

ETC

**Vision téléologiques / Frank Morzuch, Centre
d'exposition CIRCA, Montréal. Du 16 avril au 28 mai
1994**

John K. Grande et Monique Crépault

Art et vulgarisation 1
Numéro 27, août–novembre 1994

URI : id.erudit.org/iderudit/35670ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grande, J. & Crépault, M. (1994). *Vision téléologiques / Frank Morzuch, Centre d'exposition CIRCA, Montréal. Du 16 avril au 28 mai 1994*. *ETC*, (27), 25–26.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

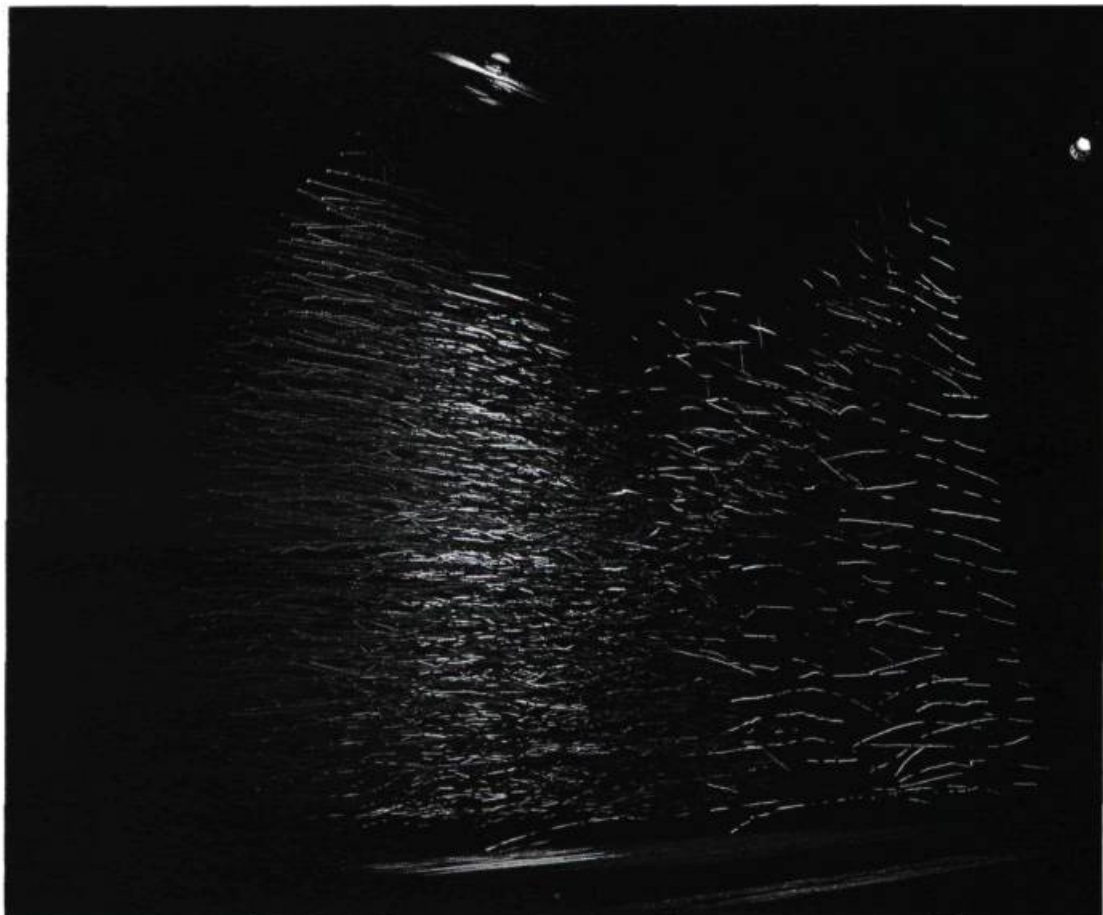
érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

MONTREAL VISIONS TÉLÉOLOGIQUES

Frank Morzuch, Centre d'exposition CIRCA, Montréal. Du 16 avril au 28 mai 1994



Frank Morzuch, *Sédimentation - Pôle Sud*, Strasbourg, 1992.

L'idée de suspendre une rangée d'ampoules allumées à partir du centre d'un tronc d'arbre évidé pour les disposer à l'envers au centre de vases remplis d'eau et de pigment de jaune de chrome n'est peut-être pas un amusement pour tout le monde. L'eau est, après tout, la meilleure amie de l'électricité - un conducteur naturel - mais la rencontre des deux peut être pour nous, humains, carrément dangereuse. Avec ces deux éléments et une fine couche de terre sèche démarquée par une ligne blanche de ruban adhésif, la transition, dans *Transformation* de Frank Morzuch, entre une réponse subjective interne et la reconnaissance extérieure, devient une frontière ardue à traverser, une membrane tactilement sensible qui sépare le sens de l'objet de son potentiel associatif inconscient. Le recours à la technologie n'est pour Morzuch ni une constance ni une fin en soi, mais répond à la nécessité de proposer une façon autre de voir et de penser, à la confluence de la science, des arts et de la philosophie. C'est

une métaphore intentionnellement maladroite sur les limites imposées par la raison, qui présuppose un contexte structurel pour la pratique artistique. « L'œil a besoin d'une proposition », affirme Morzuch. La carcasse d'un tronc sculpté à la tronçonneuse contenant les résidus de son centre et dont la forme rappelle celle d'une cage, ou le câble électrique isolé, sont comme de lointains échos aux silhouettes de bronze des années 40 de Giacometti, existentiellement perplexes dans leurs cages mais, ici, les cages peuvent aussi bien être celles de la nature que celles de l'humanité.

L'an dernier, au Musée d'art et d'histoire de Belfort, en France, Morzuch présentait *Extrait*, sa vision téléologique d'un monde où nature et civilisation semblent fonctionner en tant que systèmes indépendants et non interdépendants, tout en étant perçus à travers une lentille structurelle. En traversant un tunnel et en se confrontant à 14 p² de branches suspendues horizontalement dans l'espace, on rencontrait un cerf empaillé partiellement caché

par cette forêt dénaturisée accrochée à l'envers, son regard mort semblant observer l'intervention. Une série de lumières en rotation projetant les couleurs primaires changeait constamment la perception de profondeur et de surface de l'œuvre, pendant que quatre moniteurs vidéo situés à divers endroits dans la galerie offraient simultanément différentes perspectives *live* d'une même scène. L'opéra-nature de Morzuch (qui comprenait des croassements de grenouilles, des piailllements d'oiseaux et le vrombissement d'un avion), d'abord enregistré près d'un lac au crépuscule puis réenregistré dans une mine à 600 mètres de profondeur pour en inverser les sons, amplifiait l'impression que tout, en fait, est tellurique et lié par des circonstances situées au-delà des limites de la raison et de l'instinct.

Dans la présente exposition, *Psyche* (1994) offrait une version réduite de cet effet. Des branches jaillissaient horizontalement d'un mur couvert de miroirs, tout en se reflétant vers l'intérieur, disparaissant dans un espace illusoire. Possiblement post-freudienne, l'œuvre ramenait en mémoire les dispositifs linéaires de fils de fer recouverts de coton de *Metronomic Irregularity II* (1966) d'Eva Hesse, où l'artiste utilisait un effet structural de façon sensuelle, éclectique et émotive, pour contrer les affectations aseptiques du minimalisme. La *Psyche* de Morzuch, au contraire, inversait le discours nature/nourriture d'une manière si ouvertement dénaturée que l'œuvre ressemblait à de l'« éco-art » subliminalement en quête d'une métaphore minimaliste.

Trois boules de terre (1994) suggérait la coalition accidentelle d'un événement original et d'une interpolation matérielle. Disposée sur l'axe d'un plan d'eau rectangulaire recouvert de goudron, cette carcasse d'arbre décontextualisé contenait trois boules de terre, comme pour symboliser le lien intégral entre la matière, l'énergie et la transformation. Quoiqu'ici, Morzuch se soit basé exclusivement sur des appropriations de la nature, son intervention devenait le seul élément à être guidé non par le hasard mais par l'intuition, soulignant ainsi la distance prise avec l'objet dans ce qu'il suppose d'abouti et d'immuable. *Chapelet* (1994) était une œuvre plus statique, plus organique et méditative, dont les colonnes de bois pâle s'élançaient d'une piscine d'eau du plancher jusqu'au plafond.

L'œuvre la plus exploratoire de l'exposition, quoiqu'également moins édifiante, était *Filet* (1994), avec sa boucle ondulante de branches de sumac suspendues et l'ombre des minuscules cailloux séparés et espacés linéairement à des intervalles de 4 cm. Une ampoule claire tournoyait solitairement au-dessus de l'œuvre avec de longs mouvements irréguliers. L'effet était hallucinant, un piège de perception qui se confondait avec son lieu et plaçait le spectateur dans un champ d'exploration aussi bien virtuel

que physique. Les motifs des pierres contrastaient avec les ombres constamment changeantes créées par l'ampoule. L'interrogation que suscitait l'œuvre contenait sa propre réponse. Le spectateur devenait conscient de la façon dont l'œil et l'esprit fixent, lisent, arrangent ou recomposent les motifs de façon proprioceptive, tout en reconnaissant simultanément les éléments en place.

En guise de post-scriptum à l'exposition, Morzuch invita la photographe Sylvie Brousseau à venir photographier l'installation et à en exposer le résultat aux côtés de ses œuvres. Un simple cube dont les sections étagées ressemblaient à un hybride des hermétiques appropriations d'objets industriels de Carl André et aux sculptures de bois grossièrement taillées de Brancusi, voisinait sur le plancher de la galerie une petite casserole de camping contenant des morceaux plats de cire rouge. À la fin de l'exposition, en un geste digne de Duchamp, Morzuch réchauffa la cire et scella les photographies de Brousseau dans une série de lattes sur le dessus du cube. L'œuvre (qui fait maintenant partie de la collection permanente du Parc de sculptures du Musée de la Ville de Lachine) fut ensuite ceinte de bandes de fer, comme une caisse prête à être expédiée, et restera ainsi scellée pendant 40 ans. Comme Antoine de Saint-Exupéry qui dessina une boîte pour le Petit Prince en le laissant libre d'imaginer son mouton à l'intérieur, Morzuch rendait hommage au rôle actif du spectateur qui devait imaginer le sens interprétatif de l'œuvre. Qu'est-ce qui, dans 40 ans, sera d'un plus grand intérêt ? Le contenu caché ou la forme extérieure ?

Bien que l'intention de Morzuch ait été de créer un art de situation plutôt qu'un art de l'objet, l'effet n'était pas aussi imprévisible qu'il l'aurait souhaité. En définissant catégoriquement les sens et les contre-sens du processus créatif de façon didactique, les juxtapositions matérielles de Morzuch - bois et terre *en tant que* nature, appareils mécaniques et lumière électrique *en tant que* métaphores pour la civilisation - deviennent structurellement prédisposées et tendent à contrecarrer les inter-relations intuitives entre l'énergie, la matière et la transformation que son art cherche à communiquer. Même si cet art ne fait pas directement allusion aux théories de l'entropie et tient compte des relations symbiotiques que son travail instaure avec le lieu, l'effet est plus pseudo-scientifique que mercuriel. Quant on arrive à l'utilisation des matériaux, la nature n'est pas aussi distincte de la civilisation que l'on pourrait le croire. Pour citer William Shakespeare: « C'est un art / qui corrige la nature - ou plutôt la change; mais - l'art en lui-même est nature. » (*A Winter's Tale*. IV 4 (trad. libre)

JOHN K. GRANDE

traduit de l'anglais par Monique Crépault