up of a series of small rectangular drawings in a style which is apparently free, but in which the lines, forms and spots of colour are treated in such a way as to create, from one end to the other of the whole, a tension between the purely abstract values and the suggestion of figurative representations.

From the smallest to the largest, these three works combine different scales within each piece. The details count as much as the whole, and their perception takes place through constant displacements. The proliferation they contain is joyous rather than imposing and presents itself like an almost

unlimited reservoir of motifs which the viewer must recognise, arrange and interpret freely.

It is impossible not to see these works as the fruit of chance and spontaneity, in the same way as it is impossible to miss the marks of a reflective attitude and a sure knowledge of the plastic and compositional effects in question. These works, though very legible, also retain traces of the mystery attached to their creation. They remain closest to their genesis at the moment when they give themselves most freely to the viewer. They affirm and are the foundation of the normally distinct moments which are the realisation and the perception of a work.

* * *

A work of art has a complex relationship with time. Art gives itself to the eye in a particular place and at a particular moment, so that our perception of it depends inevitably upon the place where it is seen and the time spent in reading it. To this period of perception, however, is added another form of temporality represented by the process of realising the work, a process which leaves its stamp on the work in different ways depending on the techniques and materials used.

Although some of the works in this exhibition retain traces of their execution, it is more by their power of evocation that the work of their origin is brought to our attention. Their character as hybrid indefinite objects situates them slightly beyond or outside the forms and experiences of the everyday. This suggests a state of constant metamorphosis which makes their status as forms or finished objects somewhat relative. Therefore, the effects of the work of creating them remain always present and reveal, evocatively, and through the play of memory and the unconscious, an underlying and normally hidden state of things, a state which for them comes first both in order and time.

In the following pages are some texts the artists were invited to write about the conception and creation of their work. The idea of origin was proposed to them as a canvas for this reflection. In various ways, these texts insist on the close tie sought by the artist between the work itself and the process of creating it, a tie at once reflexive and material. They also speak to us of the displacements and multiple questionings which the concept of origin must inevitably provoke.

"When I'm Sixty-Four..."

This song was written and recorded by the Beatles in 1967, four years after my birth. To them, young men in their twenties, the realities of life after sixty probably seemed as far away as they do to most people in my age group now. Growing old seems always to be something that happens to someone else, our grandparents, our parents, our relatives. Developing an acceptance and sense of comfort with our own aging does not always feel like an easy task.

This project examines the idea of aging and old age. The rocking chairs (expressly chosen for their reference to the elderly) and the cookie installation are intended to inspire a sense of comfort and dialogue. I intend with this work to try and query the culturally predominant myth that old age is by definition problematic, and the elderly a no longer useful group within our society. Instead of constructing a representation of "aging and its discontents", I have chosen instead to provide examples of the strengths and choices available to those of advanced years.

This installation was expressly conceived to be viewer-interactive. This use factor enables the transfer of greater empathy and identification between viewer and subject. The viewer becomes a participant in the work and the boundary between the viewer and subject, viewer and art object is defeated. Instead, a feeling of familiarity is established. Since the aged tend to be marginalized members of North American society, I hope to challenge the limitations of our stereotypes about "old", and provide more realistic and positive alternatives.

So willfully repressed within North America, old age ironically is as fundamental a part of human life as childhood or adolescence. This work explores the parameters of "le troisième âge" from several points of view – from the voices of old people, from the perspective of writers and scholars, and from the personal experience of a thirty-year-old woman who is trying to come to terms with her own aging.

N. L.

This work is dedicated to my parents: Shyrl Henson London (1926–) and Jack Efraim London (1907–1992)

The sculpted object remains a form of evocation which should fill the viewer with wonder, while questioning the how and why of the origin of things. Destabilizing the viewer psychologically, it disarms the rational mind and proposes a reinvention and reorientation of the body and of space. Anthropomorphism is at the centre of this fiction as is the metamorphosis of the common and the domestic. A passage is thus opened between art and life, dream and reality, while desire and anguish are elicited. The strangeness of the object, its incongruity and its hybrid cross-breeding reflect my bewilderment in the face of the world around me and the sense of life and the things which animate it. A chair is hardly ever just a chair.

The found object becomes a pretext for the imaginary element inherent in the human condition. It is quite ordinary and has no privileged status. I approach it as one welcomes a stranger, without expectation, without conditions. We discover each other. The object acts upon me and we develop our potential. The drawings in my sketchbooks are the object of its metamorphoses. The lines interweave, seeking a form in which to rest, developing the gesture, the stature and the enigma of this particular figure. I search for a configuration which suits me. Physically, I survey the found object. Steel rods, bent, cut and woven are attached in silent gestures; a repetitive ritual of making, unmaking and remaking. Each tie builds; each junction marks an act of will and the passage of time.

... The memory of my grandmother and her house littered with many unfinished projects ... half-knitted forms pierced with needles, a web of straying yarn... from the living room to the dining room, covering the floor and the furniture like angels' hair ... her wrinkled hands repeating the same agitated gestures, chasing away the hours of boredom and solitude.

As with my drawings, I rarely have the impression of having finished my sculptures. Abandoned, they seem to me filled with pathos and I ask myself questions about the distance and space which separate us, their caged interior and our faltering freedom. Exaggerated, their sense of the absurd often makes me laugh. Perhaps their humour nurtures my sleep and my dreams.

F. M.

Profound Images are like sawn-off trees¹

When I am working on a drawing or a sculpture, I often stop suddenly and try to understand the sense of what I am doing. This precise moment generally comes right after the moment where I feel I have abandoned my will, and been taken over completely by the work which is being created, organised, constructed. I imagine a first moment, at the beginning of the work, a sacred, very concentrated time in which, in order to make an image, I am turned entirely inward and nothing external touches me. Next, there comes the time of the actual work, generally longer than the first period; this is when the work does its own work, deploys its own mechanisms. Then I am a sort of awakened executor – a manipulator? – in the service of the work of which I myself am the origin and which belongs to me.

I want the work to retain the marks of its origin, of this moment of abandon I have described, so that the viewer may grasp its diffused strength. There are secret ways, delicate strategies to avoid masking the first intuition, the first gestures. Before inviting the viewer to recognize and to read the work, I try to draw him into a movement of agitated reverie, into a space filled with affection. I don't want to bring about a fixed stare or give the work a definitive identity. Rather, I want the viewer to make it his own, and that is why I try to avoid reducing the work to an affirmation. With lines and forms, I try to create images which infiltrate the viewer's unconscious and then travel towards the conscious and towards recognition.

I have always felt that anyone who consents to look carefully at a work must take a step forward which is, in fact, a gesture of creation. Therefore I must offer the viewer a mooring point where he can anchor himself while travelling the path to the work. I must also provide a place within the work where the viewer may enter. This place should be seen and not named. The work of the artist is not done independently. The Other is always present, even if denied. The work is always done by two, and sometimes the two are the artist and his double, a sort of schizophrenia advancing blindly in the dark.

Once the work is finished, I often find myself asking "Where did it come from, and where does it lead me? What is this pathway? What abstract or palpable ties does this work have with my life? What are these misshapen lines which hardly manage to form a circle? What are these forms, horned, bent over or on all fours, which seem like a 19th

The Building Site of beginnings

century rocket? What are these fragile connections, these undone ties? Why these materials and not these others - never these others? Why this need to organise the irrational, to juggle with that which is not but which will be?"

I seek again the inspiration which will make me understand the necessity and the lack of restraint inherent in an activity where, passing by the Other, I go ceaselessly from me to myself "in the most terrible of dramas" as Marcel Jouhandeau says, armed only with paintbrushes, pencils, paper and wire mesh.

S. M.

In the studio, tiny prototypes of sculptures are aligned, more or less methodically, along the windowsills. They always surprise me when I happen to see them from the street or the yard. They remain there like dormant insects.

I have pushed boxes against the walls. Bouquets of wooden sticks protrude from them, and I have leaned the larger boards against the wall next to them. The stacks of metal sheets and oddly-shaped plywood create baroque and incomplete silhouettes. The collections of sundry materials - small ceramic bowls, rolls of wire, handfuls of glass, openwork stars of tin and other debris - these collections have been regrouped in their respective crates near the columns of rolled paper. Then, I have arranged all my tools in their chests and filled the white cabinet again with all sorts of colours, waxes, adhesives and varnish. Now that the clutter is camouflaged and pushed back to the edge of the work space, the pale surface of the floor seems vast and too clean. Most of all, I must not wait forever ... I close my eyes to see better what is coming.

I want an image which can recall without imitating, which can contradict without lying, an image that is intimate but reserved, scanty but sumptuous, which widens and tightens, gobbling up space.

The roll of black paper is in the middle of the studio. There is also everything I need for tracing and measuring, scissors, a spiral notebook to record the moments of burgeoning curiosity, and yet still enough space to walk around it all. Each beginning is fed by an initial desire for transformation, but the delightful thing is to surprise oneself by "doing" while the mind seems still absorbed in the question "what to do?" The origin of a sculpture is that small leap which provokes a salutary unbalance around an idea which is forming. This origin is nourished by the confidence of recognizing the thing that knowledge had kept hidden till that moment. Thought then presents itself as a kernel united to material choices.

Soon I will want to reopen the crates and chests, to situate my project within the constellation of renewals which are, in fact, simply pursuits. The momentum of the present retains the mark of the past element and already signals its bond with the future element. It remains, just like the origin, the plural of all its conditions of existence and seeks itself in that

which is different, in the work of erasure and reworking. Most important is to search the sculpture I am to make, from the bulges to the deepest concavities ... open my hand to see what it holds.

I want to construct "trajectory objects" in which different orders of reference and deviations of behaviour come face to face with one another, objects which bring together the doubt of recognition and confusion, which speak of the intimate games of power, of touching lightly and seizing, of sounds amplified or whispered, images of the self and of others ... sculptures as light as the effects of hope and the small catastrophes which motivate them.

D. S.

Concerning "L'Origine des choses" I could write you about the bodies of martyrs twenty-four hours before their supplice...

I could write you about a nose, a nose having left the face of a Russian commissar, rising in rank, refusing to return to its proper place...

Again I could write about the potential of flat "grand couturier" patterns to swell, spread and fart into fat blossoms...

All are somewhere near the origin of these things, but I'd rather write you about these things as origins or at least as the almost achieved: the inchoate.

It all has to do with that "body thing." Seeing someone die you realize they are, despite all, a thing. A thing among other things. Loosing yourself in an orgasm, you have to admit, you too, despite all, are just a thing among others. This is why the argument can double back on itself. One day you take matter, you make a thing, anything, and it strikes you that this thing is a body, or if it is not a body it *stands in* for a body, or if not it *holds* a body and if not that it *requires* a body. Notice, then, that whether these matter/things (call them pieces or sculptures) work as an index, a frame, a memorial or a prosthesis, the body to which they refer is usually in some way like Plato's chair, whole and distinct even if no longer ideal. So much work about the "body thing," despite appearances, sings a single mimetic note, "this is it."

I've suspected, though, for a while, that there is a field apart; the body as unfinished, as becoming, simply, as inchoate. Another way to look at it is to think about how Black America has had to rework the phrase "where are you from?" to read "Where are you coming from?" In this form it not only leaves "getting there" an open question but it also suggests unfixed and everchanging origins, an unfinished beginning.

The inchoate is a field of speculation rather than commentary. The inchoate isn't so much about ambiguity as absurdity. What's the difference? Ambiguity avoids issues and context and seeks solace in fuzziness; absurdity is about terribly specific things terribly (sic) out of place. There is a real social power and beauty of absurdity that a number of us need.

All well and good, but how do you *make* something unfinished; after all, once I stop making something is it not "terminé par l'inachèvement"? Of course the unfinished is ultimately impossible to make, but before racing to the ultimate there is a small yet essential nuance to draw between making a thing as an image to be negotiated on the cultural market and making a thing and not quite finishing it, leaving enough undone for someone else to speculate what if? what might have been? what would be? twenty-four hours sooner, twenty-four hours later.

S. S.

Ste-Agathe

Le Nez de Gogo!

Tulip Sleeve

The differences between acts of grace, do-it-yourself plumbing manuals and handbooks for revolutions have been over-determined while the banal places of their conception — kitchens, bathrooms, bedrooms and gardens — have been largely underestimated.

Yo! Hermeneutics
Gregory Tate

Nicene Creed
Naples Yellow
Yorkshire Pudding
Fetus of Erlangen
Beijing Flu

Achever la Peinture
Elisabeth Lebovici
A constructive use for Zeno of Elea's paradox of an arrow in flight stopping at an infinite number of points.

The origin of things — there is the notion of origin as source, antecedents or starting point for some process, and then there is the idea of the original, the one unique and authentic first.

Both these concepts are addressed in my work, which is composed of pairs of objects and drawings. In each pair the drawing is a full-scale outline of a form. A simple system of geometry is used to make a pattern, a segmented "skin" from which the object is constructed of a particular material.

Questions about the nature of the original are implicit in these pairings. The diagrams have a three-dimensional aspect but with a symmetry and mathematical accuracy which are difficult to achieve outside the abstract depth of a sheet of paper. The object, on the other hand, is subject to the constraints of physical existence as well as the limitations of my technical skill in constructing it and inevitably lacks the precision of its model. Still, it is a real thing existing in real space here and now rather than a collection of pencil lines floating in illusionistic space, requiring a viewer's ability to visualize three-dimensionally to give it substance.

So there is a gap between what the thing was supposed to be — the ideal — and what it is — the reality. Which is the genuine article? To say it must be the object which is the real thing and the drawing just its *a priori* shadow seems like a sculptor's reaction, like finding authenticity only in the corporeal and assuming anything before that is too insubstantial to be trusted. Abstract concepts; slippery things, so difficult to straighten out with a hammer or rivet into place.

But there is no avoiding the struggle with ideas; the process which ends in a physical form has its beginnings in a mental image — the drawing and object represent only the later stages of this process. Examined in reverse it might be possible to make surmises about its origins. This involves a journey back through the various stages to the pre-physical realm of the mind. Ideas, the population of this realm, seem to have gained their entry visas almost at random, sifted out of the masses of information, sensations, experiences, which confront the brain every day (although a lot of my ideas seem to be refugees from the subconscious). Out of this mass some tableau or incident will strike a chord of significance or poignancy which suddenly sets the process in motion.

S. S.

It began with an inkling. Happenstance came into play and a set of circumstances gave way to a vague desire. That feeling found a shape, a colour, a weight. I cast about waiting for a reason, a place, an event to ground what was still unformed. When it happened it was a memory of something I never saw, coupled with a bit of history hidden in a piece of fiction. The material emerged and some things I had saved for years were standing by. There was the tradition I work in and out of to consider. By now I was getting quite deliberate. Deliberate enough for the yellow pages, quotes, dates, negotiations, setbacks, money exchanged, delivery, assembly. Now I have before me the image of my longing and my belonging and I feel an inkling begin to stir.

M. T.

liste des œuvres

Naomi LONDON

When I'm Sixty-Four..., 1993-1994
Chaises berçantes (pin, chêne, huile de lin, cire d'abeille), textes brodés sur coussins, biscuits, vidéogramme, moniteurs
74 m² (surface variable selon le lieu d'exposition)

François MORELLI

L'Oiseau, la Main, la Vague, 1989
Fer (3 éléments)
183 cm (diamètre) (chaque élément)

Rose, 1991
Tiges de métal
353 x 70 x 70 cm
Collection: Musée d'art contemporain de Montréal

Les Deux Larrons, 1993
Tiges de métal, haltères (2 éléments)
75 x 185 x 30 cm
18 x 185 x 57 cm

Les Limbes, 1994
Tiges de métal, oreiller, lit
40 x 377 x 64 cm

Serge MURPHY

Affections, 1993
Matériaux divers
3,66 x 10,67 x 1,50 m (dimensions variables selon le lieu d'exposition)

Les Trois Cielles, 1993-1994
Matériaux divers (3 éléments)
250 x 80 x 33 cm
150 x 130 x 11,5 cm
80 x 180 x 14 cm
365 x 400 x 33 cm (l'ensemble)

La Vie contemporaine, 1994
Gouache, acrylique, aquarelle, pastel, crayon et collage sur papier
(12 éléments)
75 x 56,5 cm (chaque élément)

Danielle SAUVÉ

La Confiance, 1991
Bois, feutre, huile, métal
159 x 201 x 128 cm

Des images de soi, 1992-1993
Bois, tissus, métaux, céramique, cire d'abeille, peinture à l'huile
(3 éléments)
170 x 200 x 120 cm (l'ensemble)

Plage, sillons, 1992-1993
Bois, faïence, laiton, huile et pigments
(2 éléments)
47 x 100 x 135 cm
72 x 72 x 200 cm
72 x 150 x 400 cm (l'ensemble)
Collection: Musée d'art contemporain de Montréal

Stephen SCHOFIELD

Tulip Sleeve No. 2, 1991
Organza de soie et de polyester, ciment
22,8 x 38,1 x 12,7 cm
Collection: Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa

Caesar's Last Gesture, 1992
Organza de polyester, ciment, kaolin
10 x 38,5 x 31,5 cm

The Clothing Makes the Monk, 1992
Organza de polyester, ciment, kaolin
13 x 50 x 32 cm

Le Nez de Gogol; Black, 1992
Ciment
15 x 35 x 40 cm

Le Nez de Gogol; Pink, 1992
Mousseline de soie, ciment
15 x 39 x 35 cm

Le Nez de Gogol; Loose, 1993
Mousseline de soie, ciment (2 éléments)
26,4 x 54 x 21,5 cm
21 x 49,5 x 33 cm

Delivery, 1993
Ciment
7 x 26,2 x 16,2 cm

Mère obscure, père ambigu, fils accompli: Agathe, 1994
Plastique, verre, ciment
170 x 140 x 10 cm

Sarah STEVENSON

Little Fatty, 1994
Graphite sur papier
184,5 x 92 cm

Poor Little Fatty, 1994
Cuir, acier
39 x 45 x 20 cm

Croissant, 1994
Graphite sur papier
152 x 92 cm

Immobilized Croissant, 1994
Toile, acier
50 x 60 x 29 cm

Piglet, 1994
Graphite sur papier
66 x 92 cm

Compressed Piglet, 1994
Latex, mousse expansible, bois, verre
70 x 54 x 22 cm

Venus, 1994
Graphite sur papier
120 x 92 cm

Venus Suspended, 1994
Caoutchouc, acier
155 x 35 x 55 cm

Long Leg, 1994
Graphite sur papier
198 x 92 cm

Long Leg Exposed, 1994
Bois, métal
Table: 66 x 198 x 56 cm
Jambe: 15 x 163 x 32 cm

Martha TOWNSEND

Large Wedge, 1988
Acajou, cuir
29 x 137 x 15 cm
Collection: Alan et Alison Schwartz, Toronto

Pierre de bois, 1991
Acajou, pierre
7 x 15 x 9,5 cm

Pierre rose, 1991
Pierre, cuir
5 x 17 x 11 cm

Orbi, 1994
Acajou, peuplier
12,5 x 30,5 x 30,5 cm

Cooking Place, 1994
Ardoise, pierres (3 éléments)
11 cm x 122 cm (diamètre)
11 cm x 117 cm (diamètre)
11 cm x 112 cm (diamètre)