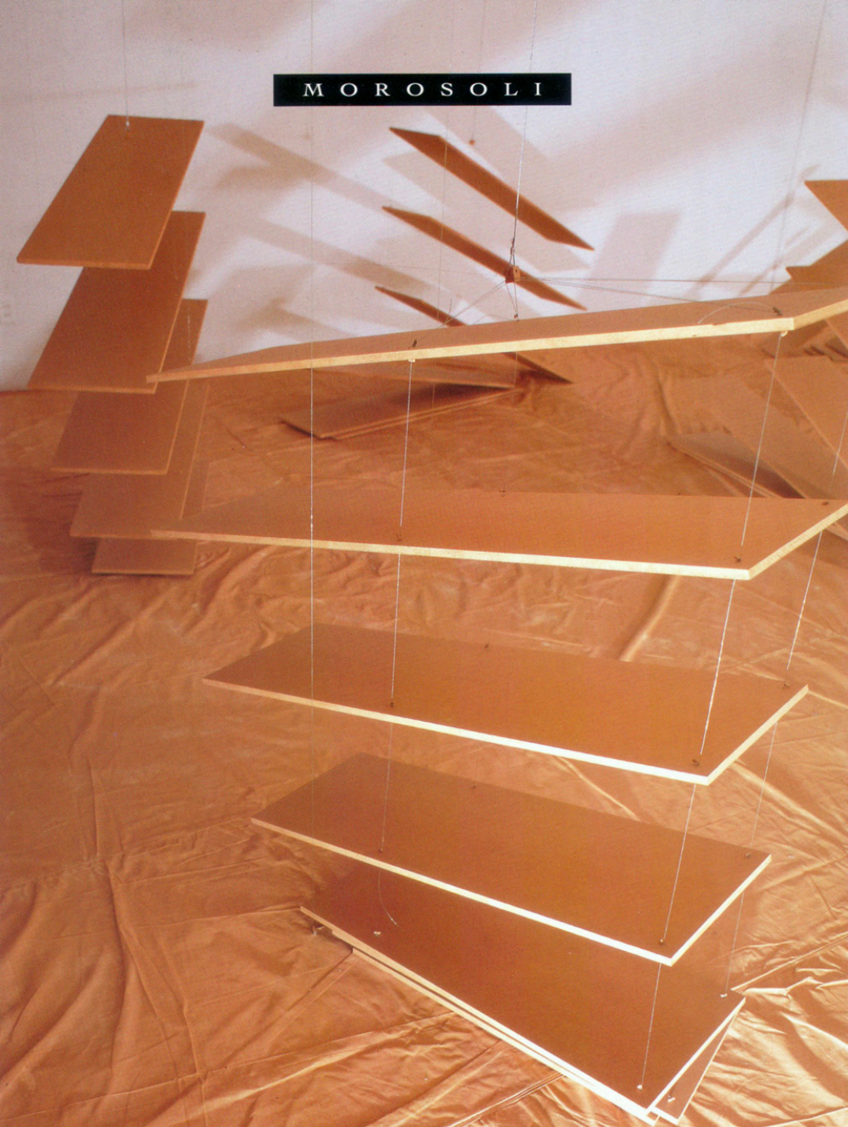
MOROSOLI



CITÉ ENGLOUTIE En un premier temps, le lieu d'exposition semble vide. Il n'est donné à voir que le plancher, les murs, le plafond. Lentement, des sections du plancher se soulèvent faisant apparaître une succession de lattes formant, à extension finale, des volumes dont certains atteignent plus de 2m de hauteur. L'organisation différente des lattes et l'agencement particulier de ces volumes stratifiés créent des structures architecturales, des parois, des portes, des colonnes. Un parcours est alors offert aux spectateurs qui peuvent circuler sous les arches et entre les murs.

À des rythmes variés, l'ombre de cette ville est réabsorbée par le plancher: la cité est engloutie, annihilée dans un tremblement de sol.

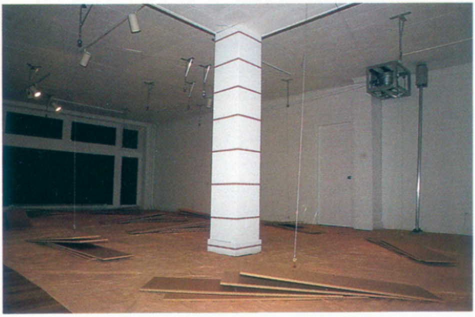
L'exposition est à nouveau le vide. Elle se métamorphosera sous peu en un tout. Le mirage d'une ville engloutie réapparaît dans un encombrement architectural où l'on peut déambuler... un lieu d'errance qui se transformera en un « non-lieu ».

ENGULFED CITY *At first, the site of the exhibit seems empty. One can only see the floor, the walls, and the ceilling. Slowly, floor's sections raise, allowing the observer to see a series of slats that form, in their final extension, volumes reaching more than two meters high. The different organization of the slats and the ordering of these stratified volumes create architectural structures, archs, doors, columns. A path is now offered to the viewers who can circulate under the arches and between the walls.*

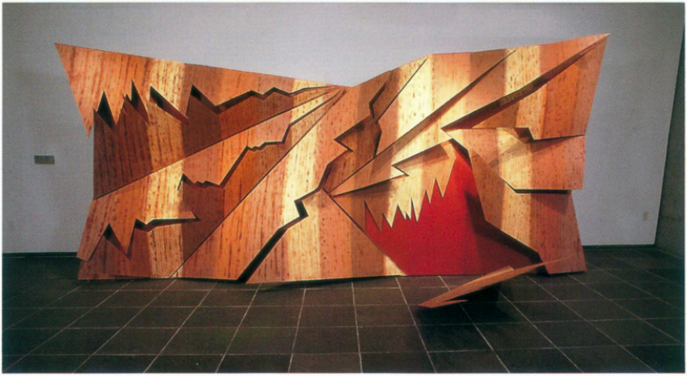
At varying rhythms, this town's shadow is reabsorbed in the floor; the city is engulfed, annihilated in a tremor of the ground.

The exhibit is empty again. But it will soon metamorphose in a whole. The illusion of this engulfed city reappears in an architectural glut where one can stroll. A site of wanderings that will transform itself in a non-site.

Morosoli



Cité engloutie, *Engulfed city,* 1993
(Page couverture/*Front Cover*)
Installation en mouvement
Installation in motion
Gatorfoam, toile, mécanique, moteur
Gatorfoam, linen, mechanism, motor
9 m x 6 m x 2 m 20 de hauteur
30' x 20' x 9' high
Photo: Stéphane Lemire



Déchirure, *A Tear* 1989
Aluminium, masonite, moteur
Aluminium, masonite, motor
5 m x 2 m 30 x 2 m 30 / *16' x 8' x 8'*

À travers le mouvement réel, je cherche à intégrer le temps comme quatrième dimension à la sculpture. Cette subtile notion qu'est la durée s'amalgame à celles du volume et de la couleur pour explorer un autre espace physique et affectif. Cet espace dépourvu de référence stable interroge le spectateur sur son rapport avec le lieu. Dès lors, un passage s'effectue de la réalité à la fiction projetant le visiteur en un lieu psychologique également instable. La monumentalité dans la sculpture cinétique retient particulièrement mon attention. Elle permet d'absorber dans ses mouvements les déplacements du spectateur et ainsi facilite le transfert psychologique devant cette temporalité qui angoisse, fascine, trouble.

Through real movement, I try to give a fourth dimension to sculpture: time. The subtle notion of duration merges with those of volume and colour to explore another physical and affective space. This space devoid of stable references questions the viewer on his relation with the site. From then on, the viewer travels from reality to fiction, a site which is equally unstable from a psychological standpoint. The immoderacy of kinetic sculpture is what retain my attention. Within its movements, it can absorb the moving viewer and, by so doing, aids the psychological transfer in front of this temporality which anguishes, fascinates, and troubles.

Morosoli

Le corps DÉROBÉ

« Si les feuilles des arbres ne remuaient pas, comme les arbres seraient tristes, et nous aussi. »

— EDGAR DEGAS, *Lettre à Henri Rouard*[1]

Joëlle Morosoli poursuit à vrai dire une démarche artistique paradoxale. Contemporaine assurément, elle se situe pourtant en dehors des modes et des courants, tout en s'inscrivant dans une importante filiation historique, celle du cinétisme.

« C'est autour de 1912, écrit Frank Popper, que Larionov, Balla, Archipenko et Duchamp essaient d'introduire le mouvement réel, soit par manipulation, soit à l'aide de moteurs électriques ».[2] Un type d'expérimentation qu'avait déjà amorcé Umberto Boccioni dans ses sculptures futuristes, et qui empruntera de multiples voies par la suite : des tiges d'acier animées que Naum Gabo réalise dès 1920 aux modulateurs d'espace de Laszlo Moholy-Nagy ; des oeuvres à effets optiques de Vasarely jusqu'aux machines baroques et bruyantes de Tinguely ; des objets de Takis mus par des forces magnétiques aux recherches « luminodynamiques » de Nicolas Schöffer.

Au Québec, des précurseurs comme Ulysse Comtois, avec ses oeuvres manoeuvrables, annoncent l'essor que prend la sculpture en mouvement à partir des années soixante. Une époque de pure effervescence où l'on entend bousculer les catégories traditionnelles de l'art, « transcender le statisme traditionnel de l'objet à trois dimensions »,[3] notamment en faisant intervenir la technologie de pointe. Les oeuvres s'ébranlent, s'activent, elles qui étaient « toujours apparues comme immuables, statiques, sacrées, distanciées, intouchables ».[4] D'aucuns élaborent des automates hybrides abracadabrants, comme La nourrice de Serge Cournoyer qui transforme en eau l'humidité ambiante pour nourrir une plante à intervalles réguliers, tandis que d'autres construisent des installations interactives et ludiques directement inspirées de la cybernétique. Placé devant des claviers et des écrans lumineux, le spectateur est ainsi propulsé dans des univers cosmiques qui font écho aux aventures spatiales de l'époque, aux premiers astronautes marchant sur la lune !

Aujourd'hui, près de trente ans plus tard, les premiers engouements technologiques s'étant quelque peu émoussés, seuls quelques rares artistes continuent d'explorer ce champ d'investigation particulier qu'est le cinétisme. Un type de sculpture des plus exigeants qui nécessite d'amples moyens, des connaissances et des habiletés susceptibles de décourager plus d'un adepte, même les plus tenaces.

La démarche de Morosoli est subtile et complexe sur le plan conceptuel. Elle nécessite de la minutie, de la patience, de savants calculs et la précision méthodique d'un maître horloger.[5] Assistée techniquement par Rolf Morosoli, elle réalise des oeuvres uniques et autonomes ou des « environnements psychologiques » dont l'objectif est de traquer le spectateur et de lui faire vivre une expérience émotionnelle intense. La mécanisation mise au service des affects. Il ne s'agit pas, comme d'autres l'ont fait déjà, de questionner la machine contemporaine en dévoilant ses rouages internes, les animant comme des squelettes frénétiques. Chez Morosoli, au contraire, les moteurs, bielles, engrenages et autres composantes qui génèrent le mouvement ne sont pas montrés. Ils s'effacent devant les éléments plastiques et leur pouvoir d'évocation. Ce que l'on perçoit c'est la structure de l'oeuvre qui se déploie, non pas la structure de la mécanique, les conséquences et les effets du mouvement, non pas la cause.

Puisant dans le vocabulaire architectural, l'artiste l'investit d'un mouvement pour, ici édifier un mur inquiétant qui se lézarde, là des pans qui s'ouvrent et se referment sur eux-mêmes, capturant le spectateur dans un étau, une prison, un piège. Cette fois, c'est une cité ancestrale qui est engloutie et renaît inlassablement. Le temps de l'oeuvre renvoie directement à la notion du temps qui passe et entraîne tout sur son passage : le fugace, le périssable, le transitoire de toutes choses ici-bas.

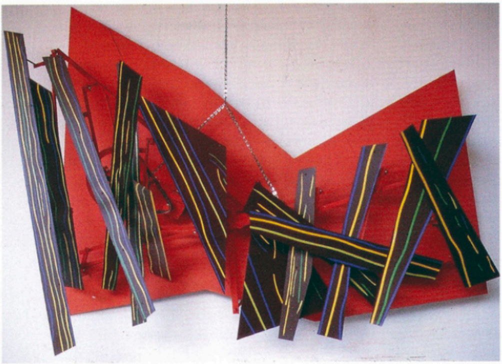
La cité est symbolisée par deux ensembles juxtaposés. Le premier regroupe huit sections dont les éléments vont de 1 m à 1 m 80 de longueur et forment une enceinte semi-circulaire qui s'élève jusqu'à une hauteur de 2 m 20 ; le second présente deux structures côte à côte qui deviennent un passage central. L'oeuvre est fabriquée de lattes superposées les unes sur les autres. Elles sont reliées par d'invisibles câbles au mécanisme qui les surplombe et les anime, comme à une centrale électrique distribuant l'énergie. Les éléments se soulèvent du plancher simultanément, selon un rythme prédéfini, érigent autour de nous une ville éphémère. Une ville qui bientôt s'évanouit sous nos yeux, s'effondre petit à petit.

Nous perdons pied, comme dans un rêve. Nous n'avons plus de prise sur le réel, il nous échappe. Nous sommes happés, hypnotisés par ces fragments qui, lentement, inexorablement se hissent en lattes et nous encerclent. Et tandis qu'au départ nous déambulions dans un espace «vide», nous voici peu à peu emmurés, entourés d'arches et de parois, devenus citadins d'une ville/champignon, avec ses parcours parallèles et ses portails.

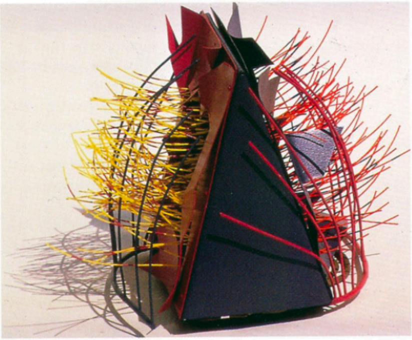
En quelques minutes, l'espace s'est métamorphosé. Là où il n'y avait rien, voici que se dressent des murailles qui nous dépassent, puis une ville nomade à arpenter, de nos cent pas, de long en large comme un site initiatique. Un labyrinthe surgit du sol et nous capture. Nous sommes pris à l'intérieur de lui. Une brèche s'est ouverte qui enclenche un déplacement. Nous sommes inclus dans ce processus d'édification, dans cette succession.

L'oeuvre n'est jamais finie, fixe, elle se déroule, se refait sans cesse, comme un leitmotiv réitéré, lancinant. Rien n'est plus immuable, rassurant. L'oeuvre bouge, respire, instable, fuyante devant nous. Elle s'esquive, se dérobe à toute définition, à toute conclusion. Elle devient un non-objet, n'existe plus comme forme plastique, comme oeuvre d'art, mais en tant qu'énergie immatérielle en transformation constante. L'art se dématérialise et «se met en représentation».[6] Un acte se joue. Nous sommes conviés à ce spectacle, participons à cette mutation, à cette vibration. Un univers s'édifie puis s'écroule comme un château de cartes au ralenti.

Morosoli avec ses sculptures contrôle notre espace et notre temps. L'oeuvre se succède en séquences imperceptibles, dans une lenteur qui étire le temps. Non pas le temps subjectif du mouvement virtuel, celui que l'on contrôle et que l'on peut prolonger à sa guise selon ses déplacements, mais bien le temps objectif du mouvement réel, décidé par l'artiste, parfaitement ajusté, programmé en une donnée prévisible et sans hasard. Nous sommes pris dans cet incessant mouvement : un rituel, la danse frénétique d'un derviche tourneur étourdissant.



Éclatement, *Splintered,* 1982
Aluminium, mécanisme, moteur
Aluminium, mechanism, motor
1 m 22 x 1 m 22 x 60 cm / 4' x 4' x 2'



Frémissement, *Shudder,* 1987
Aluminium, nylon, moteur / *Aluminium nylon, motor.* 31 cm x 31 cm x 31 cm
1' x 1' x 1'

Nous sommes des acteurs, des danseurs dans l'oeuvre de Morosoli. Nous sommes piégés, déplacés malgré nous. L'oeuvre qui s'active entraîne notre «sollicitation dynamique».[7] C'est au corps que l'artiste s'adresse, c'est lui qu'elle met en scène, en situation dramatique pour le fracturer, en arracher des profondeurs les émotions vives et secrètes. Morosoli entrouvre des brèches, fracture le corps, l'agite et le désarticule. Ce mur qui se lézarde, nous lézarde à son tour, cette cité nous engendre à la fois qu'elle nous aspire. Nous voici plongés dans un au-delà des apparences, où tout ce qui était normalement solide et stable, continu et immobile, se craquelle, se fissure. La réalité convenue bascule et nos certitudes avec elle.

Morosoli nous agresse, nous accule au mur. Rien n'est plus acquis dorénavant : l'espace est ébranlé comme soudain le sont nos habituelles perceptions, nos avoirs et nos êtres certains. L'oeuvre nous arrache à notre quotidien rassurant et réveille en nous ces peurs et des forces enfouies, insoupçonnées.

Car ces structures qui bougent c'est notre carapace qui se fendille et laisse affleurer cet ailleurs caché en nous. Celui qui se terre lointain et que nous protégeons de notre mieux pour nous défendre ou nous accommoder, nous adapter aux circonstances, aux autres, à la communauté. Mais là, soudain, nous rendons les armes et laissons tomber les inefficaces boucliers. Nos forteresses inexpugnables et nos tours d'ivoire sont prises d'assaut, nos tactiques sont devenues inopérantes désormais. Nous sommes mis à nu, mis à vif, sans défense. Et surgissent alors les mystères ancestraux. Nous les voyons, les ressentons à nouveau.

En capturant notre corps, comme dans un filet, c'est notre idée que capture Morosoli. Elle nous tient à sa merci. Tels ces morceaux de ville attachés à un fil, nous devenons aussi des marionnettes ficelées, articulées / désarticulées.

Nous sommes dépossédés de notre temps unique. Nous participons à celui de l'oeuvre, à ses machinations, coïncidons à ce temps et à cet espace mécanisés, robotisés. Nous devenons l'oeuvre elle-même : cet « objet défini par son mouvement et qui n'existe pas en dehors de lui ».[8]

Si les feuilles des arbres ne remuaient pas, comme les arbres seraient tristes !

Serge Fisette
(Historien d'art et directeur de la revue *Espace*)

NOTES

1 Guérin, Marcel, Lettres à Degas, Grasset, 1931. Cité dans : Frank Popper, Naissance de l'art cinétique, Gauthier-Villars, 1967.

2 Popper, Frank, Naissance de l'art cinétique, Gauthier-Villars, 1967, p. 116.

3 Saint-Martin, Fernande, «Introduction», catalogue d'exposition *Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, p. 16.

4 Béland, Luc, *L'art bouge: un regard sur les «seventies»*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, 1990, p.5.

5 Un horloger suisse, assurément ! Comme sont Suisses d'origine les Morosoli.

6 Bordier, Roger, *L'art moderne et l'objet*, Éditions Albin Michel, 1978, p. 225.

7 Chevalier, Denys, «Art constructif, art visuel, art cinétique», catalogue d'exposition *Art et mouvement*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1967, sans pagination.

8 Sarte, Jean-Paul, «Situations III» (Gallimard), cité dans : Bordier, Roger, op. cit., p. 227.

---

add another dimension to the

Temporal INTEGERS: *Speculations on the Sculpture of Joëlle Morosoli*

The sculptures (perhaps more properly, the environmental installations) of Joëlle Morosoli make use of the full context of space. They empower our mobility. They engage our embodied imagination. They elicit emotions. In so doing, they access a dimension which too little contemporary sculpture has seen fit to meaningfully treat: the dimension of temporality.

Decidedly not static entities, her sculptures move and, in turn, force us to move. In their very restlessness, and the wealth of perspectival variations they offer, her work demands an ongoing perceptual reappraisal. In other words, she denies the viewer the option of passive observation. Observation is perforce active. And an active observation results in introspection.

The sculptures themselves shrug off our taxonomy, our desire to limit their horizon of meaning, because of their resolutely alien character and their refusal to stand still and let us conveniently pigeonhole them. This resistance to categorisation is a hallmark of Morosoli's sculpture.

Morosoli's sculptures are new and strange. Adamantly kinetic creations, they effortlessly coerce the observer into sundry kinaesthetic acts and felt experiences in order to know them. Emotionally and kinesthetically, they are integers of temporality; eloquent voices of time.

So it is not just their capacity to act in space that makes them interesting. It is their capacity to interact with us; to offer an experience different from the norm, and one with a frisson of being somehow unsettled in our mundane reality. And the work also acts on the imagination, soliciting eidetic variations on how it appears at any one moment. This work also appeals to the auditory imagination, in that the soft hum and whirr of hidden motors experience of a sculpture. Its auditory component sparks the imagination; we speculate on its interior management.

Clearly, our encounter with Morosoli's sculpture exceeds perceptual modes of experience per se. In other words, the sculpture is multidimensional and the way in which it enacts itself in space and time is profoundly multiple.

Looking backwards, we can see how true these preliminary speculations are of her earlier work. In *Déchirure* (1989), the sculpture changed facets continuously, and our attempts at grasping it with finality were frustrated at every turn. Here was an architecture that seemed to deconstruct itself continuously and, in the process, deconstructed some of our presuppositions about sculpture and how it functions in space.

In *Sculpture/Socle* (1990), the two objects refused a passive contemplation, and physically implicated the observer in such a way as to disabuse him or her of the notion that any stationary standpoint he or she might assume would be adequate to appraise them in their entirety. The baroque excrescences of the otherwise minimal forms seemed to grow out of them almost organically, and the solid forms were themselves seemingly displaced from their bases. The implicit promise of a secret dynamism (that might be revealed at any moment but finally was not) imbued them with an aura of surprise, secretiveness and contrariety too seldom experienced in sculpture today. Another work of the same title functioned similarly, and seemed to lift itself up on its own hindquarters, revealing in the process an organic configuration that bespoke an interior life.

In *Pièces/Pièges,* [Trap Rooms] (1990), Morosoli executed one of her most important environmental installations. Comprised of four rooms, each comprised of four hanging panels that would open and close, the artist constructed a labyrinth the experience of which could be self-knowledge. The hanging panels formed a constantly changing environment for

vision and the body, for the interior walls bore painted images that suggested confinement.

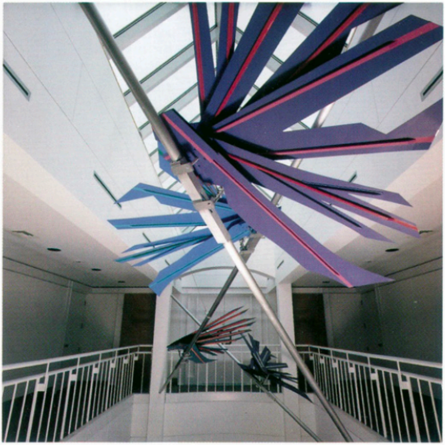
If it was an environment the observer removed him/herself to with alacrity, perhaps it was because each module constituted a different experience which encompassed that observer readily and evoked the reality of the prison cell. As one moved from room to room, as one wandered ever deeper into the artist's labyrinth, one seemed to retreat ever further into oneself. And it was this observer who, the sole referenced subject, could experience intimately the sense of being imprisoned and then set free. This work revealed the consummate theatricality that is a signature of this work (and which itself prevents taxonomy).

Cité engloutie (Engulfed City)

More recently, Morosoli has executed her most intriguing and rigorous work to date, in which masonite flats initially resting on the floor are drawn up like marionettes by wires hanging from the ceiling. On the floor, they have a decidedly postminimalist ethos. As they inexorably unfurl themselves, they become a particularly impressive environmental installation. They hang suspended in space, a forest of signs we are entreated to enter. They are then reabsorbed by the floor plane, awaiting their next awakening like mute cyphers. They transform the space in which they are situated and are magnets for the embodied imagination of the observer.

As noted, Morosoli's kinetic sculpture has a gnomic, unclassifiable aura that resists our attempts to categorize it. Beset by a torpor that issues not from their formal components but from our own unconscious, and a temporality they create for themselves in terms of their own motility and ours, these fey objects are at once alluring and demanding. Morosoli has sought to create environments in which we are subjected to experiences that leave us with a sense of being no longer so much at ease in our ordinary universe; of being transposed to a foreign reality without acclimatisation.

Morosoli has said: «Movement occupies space through the time required for the elements [in my sculpture] to move from one



Trajectoire(s) / *Trajectory*, 1992
Sculpture intégrée au Centre de Recherche Fernand-Séguin, Montréal / *Integrated sculpture in Research Centre Fernand-Séguin, Montreal.* Aluminium, mécanique, moteur / *Aluminium, mechanism, motor*
Architecte / Architect: Jacques Reeves. Photo: Richard Max Tremblay

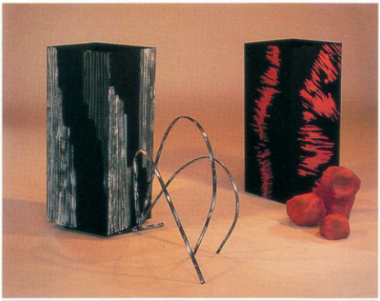
point to another. As such, the site becomes variable, multiple, modifiable. Movement is characterised by instability: it changes habitual norms, creating initially insecurity and ultimately query».

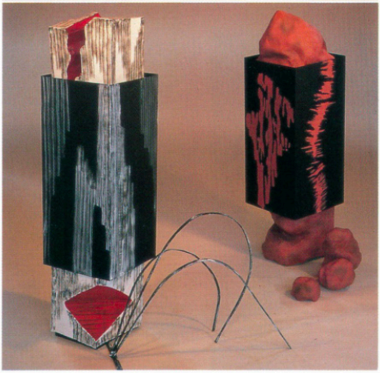
The movements in her work destabilise the observer. This transpires as one becomes aware that the sculpture has a metaphorised inner life — a host of interior profiles that can be experienced only if we move in tandem with its movements — that constantly decenters us. Thus, we become aware of the duration of the sculpture's movements — and our own. The sculpture becomes a potent temporal integer within the horizon of our own continually decentered experience.

Morosoli is emphatically not a latter-day George Rickey: she is not interested in a kinetic sculpture per se. Instead, she is interested in luring the observer into a labyrinthine snare in which the Minotaur is none other than the Self; a snare from which that observer cannot extricate himself/herself without thorough reflection on the effects of the sculpture in real time.

James D. Campbell
(Art writer and curator)

Rétraction maximale / *Retracted sculpture*





Extension maximale / *Extended sculpture*

Sculpture / Socle, *Sculpture / Pedestal,*
1990 Aluminium, fibre de verre,
moteur / *Aluminium, fiberglass, motor*
2 m x 30 cm x 70 cm de hauteur
6' x 1' x 28" high

Remerciements / *Acknowledgements*

L'exposition «Cité engloutie» a
été réalisée grâce à la collaboration du
ministère de la Culture du Québec.
The exhibition "Engulfed City" was
achieved with the collaboration of the
Quebec ministère de la Culture.

Historiens d'art / *Art writers*
SERGE FISETTE
JAMES D. CAMPBELL

Graphisme / Design
CLAUDE GUÉRIN

Impression / *Printing*
IMPRESSION BT

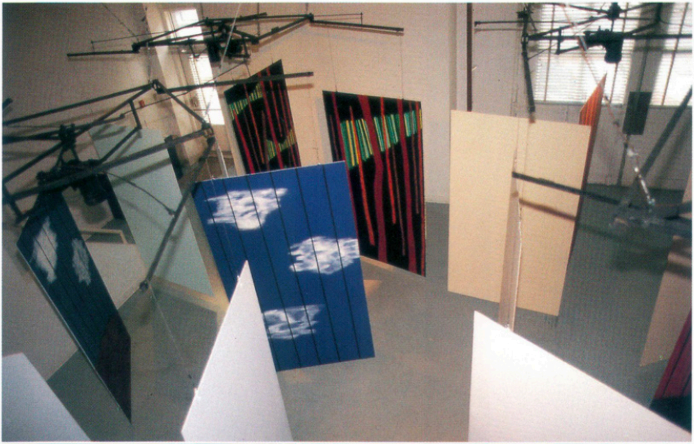
Photographie / *Photography*
RICHARD MAX TREMBLAY
STÉPHANE LEMIRE

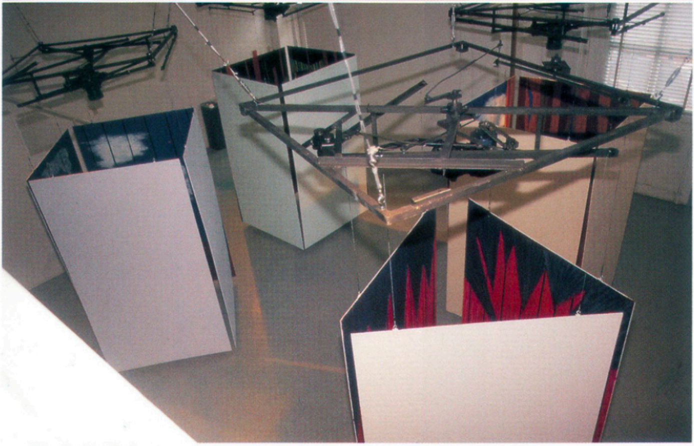
Dépôt légal / *Legal deposit*:
Bibliothèque Nationale du
Québec / *Quebec National Library,*
1993

Cassette vidéo disponible sur
demande
Video cassette available upon request

Morosoli: 3385 rue Geoffrion
Ville de Saint-Laurent
(Québec) Canada H4K 2V1
Tél.: (514) 337-3349

Pièces ouvertes / *Opened rooms*





Pièces fermées/*Closed rooms*

Pièces/Pièges, *Trap rooms,* 1990-1991
Installation en mouvement/*Installation in motion*
Bois, métal, mécanique, moteur/*Wood panels, metal, mechanism, motor*
8 m x 8 m x 2 m 10 de hauteur/*26' x 26' x 8' high*

JOËLLE MOROSOLI
ROLF MOROSOLI

EXPOSITIONS SOLOS

BOURSES / GRANTS

SOLO EXHIBITIONS

1993 Galerie Horace, Sherbrooke

1992 Goethe-Institut, «Installation in situ», Montréal

Auditorium Bell,«Trajectoire(s)», Montréal

1991 Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières

Musée du Bas-St-Laurent, Rivière-du-Loup

Saint Mary's University, Art Gallery, Halifax

Centre des arts contemporains du Québec à Montréal

1990 Musée de la Ville de Lachine, Lachine

Centre d'exposition l'Imagier, Aylmer

1989 Musée régional de Rimouski, Rimouski

1988 Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard

EXPOSITIONS INTERNATIONALES
INTERNATIONAL GROUP SHOWS

1989 Galerie d'art Lavalin, «Artluminium», Montréal

1987 Centre Georges Pompidou, «Les Machines sentimentales», Paris, (artistes dont Tinguely, Schöffer, Tsaï)

1986 La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, France

Délégation du Québec, «Québec en 3D», Paris, Cannes, Lyon

1984 Délégation du Québec, «Les solitudes de l'Outaouais», Paris

EXPOSITIONS COLLECTIVES
GROUP SHOWS

Une trentaine d'expositions/ *About thirty exhibitions*

RÉALISATIONS PUBLIQUES (1 %)
PUBLIC ACHIEVEMENTS

1992 Centre de Recherche/*Research Centre* Fernand-Séguin, Montréal

École/ *School* Geai-Bleu, La Plaine

1990 Bibliothèque/*Library* Pierrefonds

1986 Centre sportif / *Recreation Centre* Saint-Léonard

C.L.S.C./*Local community health clinic* Centre-Sud, Montréal

Bibliothèque/*Library* Lucien-Lalonde, Hull

Centre hospitalier régional/ *Regional Hospital Centre,* Gatineau

1981 Palais des Congrès/*Congress Hall,* Hull

1992 Ministère des affaires culturelles, Soutien à la création/*Quebec Government for creation,* Bourse/*Grant* B, longue durée/*One year*

1990 Ministère des affaires culturelles, Soutien à la création/*Quebec Government for creation,* Bourse B/*Grant* B, longue durée/*One year*

Conseil des arts/*The Canada Council,* Rencontre des écrivains/*Writers meeting grant*

1987 Ministère des affaires culturelles/*Quebec Government,* Bourse de voyage/*Travel,* Hotel Drouot, Paris

1986 Ministère des affaires culturelles/*Quebec Government,* Exposition/*Exhibition for* Centre Georges Pompidou, Paris

1985 Conseil des arts/*The Canada Council,* rencontre des écrivains/*Writers meeting grant*

PUBLICATIONS

1988 Roman/*novel, Le ressac des ombres,* Éditeur/*Editor* l'Hexagone, Montréal

1986 2e Prix Robert Cliche/*2nd Robert Cliche award,* roman/*novel, Avec l'angoisse pour sablier*

1984 Recueil de poésies/*Miscellany poetry, Traînée rouge dans un soleil de lait,* Éditeur/*Editor* Naaman, Sherbrooke

ARTICLES

1993 *Espace,* Serge Fisette, historien d'art/*Art writer,* traduction/*Translation* Jack Ruttan Été/*Summer*

1992 *ETC. Montréal,* nº 18, Nadia Slejskova, critique d'art/*Art writer*

Arts Atlantic, nº.42, Elizabeth Wood, critique d'art/*Art writer*

1991 *Le Devoir,* Jean Dumont, critique d'art/*Art writer,* Montréal, 19 décembre/*December*

Le Nouvelliste, André Gaudreault, critique d'art/*Art writer,* Trois-Rivières, 2 février/*February*

Le Mail-Star, Elissa Barnard, critique d'art/*Art writer,* Halifax, 27 avril/April

Le Devoir, Jean Dumont, critique d'art/*Art writer,* Montréal, 27 juillet/*July*

1990 *Vie des Arts,* nº.139, Elizabeth Wood, critique d'art/*Art writer,* traduction/*Translation* Jean Dumont

Espace, Louise Letocha, historienne d'art/*Art writer,* traduction/*Translation* Elizabeth Wood, automne/*Fall*

1989 *Espace,* Serge Fisette, historien d'art/*Art writer,* hiver/*Winter*