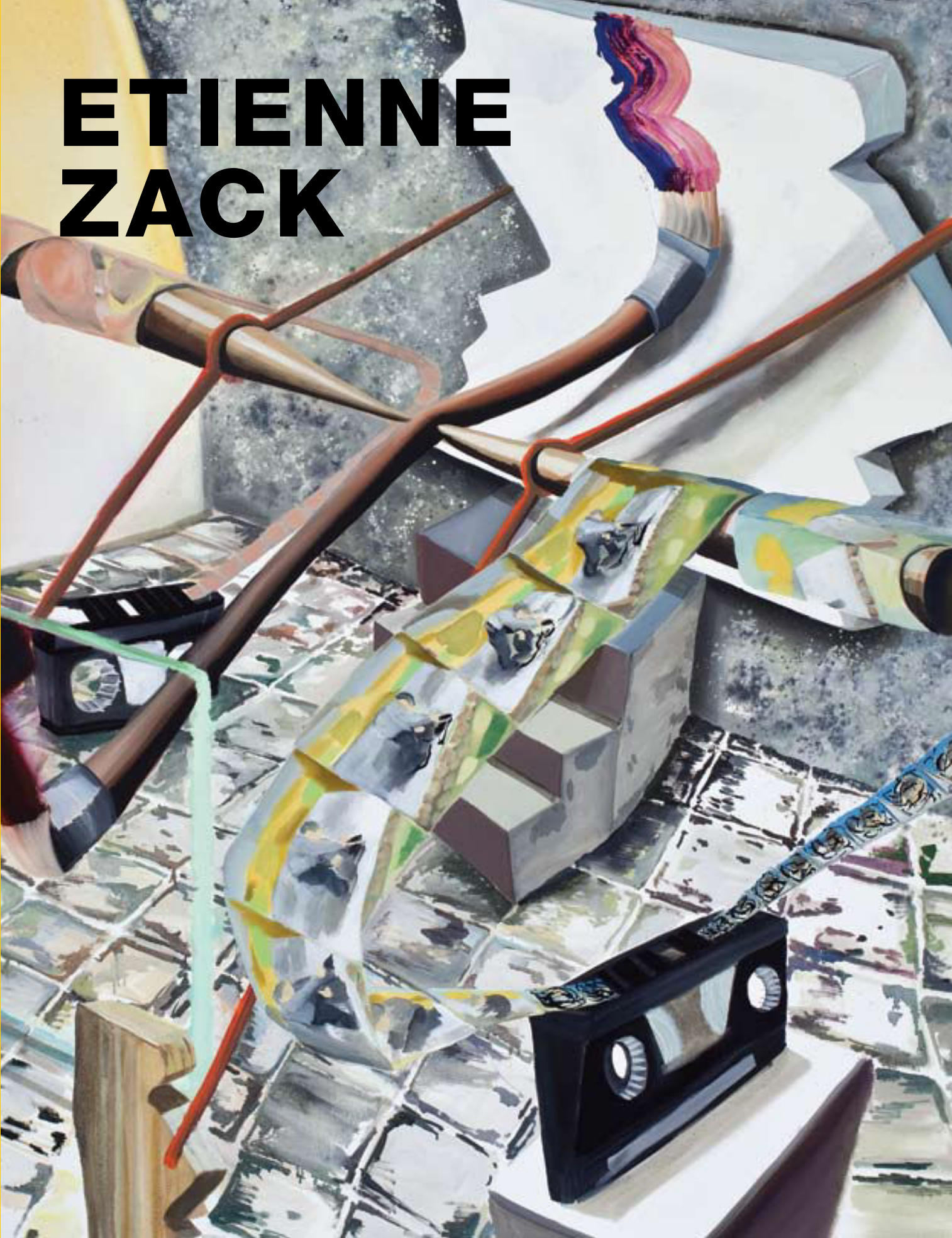


ETIENNE ZACK



**ETIENNE
ZACK**

ETIENNE ZACK

François LeTourneux

Du 4 février au 25 avril 2010
Musée d'art contemporain de Montréal

Etienne Zack

Une exposition organisée par le Musée d’art contemporain de Montréal et présentée du 4 février au 25 avril 2010.
Commissaire : François LeTourneau Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau Documentation biobibliographique : Éline Bégin Révision : Olivier Reguin, Donald Pistolesi Traduction : Marcia Couëlle Lecture d’épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin Photographie : Christine Guest, p. 53; Eliane Excoffier, p. 35; Guy L’Heureux, p. 10–11, 15, 31, 33, 39, 41, 45, 55, 61, 66–67; Scott Massey, p. 27, 43; Nigel Reeves, p. 17, 21, 23, 29, 37, 47, 49, 51; Ken Shymka, p. 25 Conception graphique : Fugazi Impression : L’Empreinte
Le Musée d’art contemporain de Montréal est une société d’État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.
© Musée d’art contemporain de Montréal, 2010
Dépôt légal : 2010 Bibliothèque nationale du Québec Bibliothèque nationale du Canada
Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et de Bibliothèque et Archives Canada
LeTourneau, François, 1975–
Etienne Zack
Catalogue d'une exposition tenue au Musée d’art contemporain de Montréal du 4 févr. au 25 avril 2010. Comprend des réf. bibliogr. Texte en français et en anglais.
ISBN 978-2-551-23875-0
1. Zack, Etienne, 1976– – Expositions. I. Kealy, Séamus, 1972– . II. Zack, Etienne, 1976– . III. Musée d’art contemporain de Montréal. IV. Titre.
ND249.Z32A4 2009 759.11 C2009-942574-2F

Tous droits de reproduction, d’édition, de traduction, d’adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d’un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans une autorisation écrite.

Musée d'art contemporain de Montréal
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec)
Canada H2X 3X5. www.macm.org

Distribution
ABC Livres d’art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Le Musée d'art contemporain de Montréal, 2008

Le Musée souhaite remercier pour leur soutien à la publication la Fondation RBC, L’Equinox Gallery, la Ville de Montréal en collaboration avec l’Association des galeries d’art contemporain (AGAC) dans le cadre du Prix Pierre-Ayot 2008.

L’artiste souhaite remercier : Andrew Sylvester d’Equinox Gallery, Serge Vaisman d’Art 45, Robin Anthony de RBC, La Ville de Montréal, l’Association des galeries d’art contemporain (AGAC), Thomas Dane et François Chantala de la Thomas Dane Gallery, François LeTourneau, Séamus Kealy, Michele Smith, Marc Mayer et Paulette Gagnon. Sa famille : Chwynyn Vaughan, Diane Lessard, Laurie Zack, Rita Zack, Murielle Villeneuve, Martin Harvey, Gail et Mike Olds et Ingrid, Brad, Braden et Tate Culbert. Ses amis et collègues : David Spriggs, Dylan Cree, Christopher Kukura, Chantal Lefebvre, Félix Lepage, Mathieu Vo-Quang, Christopher Ramirez, Landon Mackenzie, Al MacWilliams, Liz Magor et Leopold Plotek. Ses sincères remerciements s’adressent à tous les collectionneurs qui ont généreusement prêté leurs œuvres et ainsi rendu l’exposition possible.

Etienne Zack, 2008

À la mémoire d’August, le 12 juillet 2009

Table des matières

Avant-propos Paulette Gagnon	6
Foreword Paulette Gagnon	8
[...] lieu de rendez-vous et place publique du champ clos à faire de cet endroit [...] François LeTourneau	12
No Centre: Thirteen Notes on the Worlds of Etienne Zack’s Paintings Séamus Kealy	56
... lieu de rendez-vous et place publique du champ clos à faire de cet endroit ... (English version) François LeTourneau	68
Biobibliographie	84
Liste des œuvres	86

Avant-propos

« Oser la peinture ! » sommes-nous portés à écrire en pensant à celle d'Etienne Zack, car elle est un des terrains les plus vivants, les plus colorés et les plus dynamiques qui soient. Mais il n'est pas toujours évident de saisir le monde pictural de Zack. Ses tableaux abordent un principe essentiel qui intègre le contexte de production et d'exposition et réunit un ensemble de ressources qui définissent les conditions mêmes de la peinture : il s'agit de l'atelier, du matériel d'artiste, des livres et ouvrages de référence, etc. Son intérêt pour la matérialité est présent dans toute son œuvre et dans cette optique, la peinture de Zack prend tout son sens.

Outre la démonstration des significations possibles des objets représentés, souvent mis en relation avec des éléments architecturaux qui s'accumulent et s'entrecoupent, les œuvres révèlent une déconstruction, une fragmentation, une multiplication, une mise en abyme et conséquemment, une reconstruction dans un agencement rigoureusement ordonné. En utilisant maintes perspectives, dont la perspective linéaire, les compositions de l'artiste agissent comme un catalyseur qui ramène l'action d'observer au premier plan. En effet, les œuvres ont cette particularité de diriger notre regard vers plusieurs paliers de la peinture; placés dans ces rapports étroits, nous ne sommes pas indifférents au fait que cette picturalité nous envahisse et qu'elle vise à la traduction sensible d'une certaine ambiguïté. Les œuvres révèlent un équilibre, mais soulignent également une tension, nous soumettant à différents pôles d'interprétation.

Quel réel, quelle fiction cette peinture partage-t-elle ? Elle engage, d'une part, toute « une prolifération théâtrale d'éléments visuels dans une logique de l'informe et du débordement », selon le commissaire; et, d'autre part, elle multiplie les connexions et les recoupements de motifs qui interagissent dans la composition picturale pour converger vers l'essentiel, le processus artistique. Cela revient à prendre conscience de la mise en scène comme un monde imaginé et façonné, et comme une sphère d'expériences en rupture avec l'espace pictural traditionnel, expériences « qui ne sont autres que des formes de vie » (Wittgenstein). C'est une manière de peindre spécialement innovante, une façon de réinventer ce qui se trouve autour de nous, avec une facture éminemment poétique et ludique.

Peu de tableaux ont la capacité, comme ceux de Zack, de nous faire sentir cette vision singulière du quotidien. Et cette notion du quotidien est, selon Arjun Appadurai, inévitablement liée au présent. Parmi les peintres de sa génération, Etienne Zack est un de ceux qui poursuivent le plus loin la recherche sur le concept de peinture en négociant la frontière ténue et poreuse entre la matérialité du monde qui nous entoure et la subjectivité de l'art de peindre.

C'est la première exposition en solo d'Etienne Zack dans un musée. Elle regroupe vingt et une œuvres réalisées au cours des six dernières années, dont deux pièces magistrales créées expressément pour l'occasion. Nous tenons à remercier chaleureusement l'artiste pour sa collaboration et son engagement dans ce projet. Nous désirons remercier également les galeristes Andrew Sylvester, directeur, et Sophie Brodovitch, directrice adjointe d'Equinox Gallery, à Vancouver, pour leur soutien, Serge Vaisman, d'Art 45, à Montréal, et tous les nombreux collectionneurs qui ont si aimablement accepté de se départir de leurs œuvres durant cette présentation.

Nous exprimons toute notre reconnaissance à Robin Anthony pour l'importante contribution de la RBC à cette publication. Nous soulignons l'appui de la Ville de Montréal, en partenariat avec l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC) dans le cadre du Prix Pierre-Ayot 2008. Notre gratitude va aussi à Séamus Kealy pour sa participation comme auteur au catalogue. Nous désirons souligner le travail du commissaire François LeTourneux, qui a mis en forme cette exposition et dont l'analyse contribue à enrichir notre connaissance de la peinture. Enfin, merci au public pour son indéfectible appui.

Paulette Gagnon
Directrice

Foreword

“Dare to paint!” we’re led to write, considering the painting of Etienne Zack, for it is one of the most living, colourful and dynamic realms in existence. But it is not always easy to grasp Zack’s pictorial universe. His paintings deal with an essential principle that integrates the contexts of production and exhibition, and brings together a set of resources that define the very conditions of painting. These include the artist’s studio and materials, along with books and reference works. His interest in materiality pervades all his work and, from this perspective, Zack’s painting assumes its full meaning.

Apart from showing us some possible meanings of the objects depicted, which are often set off against architectural elements that accumulate and intersect, these works reveal a process of deconstruction, fragmentation and multiplication, a *mise en abyme* and, consequently, a rigorously ordered reconstruction. Using a wide variety of perspectives, including linear perspective, the artist’s compositions act like catalysts that bring the act of observing back into the foreground. Indeed, they steer our gaze toward numerous levels in the paintings; positioned within these close relationships, we cannot remain indifferent to the fact that this pictorialism invades us and seeks to convey a certain ambiguity in more concretely perceptible terms. The works reveal a balance, in addition to underscoring a tension and submitting us to various poles of interpretation.

What reality and what fictional worlds does this painting share? On the one hand, it involves, as the curator has put it, “a theatrical profusion of visual elements following a logic of the formless and excess.” On the other hand, it multiplies the connections and overlaps of motifs that, in the compositions, converge toward the essential point, namely, the artistic process. This boils down to an awareness of the *mise en scène* as an imagined and shaped world, and as a sphere of experiences that represent a rupture with traditional pictorial space, experiences that “are nothing other than forms of life” (Wittgenstein). This is a particularly innovative way of painting, a way of reinventing what we find around us using eminently poetic and playful plastic means.

Few paintings have the capacity of Zack’s work to make us feel this singular vision of quotidian experience. And this notion of the quotidian is, according to Arjun Appadurai, bound up inescapably with the present. Among the painters of his generation, Zack is one of those who explore the concept of painting most fully, negotiating the tenuous, porous border between the materiality of the world around us and the subjectivity of the art of painting.

This exhibition, Zack’s first solo showing in an art museum, brings together twenty-one works executed over the past six years, including two masterful pieces created specifically for this occasion. We wish to extend our warmest thanks to the artist for his collaboration on and commitment to this project. And we would like to thank Andrew Sylvester and Sophie Brodovitch, respectively Director and Assistant Director of Vancouver’s Equinox Gallery, for their support, along with Serge Vaisman of Montreal’s Art 45 and all of the many collectors who so generously agreed to part with their works for the duration of this show.

We are very grateful to Robin Anthony for the RBC’s significant contribution to this publication. Also worthy of mention is the support provided by the City of Montréal in conjunction with the Association des galeries d’art contemporain (AGAC) and in the context of the 2008 Prix Pierre-Ayot. Our gratitude extends as well to Séamus Kealy for his participation as an author of this catalogue. We wish to highlight the work of curator François LeTourneux, who shaped this exhibition; his analysis has helped to deepen our understanding of painting. Finally, our thanks go out to our audience for its unfailing support.

Paulette Gagnon
Director



[...] LIEU DE RENDEZ-VOUS ET PLACE PUBLIQUE DU CHAMP CLOS À FAIRE DE CET ENDROIT [...]

François LeTourneux

Ce qui est présenté ici engage un processus qui ne fera pas mystère de sa nature paradoxale, que connaissent bien ceux qui s'occupent de l'interprétation du sens : nous nous mettons à la recherche d'une qualité spécifique de l'expérience et, au rythme de notre progression, la voyons reculer et ouvrir encore davantage la béance du sens. Les usages indiquent habituellement quelques raccourcis accommodants, qui permettent une clôture approximative de la recherche. Mais, dans notre tentative de cerner ici une telle spécificité, relative aux œuvres d'Etienne Zack, qu'il soit entendu que « spécifique » n'équivaut pas à « clos », ou à « spécialisé » — ni même encore à « prêt à être utilisé ». « Spécifique », en ce qui concerne le travail des mots sur les objets, ne signifie donc pas « donné à rabattre sur une quelconque finalité ». Une telle finalité est si souvent le moteur des recherches contemporaines qu'il vaut d'évoquer ce point avant de poursuivre.

Les mots qui interviennent ici le font après le fait. Ils ne rendent pas compte de tout ce qui a précédé. Ils ne tentent pas d'expliquer méthodiquement une quelconque chaîne d'événements qui aurait, par exemple, mené à la présente exposition. Ils ne tentent pas d'étiqueter le corpus de six années duquel les vingt et un tableaux d'Etienne Zack que nous présentons sont extraits. Une telle extraction prendra peut-être l'apparence d'un ensemble relativement ordonné, et pourtant les objets n'illustrent aucune thèse, aucun thème prédéterminé. Ils ne font pas pour autant l'économie de leur interdépendance. Davantage : la qualité spécifique qui se dégagera peut-être de l'ensemble ne saurait se restreindre aux seules œuvres qui le composent. Elle prétend au contraire s'étendre bien au-delà, et concerner l'ensemble du corpus. Il ne s'agit pas pour autant de lire la présente exposition comme une quelconque exemplification de ce corpus. Il n'y a pas d'« essence » de l'œuvre d'Etienne Zack à dégager ici, pas de psychologie cachée, par exemple, qui puisse facilement négocier avec une quelconque mise en contexte historique; pas d'interprétations causales et « constructives », et aucun parti pris méthodologique pour présider à la lecture du corpus et l'orienter. Ce qui ne revient évidemment pas à nier que toute lecture soit traversée de nombreuses inflexions méthodologiques, et même de modes circonstanciels de lire les œuvres. Et de fait, la spécificité dont il est ici question appartient tout autant aux conditions précises qui ont vu naître cette exposition, avec ses œuvres spécifiques, qu'aux œuvres de Zack prises dans leur totalité. Ici intervient conséquemment quelque chose qui touche l'ensemble de la production de l'artiste, mais qui concerne simultanément et précisément ce qui s'est constitué autour de cette exposition de manière ponctuelle, c'est-à-dire, peut-être, en tant que « ponctuation ».

Ceci nous amène à la question cruciale du langage. La peinture et la langue, écrite ou parlée, sont reliées entre elles par la fonction transversale du langage. Le fait est que Zack, dont la langue maternelle est le français, « pense » également — et de son propre aveu peut-être même davantage — en anglais, lorsqu'il est impliqué dans la peinture. Cela est décisif, non pas en raison d'une quelconque explication en amont, engageant par exemple le séjour de l'artiste dans une université montréalaise anglophone, ou la dizaine d'années, pourtant marquantes, passées à

(pages précédentes)

Proceeding to Irrevocability 2009

Vancouver; pas davantage en raison du fait que l'anglais est devenu depuis longtemps la *lingua franca* d'un monde de l'art désormais unitaire, et que cette langue régit un ensemble de codes largement partagés par les artistes contemporains. Ce qui est décisif ici est le fait que nous devons suivre intuitivement à la fois les liens qui unissent une langue à l'autre, et ceux qui unissent ces deux langues à la peinture, à partir de la fonction transversale du langage. L'idée d'une telle transversalité du langage semble indiquer que quelque chose d'intact passe à travers une diversité de mondes. Et pourtant le propre de cette transversalité est de s'exprimer sous une forme toujours fluctuante et multiple.

Aussi est-il possible d'identifier à travers les œuvres certaines correspondances, certains recoupements, qui sembleront engager la récurrence de « tropes ». Mais, comme dans tout texte, travailler à identifier de tels tropes peut avoir pour effet de les arracher à leur contexte et au rhizome du sens. Acceptons pourtant d'entreprendre ici un tel travail, mais dans la seule mesure où une multiplication des perspectives s'occuperait d'assurer une correspondance adéquate à la multiplicité du réel. En effet, seule une telle multiplication, si elle porte sur un même objet, peut protéger celui-ci de la pétrification. Ceci, bien entendu, n'implique en aucun cas un quelconque relativisme herméneutique, comme si le sens devenait aléatoire. Il faut ici distinguer le relativisme du perspectivisme : la spécificité de langage que nous recherchons se trouve aux points de convergence des chaînes de vue du second.

Par exemple, il est évident que la réapparition de mêmes objets à travers des tableaux différents doit induire une lecture contextuelle qui s'exercerait à la fois au niveau de l'œuvre prise individuellement et au niveau du corpus pris dans son ensemble. Ainsi, si l'on songe aux débris qui, figurativement, jonchent les tableaux, il serait présomptueux de clore prématurément l'interprétation en évoquant, à partir d'une sélection partielle d'œuvres, un quelconque paradigme bakhtinien ou bataillien. Car ces mêmes débris, entrepris d'un autre point de vue, laissent deviner une effectivité syntaxique en amont, productrice de rébus cryptés¹. Il devient évident que, si le dialogisme, le carnavalesque, l'informe et l'hétérologique sont autant de contextes auxquels s'attachent effectivement les œuvres de Zack, ces notions ne prennent leur sens véritable qu'en vertu du fait qu'une transaction irrégulière s'effectue, par ailleurs, avec une survivance cartésienne qui motive la propension au diagramme. Mais, faut-il le rappeler, nous n'avons encore rien dit à ce stade de la spécificité d'une telle transaction.

Peut-être faut-il ici reprendre les choses dans un autre sens et s'avancer dans le champ des œuvres. Champ sémantique, champ physique — au creux de cet écart prennent forme les concaténations spécifiques qui nous occupent. Champ d'honneur, par exemple, dans *Comers and Goers*, 2006, champ littéral de mégots, qui voit apparaître la figure du trope militaire-végétal. Celui-ci renvoie encore au trope du *corps-filtre*, dans lequel la figure du tube érigé — aspiration verticale, passage de la sève et de la salive, air et fumée, chaleur et héliotropisme : incandescence vers le haut — répond de la consommation pure et de la dépense

Comers and Goers 2006

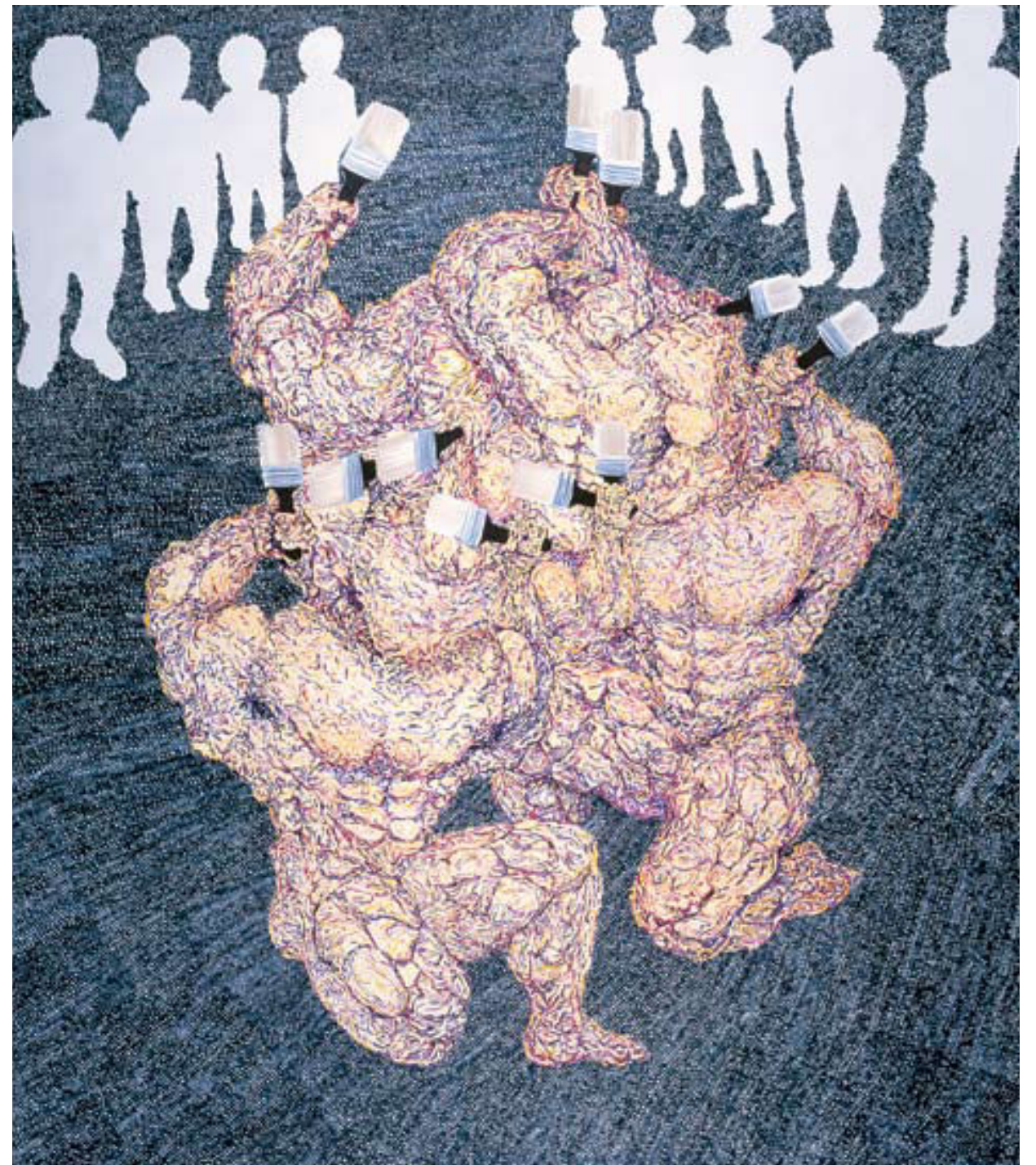


¹ Voir à ce sujet Witold Gombrowicz, *Cosmos*, in *Moi et mon double*, Paris, Quarto Gallimard, 1996.

verticale — les motifs de la chair à canon, de la forêt vierge comme poumon du système terrestre; l'«hygiène de la guerre», les figures psychologiques du sujet «éteint», «brûlé», «écrasé». La symbolique collective de cette dépense sous-tend la bizarre érection de ces «corps»: ce qui prime dans leur présence n'est plus tant la vie ou la mort mais le fait même de se constituer là, de se tenir en réserve et d'être dans l'attente. La placidité des morceaux debout rabat l'un sur l'autre les deux versants du sacrifice. En amont: l'attente du «vivant déjà mort», du «vivant pour la mort»: les drapeaux épinglés sur les cartes stratégiques, qui signalent les bataillons en poste, la figure des dominos ou des soldats de plomb, prêts à «crouler dans le feu». En aval: la réserve dorénavant constituée d'une «matière morte pour le vivant». Les morts s'y coagulent en masse; les monuments funéraires sont uniformisés en rangées de pieux anonymes dans des cimetières militaires qui sont autant de destinations touristiques. Les rituels de la commémoration et du souvenir se prêtent à l'instrumentalisation: les corps morts constituent un réservoir qui agit à titre de filtre pour des forces discursives destinées aux vivants. Dans l'usage qui est fait de cette réserve, la quantification des cadavres devient un outil rhétorique qui sert à canaliser des énergies politiques; le spectacle intervient dans la représentation, sous la forme de drames historiques réifiés et d'appropriations de la fiction militaire qui peuvent être réduites et personnalisées². Que le champ de cylindres anthropomorphes de *Comers and Goers* soit présenté du point de vue d'une perspective cavalière n'a donc rien de gratuit: les gradins qui sont visibles en surplomb renvoient à la modélisation spectaculaire des conflits, qui, d'un point de vue historique, a toujours agi de façon discursive pour renforcer leur effectivité idéologique. Batailles navales *intra muros*, fauves exotiques au cœur des villes — l'introduction de l'hétérogénéité dans la représentation génère un quotient métaphorique qui, garantissant la force du symbolique, lubrifie les rouages du drame réel et déclenche le mouvement des acteurs.

Sur la scène du sentiment collectif comme ailleurs, les registres s'entrecroisent. Dans *Comers and Goers*, les mégots sont plantés sur une reproduction photographique dont de minces fragments suffisent à évoquer un paysage estival — ciel bleu et feuillages en marge —, et le coin même de la feuille, redressé, se découpe comme un morceau de décor figurant une montagne enneigée à l'arrière-scène. Photographie de paysage, dépliant de charme, reproduction d'œuvres d'art: ceux qui «vont et qui viennent» sont engagés dans la formulation répétitive et la mise en circulation de tropes symboliques esthétisés, qui favorisent le pathos de masse et déploient son énergie. La mythologie cinématographique des années cinquante et soixante — notamment la tradition du film de guerre — met en œuvre un aspect de ce dispositif, avec l'apparition récurrente du protagoniste principal fumant une cigarette et adoptant une posture corporelle qui se veut expressive ou délinquante. La mise à distance que permet la représentation filmique agit alors pour faire apparaître au spectateur l'illusion d'une absorption psychologique et d'une individuation corporelle; alors que cette illusion a pour envers précis l'absorption nihiliste et bien réelle du corps individuel, dorénavant indifférencié, dans le devenir socio-historique.

Group Show 2007



² L'idée initiale qui a mené à *Comers and Goers* était celle d'une «expérience menée par un individu dans son sous-sol». Entretiens inédits avec l'artiste, 2009.

En toute logique, la valorisation de ce motif mythologique, transposé dans la documentation photographique et filmique de l'atelier au cours des années cinquante, signale un nouveau mode de médiatisation de l'art moderne, qui contribue à préparer sa spectacularisation

Dès lors, il est peu surprenant de voir apparaître dans la production de Zack un certain nombre de motifs qui évoquent le combat de groupe — comme dans *Group Show, 2007*, par exemple. Ces motifs appartiennent typiquement à un trope que l'on pourrait décrire comme du « mode d'être des corps avec le sol ». Ceci était déjà visible, par exemple, dans *Comers and Goers*, où figuraient des renvois au « ring » ou à l'« arène », aux « pieds dans la boue » — « pieds bousillés », « pieds d'argile » — ou aux « golems ». Ce trope du « mode d'être des corps avec le sol » renvoie à la « destruction pour et vers la terre » et à la « génération hors de la terre », et touche donc au thème de la genèse, engageant des scénarios qui se définissent comme motivationnels³. Ils peuvent apparaître dans le champ mythologique ou théologique, ou encore dans celui de l'art moderne : on y retrouve toujours une dimension narrative — explicative, « historique » — et une force prescriptive. Ainsi, dans la genèse de l'art moderne américain, la question du « mode d'être du corps avec le sol » intervient-elle de façon décisive avec la médiatisation de la peinture de Pollock. Celle-ci introduit la révérence de l'art moderne pour les cultures dites « primitives » dans le champ des scénarios motivationnels du spectacle en devenir. Déjà, dans *Comers and Goers*, le thème de la main portée au sol engageait certains aspects de la mise en scène documentaire de Pollock comme figure iconique de la modernité nord-américaine : les mégots de cigarette jetés sur la toile au sol, les références aux peintures sur sable des Navajos, la danse penchée et le geste répété qui décharge sur la surface horizontale.

L'aspect comique et relativement simpliste de cette représentation de l'insémination par l'acte créateur — et de la main traînant sur, ou auprès du sol, comme figure de cette insémination — est repris dans *Timing, 2006*. Ici, la main d'un *deus ex machina* « poilu », évoquant davantage le monde de Disney que les tranchées ou les obus de la Première Guerre mondiale, intervient du bord supérieur du tableau pour extraire du sol ou y (ré)insérer une forme cylindrique chargée. La figure de ce Créateur anonyme agit de façon toute moderne, à la manière d'un superviseur scientifique : c'est un Prométhée qui n'« y touche pas », et l'idée surgit même d'un travail *in vitro/in vivo* de la boue. Inquiétante mais logique proximité, à ce stade, du psycho-sexuel par le motif scatologique : car la figure de la pénétration et les éléments d'apparition paranoïaque au sol s'inscrivent dans un même champ sémantique. Tout ici confirme l'effet décisif du contexte anthropologique sur la subjectivité; l'évolution des techniques scientifiques modernes intervient pour caractériser, comme par hantise, le processus de travail filtré de la vie : asepsie, sélection, normalisation, quantification, insémination artificielle — ambition, au final, de reconstituer artificiellement la scène fantasmée d'un écosystème originel.

³ Voir aussi, sur ce thème, Jacques Derrida, « Restitutions », in *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

De ce point de vue, il est logique que le « carré de sable » mouillé du tableau, cette boue dont la qualité et les traces qu'elle porte ont une tonalité nettement orale-anale, se pose comme un environnement qui puisse contaminer — et tout à la fois chauffer, ou protéger, malgré son abjection — la *materia prima* contenue en sécurité dans le tube. Et, par voie de métaphore, il est difficile de ne pas voir apparaître dans cette opération les éléments qui ont précisément défini la réception historique de l'œuvre de Pollock : consommation de la « pureté » de l'Autre abject par l'art moderne; consommation subséquente de la pureté d'un art moderne initialement « rébarbatif » par les moyens techniques de la médiatisation contemporaine. Le monde de la technique — techniques de la production artistique, techniques de la reproduction médiatique — apparaît, de ce point de vue, comme le levier « créateur » qui peut standardiser la réification de l'abject, c'est-à-dire l'absorber, après asepsie, dans un scénario historiographique hégémonique.

L'idée d'une expérience scientifique documentée en vase clos — une « culture », d'autorité — est d'ailleurs ce qui motive ici l'apparition du motif théologique. La main qui intervient diagonalement par la droite et le haut rappelle l'index admoniteur de la voûte Sixtine, qui transmet la connaissance et prescrit tout à la fois : dirigeant de façon apodictique le sens des opérations, elle emporte le thème de la dramaturgie divine comme technologie cachée. Aussi le liquide contenu dans le cylindre peut-il renvoyer à la fois à l'expérience scientifique et au substrat cosmogonique : carotte de glace, échantillon de microorganismes antédiluviens, brumes et gouttelettes de liquide amniotique, ou de fluide séminal, soupe primordiale glaireuse, stratifiée, crayeuse. Et donc, conséquemment : substance originelle, chair mythologique vaporisée par le Souffle — avec un effet de renvoi à la glaise environnante qui porte les traces du travail des doigts, de la main. ADN, Gaïa et Ouranos, voûte céleste, constellations, aurores boréales — la substance cosmique est en suspension dans son tube de verre. Manipulation délicate, potentiel énergétique, voire explosif de la matière : sables bitumineux, nitroglycérine, charges électriques, sous-particules atomiques, *Big Bang*. Le *timing* de l'événement historique se superpose ici au temps long. La main du protagoniste, la figure du démiurge — étymologiquement « travailleur manuel » — ou du savant fou, appartiennent stylistiquement aux traditions de la bande dessinée et de la science-fiction, tout comme les visages, qui émergent dans la boue environnante, grossièrement tracés dans la veine hallucinatoire des grotesques médiévaux et renaissants. Dans les registres de visualité qui définissent ces genres populaires, l'effet de choc plastique recherché tient, entre autres paramètres, à la simplification et à l'exagération expressive des traits, à l'usage de contrastes accentués et à l'introduction d'une mixité « contre nature ». Telle est la réponse du langage consensuel et rassurant de l'être-ensemble médiatique à ce qui s'inflige à la perception en dépassant l'entendement — par voie divine ou scientifique —, à ce qui est susceptible de générer une visualisation paranoïaque et hallucinatoire dans les matériaux environnants — *chimeras*.

Timing 2006



Dans *Timing*, la couche de boue au sol paraît mince : ici et là transparaissent des taches de couleur. La terre mouillée, appliquée avec les doigts, semble jouer le rôle d'un maquillage ou d'un effet de décor. Théâtralité des dispositifs, disposition des objets scéniques : ailleurs, dans *Highs and Lows*, 2006, l'argile a également été travaillée par des doigts qui l'ont creusée et, en évitant le bloc originel, ont pétri une sorte de carcasse. Dans la matière de cette carcasse, l'empreinte des doigts mime les côtes de la cage thoracique — apparaît ici, furtivement, le thème de la « génération à partir de la côte » et, parallèlement, par voie de matérialité, la double thématique de la viande et du sacré dans la généalogie picturale qui va de Rembrandt à Bacon, en passant par Soutine. La glaise évidée, telle une écorce ou une peau laissée sur le sol après la mue, repose au pied d'une *Colonne sans fin* brute et penchée, qui s'élève comme un arbre jusqu'au rebord supérieur du tableau. Aucune main n'apparaît cette fois pour indiquer le sens de la configuration des objets. Une grande déchirure, au centre, ouvre sur un monde infini et stellaire — comme dans l'« éprouvette » de *Timing* —, qui pourrait également n'être qu'une surface bidimensionnelle et mouchetée. À tous points de vue, cette ouverture est très différente du cube blanc et du tapis, qui contiennent et « protègent » les objets du centre. Une forme flotte dans la grande déchirure, qui pourrait ressembler à un lombric, ou à un ver solitaire, dont les sections font écho aux degrés de l'arrière-plan. Le tapis emploie des motifs qui rappellent eux aussi les traces de doigt et les tonalités boueuses de *Timing*. Tous les thèmes précédemment rencontrés sont d'ailleurs à nouveau présents : la dramaturgie biblique est reprise dans une modulation édénique qui reconduit les motifs de la création artistique et de la connaissance. La question de la quantification technique, finalement, est à nouveau posée, en relation avec le problème philosophique des valeurs — qu'illustre notamment l'évocation du rapport historiographique entre art moderne et arts premiers : pureté et abjection, « haut et bas ».

Tout ceci réapparaît de manière quelque peu cryptée dans *Head Room*, 2003, où le cube blanc du musée moderne occupe cette fois la part la plus importante de l'espace de représentation. Il est difficile, à considérer le point de vue et le style utilisés ici par Zack, de ne pas songer à la série de tableaux exécutés par Anselm Kiefer entre 1980 et 1983, à partir de l'architecture de Speer pour la chancellerie du Reich national-socialiste. La référence au *Monument au peintre inconnu* de Kiefer, renvoyant à la tradition des monuments militaires, introduit dans l'œuvre la double notion de violence et d'anonymat. Double notion qui, bien entendu, intervient de façon déterminante dans la réception historique des œuvres « d'art primitif » — tant prisées des modernes et honnies de l'idéologie fasciste —, la même qui va caractériser le processus historique de dissolution de la distinction entre *high art* et *low art*. Les têtes, littéralement coupées par le rebord inférieur du tableau, font écho à la main de *Timing* — fragments de corps, têtes réduites, masques rituels : mythologie de la genèse de l'art moderne, en tant que ce dernier contrecarre simultanément la pureté moderniste et les écoles artistiques réactionnaires. Une telle vision institutionnelle du « berceau de l'humanité »,

Highs and Lows 2006



Head Room 2003



certainement accommodante, répond à la frontalité rassurante et bien nivelée de ce nouveau « portrait de famille ». Les nombreuses allusions qui problématisent ici le progressisme moderne partent de la nature visuellement écrasante de l'espace de présentation des objets, et de la réduction des corps à leurs têtes coupées et exhibées. La critique post-colonialiste de la main « curatoriale » occidentale qui dispose les artefacts premiers dans l'espace aseptisé du musée d'art moderne, peut correctement identifier ce processus comme l'envers exact de l'aménagement « contextuel » et « naturaliste » du musée des sciences naturelles. En toute logique, puisqu'il est dorénavant clair que le progressisme moderne a pu mettre en scène simultanément un narratif originel de type proto-rousseauiste, un déploiement hyperbolique du fonctionnalisme et de la technique, et des scénarios motivationnels collectivistes et téléologiques⁴.

Bien entendu, il est difficile de songer aux devenirs concurrents de l'art moderne dit « primitiviste » et des techniques modernes de représentation et de diffusion de l'art, tels qu'ils sont évoqués dans *Head Room*, sans songer au paradigme photomécanique qui explose autour de la Première Guerre mondiale — et en vient à dominer le monde de l'art dans la seconde moitié du xx^e siècle. Cette explosion, en effet, est historiquement reliée, et de façon déterminante, à l'énonciation de la notion de Musée imaginaire. De ce point de vue, le rôle décisif joué par Vancouver dans l'évolution du travail de Zack apparaît plus clairement : haut lieu d'un photo-conceptualisme apparu en aval d'une modernité artistique imprégnée de culture autochtone, Vancouver est aussi devenue, à partir de la fin des années 1980, un plateau important de l'industrie cinématographique internationale. Or, ce qui doit faire l'objet d'un regard particulier dans ce cas précis n'est pas nécessairement la tension qui définit le rapport entre photo-conceptualisme et tradition moderne, ni même celle qui définit le rapport critique entre photo-conceptualisme et culture du spectacle, mais bien celle qui définit le rapport entre la prédominance historique du paradigme de la technique moderne et sa fusion problématique avec l'institutionnalisation de l'art. Ceci apparaît clairement si l'on considère l'exhibition des têtes coupées de *Head Room* du point de vue des représentations historiques de la violence révolutionnaire, dont la rhétorique accompagne, au xviii^e siècle, l'implantation des institutions étatiques modernes. Ce qui est déterminant ici est précisément le fait que le développement inouï des techniques de documentation, de fichage et de surveillance engagées dans ce processus de « civilisation universelle » soit le même qui, dans son devenir plus tardif, a contribué à la gestion toujours plus détaillée de la totalité des formes sociales. Que les conditions de possibilité d'un certain anonymat de fond — un « espace pour la pensée » (« *head room* ») — se révèlent de plus en plus précaires dans un tel devenir n'est probablement pas étranger au fait que l'anomie y définisse, de façon croissante, la nouvelle réalité du sujet.

Révolution et terrorisme, circulation de l'information, organisation des techniques de contrôle et de résistance : autant de thèmes qui sont repris dans *Methods*, 2007, où ils se rattachent à un autre sujet central dans la production de Zack :

Methods 2007



⁴ Tous ces éléments peuvent d'ailleurs être identifiés dans les forces discursives qui traversent la plastique national-socialiste et l'histoire de l'architecture moderne, sans que leur cohabitation conflictuelle ait toujours fait l'objet d'une attention conséquente.

l'atelier. Soumis à une violence directe, scène inédite pour une modélisation de la violence et une mise à l'épreuve de ses moyens techniques, l'atelier abrite ici un dispositif explosif «bricolé». Sa détonation envoie une pluie de particules liquides noires sur les surfaces avoisinantes, comme par un processus de projection lumineuse inversée. Explosion, souffle vaporisateur, présence des corps en arrière-plan : impossible de ne pas songer ici aux silhouettes qui apparaissent accidentellement sur les murs ou le sol lorsqu'une explosion y projette des restes de corps, de la suie ou des cendres. Par là, *Methods* militarise un des mythes originaires de la «découverte» de la peinture : le tracé sur un mur de l'ombre portée par un corps humain. Les objets scéniques périphériques s'inscrivent dans un champ sémantique semblable. À l'arrière-plan gauche, sur des tableaux qui pourraient appartenir à une salle de classe ou à un poste de police, on peut deviner un diagramme de cellules terroristes et des échantillons de chair. À l'arrière-plan droit, un amoncellement de morceaux déchirés de papier ou de toile, figurant des fragments de corps entrelacés, reçoit l'essentiel de la décharge. Sur le sol, au centre d'une trame de dalles, apparaît un drain, destiné peut-être à favoriser l'écoulement de liquides corporels — allusion, ici, à la médecine légale. Dans un court-circuit étonnant, *Methods* superpose l'omniprésence médiatique contemporaine de la *roadside bomb* au répertoire comique et familial, voire nostalgique, des méfaits de l'écolier — graffitis, boulettes de papier, encriers, pétards. Sur le plan pictural, les thèmes de la surveillance et de la dénonciation, communs à ces deux mondes⁵, y incarnent pour ainsi dire le «nerf de la guerre»; car si les motifs traditionnels du cadavre dans l'atelier et du morceau de corps comme *pensum* académique sont bien convoqués ici, l'allusion véritablement centrale du tableau renvoie à l'appropriation d'un choc primitif et dangereux. La relégation occidentale de ce type de choc au registre fantasmatique ne suffit évidemment pas à effacer la nostalgie de manipulations rudimentaires qui seraient, du moins symboliquement, capables de renverser la puissante détermination des technologies environnantes.

L'atelier comme poste de police ou salle d'école; la salle d'école et le poste de police comme milieux disciplinaires qui appellent ce avec quoi l'atelier peut être amené à transiger de manière fondamentale. Dans *Caught Up*, 2006, une silhouette en carton — retournée, à l'envers, c'est-à-dire, littéralement, ayant effectué une «demi-révolution» sur son axe — semble émerger des débris qui jonchent le sol. Les bras levés et la vue de dos envoient un signal de reddition, ou miment les mouvements d'un agitateur en effigie, comme dans une scénographie inversée du *Trois Mai 1808* de Goya. À droite, des boîtes renversées déchargent des piles de documents. Au-dessus, des plans de verre portent les traces de projection de minuscules débris, ou d'insectes qui se seraient écrasés sur leur surface, comme sur celle d'un pare-brise. La dissémination des objets, tout autour, est la même qui réapparaît dans plusieurs autres tableaux où figure l'atelier comme lieu soumis à une entropie croissante ou, au contraire, à l'intervention sardanapalesque d'une force physique ponctuelle et violente. Avec, pour résultat, une sorte de dispositif scénique apparenté à celui que l'on retrouve

Caught Up 2006



⁵ « Novelists and terrorists play a zero-sum game. What terrorists gain, novelists lose. », Don DeLillo, *Mao II*, cité dans Johan Grimonprez, *dial H-I-S-T-O-R-Y*, Bruxelles, Argos, 2003. Pour une discussion critique de cette proposition, voir Boris Groys, « Art at War », in *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008.

Remains 2008-2009



dans la *Destroyed Room*, 1978, de Jeff Wall : l'artifice qui mime les effets d'une déflagration y joue paradoxalement de l'absence d'acteurs responsables. Ici, l'atelier pourrait être en extérieur, dans un retournement qu'éclairent indirectement les débuts artistiques de Zack à Vancouver : ses premières interventions consistent alors à improviser, sur des terrains vagues de la ville, des installations sculpturales *in situ* qui empruntent aux objets environnants. L'idée de retranscrire en peinture, dans *Caught Up*, l'expérience vécue d'une séance de recrutement de policiers en plein air n'est donc pas incidente : la représentation de l'endoctrinement ludique et des contrats rapidement signés trouve son répondant agonal dans les gestes désordonnés du travail artistique et dans la logique organique de l'atelier. En l'absence de sa figure centrale, celui-ci devient un environnement animiste nomade, agissant de manière semblable dans et hors les murs. Ainsi sont rabattues l'une sur l'autre les traditions de l'atelier classique et des pratiques contextuelles de type post-studio, conçues comme politiquement antinomiques dans l'historiographie orthodoxe de l'art contemporain. Mais l'apparition dans l'atelier de la barricade ou du « fort » de carton pâte témoigne de la précarité de ce même processus, dont il devient difficile de savoir s'il ne reconduit pas, sous la forme d'une mélancolie allégorique, le trope de l'impuissance politique. De fait, la figure du corps insurgé de *Caught Up*, iconique et fragilisé, réapparaît dans *Remains*, 2008–2009, où le visage d'une *Liberté guidant le peuple*, grossièrement tramée ou pixellisée, semble s'effacer d'avoir été foulé. C'est le drapeau, plutôt que son porteur, que l'on a l'habitude de voir ainsi piétiné dans les médias; mais la substitution métonymique qui intervient ici est précisément la même qui concerne la figure de l'artiste et son rapport à l'atelier.

Dans l'atelier, ce qui semble arbitrairement disposé peut, avec quelques efforts, être méthodiquement configuré et « génétiquement » décomposé. On y retrouve tous les matériaux utiles au collage et au bricolage, tout ce qui « maintient ensemble » dans le chaos environnant : chiffons du temps, journaux et cartons, livres, ordinateurs, ciseaux, pinceaux, toile et bois, étaux, pots de colle. La même scène originelle réapparaît, plus diffuse, dans *Oral B High*, 2006 : vaporisations, vitres sales, taches de peinture, faux cadres et écrans, pêle-mêle. Toute la partie supérieure du tableau baigne dans une poudrière ou une vapeur blanche qui mime, comme sur les panneaux de verre de *Caught Up*, un effet de flou photographique. À cette confusion répond, dans la partie inférieure du tableau, et comme écrasée par la masse entropique de l'atelier, la clarté aseptisée du cube blanc, avec ses paramètres de régularisation formelle. Figuration caractéristique : l'attention de Zack se porte répétitivement sur le paratexte, le cadre qui construit l'événement, les zones périphériques qui en préparent l'apparition. Pans d'ombre, panneaux coulissants : la *machina* qui entoure la représentation et en explique le fonctionnement prend typiquement la forme d'un dispositif scénique théâtral, mais c'est une sorte d'intuition sociologique qui en régit la dramaturgie. Réseaux de distribution, systèmes de mise en présentation des œuvres d'art, transmission des effets de pouvoir et d'information — les choses sont décrites à partir et autour d'une scène, sans que la focalisation porte toujours sur son centre.

Oral B High 2006



Speaking Through the Whites of
the Eyes (Wrest in Paint) 2007



L'espace scénique qui réapparaît à travers les tableaux se résume de façon caractéristique à deux ensembles rectangulaires joints à un angle de 90 degrés, l'un figurant la scène à proprement parler, l'autre le décor de l'arrière-plan. Tout autour, et parfois au cœur de la représentation, apparaissent des couches superposées : enfilades de murs — ou encore, strates géologiques ou épidermiques. Parfois ces couches de matériaux se multiplient exponentiellement; il peut arriver que la représentation se construise en structure architecturale, voire comme fragment pour un modèle urbanistique — comme dans *Speaking Through the Whites of the Eyes*, 2007. Des jeux d'échelle interviennent pour court-circuiter divers mondes et montrer les tunnels parallèles qui les relient. L'édifice devient boîte; les acteurs et les objets s'intègrent dans un flux de composantes et de forces mécaniques autogènes, ce dont témoigne la récurrence de la structure circulaire.

Le plus souvent, l'espace scénique décrit un lieu qui, malgré son ouverture — malgré même qu'il s'agisse dans certains cas d'un lieu public —, continue de préserver une qualité intime. Ce qui est décisif d'une manière générale est que, en l'absence relativement caractéristique d'acteurs, ce type de qualité ne puisse être décrit, par induction, qu'à partir des signes et des traces qui subsistent dans l'espace. Dans *Duplicat*, 2006, ce sont des toiles peintes qui constituent l'essentiel du dispositif scénique, comme si celui-ci se découpait par cadrage à l'intérieur de l'espace plus vaste de l'atelier. C'est même la relation entre ces pans de toiles peints qui définit la tonalité de l'espace décrit. Dans l'élément vertical, des taches de couleurs chaudes s'interpénètrent, comme par infusion, formant un entrelacs de motifs qui évoque une bâche de camouflage. La toile flottante au sol «duplique» la peinture qui la surplombe, mais les traits noirs qui isolent chaque tache, le caractère aquarellé de la couleur et la disposition horizontale du support évoquent plutôt le livre à colorier pour enfants. L'élément vertical agit ainsi, paradoxalement, comme une sorte de tampon encreur pour la production en série des éléments du bas, comme s'il s'imprimait répétitivement sur la toile à l'endroit que désignent les pointillés dans les marges. L'aspect mécanique de ce processus trouve un écho dans la roue de bicyclette ou d'automobile qui figure dans le tableau vertical — le seul élément qui puisse y être reconnu —, qui mime elle-même les roues de carrousels à diapositives de l'arrière-plan. Impressions et projections d'images, multiplication des scènes : suivant un axe horizontal cette fois, par la gauche et la droite du tableau, c'est littéralement un morceau de réalité, un coin d'atelier, qui se «duplique». La figure du geste créateur effectué au sol de façon répétitive reprend ici la question de l'héritage artistique (post)moderne dans la tradition nord-américaine, en condensant l'archétype à deux faces qui médiatise, d'un côté, le pôle fantasmatique de la liberté expressive totale, convoquant la singularité pure — l'axe «romantique» de l'atelier de Pollock à Springs (East Hampton); de l'autre, la destruction toujours renouvelée de cette même singularité, qui seule peut garantir une survie paradoxale à la fonction de l'auteur — l'atelier comme site de production «industrielle», la figure exemplaire de la Factory. Navigation du corps, figures de l'infini et flux des valeurs, panoramas d'images

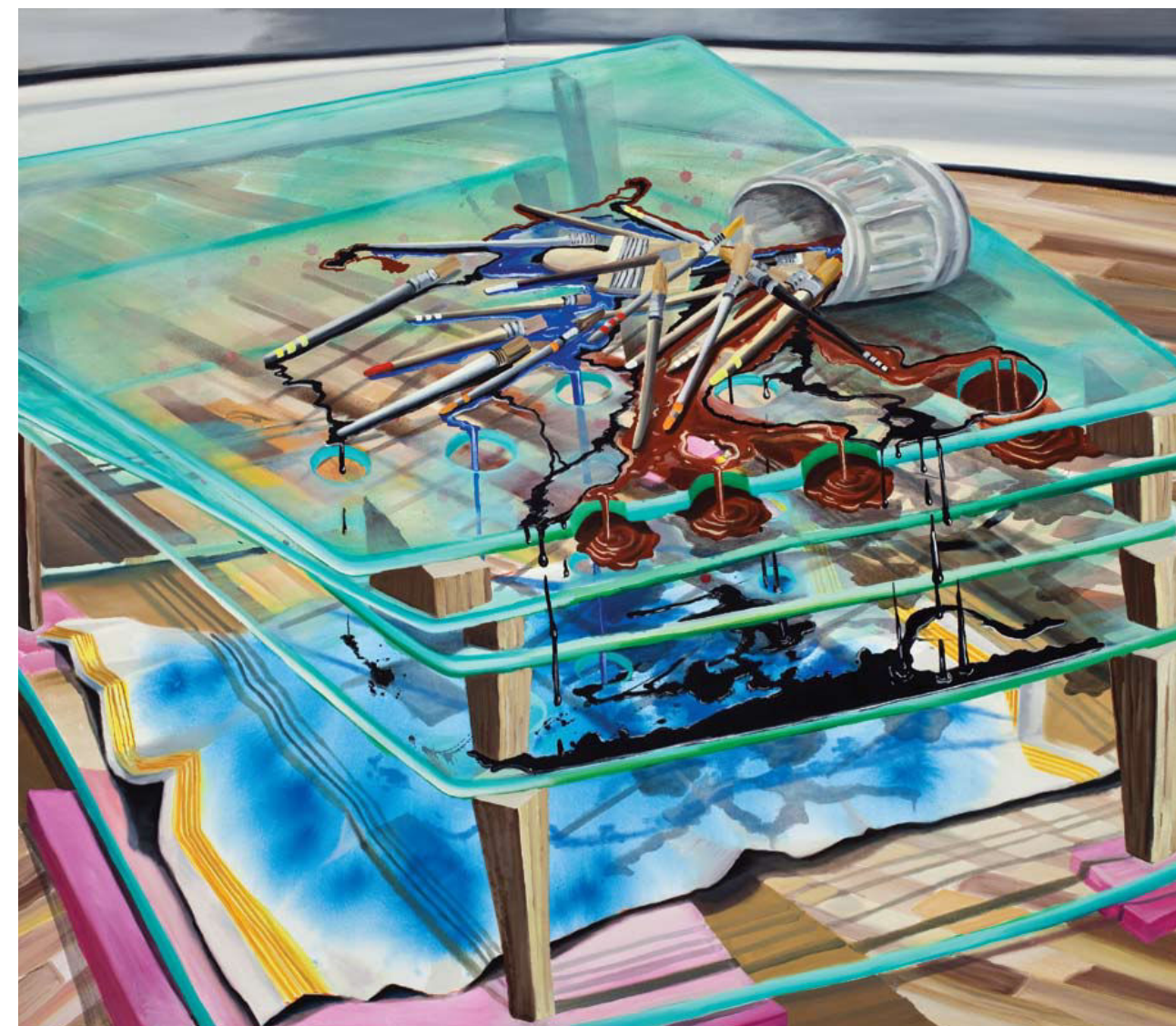
Duplicat 2006



historiques, sérialité des gestes fondateurs dans l'histoire de l'art⁶ et des images médiatiques : les tropes de l'identification héroïque, du narcissisme et de la chute dans l'horizontal répondent ici au sacrifice collectif de *Comers and Goers*.

Un autre tableau — *Spills in a Safe Environment*, 2009 — évoque la figure de Hans Namuth, pour reprendre ce double archétype au point sensible de son articulation historiographique. Dans le film réalisé par Namuth et Paul Falkenberg⁷, Pollock est « capturé » sur pellicule — suivront ici, dans l'esprit du futur spectateur, le narratif implicite de l'évolution tragique de l'artiste et la confirmation du devenir médiatique de l'art. Le spectateur y fait l'expérience de la fonction spéculaire en contre-plongée, protégé par un verre prophylactique qui s'obscurcit au rythme même de l'évolution de l'œuvre — il est ainsi, paradoxalement, « enterré vivant » par la peinture, à mesure qu'il espère en découvrir les tenants. La médiation filmique annonce et prépare simultanément la transformation de l'art sous le régime spectaculaire, et le devenir-objet du sujet. Avec Namuth, comme avec Paul Haesaerts, un dispositif hors norme, qui se veut spécifiquement adapté à la rencontre de la peinture et du médium filmique, est construit dans l'espoir qu'il permettra de saisir ce qui se joue dans le processus de constitution de l'œuvre. Contre toute vraisemblance : car ce qui est visé ici est l'idée d'un accès « ponctuellement » révélateur du processus artistique, plutôt qu'une quelconque vérité esthétique. En ce qui concerne les œuvres de Zack, cette question est essentielle à plusieurs égards. Le spectateur pourrait penser que les tableaux sont réalisés à partir de maquettes sculpturales préalablement construites; la plupart du temps, ce n'est pas le cas. L'utilisation de sources photographiques, par ailleurs, est extrêmement réduite, et il n'y a que peu de dessins préparatoires ou de petits formats. Mémoire, triage, concentration et incorporation des éléments caractérisent le processus de production. Ceci est significatif : la peinture de grand format — la « grande machine » historique — est habituellement comprise comme somme finale, comme lieu d'aboutissement d'un long cheminement élaboré en amont; elle représente sociologiquement — institutionnellement —, et sémantiquement, un point culminant. Tout se passe ici, au contraire, comme si l'objet peint *préparait* un modèle à venir, une potentialité — sans jamais prétendre y atteindre, car il n'y a aucune « destination » utopique de laquelle cette potentialité puisse être à l'emploi. Les choses sont travaillées sur un mode où chaque élément en appelle un autre, et le passage de l'œuvre à travers ces éléments — *working things through* —, ne se réduisant ni à l'effet du hasard ni à une mise en chantier programmée, s'apparente plutôt à la constitution intuitive d'un appareillage animé à fonction prétendument sérielle⁸. Encore y a-t-il presque toujours, comme nous le verrons, un lien important entre une telle notion de sérialité et la défloration symbolique que l'appareil peut parfois sembler engager — comme dans le trope de la « machine à prendre la virginité » de *Dialog*, 2009.

Spills in a Safe Environment reprend un tel appareillage animé, sous l'apparence d'un « accident planifié » dans un « environnement contrôlé ». Triple stratification optique, qui multiplie le dispositif utilisé par Namuth et reprend les figures du



Spills in a Safe Environment
(Abstraction) 2009

⁶ Voir par exemple l'apparition récurrente, dans les tableaux de Zack, d'œuvres iconiques de Vélasquez, Delacroix, Malevitch, Brancusi, Pollock, Guston, Matta-Clark, Smithson, Acconci et Immendorf.

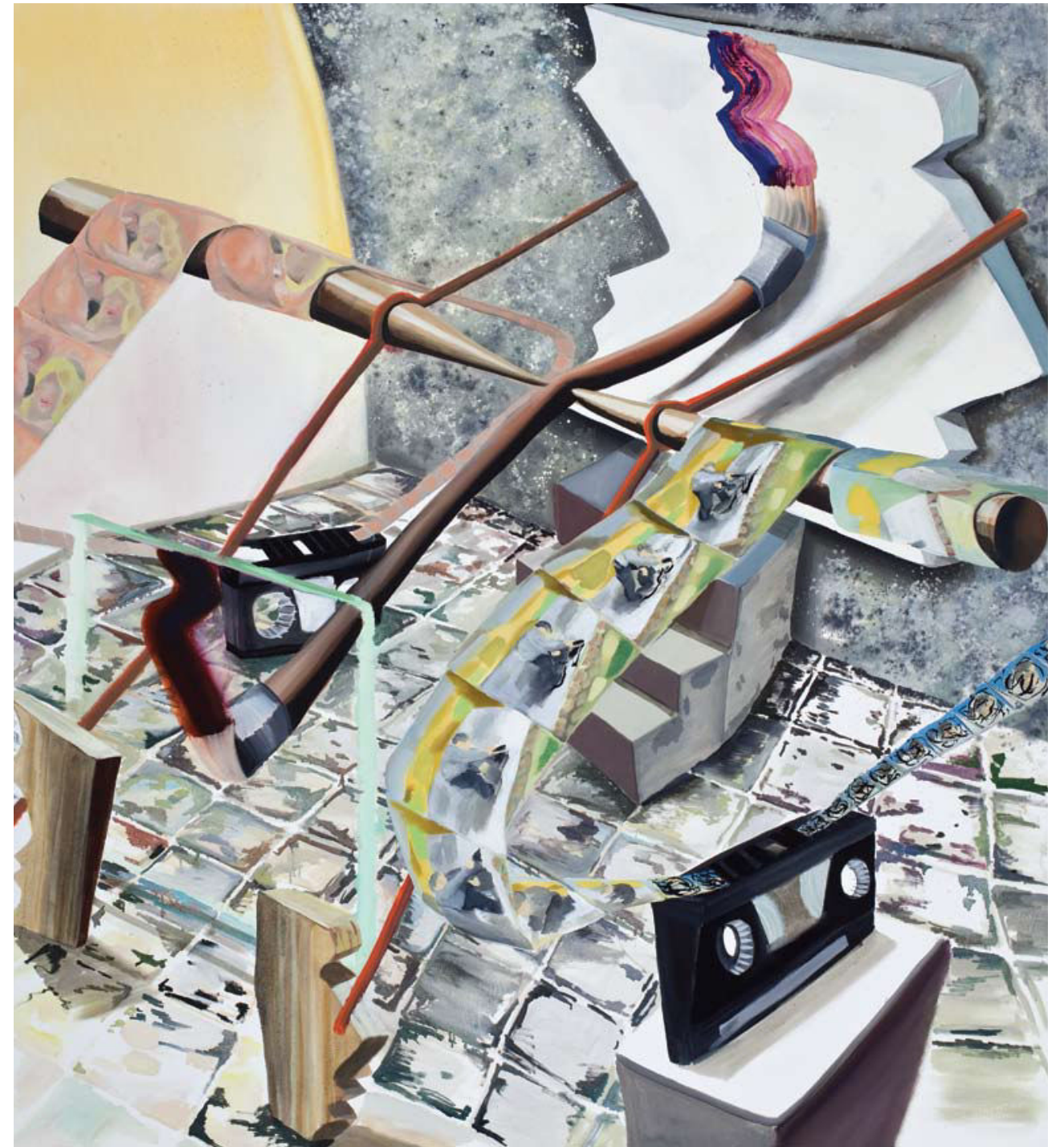
⁷ Hans Namuth et Paul Falkenberg, *Jackson Pollock, 1950-1951*.

⁸ Voir comme modèle paradigmatique de ce type de dispositif le film de Peter Fischli et David Weiss, *Der Lauf der Dinge*, 1987.

voyeurisme, du trou spéculaire. Triple couche de verre, triple protection; mais une protection tout inégale, comme si la peinture grugeait les plaques à la manière d'un acide — ou comme si un nombre restreint de trous avaient été préalablement forés, à seule fin de retarder le processus de souillure du tissu placé sur le sol. Par là se dessine une allusion aux « strates » problématiques qui séparent le corps du spectateur du geste peint, et au mouvement axial qui pénètre pour « percer » un passage, « mettre à jour » — panneaux de verre, zoom, lentille de la caméra, verre des lunettes, cornée. Mais, naturellement, une telle mise à jour, par sa défaillance instrumentale, en revient presque toujours à la souillure. La première plaque a cinq trous, la deuxième, trois demi-trous, la troisième, un seul trou; la dernière plaque n'est pas trouée, mais le liquide visqueux, qui n'est plus brun mais noir cette fois, menace de déborder et de contaminer ainsi la pureté diaphane du bleu sous-jacent. Pureté du verre, pénétration, contamination, éléments scatologiques; l'expérience, sans surprise, se déroule encore une fois dans un environnement « sécurisé », comme dans *Timing*. Impossible de ne pas songer ici à un autre dispositif entropique méticuleusement préparé, employant lui aussi une plaque de verre disposée horizontalement — *l'Élevage de poussières*, 1920, de Duchamp et Man Ray. L'effet « libidinal » du temps articule le lien entre ces deux œuvres. L'accident, comme l'effet entropique du temps, comme la machine, suit son propre rythme, vit dans son propre temps, détaché du corps bien qu'il soit « préparé » en amont par celui-ci. Dans ce rythme, ce qui est microscopique, ce qui est petit, peut devenir grand, voire grandiose — et ce qui est grand, diminuer. Toute chose qui se répète perd de sa puissance à mesure que la répétition acquiert la sienne. Le trope virginal devient crucial. Par voie de conséquence, le geste qui initie, qui déflore — qui lance le processus générateur — devient également crucial, ce dont témoigne l'importance des figures du célibat, du mariage et de l'acte sexuel chez Duchamp. L'apparition des œuvres d'art de type « machine à peindre » au vingtième siècle, qui engage une automatisation de ce qui n'était auparavant qu'extension rudimentaire du corps, éclaire ce phénomène — car la représentation mythologique et virginal de « premier jet » est l'envers de la production continue.

La machine à peindre de *Dialog* engage donc, de ce point de vue, le vieux fantasme de l'optimisation totale de la production artistique et son inévitable corollaire : la disparition du corps de l'auteur et de sa « fonction »⁹. Cette disparition, sur laquelle nous reviendrons, est un élément central de l'œuvre de Zack, qui explique en grande partie le traitement métonymique de l'atelier. Comme avec *Comers and Goers*, *Hand Over*, 2007, ou *Group Show*, 2007, comme dans *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, le motif de la discipline militaire réapparaît ici en relation à la destruction du corps. Le lent travail d'inscription de la condamnation sur le corps même — que prépare la « dessinatrice » dans le narratif kafkaïen — édicte la disparition historique de ce corps par sa capture et sa réécriture mécanique ponctuée d'asepsie. Aucun hasard si le svastika intervient ici pour rappeler les figures du soleil et de l'empire : le dispositif de *Dialog* inverse l'intimité de la chambre noire et du *peep show*, en ouvrant ses pales sur le monde « ensoleillé »

Dialog 2009



⁹ Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », in *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994.

Hand Over 2007



de l'industrie pornographique californienne. Apparaît ici, dopé par la circulation exponentiellement accrue de l'information et du capital, le trope de la ventilation calorique comme mode de dissémination des effets psycho-sexuels du pouvoir : il montre comment ce qui est grandiose et irradie centralement devient petit en se diffusant, en se subdivisant — et comment ce qui est petit peut s'auto-multiplier et atteindre à l'hégémonie. L'impérial se révèle mesquin par son matérialisme dévoyé; le privé à son tour s'engage dans une mégalomanie impudique. L'« œillet violet » au bout du phallus, le *cum-shot* sur la plaque de verre, sur la lentille de la caméra utilisée dans la chambre à coucher, trahissent les conditions du don de soi, dans le *détail*, à cette ambition nouvellement universelle. Dans *Dialog*, la pellicule du film de Namuth intervient pour rappeler la puissance libidinale de ce principe fondateur, dans une culture qui aimerait entretenir l'idée d'un scepticisme épistémologique de fond. Mais le fantasme latent de la domination totale et du pouvoir sans bornes soumet les corps à l'obsession paranoïaque de la puissance ponctuelle et de la virginité. En toute logique, puisque les conditions modernes d'enregistrement ont remplacé l'ancienne « immortalisation » scripturale du corps par son arraisonement au support photomécanique, puis électronique — avec ses effets de déréalisation liminale. Plus on « enregistre » le corps — plus on le « re-produit » —, plus sa réalité s'efface, à mesure que croît l'aura archétypale de sa consommation. Le fait que les acteurs de films pornographiques miment un acte mécanique de performance reproductive, plutôt que l'acte érotique, ne fait que signaler l'effectivité de la non-génération de la chair, de la non-signification de l'acte documenté — qui devient pur archivage, pure quantification — et de la faillite du processus intersubjectif de transmission du sens. Ainsi se referme la boucle de la mise en scène de soi par identification à la fiction devenue réalité, qui emploie sexuellement le langage de l'industrie.

Dans l'histoire du corps au travail à l'ère de la division de ses tâches, puis de son aplatissement en image faisant office de loi — voir ici *Flat World*, 2009 —, le temps — le *frame* filmique pris individuellement comme « moment » du narratif —, se transforme en simple *emplacement* sur la chaîne de montage. Dès lors, et précisément par esprit d'antagonisme idéologique vis-à-vis du temps, sont attentivement enregistrées les moindres variations qualitatives et quantitatives du corps : tout s'évalue, se calcule — et devient ainsi, par la moindre dérogation, source d'excitation possible. Et tous les efforts qui sont faits pour préserver le corps à tout prix — comme objet circonscrit, comme entité productrice —, ont évidemment pour envers la pulsion qui fantasme sa destruction. La mise en scène de *Dialog*, par son évocation concurrente du dispositif filmique, de la « machine à peindre » et du chevalet comme lieu d'arraisonement du corps — voir ici, également, *Portrait*, 2005 — évoque indirectement l'épuisement de la chair comme figure symbolique du travail signifiant. Il est possible de constater par là que, comme avec l'instrument de torture médiéval, une histoire des techniques de don en exemple par l'exhibition du corps prépare le nihilisme de la syntaxe pornographique contemporaine. Un même trope de l'« exhibition en suspens » explique l'apparition de la toile de l'arrière-plan — comme une peau de chagrin ou un

Flat World 2009



Portrait 2005



suire — dans *Supply and Demand*, 2005. Ici réapparaissent — à travers les figures de l'atelier et des supports techniques de la production artistique — les thèmes de la martyrologie pollockienne et de la manufacture industrielle¹⁰. Que la boîte de carton, dans sa relation au corps de l'enfant, agisse symboliquement de la même manière que peut le faire la structure de bois pour le corps de l'adulte, lorsque ce dernier est soumis à la punition et à l'exhibition, s'explique par la prétention fantasmatique dont ces supports rudimentaires peuvent se faire les instruments.

Se fabriquer à peu de frais les oripeaux de la gloire dans une mise en scène privée, voilà bien un lieu commun de l'appropriation *kitsch* de la culture. Dans *Experience*, 2009 (p. 61), tout ce qui est glorieux est repris à petite échelle et tout ce qui est petit montre son potentiel de croissance — ne serait-ce qu'en vertu de la tradition artistique moderne, qui légitime le bricolage comme montage d'éléments culturels « mineurs ». Les figures de la porte et de l'arc de triomphe, évoquées dans *Supply and Demand*, apparaissent à la lumière chaude d'une installation scénique rudimentaire. Filtré par l'effet de feuilles de cellophane colorées, éclairé par une lampe blanche qui appartient vraiment — rare occurrence — à l'atelier de Zack, le cadre de porte est réduit à son expression minimale et symbolique. Le passage en est pourtant bloqué par un poste de télévision, qui inscrit son dispositif parmi l'ensemble des projections lumineuses environnantes. Le vocabulaire minimal de cette scénographie théâtrale témoigne encore une fois de la puissance fantasmatique de l'expérimentation matérielle primitive; mais la conjonction des projections lumineuses et de l'absence de protagonistes agit comme un commentaire incident sur le « repli dans le privé » — et sur la disparition concomitante du corps, dans les pratiques collectives de *self-fashioning* que permet désormais sur un plan « virtuel » le support électronique.

En effet, beaucoup dépend, dans ces œuvres, de l'impossibilité d'y voir explicitement le corps en acte. L'absence quasi systématique du corps dans les œuvres de Zack, comme nous l'avons suggéré, est indissociable de son traitement métonymique par l'atelier — on se référera également, ici, à la prolifération cellulaire qui apparaît, en lien avec l'architecture, dans *Squeal Puff*, 2006. Lors de ses rares incursions dans la représentation, la figure du corps reconduit presque toujours l'envers de l'autoportrait que l'on serait en droit d'y attendre. Ce corps est soumis à une torsion élastique; il est typiquement hypertrophié — avec parfois un effet de physiologie albrightienne —, dépersonnalisé et générique — et donc, fréquemment, chauve ou rasé —, carnavalesque, comme lorsqu'apparaissent les figures du nain et du pantin. Contraint, « encadré » — voir ici l'utilisation récurrente des cadres baroques, torsadés ou « vissés » —, le corps est souvent même, littéralement, déchiré ou disséqué, creusé. *Arm Twister*, 2008, et *Thorough*, 2009, par exemple, figurent une schématisation biologique stratifiée du corps, la structure organique étant graduée selon un spectre chromatique contrasté — qui distingue : épiderme, cellules graisseuses, globules, pilosité. Le jeu des échelles témoigne de la puissance des outils d'analyse et de représentation : délimitation des zones, épaisseur des strates, barrières invisibles, système immunitaire¹¹. Apparaît ici,

Supply and Demand 2005



¹⁰ Voir aussi, à ce propos, Art and Language, *Portrait of V. I. Lenin in July 1917 Disguised by a Wig and Working Man's Clothes, in the Style of Jackson Pollock II*, 1980; et *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth I*, 1982.

¹¹ Pour une discussion du motif paranoïde dans les sociétés occidentales modernes, en tant que fondement de la convergence des langages techniques de la médecine diagnostique et chirurgicale, d'une part, et de l'espionnage et des opérations militaires, de l'autre, voir Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 427-431.

Squeal Puff 2006

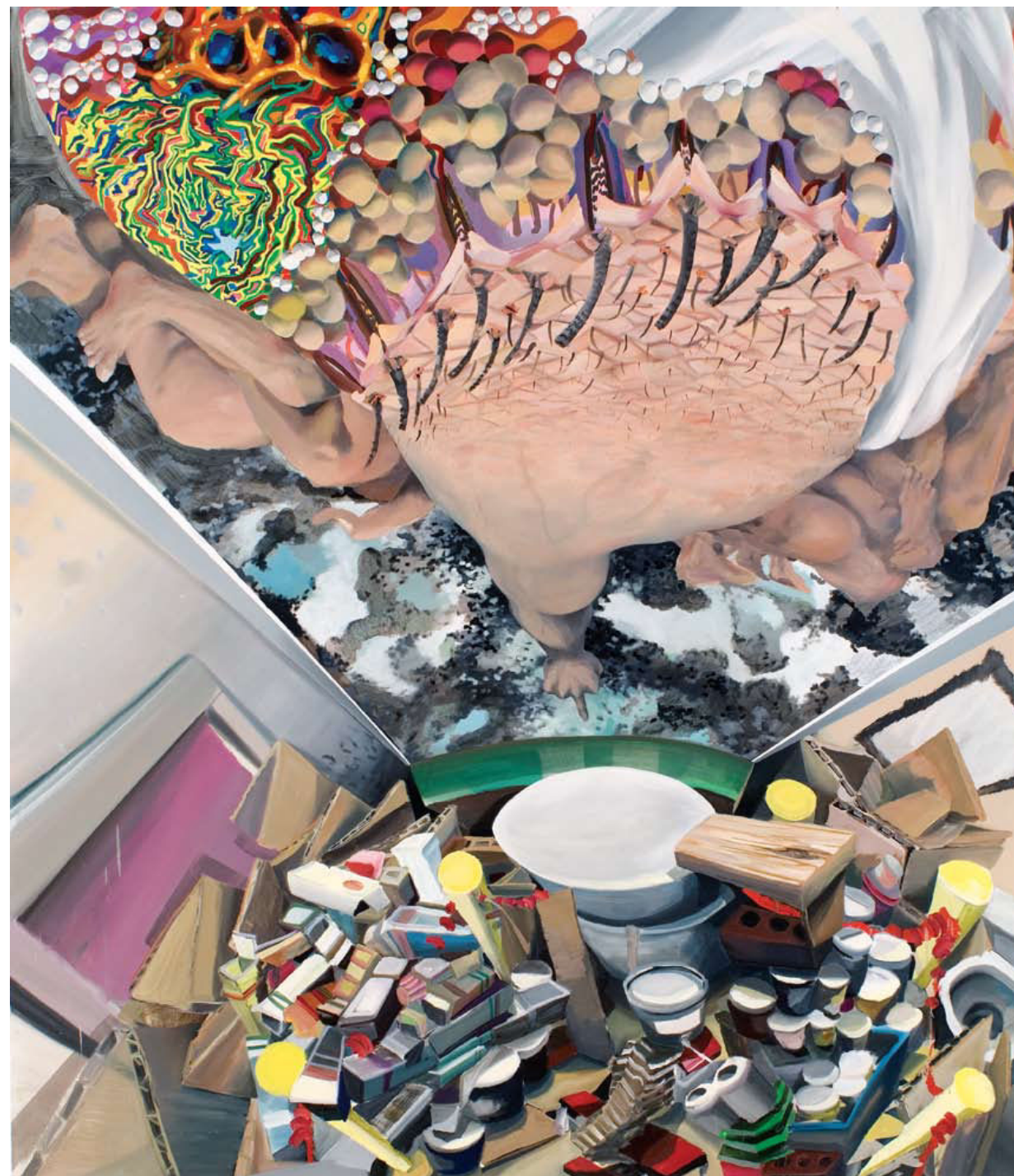


par transposition, la structure de *Spills in a Safe Environment*. Le cordon de protection muséal à la base de *Arm Twister* fait écho au bras d'honneur dirigé vers la bas, vers le chaos de l'atelier — comme en réponse à la technique in-cursive médicale qui «sauve» : *noli me tangere*. En arrière-plan, des membres entrelacés sur un sol neigeux, parsemé de gravier, figurent les souvenirs de la violence politique comme terreau de l'érection monumentale et du «devoir de mémoire». On évoquera ici, en relation à ces figures, le fétichisme hagiographique et la méticulosité archéologique qui ont symptomatiquement présidé à la récente reconstitution de l'atelier de Francis Bacon à la Dublin City Gallery.

Avec *Group Show*, la figure de l'empire réapparaît comme lieu privilégié de mise en représentation du pouvoir agonale spectaculaire. Muscles des corps dénudés, torsions érigées — «*arm twister*» —, acclamations anonymes : tous les éléments du serment néo-classique sont ici présents, dénaturés et, par là même, brutalement éclairés. Que *Group Show* ait été réalisé peu de temps après la participation de Zack à une exposition muséale de groupe prenant pour objet la peinture dans l'art contemporain n'est pas sans signification. Les pinceaux larges, qui évoquent davantage la peinture artisanale ou industrielle que la tradition des beaux-arts, répondent à l'absence de supports physiques dans l'environnement immédiat : tout se passe comme si ces pinceaux avaient pour seule fonction de se porter sur les individus eux-mêmes pour les peindre en blanc, les «blanchir» — comme par le travail de la chaux. Encore une fois, les figures de l'asepsie, de la virginité et de l'automatisation interviennent comme envers du motif tribal — littéralement, ici, le *body painting*, le *mud wrestling*. «Maillons» du sol, réactions psychologiques en chaîne, figures fantomatiques à l'arrière-plan : tout oppose les notions de généalogie et de transmission à l'héroïsme combatif qui dissimule la prégnance de la répétition mécanique.

La figure de l'arène spectaculaire, pour terminer, inverse celle de la clairière heideggérienne, et montre que le rapport d'un corps spécifique au langage est ce qui concentre tous les tabous. *Thorough* engage l'image même de cette spécificité : le visage y est un site d'excavation — un «vidage». Ce dernier renvoie, d'un côté, à l'impossibilité fondamentale de représenter le visage comme objet immanent¹²; il reprend par ailleurs le thème obsessif du sol comme lieu de méditation sur l'origine des choses. Or l'intervention du pieu — la laisse, la terre grattée —, au cœur même du dispositif de représentation, accuse l'absence ultime de centralité fondatrice du langage — et, par conséquent, la volonté hallucinatoire d'arraisonner son mouvement en tant que celui-ci creuse et ouvre dans la chair, au-delà du corps biologique. «[...] lieu de rendez-vous et place publique du champ clos à faire de cet endroit [...]»¹³, ouverture de part en part : «place publique» et «champ clos» à faire — ceci signifie, par rapport au dispositif scénique zackien : que serait un lieu «public» qui conforterait l'individuation du corps par le langage en se fondant sur la métonymie pour se rendre visible? Et aussi : comment le mode technique de représentation transige-t-il avec l'essence éthique du langage, ce «lieu de rendez-vous à faire»? Questions de premier plan. Les quelques notes

Arm Twister 2008

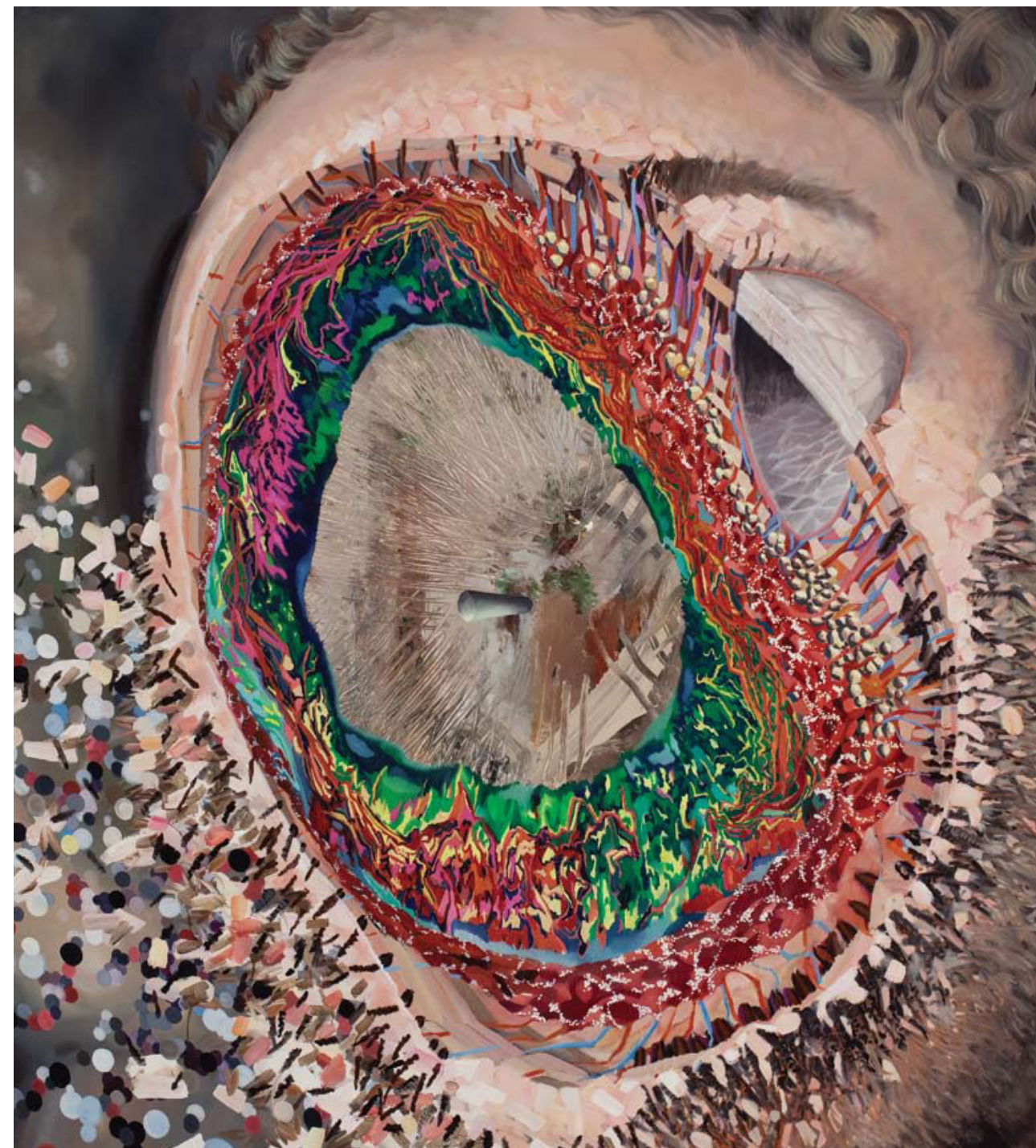


¹² Voir à ce sujet Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche, 1971, et *Altérité et transcendance*, Paris, Le livre de poche, 1995.

¹³ Pablo Picasso, *Le désir attrapé par la queue*, Paris, Gallimard, 1989.

proposées dans ces pages auront peut-être contribué à rendre plus explicite la présence, dans l'œuvre de Zack, de la désignation de la *pro-duction* de l'art comme domaine où doit s'effectuer « la réflexion essentielle sur la technique¹⁴ »; aux deux questions posées précédemment, une telle désignation ne peut répondre qu'en engageant le mouvement circulaire des œuvres elles-mêmes, qui par échafaudage et déconstruction s'attachent à en reconfigurer perpétuellement les termes.

Thorough 2009



¹⁴ Martin Heidegger, « La question de la technique », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

NO CENTRE: THIRTEEN NOTES ON THE WORLDS OF ETIENNE ZACK'S PAINTINGS¹

Séamus Kealy

(ONE) These paintings squirm. There are many visual places that the artist combines into these pictures—both of the interior of and the exterior from the artist, as one might identify these places as. It might be prudent to define the spaces in these pictures as zones or fields. One might in these fields detect delight, one might feel discomfort, one might identify a sort of blurry hesitation; one might see patterns of internal and external references that the artist continually returns to. The pictures themselves often seem to be triptychs compressed into one painting. The substance of paint, the spectacle of the artist's sense of painting's pictorial history as one might conceive of his sense, the memory and the failure one has in interpreting the currencies of the contemporary world through this traditional medium—especially when we daily occupy fields of reality that are overrun by mechanical gazes—all come together in dizzying fields in Etienne Zack's paintings.

(TWO) It is no secret that Zack has, in years past, protected himself—his mind—from television and film, having had a disdain for them for quite some time. Zack had often been an anti-cinephile. A decade of paintings carried this almost ascetic influence—without appearing pious or condemning of the world of visual entertainment. It is enough, in the painstaking, committed formation of his paintings, that he knows that cinema and television are part of a greater, public imagination. This sweeping reflection that we might identify as the overall, hegemonic, visual mechanics of moving pictures—a disenchanting allegory for the baselessness of much Western culture and political imagination—does often infect itself into Zack's paintings, if only by the artist's proxy, to these mechanics' complete infestation in contemporary life and culture. But it would be simplistic to end a description of the references—the fields—in these paintings there. It would also be simplistic and romantic to indicate that the artist is somehow free and unburdened from a greater visual culture and its persistent trappings. He is, in fact, like many of us, watching television and film on a more regular basis these days. However, that aside, there is an unmistakable buoyancy to Zack's pictures and to their very subject matter that is compellingly adrift from these more mainstream associations. One immediately finds a childlike curiosity mixed with adult whimsy, despite the heavy topic of many of the pictures, both in their materiality and in their content. These paintings are mosaics of a sort of dreamlike abandon from the danger zones of today's visual culture in the ongoing, tangible attempts by the artist to grasp for a form of seeing without the weight and preciousness of utter familiarity. That attempt by Zack is, one might describe, an idealist's quest for making new ways of seeing.

¹ Where three is a variation of two, and ten, eleven, twelve and thirteen are variations on a previous text. See *Etienne Zack: Loitering Shadows*, exhibition text, Blackwood Gallery, University of Toronto Mississauga, September 2008.

(THREE) The simplest pictures to make—the ones that have filled up generations of studios and galleries (and continue to)—are those that ultimately bring to the viewer a visual or associative comfort. These pictures predominantly rely upon the world of repetitive imagery—if only as portraits, or as within certain genres (such as still life or landscape), or literally repeating motifs and forms from former masters or groundbreaking, iconoclastic gestures that have subsequently lost their iconoclasm in the everlasting, ethereal broadcast of their rhythm or outline. It can be argued that abstract painting—excepting dramatic, unembellished and innovative abstraction that takes tremendous risks—also falls into this domain of repetition and comfort. The ultimate blanket for the senses is, of course, the hegemonizing world of mainstream visual entertainment (mentioned above), which in its complete reliance on repetition (and viewers' desire for such) delivers an ongoing spiral of imagery that lacks newness, generates consensus and continually blinds spectators from what Lacanian psychoanalysts refer to as *the Real* (despite cultural theorists often identifying strains of *the Real* in the very world of light that whitens out its shadows).² It would not be radical, or original, to suggest that this argument can be taken further into an analysis of Information Technology. To sum up, this great blinding comfort appears in Zack's paintings—if only through a reflection or, as explored below, an askance view.

(FOUR) This last paragraph is not to mislead the reader into making a case that painting leads some fantastic and romantic battle against mass media spectacle. For what one might identify in relation to the above in the case of Zack's paintings is a paradoxical avoidance of these visual fields while maintaining at all times an *askance view* of these same fields. One might compare this askance view to Perseus looking at the reflection of the gorgon Medusa in his shield, never facing her directly so as not to succumb to her paralysing gaze, but witnessing her all the same. Perseus slays the gorgon. Here an analogy cannot be made—for the askance look at the paralysing spectacle might be thought of as one of many gazes, as part of an ongoing approach by humanity to slay the gorgon of world-spread technocracy, so to speak. Painting might be idealized with a revolutionary task by those who adore its virtues—but the reality of an overcoming of the world of spectacle (and the world of suffering lying beneath it, namely the Third World in its unacceptable deprivation) of mythological, heroic proportions by painting alone is only fancy.³

² Slavoj Žižek would be the most cited proponent of applying Lacanian psychoanalysis to popular culture. See *The Parallax View* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006).

³ This is not to assert that any resistance is futile. It is to say that artists must join forces with other forms of politics if they are really committed to trying to change the world. The most common tactic by artists, unfortunately, is to simply reflect upon the dire state of things in a solipsistic manner in their work.

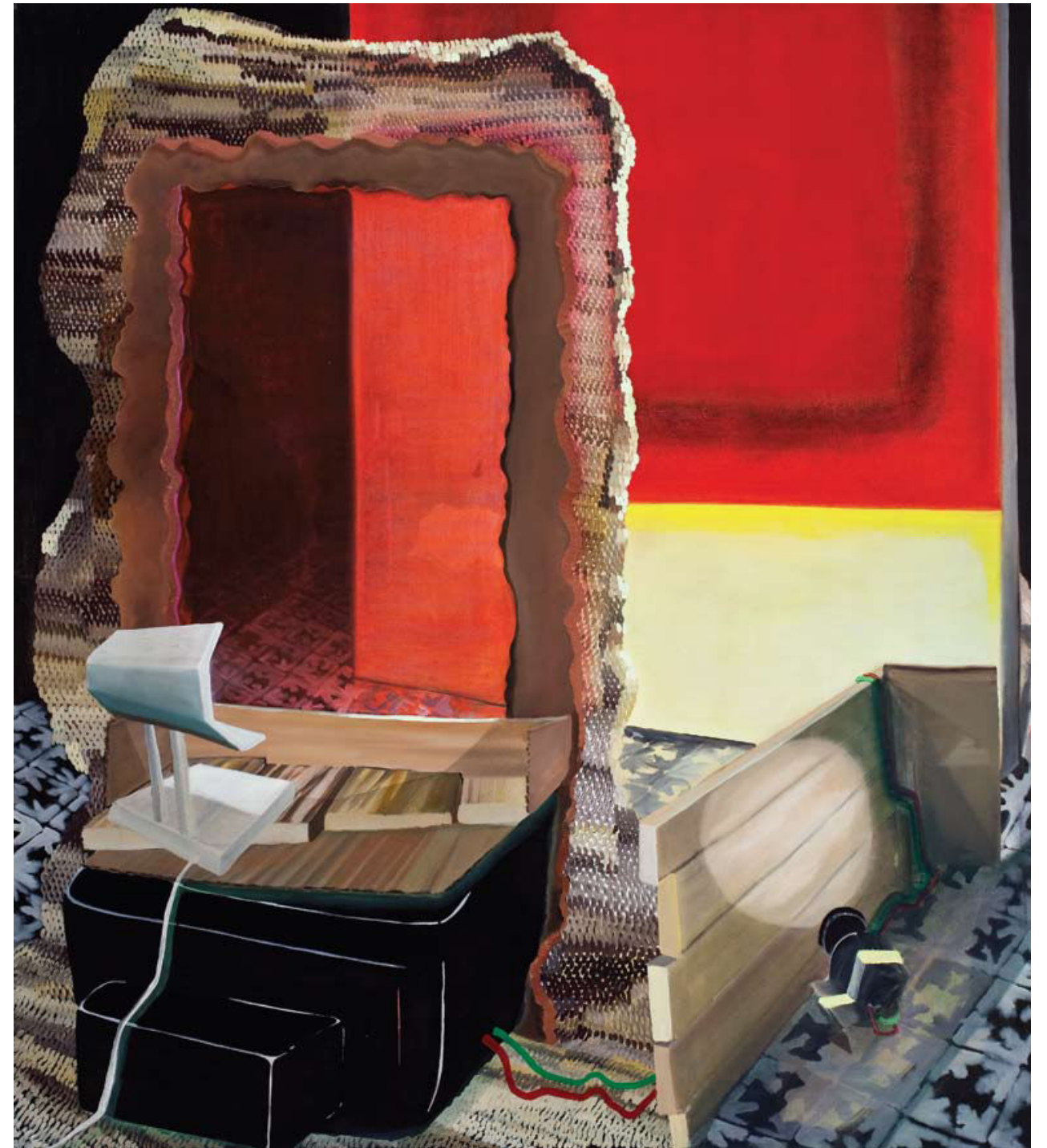
(FIVE) To return directly to Zack's paintings, the artist's creation and manipulation of the picture plane positions the viewer in front of absurd spaces that have a sense of the familiar and are in the same moment oddly discomfiting and dreamlike. The contradiction is that these pictures are absolutely grounded in materiality. There are many, perceptible, consistent gulfs of space and time. One could describe paintings such as *Arm Twister* (2007) or *Thorough* (2009) as visual blending of microcosms and macrocosms, whether of internal life seen as through an imaginary microscope or of the tarnished, chaotic emptiness of Zack's paint-splattered studio space as further interpreted and confounded within a dizzying series of references to external aesthetics in the urban landscape and the history of painting itself. These are witty, often contained, references (they do not leap from the picture boastfully)—almost always an insularity of references that one has to mire through from picture to picture, that very often arise from within and are thus ultimately about the studio where the artist struggles—simply put—with the being of painting in this day and age.

(SIX AND SEVEN) The painting *Experience* (2009) is itself a visual pun on spectacle and vision. The bright red and yellow colours in this picture hint at some nostalgia for a recent past—perhaps of Zack's childhood—while remaining very televisual and painterly in a Rothko kind of way. Before these planes of colour is a dishevelled frame, edged clumsily as if it has melted from the heat of its own surface, and made up of a digitized-like effect, as if the zeros and ones that come to make an image, always abstract, are in themselves only the frame—thus that there is no centre here, no clarity in this piece of intense reality; only discernible a God-shaped hole. The space of this room is indiscernible, but one might guess it is another studio space confounded with spaces of the mind. Two lights are in the immediate foreground, one blocked by a wall of wooden planks, the other a clear reference to a SAD light,⁴ likely casting the yellow light onto the red background—but this, like much of the painting, cannot be clearly interpreted. This lamp appears to sit on an old television, which is wired into the other light. It could be facing upwards (thus the screen blocked and serving only as a table for the lamp), as the green light peeking eerily from the borders of the wood panelling on top of it suggests. The flooring alternates between black-and-white tiles and a low-grade carpet that begins to climb alongside the melted frame—thus blurring the lines between cotton patterning and digitized imagery on the frame.

In total, the picture is a series of castings and reflections—akin to having a number of mirrors placed across from each other in a room. When vision peers into reflected mirrors, doublings and hallucinations occur. This is the space of the uncanny, or as some cultures believe, of the otherworld. Indeed, the dead are allegedly sometimes glimpsed in the non-world of reflections within reflections. This picture, however, has no ghosts per se—this is a contemporary world of copies, references and mirrorings. What might first appear to be an uncertain frame before an abstract plane is in fact various rays of visuality casting themselves throughout a space, the reverse of a number of mechanical eyes (camera

⁴ A lamp used to treat a form of depression known as Seasonal Affective Disorder, caused by lack of sunlight.

Experience 2009



lenses) glimpsing through a living landscape (as in unmanned military planes that scan a landscape). That is, the blocked television light, the slightly refracted red hue of the digital frame/image, the blending of carpet, reality and image, the red and yellow cast lights on the wall, the blocked spotlight and the anti-depression lamp are all the “looked at” radiating throughout the space—almost looking back. The world of entertainment spectacle has often given life to the deadness of objects. Props or stop-action photography commenced this tendency. Today, there are animated films that are made from nothing. Discernible in the relationship between these films and their audiences, there is often even an insistence on some particular “human-like” being in the nothingness of objects. Animated films such as *Toy Story* or *WALL-E* are about animating the unanimated more than one might at first think. Here one might see a correlation—the nothingness of all these light- and image-producing sources is momentarily confounded by their placement together. There may be no particular objective to this odd placement, but one means of regarding this arrangement is as a reminder of the ongoing emptiness of spectacle and its life-giving force. However, the picture has no hard warning or judgment. It is not a picture of condemnation—but its title, *Experience*, does provide a clue to a means of how contemporary human life situates itself in reality. The absence of human figuration in this picture makes that impression all the more powerful. The lightness and whimsy of the composition also, paradoxically, hold a dearness, a cheerful sense of the fantastic.

(EIGHT) Zack’s depictions of space are very much rooted in materiality. The artist’s balancing-act avoidance of abstraction while shifting a representational gaze away from, as is possible, a familiar world of signifiers, results in a clumsy, unusually handsome world. This world appears off-kilter, plastic, dizzy, irrational, jolly, made of thick, goopy stuff—its *thingness* is the very subject itself in many of the pictures. One might be tempted to name a subject for the pictures—or to try to find a centre or master-signifier, and one might only find bafflement. The pictures are, in some ways, about the means of surviving the crisis of picture-making today. One might identify here a continued struggle by the artist to resist a contented and recognizably settled representation while simultaneously very consciously avoiding the comforting trap of painterly abstraction. This is almost uncharted territory—which might explain the new landscapes coming into focus as one views these pictures, as a sailor views an approaching unexplored land through a telescope—and Zack’s pictures are self-aware of this. This makes for a ham-fisted, ungainly, beautiful appearance.

(NINE) It is often a destabilized picture plane. As if it was hit on the head.

(TEN) There is a simultaneous substance and lightness in these pictures. They appear weighted with history, the materiality of paint and, mostly, the *nothingness* referenced above. They are heavy totemic impressions, even conveying phallic appearances at times—if mitigated by an overall semi-turgid state. But these weights are countered by a representational lightness of being that is, one might identify, the sheer joy behind these pictures. Painting for Zack is a vocation of love. Many paintings emit some of this hard-earned affection in convulsive bursts. The pictures sometimes appear to yelp with pleasure. This resulting affection, lightness or slippery ecstasy in the picture plane wonderfully supplants the normal primeval terror one might expect when encountering the madness emerging from examining the void. Zack’s void, as depicted from time to time on the edges of the paintings or as emerging from the *punctum*⁵ of a picture, is a man-made, bric-a-brac, dilapidated abyss. One rubs one’s shoulders on its worn, misshapen frame as one peers into its vastness. These pictures evince vastness without romanticizing the madness of its inexpressibility and, as whimsical as the artist’s looking may be, somehow also without judging anyone’s relationship to it.

(ELEVEN) The pictures appear staged. They are. For several years Zack used model sculptures he had built himself to act as still-life settings within the laboratory of his studio. Pictorial depictions arrived often from between these constructed, sculptural mini-landscapes that mimicked both the urban setting and the artist’s quirky removal from it in his studio. Today, his ongoing interest in urban detritus and the construction of meaning from studio clutter come together as a crunching of different fixations through the picture plane. The process appears to be a further exploration of how to get to grips with the *object-hood* of things. Where we often encounter only dead objects in these pictures (in addition to crisscrossings of gazes and, for the time being, putting aside the visible microcosms and macrocosms), the forms appear to be animated or charged with a hauntedness. One way we might describe the ghost and goblin of the painting making its appearance is to say that these pictures wink at the viewer. They are humane, humorous, and light, but for the very reason that they confront serious content without being weighty or pessimistic. The pictures come close to but are not quite the return of the repressed. The delineations of the pictures often appear to dance around a well of the repressed—peering down at the trouble there, but not relying upon the clichés of repetitiousness and familiarity as they define themselves as partial, giddy reflections from the well’s surface.

⁵ This term derives modestly from Roland Barthes. *Punctum* is the point of the picture (for Barthes, this was particular to photography only—and he is correct) that pulls the picture’s entire meaning together, as so eloquently described in Barthes’s final work, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981).

(TWELVE) Inner worlds of organisms might be imagined as correlating to the world's endless reservoir of images. The abundance of our world's images leads to their ultimate, collective meaninglessness. On this note, Zack's paintings often depict pure excess, where the metropolis or studio space is no different from the internal world of cells and their churning mitochondria. Throughout, there is a visual buzzing to these pictures, where flesh, experience, cognizance and vision appear all within the dimension of the picture plane. Instead of a photographic, dead fish-eye view of the world, we are presented with a vision of a multi-eyed insect or alien—where all is glimpsed at once as chaotic, compelling and blissful. We see a living, warm gaze that mediates the view and transforms it into a tangible surface. The pictures are often thus made of mad bliss, which itself may be associable with avoiding falling into a well of sadness.

(THIRTEEN) The pictures lack cynicism. Their contemplative mosaic of subjects, as noted, includes the studio, city, flesh, history, dead objects, compressed space, abstraction, detritus. Taken all into consideration at once, these subjects might all easily be reduced to a fearful, visual state because of their indecipherable *thingness*. As if enchanted by the process that happens in Zack's studio, these subjects are here imbued with a giddy spirit. An artist may explore *thingness* in a journey of fear or longing, but these pictures appear optimistic about the stuff we have learned and unlearned to call reality. For now, we might collectively describe the explorations discussed above as a praxis particular to painting, where so much of this *thingness* may be reinvented and churned out to be shared with an audience when a superabundance of information makes one prone to distraction, disbelief and cynicism. These pictures stand against that tendency. They are in tune with what is happening in the world and out of tune with how the world is defined.

Séamus Kelly is Director/Curator of the Model Arts and Niland Gallery, Sligo, Ireland.



... LIEU DE RENDEZ-VOUS ET PLACE PUBLIQUE DU CHAMP CLOS À FAIRE DE CET ENDROIT ...¹

François LeTourneux

The following considerations engage a process that makes no mystery of its paradoxical nature, well known to those who deal with the interpretation of meaning. The object of this process is to uncover a specific quality of experience; and yet with each step forward it is seen to recede, further widening the gap of meaning. Common usage suggests convenient shortcuts that afford an approximate conclusion to the research. But it should be understood that, in this attempt to identify such a specificity in relation to the works of Etienne Zack, “specific” is not equivalent to “concluded,” or “specialized”—or even “ready to use.” “Specific” as it concerns the impact of words on objects does not imply falling back on a given finality. Contemporary research is so often driven by an eagerness for closure that it is worth stating this point before proceeding.

The words that operate here do so after the fact. They do not recount all that has gone on before. They make no methodical effort to explain some chain of events that may have led to the present exhibition, for instance. They make no attempt to label the six-year body of work from which the twenty-one paintings chosen for exhibition are drawn. This selection may give the appearance of a relatively orderly whole, yet the objects illustrate no thesis, no predetermined theme. They do, though, reveal their interdependence. Moreover, the specific quality that may emerge from the whole cannot be restricted to the exhibited works alone. On the contrary, it is likely to extend well beyond and concern the entire corpus. This is not to say that the exhibition should necessarily be read as an exemplification of the corpus. There is no “essence” of Zack’s art to be uncovered here, no hidden psychology, for example, that might freely negotiate with some historical contextualization; no causal and “constructive” interpretations; and no methodological bias to guide and direct the overall reading. At the same time, there is no denying that all readings are fraught with methodological inflexions and even circumstantial modes of perception. In fact, the specificity in question relates as much to the particular conditions that gave rise to this exhibition, with its specific works, as to Zack’s art taken in its entirety. As a result, one of the driving forces here is something that pertains to the whole of the artist’s production, while simultaneously and explicitly concerning that which has grown up unbidden around the exhibition as a point in time, as what might be understood as “punctuation.”

This brings us to the critical question of language. Painting and written or spoken tongues are linked by language’s cross-cutting function. The fact is that Zack, whose mother tongue is French, thinks in English as well—perhaps even more than in French, he confides—when he is involved in painting. This is significant, not simply because the artist studied at an English-language Montréal university and spent a decade (albeit influential) in Vancouver; or because English has long been the *lingua franca* of an increasingly unified art world and governs a set of codes widely shared by contemporary artists; but because it requires us to intuitively and simultaneously follow not only the links that connect one tongue to the other but also those that connect both tongues to painting, in keeping with the cross-cutting function. The notion of language’s transverse nature suggests that

¹ Pablo Picasso, *Le désir attrapé par la queue* (Paris: Gallimard, 1989). The stream-of-consciousness dialogue from which this excerpt is taken is approximately rendered as “The choice of this hotel for private meetings in a walled-in public place such as this has not yet been decided, and we ought to examine this very unsettled question in the microscope, bit by bit and between the finest down of its hairs” in *Desire Caught by the Tail*, trans. Sir Roland Penrose (London: Calder & Boyars, 1970).

(preceding pages)

Formalities 2009

something passes through a diversity of worlds intact. And yet the peculiarity of this transversality is precisely that it expresses itself in ever-fluctuating and multiple forms.

Certain connections and cross-references that seem to involve recurring “tropes” can be found in the works. But, as with texts of any sort, efforts to identify these tropes may amount to uprooting them from their context and from the rhizome of meaning. Nevertheless, the effort must be made, although only insofar as the multiplication of perspectival readings ensures an appropriate correspondence with the multiplicity of reality. For only by bringing multiple perspectives to bear on a given object can the object be protected from petrification. This in no way implies a hermeneutic-relativist perspective, as if meaning were to become random. Relativism must be distinguished from perspectivism here: the language specificity that we are seeking is found where the viewpoints of perspectivism converge.

For example, it is obvious that the recurrence of the same objects in different paintings should induce a contextual reading at the levels of the individual work and the entire corpus. Thus, in considering the debris that figuratively litters the paintings, it would be an error to hastily draw an interpretive conclusion by invoking a general Bakhtinian or Bataillian paradigm based on a partial selection of works. For the same debris, read from another standpoint, suggests the influence of a prior syntactic organization that generates cryptic rebuses.² While the link between Zack’s works and the dialogical, carnivalesque, formless and heterological contexts is clear, these notions take on their true meaning only by reason of the fact that a variable transaction occurs as well, here with a Cartesian holdover that induces a propensity for diagrams. But the specificity of such a transaction has yet to be addressed.

At this point, it is perhaps best to look at things from another angle and venture into the field of the works themselves. Semantic field, physical field—the particular concatenations to be considered take shape deep in the breach between the two. Field of honour, for example, in *Comers and Goers*, 2006, a literal field of cigarette butts that gives rise to the military/plant-life trope. And to the body-as-filter trope, in which the figure of the erect tube—vertical aspiration, passage of sap and saliva, air and smoke, heat and heliotropism: upward incandescence—denotes pure consumption and vertical expenditure—motifs of *chair à canon* (cannon fodder; literally, cannon flesh), virgin forest as earth’s lungs, “war as hygiene,” psychological figures of the “snuffed out,” “burnt out,” “crushed” subject. The collective symbolism of this expenditure is what underlies the bizarre erectness of these “bodies”: what matters most in their presence is not so much life or death as the simple fact of being there together, held in reserve, and in waiting. The placidity of the standing elements merges the two aspects of the sacrificial process. Upstream: the waiting of the “living as already dead,” of those “living for death”; flags pinned on strategy maps, marking the battalion positions, alignments of dominos or lead soldiers, ready to “crumble into the fire.” Downstream: the

² See on this topic Witold Gombrowicz, *Cosmos*, trans. Danuta Borhardt (New Haven: Yale University Press, 2005). Originally published in Polish, 1965.

built-up reserve of “lifeless matter for the living.” The dead coagulated, amassed there; standardized grave markers, rows of anonymous stakes in military cemeteries that have become tourist destinations. Commemoration and memorial rituals lend themselves to instrumentalization: the dead bodies constitute a reservoir that acts as a filter for the discursive forces destined for the living. In the use of this reserve, the quantification of corpses becomes a rhetorical instrument that serves to channel political energies; the spectacle creeps into representation, in the form of reified historical dramas and appropriations of military fiction that may be reduced and personalized.³ It is no accident that the field of anthropomorphic cylinders in *Comers and Goers* is presented from a cavalier perspective: the overhanging bleachers refer to the spectacle-oriented modelling of battles, which, from a historical perspective, has always served discursively to reinforce their ideological effectiveness. Intra-muros naval combats, exotic beasts in the heart of cities—the introduction of heterogeneity into representation generates a metaphorical quotient that, in ensuring symbolical power, greases the wheels of real drama and triggers the actors’ movement.

On the stage of collective emotion, as elsewhere, registers intersect. In *Comers and Goers*, the cigarette butts are stuck onto a photographic reproduction, narrow fragments of which suffice to evoke a summer landscape—blue sky and foliage along the margins—while the upturned corner of the sheet stands out beyond like part of a backdrop representing a snow-covered mountain. Landscape photograph, enticing flyer, artwork reproduction: those who “come and go” are engaged in the repetitive formulation and circulation of aestheticized symbolic tropes that encourage mass pathos and deploy its energy. The cinematic mythology of the 1950s and 1960s—most notably the war movie tradition—employs one aspect of this device, with the recurring appearance of the protagonist smoking a cigarette and assuming an intentionally expressive or delinquent stance. The distancing afforded by the filmic representation serves to give the viewer the illusion of a psychological absorption and bodily individuation. But, needless to say, the other face of this illusion is the nihilistic and very real absorption and ensuing undifferentiation of the individual body within the general development of the socio-historical context. It stands to reason, therefore, that the valorization of this mythological construct, such as it appears transposed in photographic and filmic documentation of the 1950s artist’s studio, signals a new mode of mediatizing modern art that contributed to lay the groundwork for its progressive spectacularization.

That being so, it is hardly surprising to find in Zack’s production a certain number of motifs evocative of group combat—as in *Group Show*, 2007, for example. These motifs typically belong to a trope of what could be described as “the body’s mode of being with the ground.” This is visible in *Comers and Goers*, for instance, with its references to the “ring” or “arena,” to “feet in the mud”—“mucked-up feet,” “feet of clay”—or to “golems.” The “body’s mode of being with the ground” trope further refers to “destruction for and toward the earth” and to “springing from the

³ The initial idea that led to *Comers and Goers* was “an experiment conducted by an individual in his basement.” Unpublished conversation with the artist, 2009.



Comers and Goers p. 15



Group Show p. 17

earth,” thus touching on the genesis theme and involving scenarios defined as motivational.⁴ Such scenarios can appear in the sphere of mythology or theology, or in that of modern art: there is always a narrative dimension—explanatory, “historical”—and a prescriptive force. In the genesis of modern American art, the question of “the body’s mode of being with the ground” arose decisively with the mediatization of Pollock’s painting. This introduced modern art’s reverence for so-called primitive cultures in the field of motivational scenarios that defined the spectacle in its becoming. The theme of the hand touching the ground, as seen in *Comers and Goers*, enlists certain aspects of the documentary staging of Pollock as an iconic figure of North American modernity: the cigarette butts discarded on the canvas spread on the floor, the references to Navajo sand painting, the crouched dance-like movement and the repeated gesture of discharge on the horizontal surface.



Timing p. 21

The humorous and relatively simplistic aspect of this representation of insemination by creative act—and of the hand trailing on or near the ground, as a figure of this insemination—reappears in *Timing*, 2006. Here, the hand of a *poilu* (literally, hairy; by extension, French soldier) *deus ex machina*, more reminiscent of the world of Disney than of World War I trenches or bombshells, intervenes from the upper edge of the painting to extract from or (re)insert in the ground a loaded cylindrical form. The anonymous Creator figure proceeds in a very modern way, like a scientific supervisor: this Prometheus is “hands off,” bringing to mind the notion of an *in vitro/in vivo* working of the mud. The proximity of the psychosexual through the scatological motif is disturbing but logical, for the figure of penetration and the elements of paranoid apparition on the ground belong to the same semantic field. Everything here confirms the critical effect of the anthropological context on subjectivity; as if by haunting obsession, evolving modern scientific techniques are summoned to characterize life’s filtering process: sanitization, selection, standardization, quantification, artificial insemination—the ultimate aim being to artificially reconstruct the fantasized scene of a primordial ecosystem.

In this sense, one can easily perceive the wet “sandbox” of the painting, the mud whose aspect and grooves are plainly oral-anal, as an environment with the potential to contaminate—and at the same time to warm, or protect, despite its abjection—the *materia prima* safely contained in the tube. And, by way of metaphor, it is hard not to see in this operation the very same elements that defined the historical reception of Pollock’s art: consumption of the “purity” of the abject Other by modern art; and then consumption of the purity of an initially “off-putting” modern art by contemporary mediatization techniques. Thus envisaged, the technical world—art production techniques, media reproduction technology—appears as the “creative” lever that can standardize the reification of the abject; in other words, that can absorb it, once sanitized, in a hegemonic, historiographic scenario.

The appearance of the theological motif here emerges from the idea of a scientific experiment documented in a closed environment—“culture” by fiat. The hand that

intervenes diagonally from the upper right recalls the admonishing finger of the Sistine Chapel ceiling, transmitting knowledge and prescribing at once: apodictically directing the meaning of the operations, it points to the theme of divine dramaturgy as hidden technology. Thus, the liquid contained in the cylinder may refer to both the scientific experiment and the cosmogonic substratum: ice core, sample of antediluvian micro-organisms, mists and droplets of amniotic liquid, or seminal fluid, stratified, viscous, chalky primordial soup. And, consequently: primordial matter, mythological flesh vaporized by the Spirit—with reference to the surrounding clay furrowed by the fingers and hand. DNA, Gaia and Ouranos, celestial vault, constellations, aurora borealis—the cosmic matter is in suspension in its glass tube. Delicate manipulation, energy or even explosive potential of the matter: tar sands, nitroglycerin, electric charges, atomic sub-particles, Big Bang. Here the timing of the historic event is superimposed on the long term. Stylistically, the hand of the protagonist and the figure of the demiurge (etymologically, “manual worker”) or mad scientist belong to the cartoon and science fiction traditions, as do the faces that emerge in the encircling mud, crudely drawn in the hallucinatory vein of medieval and Renaissance grotesques. In the registers of visuality that define these popular genres, the desired visual shock effect depends, in part, on the simplification and expressive exaggeration of the features, the use of heightened contrasts and the introduction of “unnatural” mixing. Such is the response of the consensual, reassuring language of media-constructed togetherness to that which, by divine or scientific means, imposes itself by baffling the subject’s perception and understanding, to that which is liable to generate a paranoid, hallucinatory visualization—chimeras—in the surrounding materials.

In *Timing*, the layer of mud on the ground appears to be thin: spots of colour show through here and there. The role of the damp earth, applied with fingers, seems to be that of stage makeup or set effect. Theatrical devices, positioned props; elsewhere, in *Highs and Lows*, 2006, fingers have again worked the clay, digging at it, hollowing out the original block to knead a carcass of sorts. In the carcass’s matter, the finger marks mimic the bones of a ribcage—an artful allusion to the theme of “creation from the rib” and, concurrently, by way of materiality, to the dual theme of meat and the sacred in the pictorial genealogy that runs from Rembrandt to Soutine to Bacon. The emptied block, like a peel or a sloughed skin, sits at the foot of a crude, leaning *Endless Column*, which rises like a tree to the upper edge of the painting. This time, no hand appears to indicate the meaning of the objects’ configuration. A large tear at the centre opens onto an infinite stellar universe similar to that in the “test tube” in *Timing*; then again, that universe might be nothing but a speckled two-dimensional surface. This opening is very different, in all respects, from the white cube and the carpet that contain and “protect” the central objects. A form floats within the large tear, possibly resembling an earthworm or a tapeworm whose sections echo the ruler units in the background. The carpet patterns also recall the finger marks and muddy tones of *Timing*. In fact, all of the themes seen earlier are present again. The Biblical drama is reprised in an Edenic version that repeats the motifs of artistic creation and know-



Highs and Lows p. 23

⁴ See also on this topic Jacques Derrida, “Restitutions,” in *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987). Originally published in *La vérité en peinture*, 1978.

ledge; and the question of technical quantification is posed anew, in relation to the philosophical problem of values—notably illustrated by the historiographic relationship between modern art and primal arts: purity and abjection, “high and low.”

All of this reappears in somewhat cryptic fashion in *Head Room*, 2003, where the white cube of the modern museum occupies the bulk of the representation space. The viewpoint and style adopted by Zack here are forcible reminders of Anselm Kiefer’s series of paintings from 1980–1983, based on Speer’s architecture for the National Socialist Reich Chancellery. The reference to Kiefer’s *To the Unknown Painter*, and thus to the military monument tradition, introduces the dual notion of violence and anonymity into the work. The same dual notion, of course, that decisively influenced the historical reception of works of “primitive art”—prized by the moderns and spurned by Fascist ideology—and would characterize the historical process of dissolving the distinction between high art and low art. The heads, literally severed by the lower edge of the painting, echo the hand in *Timing*—body fragments, shrunken heads, ritual masks: mythology of the genesis of modern art, insofar as it simultaneously opposed modernist purity and the reactionary schools of art. Such an institutional, and certainly accommodating, vision of the “cradle of humanity” echoes the reassuring and nicely levelled frontality of this new “family portrait.” The numerous allusions that problematize modern progressivism in this instance stem from the visually overpowering nature of the objects’ presentation space, and from the reduction of the bodies to their severed, exhibited heads. The post-colonial critique of the Western curatorial hand that arranges primeval artifacts in the antiseptic space of the modern art museum can correctly identify this process as the exact counterpart of the “contextual” and “naturalistic” arrangement of the natural science museum. And logically so, since it has become clear that modern progressivism has managed to simultaneously stage an original proto-Rousseauist narrative, a hyperbolic deployment of functionalism and technology, and collectivist and teleological motivational scenarios.⁵

It is, of course, difficult to contemplate the concurrent becomings of so-called primitivist modern art and of modern art representation and dissemination techniques, as evoked in *Head Room*, without thinking of the photomechanical paradigm that sprang up around the time of World War I—and came to dominate the art world in the second half of the twentieth century. Indeed, this boom is historically and decisively linked to the formulation of the “imaginary museum” notion. With that in mind, the crucial influence of Vancouver in the evolution of Zack’s work becomes clearer: a leading hub of photoconceptualism born of an artistic modernity steeped in Aboriginal culture, Vancouver has also been an important hub of the international film industry since the late 1980s. Now, what requires special attention in this particular case is not necessarily the tension that defines the relationship between photoconceptualism and modern tradition, or even the tension that defines the critical relationship between photoconceptualism and the culture of spectacle, but, rather, the tension that defines the relationship between the historical predominance of the modern technology paradigm and

⁵ All of these elements can be identified in the discursive forces found in National Socialist imagery and the history of modern architecture, although their conflicting coexistence has failed to draw consistent interest.

its problematic fusion with the institutionalization of art. This becomes evident in considering the display of bodiless heads in *Head Room* from the standpoint of historical representations of revolutionary violence, whose rhetoric accompanied the introduction of modern state institutions in the eighteenth century. The key consideration is that the same extraordinary development of documentation, registration and surveillance techniques engaged in this process of “universal civilization” has evolved to contribute to the ever more detailed management of all social forms. That the conditions of possibility for a certain fundamental anonymity—“headroom”; by extension, thinking space—have become increasingly precarious in this becoming is probably not foreign to the fact that the subject’s new reality is increasingly defined therein by anomie.

The themes of revolution and terrorism, circulation of information, organization of control and resistance techniques are all readdressed in *Methods*, 2007, where they connect to another subject central to Zack’s production: the artist’s studio. Here the studio—an unlikely stage for modelling violence and testing its technical means—harbours an improvised explosive, which subjects it to direct violence. The detonation showers the adjacent surfaces with particles of black liquid, as if by a reverse process of light projection. Explosion, vaporizing blast, bodies present in the background: impossible not to think of the silhouettes that accidentally appear on walls or the ground when body bits, soot or ashes are projected there by an explosion. In this way, *Methods* militarizes one of the original myths of the “discovery” of painting: the shadow of a human body traced on a wall. The peripheral props belong to a similar semantic field. At the left rear, what appear to be a diagram of terrorist cells and samples of flesh can be made out on marker boards that could belong in a classroom or a police station. In the right rear corner, hardest hit by the blast, a heap of torn pieces of paper or canvas represents tangled body fragments. On the floor, at the centre of a patchwork of tiles, is a drain, perhaps meant to facilitate the run-off of bodily fluids—an allusion to forensic medicine. In an astonishing short circuit, *Methods* superimposes the omnipresence of roadside bombs in contemporary media on a humorous, familiar and even nostalgic repertory of schoolboy mischief—graffiti, spitballs, inkwells, firecrackers. On the picture plane, the themes of surveillance and denunciation, common to both these worlds,⁶ serve to embody the sinews of war, so to speak. For, although the traditional motifs of corpse in the studio and body part as academic *pensum* are evoked here, the painting’s truly central allusion is to the appropriation of a primitive and dangerous shock. Obviously, the Western tendency to relegate this sort of shock to the phantasmal realm does not suffice to erase the nostalgia for rudimentary manipulations capable, at least symbolically, of toppling the forceful resolve of ambient technologies.

The studio as police station or classroom; the classroom and the police station as disciplinary environments that conjure up what the studio can be led to deal with in a fundamental manner. In *Caught Up*, 2006, a cardboard silhouette—seen from the flip side, literally having made a half-revolution on its axis—appears to

⁶ “Novelists and terrorists play a zero-sum game. What terrorists gain, novelists lose.” Don DeLillo, *Mao II*, quoted in Johan Grimont, *dial H-I-S-T-O-R-Y* (Brussels: Argos, 2003). For a critical discussion of this premise, see Boris Groys, “Art at War,” in *Art Power* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).



Head Room p. 25



Methods p. 27

emerge from the debris that litters the floor. The raised arms and back view send a signal of surrender, or mimic the movements of an agitator in effigy, like an inverse staging of Goya's *The Third of May 1808*. At the right, toppled boxes spill out piles of documents. Above, sheets of glass appear to be marked by the projection of minuscule debris, or by flying insects that have smashed there, as on a windshield. The overall scattering of objects is the same as appears in several other paintings that portray the studio as a site subjected to a growing entropy or, conversely, to the Sardanapalian intervention of a targeted, violent physical force. The result is a sort of scenic device similar to the one found in Jeff Wall's *Destroyed Room*, 1978: the artifice that mimics the effects of deflagration paradoxically plays on the absence of responsible actors. Here, in a reversal indirectly elucidated by Zack's early artistic activity in Vancouver, the studio could be outside: his first interventions consisted of improvising site-specific sculptural installations in empty lots, drawing upon objects at hand. Thus, the idea of transcribing in paint, in *Caught Up*, the actual experience of an outdoor police-recruiting session is not incidental: the representation of playful indoctrination and hastily signed contracts finds its agonistic counterpart in the messy business of making art and the organic logic of the studio. In the absence of its central figure, the studio becomes a nomadic animistic environment, operating in the same way inside and outside of walls. Hence the overlapping traditions of classical studio and post-studio contextual practices, conceived as politically antinomic in the orthodox historiography of contemporary art. But the appearance of the cardboard barricade or "fort" in the studio attests the precariousness of this process, which hints at the perpetuation of the trope of political impotence in the form of allegorical melancholy. Indeed, the iconic and weakened insurgent figure of *Caught Up* reappears in *Remains*, 2008–09, where the face of a crudely hatched or pixelated figure of *Liberty Leading the People* appears to fade away under the impact of trampling. In the media, it is the flag, not the bearer, that we are used to seeing trampled; but the metonymic substitution that occurs here is precisely the same as the one that concerns the artist and his relationship to the studio.



Caught Up p. 29



Remains p. 31



Oral B High p. 33

In the studio, things that seem to be arbitrarily positioned can, with some effort, be methodically configured and "genetically" decomposed. One can find there all the materials used for collage and bricolage, everything that "holds together" in the surrounding chaos: rags of time, newspapers, cardboard, books, computers, scissors, brushes, canvas and wood, clamps, glue pots. The same archetypal scene appears again, although less clearly, in *Oral B High*, 2006: vaporizations, dirty windows, spots of paint, fake frames and screens, all jumbled together. The entire upper area of the painting is bathed in a fine powder or white vapour which, like the glass panels in *Caught Up*, mimics a photographic soft-focus effect. In the lower part of painting, as if crushed by the entropic mass of the studio, the sanitized clarity of the white cube, with its parameters of formal regularization, responds to this confusion. A characteristic feature: Zack repeatedly attends to the paratext, the frame that constructs the event, the peripheral areas that prepare its appearance. Planes of shadow, sliding panels: the *machina* that generally

surrounds the representation and explains its workings takes the form of a theatrical stage device, but the dramaturgy is governed by a sort of sociological intuition. Distribution networks, art display systems, vectors of power and information—things are described from and around a stage, whose centre is not always the focal point.

The performance space that recurs in many of the paintings typically consists of two rectangular arrangements joined at a ninety-degree angle, one portraying the actual stage, the other the backdrop. All around the representation, and sometimes at its core, are superimposed layers: enfilades of walls, or even geological or epidermal strata. In some cases, these layers of material multiply exponentially; and the representation occasionally takes the form of an architectural structure, or a fragment for an urban planning maquette—as in *Speaking Through the Whites of the Eyes*, 2007. Plays of scale serve to short-circuit various worlds and show the parallel tunnels that link them. The building becomes a box; the actors and props become part of a flow of autogenous components and mechanical forces, as evidenced by the recurring circular structure.

Most often, the performance space describes a place that—despite its openness, despite being in some cases a public place—maintains an "intimate" quality. In general, the determining factor is that, in the relatively characteristic absence of actors, this sort of quality can be inductively described only by signs and traces that subsist in space. In *Duplicat*, 2006, the scenic device consists essentially of painted canvases, as if framed to stand out within the larger space of the studio. And it is the relationship between these sections of painted canvas that defines the tone of the space described. In the vertical element, spots of warm colours penetrate each other, as if by infusion, forming an interlace of motifs suggestive of a camouflage tarp. The unstretched canvas on the floor "duplicates" the canvas that overlooks it, but the black lines that isolate each spot, the watercolour-type tones and the horizontal positioning of the support bring to mind a children's colouring book. Thus, paradoxically, the vertical element appears to act as a sort of inker for the serial production of the lower canvas elements, as if it had repeatedly stamped itself within the areas outlined by dashes. The mechanical aspect of this process is echoed in the bicycle or car wheel that appears in the vertical painting—the only recognizable element there—and which itself mimics the slide projector carousels in the background. Impressions and projections of images, multiplication of scenes: following a horizontal axis this time, a literal segment of reality, a studio corner, "duplicates" itself on the left and the right of the painting. The figure of the creative act repeatedly performed on the floor revives the question of the (post)modern artistic heritage in the North American tradition by condensing the two-faced archetype that mediatizes, on one side, the fantasized pole of total expressive freedom, invoking pure singularity—the "romantic" axis of Pollock's Springs studio, in East Hampton—and, on the other, the constantly renewed destruction of this singularity, which alone can guarantee the paradoxical survival of the author function—the studio as "industrial" production site, the



Speaking Through the Whites of the Eyes (Wrest in Paint) p. 35



Duplicat p. 37

prototypical Factory figure. Navigation of the body, figures of infinity and flux of values, panoramas of historical images, seriality of founding gestures in the history of art⁷ and media images: here the tropes of hero identification, narcissism and horizontal downfall respond to the collective sacrifice of *Comers and Goers*.

Another painting—*Spills in a Safe Environment*, 2009—evokes the figure of Hans Namuth, readdressing the dual archetype at the decisive point of its historiographic articulation. In the documentary made by Namuth and Paul Falkenberg,⁸ Pollock is “captured” on film—delivering, in the mind of future viewers, the implicit narrative of his tragic evolution and the confirmation of art’s mediated becoming. The viewer experiences the specular function from below, protected by a prophylactic sheet of glass that grows darker as the work evolves, and thus, in a paradox, is “buried alive” by the painting while seeking to discover its determinants. The filmic mediation simultaneously announces and prepares the transformation of art under the regime of the spectacle and the becoming-object of the subject. Namuth, like Paul Haesaerts, constructs a non-standard device explicitly adapted to the encounter of painting and the filmic medium in the hope that it will enable a grasp of the elements at play in the process of constituting the work. But against all likelihood, since what is aimed at here is the idea of an instantaneous access to the core of the artistic process, rather than the experience of an aesthetic truth of any kind. Insofar as Zack’s works are concerned, this question is critical in several respects. Viewers might think that his paintings are based on sculptural maquettes constructed beforehand; for the most part, this is not so. Furthermore, the artist very rarely uses photographic sources and makes few preliminary sketches or small formats. His production process is characterized by the recollection, sorting, concentration and incorporation of elements. This is significant: the large-format painting—the historical *grande machine*—is usually understood as an ultimate sum, the outcome of a lengthy process developed in advance; sociologically—institutionally—and semantically, it represents a culmination point. Here, however, the opposite is true, as if the painted object were *preparing* a future model, or a potentiality, while never claiming to attain it, since there is no utopian “destination” for which this potentiality could actually serve. Things are worked in a way that makes each element call for another, and this passing through the elements—“working things through”—affected neither by chance nor by programmed execution, is similar to the intuitive constitution of an animated device with a supposedly serial function.⁹ And, as we will see, there is almost always an important link between such a notion of seriality and the symbolic deflowering that the device at times seems to involve—as in the trope of the “machine for taking virginity” in *Dialog*, 2009.

Spills in a Safe Environment employs this sort of animated device in the guise of a “planned accident” in a “controlled environment.” Triple optical stratification, which multiplies the device used by Namuth and recasts the voyeurism and peep-hole figures. Triple layers of glass, triple protection; but a very uneven protection, as if the paint were eating away at the sheets like an acid, or as if a few holes had

been predrilled for the sole purpose of slowing the process of soiling the cloth spread on the floor. Thus, an allusion is drawn to the problematic “strata” that separate the viewer’s body from the painted gesture, and to the axial movement that penetrates to “pierce” an opening, to “bring to light”—glass panels, zoom, camera lens, glasses lens, cornea. But, of course, due to its instrumental failure, such bringing to light almost always results in soiling. The first sheet has five holes, the second, three half-holes, the third, a single hole; the last sheet has no holes, but the viscous liquid, black rather than brown this time, threatens to overflow and thus contaminate the diaphanous purity of the subjacent blue. Purity of glass, penetration, contamination, scatological elements; unsurprisingly, the experiment is once again conducted in a “safe” environment, as in *Timing*. Inevitably, this brings to mind another meticulously prepared entropic device, which similarly uses a horizontally positioned sheet of glass—*Dust Breeding*, 1920, by Duchamp and Man Ray. The “libidinal” effect of time articulates the link between these two works. The accidental, like the entropic effect of time, like the machine, follows its own rhythm, lives in its own time, detached from the body yet “prepared” in advance by it. In this rhythm, that which is microscopic, that which is small, can become grand, even grandiose—and that which is grand can diminish. Everything that repeats itself loses some of its power as the repetition acquires its own power. The virginal trope becomes crucial. As a consequence, the gesture that initiates, that deflowers—that launches the generative process—becomes crucial as well, witness the importance of the figures of celibacy, marriage and the sexual act in Duchamp’s work. The emergence of “painting machine”-style artworks in the twentieth century, which initiated the automation of what until then had been merely a rudimentary extension of the body, sheds light on this phenomenon, for the mythological and virginal representation of the “first draft” is the counterpart of continuous production.

From this point of view, therefore, the painting machine in *Dialog* speaks to the old fantasy of total optimization of artistic production and its inevitable corollary: the disappearance of the author’s body and its “function.”¹⁰ This disappearance, further discussed below, is a central element of Zack’s work, which largely explains the metonymic treatment of the studio. As in *Comers and Goers*, *Hand Over*, 2007, and *Group Show*, 2007, and as in Kafka’s “In the Penal Colony,” the military discipline motif reappears here in relation to the body’s destruction. The slow process of registering the sentence on the body itself—performed by the Inscraper in the Kafka narrative—decrees the historical disappearance of the body through its capture and its mechanical rewriting punctuated by sanitization. The appearance of the swastika here to recall the figures of sun and empire is no accident: the *Dialog* device inverts the intimacy of the darkroom and the peep show by opening its blades onto the “sunny” world of the California pornography industry. Doped by the exponentially growing circulation of information and capital, the trope of heat diffusion as a way of disseminating the psychosexual effects of power also appears here: it shows how that which is grandiose and radiates from a central point becomes small in spreading or subdividing itself—and how



Spills in a Safe Environment (Abstraction) p. 39



Dialog p. 41



Hand Over p. 43

⁷ See for example the recurring appearance in Zack’s paintings of iconic works by Velázquez, Delacroix, Malevich, Brancusi, Pollock, Guston, Matta-Clark, Smithson, Acconci and Immendorff.

⁸ Hans Namuth and Paul Falkenberg, *Jackson Pollock*, 1950–1951.

⁹ See, as a paradigmatic model of this type of device, the film *Der Lauf der Dinge* (*The Way Things Go*), by Peter Fischli and David Weiss, 1987.

¹⁰ See Michel Foucault, “What Is an Author?” in *Language, Counter-Memory, Practice*, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1977). Originally published in 1969 as “Qu’est-ce qu’un auteur?”

that which is small can multiply itself and attain hegemony. The imperial reveals its pettiness through its wayward materialism; the private experience, for its part, engages in shameless megalomania. The “purple carnation” at the tip of the phallus, the cum shot—on the glass sheet, on the lens of the camera used in the bedroom—reveal, *in detail*, the conditions of self-surrender to this newly universal ambition. In *Dialog*, Namuth’s film footage serves to recall the libidinal power of this founding principle in a culture that likes to think of itself as maintaining a fundamental epistemological scepticism. But the latent fantasy of total domination and boundless power subjects the bodies to the paranoid obsession of targeted power and virginity. This is logical, since modern recording conditions have replaced the ancient scriptural “immortalization” of the body with its enframing by the photomechanical, and later electronic, support—with the ensuing effects of liminal derealization. The more the body is “recorded,” or “re-produced,” the more its reality fades as the archetypal aura of its consumption grows. The fact that porn film actors mimic a mechanical act of reproductive performance, rather than an erotic act, merely signals the effectiveness of the non-generation of the flesh, of the non-significance of the documented act—which becomes pure archiving, pure quantification—and of the failure of the intersubjective process of meaning transmission. And thus comes full circle the staging of self by identification with fiction become reality, which sexually employs the language of industry.



Flat World p. 45



Portrait p. 47



Supply and Demand p. 49

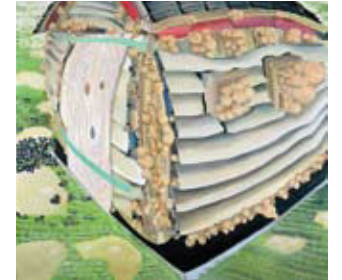
In the history of the body at work in the age of division of labour, and then of its flattening into images serving as law—see here *Flat World*, 2009—time—the film frame taken individually as a “moment” of the narrative—turns into a mere *position* on the assembly line. From that point forward, and precisely in a spirit of ideological antagonism vis-à-vis time, the least little qualitative and quantitative variations of the body are attentively recorded: everything is assessed, calculated—and through the smallest deviation becomes a potential source of excitement. And the counterpart of the sum of efforts expended to preserve the body at all costs—as circumscribed object, as productive entity—is, obviously, the impulse that fantasizes its destruction. The staging in *Dialog*, through its concurrent references to the filmic device, the “painting machine” and the easel as place of enframing of the body (in this regard, see also *Portrait*, 2005), indirectly evokes the exhaustion of the flesh as a symbolic figure of meaningful work. From this, it can be observed that a history of techniques for the setting of example by displaying the body, including medieval torture instruments, prepared the nihilism of the contemporary pornographic syntax. A similar trope of “showing by suspending” explains the presence of the canvas in the background of *Supply and Demand*, 2005, suspended like Balzac’s *peau de chagrin* (magic skin) or a shroud. Here, the themes of Pollockian martyrology and industrial manufacturing resurface through the figures of the studio and art production technical supports.¹¹ That the cardboard box, in its relation to the child body, symbolically acts in the same way that the wooden structure can do for the adult body, when the latter is subjected to punishment and display, is explained by the magniloquent pretensions for which these crude supports can serve.

¹¹ See also in this regard Art and Language, *Portrait of V. I. Lenin in July 1917 Disguised by a Wig and Working Man’s Clothes, in the Style of Jackson Pollock II*, 1980; and *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth I*, 1982.

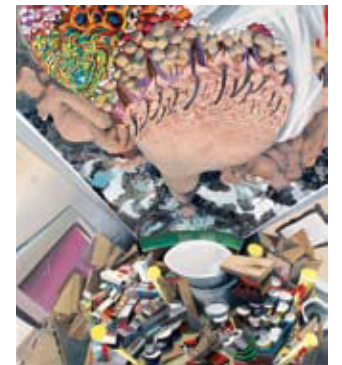
Fashioning the rags of glory for oneself at little cost in a private staging: a commonplace example of the kitsch appropriation of culture. In *Experience*, 2009 (p. 61), everything grand is repeated on a small scale and all things small demonstrate their potential to grow—if only by virtue of the modern artistic tradition, which legitimizes bricolage as the assemblage of “minor” cultural elements. The door and triumphal arch figures, evoked in *Supply and Demand*, appear in the warm light of a rudimentary stage installation. Filtered by the effect of coloured gels and lit by a white lamp actually found in Zack’s studio—a rare occurrence—the door-frame is reduced to its minimal and symbolic expression. However, the opening is blocked by a television set, which adds its device to the surrounding series of light projections. The minimal vocabulary of this theatrical staging again asserts the fantastical power of primitive material experimentation; but the conjunction of the light projections and the absence of actors acts like a passing comment on the “withdrawal to privacy”—and on the concomitant disappearance of the body, in the collective practices of self-fashioning that the electronic support now enables in “virtual” form.

In fact, in these works, much depends on the impossibility of explicitly seeing the enacted body. The almost complete absence of the body in Zack’s works, as suggested earlier, is indissociable from its metonymic treatment by the studio—see here also the cellular proliferation that appears in connection with architecture in *Squeal Puff*, 2006. In its rare ventures into representation, the body figure almost always leads to the opposite of the self-portrait one might expect. This body is subjected to elastic torsion; typically, it is hypertrophied—with an occasional effect of Albrightian physiognomy—depersonalized and generic—thus frequently bald or shaven—and carnivalesque, as when the dwarf and jumping jack figures appear. It is constrained, “framed”—see here the recurring use of twisting or skewering baroque frames—and often even literally torn or cut apart, hollowed out. *Arm Twister*, 2008, and *Thorough*, 2009, for example, depict a stratified biological schematic of the body, with the organic structure graduated according to a contrasting colour spectrum, which distinguishes skin, fat cells, blood cells and body hair. The play of scales demonstrates the power of the analytical and representational tools—delimitation of the areas, thickness of the strata, invisible barriers, immune system¹²—transposing the structure of *Spills in a Safe Environment*. The museum-style protective cordon at the bottom of *Arm Twister* echoes the insulting finger pointed downward, toward the chaos of the studio—like a retort to the in-cursive medical technique that “saves”: *noli me tangere*. In the background, intertwined limbs on the gravel-strewn snowy ground represent souvenirs of political violence as fertile ground for construction of monuments and the “duty of memory.” On a passing note, all of these figures call to mind the hagiographic fetishism and archaeological meticulousness that symptomatically governed the recent reconstruction of Francis Bacon’s studio at the Dublin City Gallery.

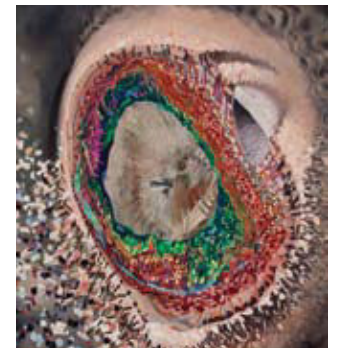
¹² For a discussion of the paranoid motif in modern Western societies as the basis for the convergence of the technical languages of diagnostic and surgical medicine, on the one hand, and of espionage and military operations, on the other hand, see Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 343–346. Originally published as *Kritik der zynischen Vernunft*, 1983.



Squeal Puff p. 51



Arm Twister p. 53



Thorough p. 55

With *Group Show*, the empire figure reappears as a site of choice for representing the power of agonistic spectacle. Muscles of naked bodies, erect torsions—“arm twister”—anonymous acclamations: all the elements of the neoclassical oath are on hand, but distorted and, thus, brutally revealed. The fact that *Group Show* was produced shortly after Zack’s participation in a museum group show devoted to painting in contemporary art is not without significance. The broad brushes, more suggestive of house or industrial painting than of the fine arts tradition, respond to the absence of physical supports in the immediate environment: everything suggests that the brushes are intended only for the individuals themselves, to paint them in white, to “whitewash” them. Once again, the figures of sanitization, virginity and automation occur like the flip side of the tribal motif—literally, here, body painting and mud wrestling. Ground of “links,” psychological chain reactions, ghostly figures in the background: everything pits the notions of genealogy and transmission against the heroic combat that conceals the underlying force of mechanical repetition.

Lastly, the figure of the spectacle arena inverts the figure of the Heideggerian clearing and shows that a specific body’s relationship to language is that which concentrates all taboos. *Thorough* involves the very image of this specificity: the face is an excavation site—an “emptying.” This refers, on the one hand, to the fundamental impossibility of representing the face as an immanent object;¹³ on the other hand, it revisits the obsessive theme of the ground as a site of meditation on the origin of things. At the very heart of the representational device, the presence of the stake—the clawed ground, evoking the leash—points to the ultimate absence of language’s founding centrality, and, consequently, to the hallucinatory will to enframe its movement as that which digs and opens into the flesh, beyond the biological body. “*Lieu de rendez-vous et place publique du champ clos à faire de cet endroit*” (literally, “meeting venue and public space of the list field to be made of this place”), openness through and through: “public space” and “list field” to be made—meaning, in relation to the Zackian stage set: What would be a “public” space that fosters individuation of the body by means of language, using metonymy to render itself visible? Also, how does the technical mode of representation reconcile with the ethical essence of language, this “public space for private meetings”? These are foremost questions. Perhaps the notes offered here will help elucidate the designation of art *pro-duction*, in Zack’s *oeuvre*, as the realm in which “essential reflection upon technology” occurs;¹⁴ such a designation can answer these two questions only by meshing with the circular movement of the works themselves, which, through elaboration and deconstruction, strive to perpetually reconfigure the questions’ terms.

¹³ See Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity*, trans. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969) and *Alterity and Transcendence*, trans. Michael B. Smith (New York: Columbia University Press, 1999). Originally published as *Totalité et infini*, 1961, and *Altérité et transcendance*, 1995.

¹⁴ Martin Heidegger, “The Question Concerning Technology,” in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977). Originally published as *Die Frage nach der Technik*, 1954.

Biobibliographie

Etienne Zack

Né à Montréal (QC), Canada, en 1976.

Vit et travaille à Montréal.

Prix Pierre-Ayot, lauréat 2008

Concours de peintures canadiennes RBC, lauréat national 2005

Biobibliographie sélective

L'astérisque (*) signale une publication.

Une version détaillée de la biobibliographie de l'artiste est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal [http://media.macm.org].

Expositions individuelles et en duo

2008

Etienne Zack: Loitering Shadows, Blackwood Gallery, University of Toronto Mississauga, Mississauga.

Etienne Zack : Occulture, Art 45, Montréal.

2007

Authorshop, Equinox Gallery, Vancouver.

Les Œuvres récentes du peintre Etienne Zack, Art 45, Montréal.

2006

According To This, Bergen Kunsthall, Bergen.

Etienne Zack, Equinox Gallery, Vancouver.

Jorge Queiroz / Etienne Zack, Thomas Dane Gallery, Londres.

2005

Etienne Zack, Equinox Gallery, Vancouver.

2004

Etienne Zack, Galeria Marina Miranda, Madrid. *

2002

Awry, Artcore, Toronto.

Etienne Zack : Superpositions, Annexe III, Galerie Trois Points, Montréal.

Nothing Really Happens, Third Avenue Gallery, Vancouver.

2001

Tropes, Third Avenue Gallery, Vancouver.

Expositions collectives

2009

Collection permanente d'art contemporain, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

2008

Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La Triennale québécoise 2008, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. *

Art 45, Montréal.

2006

Altered Image, Equinox Gallery, Vancouver.

Paint, Vancouver Art Gallery, Vancouver. *

Tina B. The Prague Contemporary Art Festival, Prague. *

2005

Concours de peintures canadiennes de RBC, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto [exposition itinérante].

In a Certain Place, Nicole Klagsbrun Gallery, New York.

Living It, Centre A, Vancouver.

No Place as Home: New Art from Vancouver, Projektraum Viktor Bucher, Vienne [exposition itinérante].

2004

East International, Norwich Gallery, Norwich. *

Equinox Gallery, Vancouver.

KBK Arte Contemporaneo, Mexico.

2003

Artcore, Toronto.

2002

Failure, Belkin Satellite Gallery, Vancouver.

Ville peinture, 5420, boulevard Saint-Laurent, Montréal.

2001

Third Avenue Gallery, Vancouver.

Repères bibliographiques

2009

Lafleur, Annie. « Etienne Zack : la peinture est une technologie », *OVNI*, n^o 3 (automne 2009), Interview, p. 34–39.

2008

Laurence, Robin. « Object World: The Extravagantly Crowded Surreal Scenarios of the Up-and-Coming Painter Etienne Zack », *Canadian Art*, vol. 25, no. 3 (Fall 2008), p. 114–117.

2006

Alward, Sean. « Etienne Zack », *Canadian Art*, vol. 23, no. 3 (Fall 2006), p. 139.

Burnham, Clint. « A Cheerfully Subversive Artist: Vancouver Painter Gathers the Detritus of Life and Crams It All Together into Comments on Our Inheritance », *The Vancouver Sun* (May 20, 2006), p. F3.

Dylan, Cree. « Etienne Zack: Junk and the Realm of Ideas », *Galleries West* (Fall/Winter 2006), Interview, p. 56–59.

Laurence, Robin. « Etienne Zack », *The Georgia Straight* [en ligne] (May 11, 2006).

Laurence, Robin. « The Rebirth of Painting », *The Georgia Straight* [en ligne] (Sept. 14, 2006).

Mooney, Christopher. « Vancouver: Peripheral Visions », *Modern Painters* (July/Aug. 2006), p. 100–101.

2005

Henderson, Lee. « Etienne Zack: Image Crusher », *Border Crossings*, vol. 24, no. 3, issue 95 (Aug. 2005), p. 72–79.

Kealy, Séamus. « Etienne Zack », *Canadian Art*, vol. 22, no. 3 (Fall 2005), p. 154–155.

Kliner, Dion. « Etienne Zack », *Flash Art*, vol. 38, no. 243 (July/Sept. 2005), p. 124.

Laurence, Robin. « Etienne Zack », *The Georgia Straight* [en ligne], (Sept. 15, 2005).

2004

Price, Mat. « Mixed Paint: A Survey of Contemporary Painters », *Flash Art*, vol. 37, no. 239 (Nov./Dec. 2004), p. 88–98.

2003

Kealy, Séamus. « Etienne Zack: Resisting Symbolism », *Artichoke*, vol. 15, no. 1 (Spring 2003), p. 16–17.

Liste des œuvres

Head Room, 2003
Acrylique et huile sur toile
81 × 91,5 cm
Collection de Linda Vipond

Portrait, 2005
Acrylique et huile sur toile
106,5 × 122 cm
Collection privée

Supply and Demand, 2005
Acrylique et huile sur toile
137 × 152,5 cm
Collection privée

Caught Up, 2006
Acrylique et huile sur toile
137 × 152,5 cm
Collection privée, Vancouver

Comers and Goers, 2006
Acrylique et huile sur toile
152,5 × 167,5 cm
Collection de l'artiste

Duplicat, 2006
Acrylique et huile sur toile
167,5 × 188 cm
Collection de Beth Noble

Highs and Lows, 2006
Acrylique et huile sur toile
106,5 × 122 cm
Collection de Janet de Botton et
Rebecca Marks

Oral B High, 2006
Acrylique et huile sur toile
167,5 × 188 cm
Collection de l'artiste

Squeal Puff, 2006
Acrylique et huile sur toile
152,5 × 167,5 cm
Collection de Karen et Greg Pedersen

Timing, 2006
Acrylique et huile sur toile
152,5 × 167,5 cm
Collection de Gerd Metzdorff

Group Show, 2007
Acrylique sur toile
198 × 228,5 cm
Collection de Bennett Jones LLP, Toronto

Methods, 2007
Acrylique et huile sur toile
152,5 × 167,5 cm
Collection de Penny Wright

**Speaking Through the Whites of the Eyes
(Wrest in Paint), 2007**
Acrylique et huile sur toile
198 × 228,5 cm
Collection de la Banque Nationale
Groupe Financier

Arm Twister, 2008
Acrylique et huile sur toile
198 × 228,5 cm
Collection de Lonti Ebers

Remains, 2008–2009
Acrylique et huile sur toile
167,5 × 188 cm
Collection de l'artiste

Dialog, 2009
Huile sur toile
152,5 × 167,5 cm
Collection de l'artiste

Experience, 2009
Acrylique et huile sur toile
167,5 × 188 cm
Collection de l'artiste

**Spills in a Safe Environment
(Abstraction), 2009**
Acrylique et huile sur toile
152,5 × 167,5 cm
Collection de l'artiste

Thorough, 2009
Acrylique et huile sur toile
152,5 × 167,5 cm
Collection de l'artiste

Proceeding to Irrevocability, 2009
Huile sur toile
305 × 457 cm
Collection de l'artiste

Formalities, 2009
Huile sur toile
305 × 457 cm
Collection de l'artiste

Hand Over, 2007
Acrylique et huile sur toile
152,5 × 167,5 cm
Cette œuvre ne fait pas partie de l'exposition

Flat World, 2009
Acrylique et huile sur toile
106,5 × 122 cm
Cette œuvre ne fait pas partie de l'exposition

Toutes les œuvres sont reproduites avec
l'aimable permission de l'Equinox Gallery de
Vancouver



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ☐☐



9 782551 238750