

Les peintres hermétiques de la Côte Ouest du Canada Canadian West Coast Hermetics

Bradford R. Collins

Volume 20, numéro 80, automne 1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55071ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

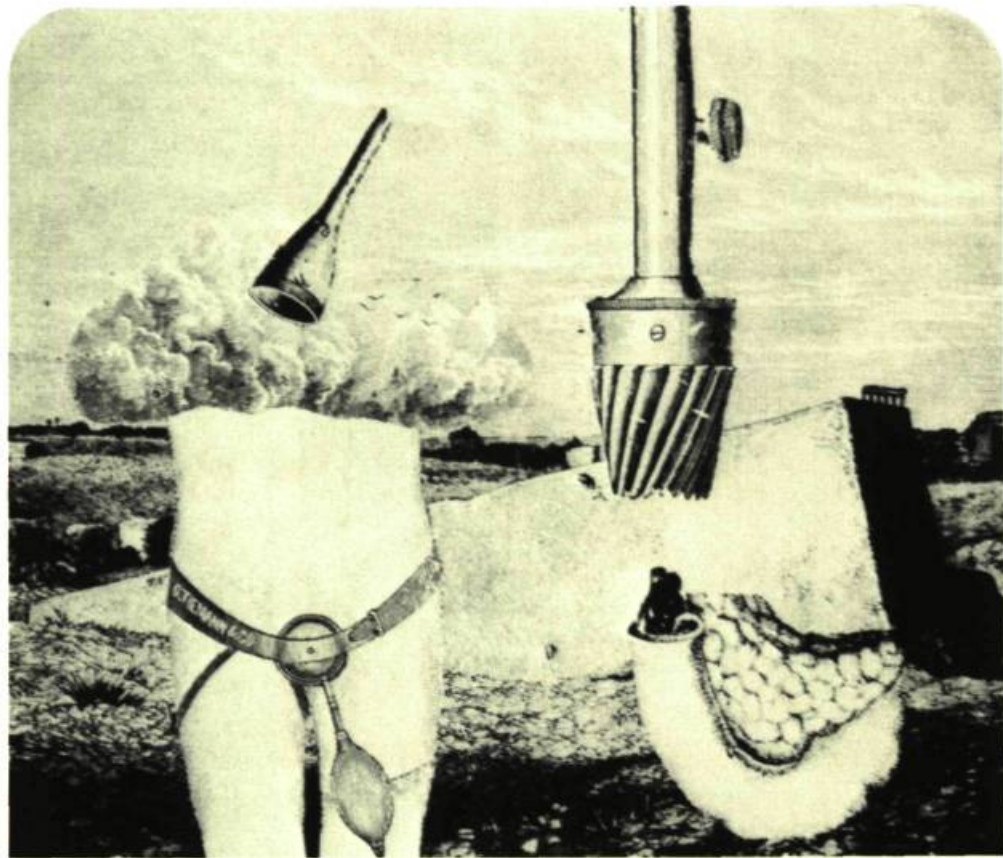
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Collins, B. R. (1975). Les peintres hermétiques de la Côte Ouest du Canada / Canadian West Coast Hermetics. *Vie des arts*, 20(80), 38–93.

Les peintres hermétiques de la Côte Ouest du Canada

Bradford R. Collins



«Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement»¹.

Ce passage de l'avertissement d'André Breton pour le *Second manifeste du Surréalisme*, en 1929, a récemment trouvé un écho dans un énoncé de Jack Wise paru dans le catalogue de l'exposition *Canadian West Coast Hermetics*: «En somme, mon travail n'est ni important ni négligeable — il n'est pas non plus une manifestation profonde ni une mode superficielle. Il n'a pas pour but d'instruire ou de divertir. A la fois dépassé et réactionnaire, il offre peu d'avantages pour les affaires courantes du monde. Je désire le cacher et, pourtant, je souhaite le présenter constamment au public»². Un grand nombre de collages de plusieurs des participants à l'exposition rappellent également le surréalisme. Contrairement aux cubistes, les initiateurs de ce procédé, dont les préoccupations portaient sur la forme, les exposants s'intéressaient au mariage d'éléments thématiques apparemment incongrus, ce qui est une caractéristique commune aux *collagistes* et aux peintres surréalistes. Une énorme sculpture indienne sortant d'un lac ordinaire dans *Pleasure Dome of Kubla Khan*, 1971, de David uu (prononcer: *oue*), rappelle d'innombrables juxtapositions similaires dans des œuvres de surréalistes. Les représentations et les commentaires écrits qui accompagnaient les œuvres présentées dans l'exposition donnaient la forte impression d'être une floraison tardive du Surréalisme. Toutefois, d'autres travaux et d'autres déclarations ne semblaient pas correspondre aux buts de ce mouvement de telle sorte que le spectateur finissait par soupçonner que, souvent, l'aspect surréaliste de l'exposition était simplement une apparence.

Gary Lee Nova était l'artiste dont les œuvres présentaient le plus d'attaches directes avec le surréalisme. L'utilisation de figures tirées de gravures populaires de la fin du 19^e siècle et leur présentation avec les aigreurs de leur style original, comme dans *Immense Stone at Baalbec* (1967), étaient, de l'aveu général, destinées à honorer Max Ernst et ses romans-collages, comme *La Femme 100 Têtes* (1929) et



1. Gary LEE NOVA
Immense Stone at Baalbec, 1967.
Collage; 46,4 cm. x 56.

2. Max ERNST
Yatching, collage extrait de
La Femme 100 Têtes, 1929.

3. Gregg SIMPSON
Locus Solus, Sequence, 1972.
Collage; 20,3 cm. x 15,2.



Une Semaine de Bonté (1934). Dans ses ouvrages dans le genre du précédent, Lee Nova veut rendre hommage à Ernst et à ses réalisations pleines d'imagination, mais dans les collages d'imprimés d'Ernst et dans son utilisation, comme matière première, de gravures populaires, ce que Nova admirait le plus, c'était leur réussite technique: la puissance du trait, l'ampleur de ton. Ce qui, dans cette imagerie, attirait Ernst c'était sa valeur comme cliché, le fait qu'elle présentait des situations conventionnelles et suscitait des réponses toutes faites. En lui ajoutant des éléments incongrus, il désirait mettre en question les lieux communs qu'elle renfermait. Il désirait la violer et, ce faisant, rompre les attaches qui s'agrippent à nos façons de penser et les maintiennent dans les sentiers battus; il voulait, en fait, libérer nos esprits de tout ce qui les encombre³. Ainsi, dans *La Femme 100 Têtes*, l'effet de *Yachting*, un paysage marin qui suggère tous les clichés ordinaires concernant la détente que procure la navigation, est annulé par la macabre addition, sur le bastingage, de membres amputés. De même, les ouvrages de Lee Nova sont pleins de bizarreries mais les intentions et les procédés sont entièrement différents. Lee Nova a pris dans des livres de la fin du siècle dernier tout un stock d'images, entières ou partielles, mais ces images, contrairement à la conception d'Ernst, sont choisies pour leur caractère *inusité*. Et, ce qui est plus important, le choix des détails devant figurer dans telle ou telle scène n'est pas fondé sur leur thème mais sur leur forme. Dans *l'Immense Stone at Baalbec*, l'instrument qui est inséré en haut, à gauche, a été placé là sans qu'il s'agisse de signification iconographique; à ce point de la composition, il fallait une forte verticale. C'est le jeu des formes entre les parties qui a fasciné Lee Nova dans la préparation des ouvrages de cette sorte. Ils sont mystérieux et irrationnels mais sans intention de promouvoir ces caractéristiques. Ils ébranlent mais ne rompent pas les facultés de la raison; ils ne s'introduisent pas en territoire ennemi comme le faisaient les collages d'Ernst⁴.

Dans l'ensemble, l'exposition ne doit pas être jugée sur la base de la participation de Lee Nova. Aucun des autres membres du groupe ne partageait ses préoccupations. Cela ne signifie pas, cependant, que l'ouvrage des autres soit homogène. Le principal coordonnateur de l'exposition, Gregg Simpson, avait espérer réunir des artistes travaillant dans une veine fondamentalement semblable⁵. Ce qu'il a obtenu n'est qu'un groupement d'artistes superficiellement ressemblants. Le point de départ des six exposants était, il faut en convenir, le surréalisme, particulièrement dans le goût de ce mouvement pour la coexistence d'éléments incompatibles. Dans le *Manifeste* de 1924, Breton a défini le surréalisme dans les termes suivants: «SURREALISME, n. m., Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale»⁶. La méthode suivant laquelle les collages de l'exposition ont été réalisés, à l'exception, il va sans dire, de ceux de Lee Nova, suit parfaitement les exigences qui viennent d'être exposées⁷. Dans *Locus Solus*, *Sequence* (1972) de Simpson et dans *Untitled Collage* (1971) d'Ed Varney, les composantes ont été réunies de façon arbitraire et sur la base d'un *caprice* et non d'un *choix*. Dans la mesure où les participants à l'exposition ont



4



5

travaillé sans parti pris ni contrôle, leurs œuvres sont conformes aux règles et clairement surréalistes au sens strict, mais reste la question plus importante de l'intention, du but qu'on se propose d'atteindre par une telle méthode. Deux desseins distincts apparaissent avec évidence: l'un, surréaliste, l'autre, plus relié au mysticisme oriental.

Dans le *Manifeste* de 1924, Breton se plaignait de ce que «l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir»⁸. L'agent contraignant est la convention, les règles acceptées de conduite et de sentiment. Dans ses romans, comme *Une Semaine de Bonté*, Ernst espérait faire plus que de briser le joug des conventions; chacune des compositions, disait-il, «révèle mes désirs les plus intimes»⁹. Plus simplement, il tentait de percer le vernis des réponses apprises pour atteindre

4. Ed VARNEY
Untitled Collage, 1971.
Collage; 34,3 cm. x 26,5.

5. Jack WISE
Boxed Stone, 1970.
Techniques variées; 14 cm. x 10.

6. David uu
Pleasure Dome of Kubla Khan, 1971.
Collage; 23,5 cm. x 20,3.

7. Gilles FOISY
Rebirth of William, 1971.
Collage; 39,3 cm. x 26,1.

un niveau plus véritable de la conscience. L'intention surréaliste est de conduire l'homme plus près des faits réels de la conscience, faits qui sont cachés dans le subconscient, comme Freud l'a révélé au monde. *Je devrais dominaï Je veux*, une situation que les surréalistes désiraient renverser.

Le problème, comme le voyaient les surréalistes, c'est que la vie menée par la plupart des gens est ennuyeuse et sans relief¹⁰. Un remède était toutefois à la portée de tous. «Les profondeurs de notre esprit, a dit Breton, recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface»¹¹. Du Surréalisme, Herbert Gershman dit que «l'esthétique surréaliste peut se réduire à un seul thème: la tentative d'actualiser le *merveilleux*, le monde étrange de la révélation et du rêve, et, ce faisant, de permettre au hasard de courir sans frein dans le désert de la triste réalité»¹². Donc, pour les surréalistes, le problème tourne autour du désir de susciter une conception de la vie qui assurerait un degré d'expérience plus élevé, plus vital.

Parmi les participants de l'exposition, seuls Gregg Simpson et David uu poursuivent ces vues. Tous deux, depuis quelques années, ont fait une étude serrée du surréalisme et se considèrent comme ses héritiers, une assertion soutenue par leurs écrits. Par exemple, dans un numéro récent de *Lodgistics*, uu dit que «nous vivons à une époque... qui s'est isolée dans une existence dénuée de ce qui fait l'essentiel de la vie»¹³. Dans une veine également surréaliste, il continue en faisant ressortir comment «la crainte de l'inconnu... a séparé l'individu de ses propres facultés»¹⁴. Simpson est d'accord avec uu sur ce point et voit dans les techniques classiques employées par Breton et ses disciples les principaux moyens de nous arracher à cette situation¹⁵. Dernièrement, Simpson et uu ont plongé dans la magie et l'alchimie dans l'espoir de mieux parvenir aux racines de leur conscience. Cette fascination sent la marotte et l'élitisme, la première présentant l'un des pires aspects de la culture moderne en Occident, la seconde constituant le côté le plus déplorable d'une si grande partie de l'art actuel¹⁶. Le souci de l'occulte, toutefois, est historiquement fondé sur l'évolution du surréalisme. Parmi les autres techniques propres à susciter la révélation, les surréalistes ont essayé du spiritisme¹⁷ et de l'alchimie¹⁸. En ce qui concerne l'accusation d'élitisme, le surréalisme lui-même était élitiste, sinon dans sa motivation, du moins dans son organisation. Les aspects de clique que présentent les activités de Simpson et d'uu, la formation par eux de l'Ordre Divin de la Loge, de même que leur intérêt pour l'occultisme ne sont pas, non plus, vraiment hermétiques malgré l'emploi de ce terme dans le titre de l'exposition. Leurs œuvres ne sont pas destinées à un petit groupe d'initiés mais à tout le monde. De cette manifestation, Simpson dit: «Il est à espérer que



6

cette exposition servira de prototype pour d'autres expositions similaires qui pourraient promouvoir l'idée de présenter des œuvres d'une nature sublime et mythique à des audiences mondiales. Du point de vue du contenu subjectif, nous souhaiterions revitaliser l'esprit de l'art contemporain, rétablir l'artiste visionnaire dans son rôle de principal explorateur des réalités qui existent parallèlement au monde quotidien¹⁹.

Les trois autres artistes — Ed Varney, Jack Wise et Gilles Foisy — souhaitent également modifier la conscience de l'homme mais, malgré leurs moyens, leur modèle est moins le surréalisme que les religions orientales. Dans le catalogue, Foisy conseille, dans une introduction à son travail, «d'étudier la manière orientale de penser. Et, ce qui est révélateur, Wise déclare: «Muga, l'artiste zen japonais, dit: Ce n'est pas moi qui fais ceci. L'automatisme, ce moment transcendant quand le je se repose. Avant que la conscience ne revienne...»²⁰. Le surréalisme vise, non pas à relâcher le je, mais à le porter au maximum, en le révélant. Wise, Foisy et Varney semblent désireux de le perdre dans une plus grande conscience du tout. Les surréalistes avaient une conception freudienne de la conscience, c'est-à-dire que chaque psyché était considérée comme unique, individuelle. Ainsi la valorisation de l'expérience entraîne la découverte et la poursuite de la ligne de conduite de l'individu. Wise, Foisy et Varney considèrent la psyché en termes jungiens. Jung croit qu'à la racine de l'être individuel se trouve une conscience partagée, un royaume qu'il considère comme un inconscient collectif. Comme s'il la tirait d'un manuel, Foisy, dans le catalogue, fait la déclaration suivante: «L'inconscient collectif est cette part de la psyché humaine qui est commune à toute l'humanité. Cette part qui demeure indifférenciée, sans égard aux différences de culture et de religion». C'est ce royaume que Foisy et les autres espèrent atteindre. Des profondeurs de la conscience de chacun surgiront des archétypes compréhensibles au niveau le plus profond par nous tous. Ces artistes ne cherchent pas la libération des désirs et des fantaisies individuelles, comme le font Simpson et uu, mais plutôt une vérité commune, une entente. Le surréalisme fuit l'entente et la convention comme une malédiction contre la liberté et l'expression de soi.

Ce souci d'harmonie semble prendre sa sour-

ce dans une attitude concernant le problème de base de la vie contemporaine assez différente de celle qui était avancée par les surréalistes. Le pluralisme que favorisait le surréalisme est exactement ce à quoi s'objectent Foisy et les autres. La surexcitation est l'ennemi, et non pas l'apaisement. La nervosité et l'angoisse existentielle cherchent allègement et apaisement dans le bain tranquille d'une unicité orientale. Bref, il y a dans leurs écrits et dans leurs travaux des signes persistants que ce vers quoi ils tendent est un calme et apaisant sentiment d'intégrité, d'unité. Dans ses commentaires sur l'inconscient collectif, dont il a été plus haut question, Foisy s'exprime ainsi: «C'est cette région où le paradoxe est à l'aise, c'est le jardin de paradis, la frontière qui est le point de départ de la méditation profonde qui, à son tour, se termine par le commencement des choses collectivement inconscientes et referme ainsi le cercle.» Ces pensées expliquent aussi les peintures de mandolas qui se trouvent dans l'exposition, des ouvrages comme le *Be* (1971-1972) de Foisy. Ces travaux, peut-on penser, sont destinés à donner un avant-goût de ce céleste royaume de l'unité calme et parfaite. De même, ces considérations permettent de comprendre pourquoi Foisy a abandonné la peinture pour adhérer à la secte des Hare Krichna. En somme, ces efforts vers une unité en commun sont l'antithèse de la glorification surréaliste de la différenciation, de la diversité et de la tendance individuelle.

Il y a aussi lieu d'ajouter que la recherche de l'harmonie poursuivie par ces hommes dans des images de cette sorte, si noble d'intention soit-elle, semble être cherchée avec quelque naïveté. La quête de la sagesse orientale requiert un engagement qui est lent, long et ardu. A la façon typique de l'Occident, ces hommes veulent l'obtenir immédiatement, sur l'heure. Notre époque de communications instantanées, d'aliments précuits, etc., a perdu tout sens de la vertu de patience. Malheureusement, le genre de lumière qu'ils cherchent n'est pas comme un repas de télé; elle ne s'obtient pas sans délai en composant un numéro ou en tirant quelques images de l'inconscient. Simpson et uu me paraissent suivre un chemin philosophiquement plus sûr.



7

1. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Gallimard (Coll. Idées), 1963, p. 76-77.
2. Cette exposition, organisée avec l'appui de la Galerie d'art de l'Université de Colombie britannique, a été tenue du 9 au 27 janvier 1973; elle a ensuite été montrée en Europe. Des catalogues sont encore disponibles à la Galerie.
3. Pour de plus amples renseignements sur ce point, voir: John Russell, *Max Ernst*, New-York, 1967, p. 182-202, et Uwe M. Schneede, *The Essential Max Ernst*, Londres 1972, p. 112-115 et 137-141.
4. Les renseignements sur Gary Lee Nova ont été recueillis lors d'une entrevue avec l'artiste, le 17 septembre 1974.
5. L'exposition a été organisée dans l'espoir qu'elle stimulerait l'intérêt du public en faveur du Divine Order of the Lodge, une confrérie d'artistes fondée, en 1970, par Gregg Simpson, David uu et Gilles Foisy.
6. Breton, op. cit., p. 37.
7. Ceci n'est pas strictement vrai. Quelques-uns des collages de Foisy, *Rebirth of William* (1971) par exemple, sont conçus comme illustrations de vérités alchimiques et, naturellement compréhensibles seulement pour les initiés.
8. Breton, op. cit., p. 19.
9. Schneede, op. cit., p. 139.
10. Breton, op. cit., p. 12.
11. *Ibid.*, p. 19.
12. Herbert S. Gershman, *The Surrealist Revolution in France*, Ann Harbour, 1969, p.1.
13. David uu, *The Hermetic Document*, dans *Lodgistics*, Vol. 1, No 2, p. -. Ce périodique est produit par le Divine Order of the Lodge.
14. *Ibid.*
15. D'après une entrevue du 24 septembre 1974 avec l'artiste.
16. Des revues d'art, comme *Artforum*, doivent endosser une grande part de responsabilité pour cet état de choses.
17. Gershman, op. cit., p. 3 et 9.
18. *Max Ernst, Beyond Painting*, Edité par Robert Motherwell, New-York, 1948, p. 16.
19. Gregg Simpson, *Canadian West Coast Hermetics: The Metaphysical Landscape*, dans *Lodgistics*, Vol. 1, No 2, s.p.
20. Jack Wise, *Notes on 40 Paintings*, dans *Lodgistics*, Vol. 1, No 1, p. 1. C'est là la citation entière.

(Traduction de Geneviève Bazin)

English Original Text, p. 92.

over again his European stereotype, a bowler-hatted bourgeois businessman, a foreign image, especially in all its subtle implications, to most western Canadians. Indeed, in order to make this stereotype even more strongly felt in his own work Magritte often dressed like the stuffy businessmen he portrayed. In fact, he acted more like Hermann Hesse's hero Steppenwolf, from the novel of the same name, than your bohemian stereotype of the artist. While Horsfall doesn't dress up like a cowboy, and I can think of several North American artists who do, he is the product of a strong Prairie environment.

Many of Horsfall's pictures relate to personal experiences, another strong Surrealist trait. He explains his painting *Jet* (1973), a work portraying an Air Canada 747 in a clear blue sky held in the air by a string around its middle, this way: although he had flown in Canada he had never flown over an ocean before. It occurred to him somewhere over the mid-Atlantic during that single trip to Europe how ludicrous the whole idea was of a couple hundred people flying thousands of feet above surfaces of the earth at hundreds of miles per hour with no visible means of support. The simplest answer seemed, to Arthur, a string held by some unknown hand, or power, and hence the picture.

The Mountain (1972) is one of Arthur's earliest Surrealist paintings and marks the beginning of his current thinking. During the summer of 1972 Arthur attended the Banff School of Fine Arts to study painting with Roy Kiyooka. Just before leaving Winnipeg Horsfall picked up two books on Magritte. It was the combination of this and the mountains that was to change his vision. He told me Kiyooka, a poet as well as a painter, didn't teach him more about painting, but something much more important — to be himself. Up until this time Arthur had been trying to paint High (i.e., Major!) Art in a Hard-Edge manner. Kiyooka recognized Arthur's natural sense of humour and strongly suggested that this is what should be in his painting. *The Mountain* was the result. I leave it to you whether you see in this image of a mountain topped with whipped cream and a cherry the innocent vision of an ice-cream sundae or the more licentious one of a woman's breast. However, isn't this the beauty of the Surrealist image? There are many ways, and many levels, of looking at them.

Another product of the Banff trip is his egg and mountain pictures such as *Lake Louise* (1972) and *Moraine Lake* (1973). In this series of paintings large, out of scale, broken empty egg shells float tranquilly over tourist mountain vistas in a Surreal-like grace. This image, like many others of the artist, came about innocently enough. Each morning at the Banff School the breakfast tables were littered with empty egg shells. Horsfall thought how incongruous their smooth shape was against the rough texture of the Rocky Mountains. To study the effect he bought picture postcards, a favourite source for the artist, of tourist meccas like Lake Louise and pasted photographs he had taken of the egg shells on them and used these collages as the basis for later paintings. What transpires in the paintings, however, is more than this simple combination of elements. The egg shells take on the quality of some vaguely mysterious visitors from outer space hovering menacingly over the mountain lakes.

Arthur freely admits his debt to his Surrealist predecessors, but says, "What I'm really trying to do is bring it (Surrealism) up to date. Trying to bring it up to the now; the shopping centre, the television set, the plastic society."

One shouldn't confuse Horsfall's work with that of the 'Pop' artists who celebrate the banal in our life, but rather the contrary. He wants to point out the irony in what is essentially the mediocrity of our present day society. If the Prairies provide their artists with anything it is a clarity of vision unclouded by quasi-sophistication. Horsfall's vision is an honest vision. It allows us to see Canada through his eyes. It is true that he uses an international school, that of Surrealism, to tell his story, but it is modified by his provincialism and his paintings will mean much more to someone familiar with his symbolism than to one who is not. This is true, of course, in any area of the visual arts. It doesn't mean that nearly anyone can't delight in one of Arthur's pictures, however, just as one of my students, who has never left Winnipeg, may have trouble in really understanding the subtle elements in a Magritte picture; they would have very little trouble in understanding Horsfall. Now the same student when faced with comparing a colour painting by Lochhead with one by Noland would not hesitate to find them comparable by some set of international standards. Mind you, in some parts of Canada the students of 'Major' American painting suffer under much the same set of privations as the student of Surrealism does. Namely a lack of reference to the original. While Horsfall paints with reference to Magritte without ever seeing a painting by the master they end up quite different both in subject and technique. Many followers of contemporary American painting in the Prairies do so only from magazine reproductions. Their weakness is more apparent as American colour painting is about painting (surface quality, scale, etc.) than the Prairie Surrealists as Surrealist painting is about something — it is subject-oriented (illusions, dreams, and so on).

Horsfall's current work comes out of the Hard-Edge painting that he did before 1972 and he carries these sympathies into his Surrealist painting. The painstaking technique he employs is credited to Ken Lochhead, with whom he studied at Emma Lake. This, of course, is one of the very interesting differences between Horsfall and Magritte. Magritte works directly in the tradition of his Flemish predecessors such as van Eyck, van der Weyden or van der Goes, with meticulous oil technique, attention to detail, and a generally moderate scale, while Horsfall, on the other hand, works in the new tradition of contemporary painting. He is interested in the edge. Colour areas meet edge to edge, as in a painting by Molinari, the surface is flat, and he uses acrylic rather than oil. Naturally enough some of this comes from Arthur's unfamiliarity with Magritte's original paintings, or much other first-rate European art for that matter. One should remember, however, that many ideas of the Renaissance, both North and South, came about through misunderstandings on both sides, but that did not stop quality art from being produced in either area. Rembrandt's ideas on much of what was going on, and had gone on, in Italy were from engravings of Italian paintings that entirely missed the point of some of the more painterly Italian masters. I am reminded of a set of line engravings owned by the University of Manitoba of William Turner's most famous paintings. I would hate to try and understand what the originals looked like from these small prints! Time and time again history is misread to history's benefit. The very art of the Renaissance was based on the ruins of a civilization and was horribly misinterpreted at the time. The whiteness and purity of the temples and sculpture that was copied by the fifteenth century

artist really never existed *except* in their minds yet, God help us, it gave us Michelangelo. I am not suggesting that Horsfall, and others that I would call western Canadian Surrealist artists are the equal of a new Michelangelo, but what I am arguing for is that a misreading of a philosophy or movement is not necessarily a disaster and in many cases it can be a blessing. I realize that many of my French-speaking colleagues would disagree, but to many of them Surrealism has taken on the character of a Holy Writ. The times that spawned Surrealism have changed. There is a little of the Surrealist in us all now and that is the heritage of Surrealism.

CANADIAN WEST COAST HERMETICS

By Bradford R. COLLINS

"Everything leads us to believe that there is a certain state of mind from which life and death, the real and the imaginary, past and future, the communicable and the incommunicable, height and depth are no longer perceived as contradictory."¹

André Breton's remarks from the *Second Manifesto of Surrealism* (1929) recently found an echo in a statement made by Jack Wise in the catalogue for Canadian West Coast Hermetics:

"In the main, my work is neither important nor unimportant — it is neither deep expression nor shallow fashion. It is not meant to be instructive, nor is it meant to be entertaining. It is both obsolete and reactionary, hence it has little value in the ordinary affairs of men. I desire my work to be hidden, yet constantly present it to the public."²

Equally reminiscent of Surrealism are a large number of collages by the various participants in the show. Unlike the original collagists, the Cubists, whose concerns were formal, the artists who displayed in this show were interested in the marriage of seemingly incongruous thematic elements, a characteristic of surrealist collagists and painters alike. A huge Indian sculpture rising from an ordinary lake in *Pleasure Dome of Kubla Khan* (1971) by David uu (pronounced "w") recalls countless similar juxtapositions in works by the surrealists. In the images and in the writings which accompanied them there was a persistent suggestion that what we were presented with in the show was a late flowering of Surrealism. Other works and statements, however, seemed incompatible with the aims of that movement and the spectator was left with the suspicion that the surrealist quality of the show was often merely apparent.

The artist whose works most suggested direct ties with Surrealism was Gary Lee Nova. The use of images from late nineteenth-century popular prints and the presentation of those images in their original harsh linear style, as in *Immense Stone at Baalbec* (1967), was admittedly intended as a tribute to Max Ernst and his collage books like *La Femme 100 Têtes* (1929) and *Une Semaine de Bonté* (1934). Lee Nova pays homage in such works as the above to Ernst and his imaginative accomplishment,

but what he admired most about Ernst's print collages and the late nineteenth-century popular prints Ernst used as raw material was the technical accomplishment: the strength of line, the range of tone. What recommended these popular images to Ernst was their cliché quality, the fact that they presented conventional situations and called forth standard responses. By adding incongruous elements he wished to call into question the platitudes they supported. He wished to "violate" them and in so doing break the bonds which grip our thought processes and hold them to the narrow path; he wished, in effect, to free our minds of all encumbrances.³ In *Yachting from La Femme 100 Têtes*, for example, a seascape suggesting all the standard clichés about the relaxing quality of boating is undermined by the macabre addition of amputated limbs along the rail. Lee Nova's pieces, too, are full of the bizarre, but the intentions and process are entirely different. From late nineteenth-century books Lee Nova collected a store of images, whole and partial, images chosen, in direct contrast to Ernst, for their "unusual" character. And more importantly, the question of which fragments were to populate which scene was decided not on a thematic basis but on a formal one. The instrument in the upper right of *Immense Stone at Baalbec* was placed there without consideration for its iconographic significance: at that point in the composition a strong vertical was called for. It is the formal play between parts that fascinated Lee Nova in the formation of such works. They are mysterious and irrational without intending to celebrate those qualities. They stagger the rational faculty, but they do not "disrupt" it; they do not penetrate into enemy territory as Ernst's collages had done.⁴

The show as a whole must not be judged on the basis of Lee Nova's work. None of the others in the group shared his concerns. This is not to suggest, however, that the work of the others is homogenous. The show's chief coordinator, Gregg Simpson, had hoped to gather together artists working in a fundamentally similar vein.⁵ What he achieved was a grouping of artists only superficially alike. The point of departure for all six of the artists in the exhibition was admittedly Surrealism, especially the movement's love of allowing incompatibles to co-exist. In the 1924 manifesto Breton defined Surrealism in these terms:

"Surrealism, n. Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express — verbally, by means of the written word, or in any other manner — the actual functioning of thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern."⁶

The method by which the collages in the exhibition were produced, except for Lee Nova's, of course, perfectly meets the requirements set out above.⁷ Elements in *Locus Solus*, *Sequence* (1972) by Simpson and *Untitled Collage* (1971) by Ed Varney were assembled in an arbitrary fashion, on the basis of "whim" not "choice". To the extent that artists in the show worked without biases or controls their works are consistent and clearly surrealist in the strictest sense, but there remains the larger question of intention, of what one hopes to achieve by such a method. Two distinct purposes are evident: the one surrealist, the other relating more to Eastern mysticism.

Breton complained in the 1924 manifesto that "experience . . . has found itself increasingly circumscribed. It paces back and forth in a cage from which it is more and more difficult to make it emerge."⁸ The constraining agent is convention, accepted rules of conduct

and feeling. In works like *Une Semaine de Bon-té* Ernst hoped to do more than merely break the hold of conventions; he said of these images that each "reveals my most private desires."⁹ Put simply, he attempted to break through the veneer of learned responses to reach a more genuine level of consciousness. This is the surrealist intention: to bring man closer to the actual facts of his consciousness, facts Freud revealed to the world hidden in the subconscious. "I should" dominated "I want", a situation the surrealists wished to reverse.

The problem, as the surrealists saw it, was that life as led by most was dull and lusterless.¹⁰ A remedy was available to all, however. The "depths of our mind", said Breton, "contain within it strange forces capable of augmenting those on the surface."¹¹ Of Surrealism Herbert Gershman says:

"The surrealist aesthetic can be reduced to one theme: the attempt to actualize «le merveilleux», the wonderland of revelation and dream, and by so doing to permit chance to run rampant in a wasteland of bleak reality."¹²

For the surrealists, then, the issue revolves around a desire to develop an approach to life that would ensure a more exalted, a more vital level of experience.

Of the men in the show, only Gregg Simpson and David uu carry on these intentions. Both men have for a number of years made a close study of Surrealism and they see themselves as its heirs, an assertion born out by their writings. In the recent issue of *Lodgistics*, for example, uu says that "We live in an era . . . that has isolated itself in an existence devoid of essential vitality."¹³ In a similarly surrealist vein he proceeds to point out how "fear of the unknown . . . has separated the individual from his own faculties."¹⁴ Simpson concurs with uu on the above and sees the classic techniques employed by Breton and his followers as the main avenues of delivery from this situation.¹⁵ Simpson and uu have also lately delved into magic and alchemy hoping for greater access to the roots of their consciousness. This fascination smacks of fadism and elitism, the first one of the worst aspects of modern culture in the West, the second an unfortunate fact of so much recent art.¹⁶ The concern for the occult, however, is historically grounded in the development of Surrealism. Among other techniques used to induce revelation the surrealists tried spiritism¹⁷ and alchemy¹⁸. And as for the charge of elitism, Surrealism itself was elitist, if not in its motivation it was in organization. The cliqueish aspects of Simpson and uu's activities, their formation of the Divine Order of the Lodge as well as their occult interests, are likewise not really hermetic despite the use of the term in the show's title. Their works are not intended for a small group of initiates but for everyone. Of the show Simpson said:

"It is hoped that this exhibition could be a proto-type for other related shows which could carry on the vision of presenting work of a sublime and mystical nature to audiences all over the world. From the viewpoint of subjective content, we would like to revitalize the spirit of contemporary art, to re-establish the role of the visionary artist as prime explorer of those realities which exist parallel to the everyday world."¹⁹

The three remaining artists — Ed Varney, Jack Wise and Gilles Foisy — are also interested in altering human consciousness, but despite their means, their model is less Surrealism than Eastern religions. Foisy, as an introduction to his work in the catalogue,

advises "studying the Eastern 'way' of thinking". And Wise revealingly states:

"Muga, the Japanese Zen artist, says: It is not I who do this. Automatism — that transcendent moment when the "I" has relaxed. Before self-consciousness returns . . ."²⁰

Surrealism aims not at relaxing the "I" but at maximizing it, revealing it. Wise, Foisy and Varney seem intent on losing it in a larger consciousness of the whole. The surrealists had a Freudian conception of consciousness; that is to say, each psyche was viewed as unique, individual. Thus the maximization of experience involves the discovery and pursuit of the individual course. Wise, Foisy and Varney view the psyche in Jungian terms. Jung posited that at the roots of individual being was a shared consciousness, a realm he referred to as the collective unconscious. As if from a textbook on the subject Foisy states in the catalogue:

"The collective unconscious is that part of the human psyche common to all mankind. That part which remains undifferentiated regardless of race, regardless of differences in culture and religion."

It is this realm Foisy and the others hope to reach. From the depths of one consciousness will spring "archetypes" comprehensible to us all at the deepest level. They do not seek the release of individual desires and fantasies as do Simpson and uu; they seek instead a communal truth, agreement. The surrealist shuns agreement and convention as anathema to liberty and self-expression.

This concern with harmony seems to spring from a sense of the basic problem of contemporary existence quite distinct from that posited by the surrealists. The pluralism which Surrealism promotes is exactly what Foisy and the rest object to. Overstimulation and not understimulation is the enemy. Our jangled nerves and existential anguish seek relief and release into the quiet bath of Eastern "oneness". In short, there is a persistent sense in their writing and work that what they seek is a quiet soothing sense of wholeness, unity. Foisy's remarks on the collective unconscious quoted above continue:

"It is that region where the «paradox» is at ease, it is the Garden of Paradise, the borderline which is the starting point of "Higher Thinking" which, in turn, ends with the beginning of things collectively unconscious, to make the full circle."

Such sentiments also explain the mandala paintings in the show, works like Foisy's *Be* (1971-72). These works are intended, one would guess, to give a foretaste of this heavenly realm of relaxed and perfect unity. Such remarks explain, as well, why Foisy has given up painting to join the Hare Krishna sect. In sum, this striving for communal unity is antithetical to the surrealist celebration of difference, diversity, individual inclination.

It must also be added that the search for harmony being conducted by these men in such images, while noble in intention, seems naively pursued. The Eastern quest is a long, slow and arduous involvement. In typical Western fashion, these men want it instantly, right now. Our age of instant communication, pre-processed foods, etc. has lost all sense of patience. Unfortunately, enlightenment of the type they seek is not like a T.V. dinner; it cannot be had quickly by setting a few dials or releasing a few images from the unconscious. Simpson and uu seem on a philosophically more valid path.

For footnotes see French text.