

Les offrandes de Morelli

Morelli's Gifts

Jack Ruttan

Numéro 24, été 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10139ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ruttan, J. (1993). Les offrandes de Morelli / Morelli's Gifts. *Espace Sculpture*, (24), 39-43.

Qu'elle soit conçue en hommage à un ami ou qu'elle se situe au niveau conceptuel, la production de 1989 de François Morelli reste révélatrice de son travail. En souvenir de Robert Watts, un artiste du groupe *Fluxus*, Morelli a d'abord conçu un poinçon arborant la signature de ce dernier, pour ensuite, profitant de la manifestation *Flux-Lux* qui s'est tenue à New York, demander à cinq cents artistes de "donner" une partie de leur corps afin de recevoir la signature. L'idée a quelque chose d'attendrissant : l'empreinte d'un ami perdu, délicatement apposée, se propage ainsi à travers des centaines d'artistes. Ce geste de marquer des parties du corps (côtes, torses, etc.) et de les offrir comme un sacrifice humain, n'est pas sans rappeler certaines fêtes païennes issues de mythes ancestraux. L'oeuvre de Morelli, d'ailleurs, présente souvent cet amalgame de tendresse et d'émotions troubles.



Les offrandes DE MORELLI

Jack Ruttan

[Translation : Ninon Bernatchez. Original English text p. 42.]

Ses sculptures précédentes (1986-1987) s'apparentent à des gourdes tissées en fils métalliques, ou encore à des corps affublés d'un long cou. En fait, comme l'artiste le signale, elles ont été imaginées à partir des pochettes que l'on retrouve sur une table de billard. À prime abord, le treillage paraît souple et pouvant se transformer facilement en boucles et en courbes, mais il est des plus rigides au toucher (l'auteur de ce texte s'est d'ailleurs piqué le doigt comme il arrive parfois sur des clôtures de métal).

Pour l'artiste, ces sculptures sont des "dessins dans l'espace". Elles ont été confectionnées de bandes métalliques, perforées à intervalles réguliers, de celles que l'on trouve abondamment dans les quincailleries et qui servent à ériger des murs. Fixées ensemble à l'aide de boulons, ces bandes forment de troublantes sections d'armures — plastrons et autres composantes de la cuirasse d'un gladiateur romain ; elles ressemblent aux troncs démembrés de poupées de plastique. En utilisant un matériau apparemment peu malléable, — le métal ne se pliant que dans le sens de la longueur —, l'artiste réussit à créer une grande variété de boucles et de gonflements qui, assurément, n'ont plus rien à voir avec les constructions que nous édifions, enfants, avec un jeu de *Meccano*. Les centaines de boulons brillants qui retiennent les languettes confèrent aux oeuvres une impression d'objet usiné, comme s'il s'agissait d'un vêtement futuriste d'allure *punk*. Cette association au monde *punk* est d'autant plus évidente qu'une attention particu-

lière est accordée à la région génitale : les troncs mâles sont parés de cache-sexe aux rondeurs exagérées (comme on en portait à la Renaissance), tandis que les torsos féminins sont munis d'incisions démesurées.

François Morelli, *Discours II*, 1992. Métal et caoutchouc. 1,8 m x 50,8 cm x 17,7 cm.
Photo : François Morelli. Courtoisie de la Galerie Christiane Chassay.

À première vue, on pourrait imaginer porter de tels objets, mais ceci s'avère tout à fait impossible compte tenu des multiples excroissances qui surgissent à l'intérieur de la forme. L'autre aspect qui exclut ces objets du domaine du vêtement et les fait accéder à celui de l'art, c'est que de longs paniers en cuir ou en caoutchouc prennent souvent la place de ce qui normalement devrait être les bras et jambes.

L'une des oeuvres de l'exposition, *Discours II*, diffère des autres, notamment par son titre (la plupart des pièces portent des titres plus descriptifs tels *Torse mâle* ou *Ventre*). Il s'agit d'une tête d'homme faite de bandes serrées dont le traitement est si dense et si compact qu'on a la désagréable impression qu'une vraie tête s'y trouve enfermée. De sa bouche émergent de longues bulles de caoutchouc rose qui ressemblent à une sorte d'écoulement organique innommable, ou encore, renvoyant au titre, à une allusion quelque peu menaçante à un phylactère. L'oeuvre est posée sur le plancher de la galerie, apparemment, sans orientation précise. De fait, aucune indication n'est fournie pour son installation, bien que le déploiement de l'oeuvre soit en relation directe avec l'impact qu'elle produit. On pourrait facilement s'imaginer rencontrer un être invisible vêtu de *la pièce*, la scène pouvant évoquer une exposition de costumes militaires dans un musée. Jonchant le sol, les éléments de l'oeuvre font penser à des coquillages abandonnés ou, pour continuer avec l'imagerie militaire, à des trophées cédés après la bataille.

Bien sûr, rien n'est accidentel dans l'installation. Mais Morelli a conçu des pièces qui prennent leur sens de leur environnement immédiat et ce, tout en restant indépendantes du lieu en soi.

Pour lui, le processus fonctionne aussi bien à l'inverse, quand il parle de "l'appropriation" que l'art et les artistes font du lieu; ce qui signifie, d'une certaine manière, que l'art modifie la nature des lieux où il se trouve. Morelli a exploré cette idée dans trois projets "déplaçables" (1984, 1985, 1986), alors qu'il a traversé différentes capitales européennes et américaines en transportant sur son dos un "compagnon créé de toutes pièces".¹ Sur les photos, on découvre que ce compagnon ressemble à une peau de boeuf retournée à l'envers, gonflée de boucles faites de tubes de plastique transparent qui pénètrent et sortent de la peau. Sans s'annoncer, Morelli pouvait déambuler dans des lieux aussi célèbres que la Tour Eiffel ou le mur de Berlin, et se les approprier.

Un autre élément important à noter est la différence qui peut exister entre l'art et la vie. Il est étrange de constater que c'est dans l'art et dans la plupart de nos divertissements que l'on recherche activement ce que, dans la vraie vie, on éviterait avec horreur. Morelli réfère à la théorie de Victor Turner où un accident d'auto se transforme en théâtre vérité. Il s'avère crucial, dans plusieurs circonstances, d'être en mesure d'établir la différence entre l'art et le non-art. Si Morelli vous avait abordé sur la rue, à Paris ou à New York, vous auriez été obligé de décider s'il était un artiste ou un aliéné mental. S'il était un artiste, alors le problème devenait purement esthétique; si vous en décidiez autrement, cela devenait possiblement un cas de vie ou de mort.

Le critique Robert Hughes a déjà écrit que la différence entre un amoncellement de briques sur le sol et l'art relève de l'intention. Morelli, quant à lui, cherche à brouiller la frontière entre l'un et l'autre.

L'art qu'il présente en galerie s'est développé à partir de telles performances et, aujourd'hui encore, il émerge d'un processus complexe. Bien que les torsos soient minutieusement réalisés, Morelli n'utilise jamais de patrons ou de gabarits de bois pour les fabriquer; ils restent plutôt des "esquisses" de la forme générale. Puis, l'artiste replie un morceau autour de lui-même, pour mesurer la longueur, et ensuite développe la forme bande par bande. Il décrit son travail comme s'il *décomposait* la pièce en fermetures et en ouvertures, pour éventuellement, la resserrer, tout en l'observant s'élaborer et devenir de plus en plus dense. Pour lui, la réalisation d'une oeuvre a aussi un lien avec la performance ou, avec ce qu'il nomme, un "état performatif".

Il rejette l'approche mécanique occidentale avec sa représentation et sa délimitation de l'espace. Il est davantage intéressé par le

style oriental qui privilégie le processus, l'élan ressenti à travers le pinceau ou, dans son cas, à travers les tenailles. Il existe assurément une certaine incongruité à utiliser des matériaux qui proviennent des quincailleries; mais la peinture chinoise, qui met une telle emphase sur l'esprit et la force vitale, recèle aussi ses contradictions en valorisant la répétition et l'imitation du modèle. Morelli produit des oeuvres dans le style de la peinture orientale mais avec des personnages chauves flottant qui pourraient, aussi bien, être mâles ou femelles ou encore, d'énormes bébés.

Morelli n'est pas seul à créer à partir de matériaux prosaïques trouvés dans les quincailleries. Simplement dans la région de Montréal, Michel Goulet, Laurie Walker et Stephen Schofield sont trois exemples d'artistes qui obéissent aux préceptes d'Umberto Boccioni: « Il faut détruire, écrivait-il, la prétendue noblesse, toute littéraire et traditionnelle, du marbre et du bronze et nier carrément que l'on doive se servir exclusivement d'une seule matière pour un ensemble sculptural. Le sculpteur peut se servir de vingt matières différentes, ou davantage, dans une seule oeuvre, pourvu que l'émotion plastique l'exige. Voici une petite partie de ce choix de matières: verre, bois, carton, ciment, béton, crin, cuir, étoffe, miroirs, lumière électrique, etc. » (*Manifeste technique de la sculpture futuriste*, 1912).

Morelli et d'autres sculpteurs poursuivent l'idée du futurisme en créant une nouvelle imagerie à partir d'objets usuels en grande partie non altérés. Il est fascinant de constater que cette imagerie est souvent grotesque et déstabilisante, comme si le monde de commodité et de confort que nous avons créé, était en fait rempli de monstres. Goulet invente un mobilier avec du fil barbelé sur lequel personne ne peut se reposer. Les chemisettes d'enfants de Schofield semblent gonflées par un aspirateur, la machine produisant ainsi une vie difforme et artificielle. Les torsos de Morelli, eux, sont à la fois dangereux et érotiques. En les créant à partir de lui-même, il réussit à produire un "partenaire" idéal parfaitement compatible. *Man*, pour ne pas dire Morelli, a été réalisé en acier, un matériau inaltérable que l'on trouve partout. Il devient en fait la mesure de toutes choses, — du moins dans le domaine artistique —: le *modèle* réduit d'un monde plus vaste que nous avons si brutalement contraint à notre image. Symbolisant les attitudes solipsistes de l'humanité avec son ego destructeur, il s'est métamorphosé en une version moderne de *l'Homme dans un cercle* de Léonard de Vinci, ou de ce roi d'Angleterre qui jadis déterminait l'étendue de son royaume à partir de la longueur de son pied.

Mais cet art emprunte des voies encore plus étranges. Les représentations féminines sont immanquablement enceintes. Magnifiques en même temps qu'effrayantes, elles nous obligent à nous demander pourquoi tant d'oeuvres d'art produites par les hommes abordent la spécificité féminine avec un tel degré de terreur? Schofield dépose sur des tables d'opération des formes enflées d'avortons. (On pense aux films de David Cronenberg, à son obsession de la naissance de monstres).

Les ventres de Morelli, bien qu'ils soient agressants et sadomasochistes en apparence, sont aussi des contenants. C'est une thématique importante dans la production de l'artiste, qui se rattache à la notion de don mentionnée plus haut, lors de la performance *Flux-Lux*.

The Gift — Not for Art's Sake, une oeuvre de 1990, a été exposée au Delaware Centre for Contemporary Arts. Elle comprend huit figures, rappelant les formes de torsos, mais confectionnées avec du fil métallique, de la paille et contenant de petits objets et des figurines. Ces oeuvres étaient présentées comme des "offrandes" à divers groupes: un cercle de jeunes filles, des sans-abri, des scientifiques et des personnes âgées. On pouvait jouer avec et prendre des photos. Ramenées au musée, elles furent exposées avec leurs contenus originaux, auxquels s'ajoutaient de nouvelles offrandes reçues des gens les plus audacieux à qui on les avait prêtées. Un "don" qui était offert, mais qui prenait aussi la forme d'une idole: un rituel qui remonte à la nuit des temps, un cycle qui se perpétue.

Une autre contradiction dans les torsos tient au fait qu'ils sont des torsos d'adultes mais vides; ce sont des contenants mais aussi des cages qui emprisonnent. Ils aident à "définir" quelque chose puisque

sans eux, sans ces contenants vides, nous n'aurions aucune idée des objets qu'ils sont supposés renfermer. Les frontières constituent un facteur d'identité; et un tel concept s'applique aussi bien lorsqu'il s'agit d'une oeuvre qui occupe une pièce et la transforme en galerie d'art.

On retrouve souvent dans l'art de Morelli des étiquettes en carton semblables à celles que l'on utilise sur les emballages. Elles sont presque devenues chez lui une marque de commerce. Ces étiquettes, en fait, sont une autre forme de contenant, sémantique cette fois. Dans les sculptures, elles pendent souvent en paquets comme les feuilles d'un arbre (les arbres et leur image sont une autre constante dans l'oeuvre de l'artiste). Mais les étiquettes sont en si grand nombre qu'elles perdent leur rôle d'identification. Elles sont imprimées de motifs représentant des arbres, des foetus, une paire de ciseaux. Des thèmes qui se répètent sans toutefois nous éclairer, nous aider à comprendre. Le sens est toujours différé à la prochaine étiquette et ainsi de suite.

Un autre exemple de détournement utilisé par Morelli se retrouve dans son oeuvre intitulée *Figure allongée* (1990).² Réalisée à partir de fils métalliques, elle fait penser à un mannequin de couturier fixé à une boîte qui la rattache à une cage d'oiseau. À distance, il est difficile d'évaluer si la sculpture contient quelque chose, mais en s'approchant, on peut voir un téléphone déposé sur une plate-forme. Le téléphone sonne — on voudrait décrocher car alors nous aurions des réponses à nos questions —, mais il est inaccessible, emprisonné dans le métal.

Toutes ces oeuvres nous amènent en divers lieux, vers de multiples interprétations. Un élément de l'oeuvre pourra, chez tel spectateur, faire apparaître une lueur soudaine, provoquer une illumination qui sera porteuse de sens. Mais chaque indice reste trompeur, tel cet étui de violon qui contient une mitraillette. À la limite, on se

demande si une telle profusion d'indices sert à nous éclairer ou à nous égarer!

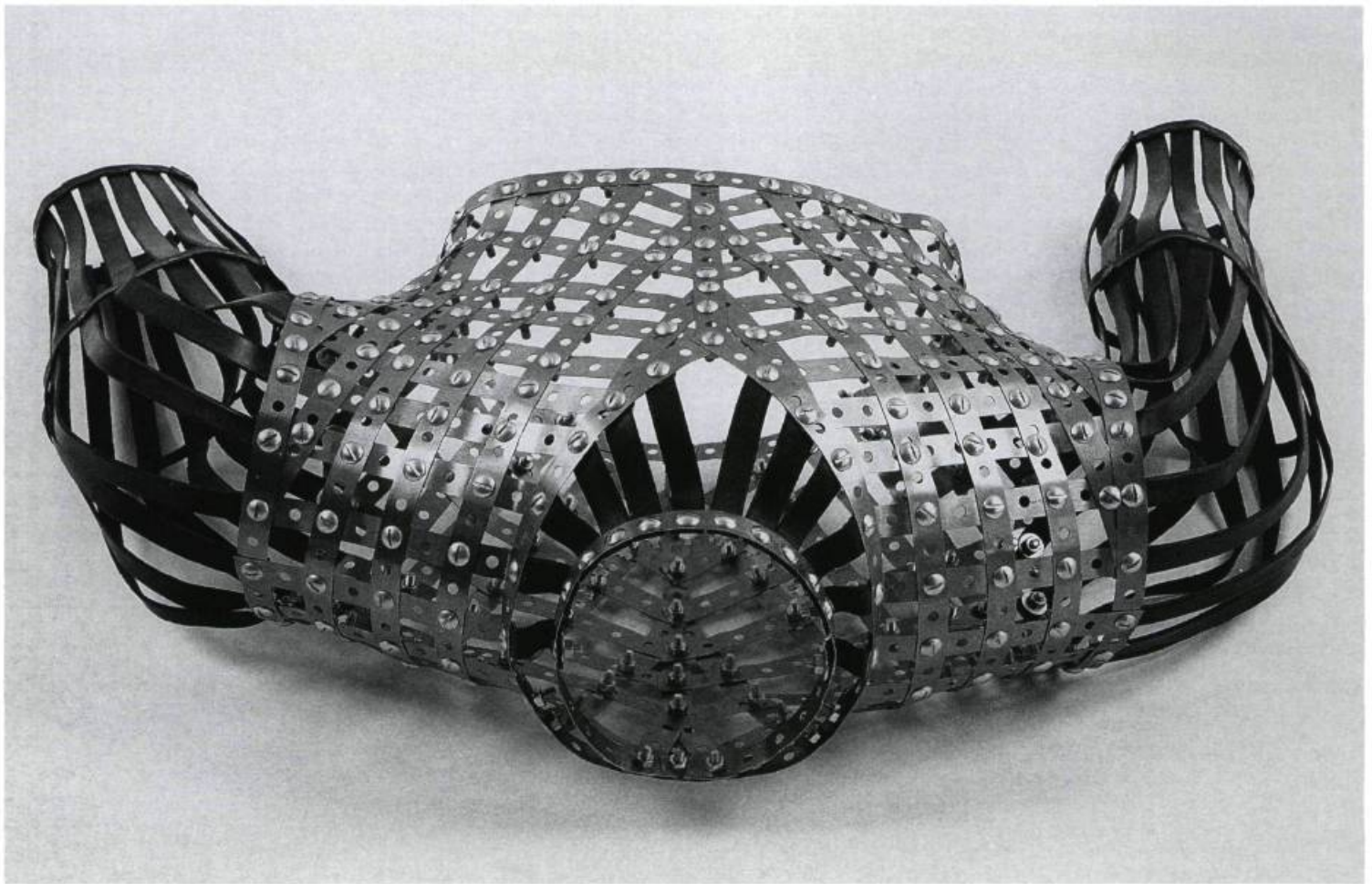
Au bout du compte, il faut reconnaître qu'en dévoilant tous ces liens possibles, spécialement ceux qui existent entre nous et les objets fabriqués, Morelli nous indique que nous nous définissons par ce que nous créons. Ainsi, les vêtements que nous portons correspondent à l'idée que nous avons de nous-mêmes: ils sont une sorte de "machine" à s'arborer. C'est notre apparence extérieure que les autres perçoivent, mais ce n'est qu'une partie de nous. Le fait de tout séparer, de tout étiqueter, n'amène pas nécessairement une meilleure connaissance du monde; par contre, c'est parfois notre unique moyen pour tenter de le comprendre. ◆

NOTES

1. *Migration*, 1984. Un projet en trois étapes : de l'édifice des Nations Unies (New York) à Saint-Jean-Port-Joli (Symposium de sculpture), via Montréal et Québec./ Project in three parts: "Migration" (1984) — from the United Nations Building (New York City) to St.-Jean-Port-Joli (Sculpture Symposium) via Montreal & Quebec City. *Marche trans-Atlantique*, 1985. Du mur de Berlin à Philadelphie, via Cologne, Amsterdam, Bruxelles, Paris et New York./ "Trans-Atlantic Walk" (1985) — From the Berlin Wall to Philadelphia (Penn's landing Sculpture event) via Köln, Amsterdam, Brussels, Paris & New York. *Cycle transculturel*, 1986-87. De Nice à Nice, en passant par Rome, Naples, Pompéi, Palerme, Malte, Tunis, Rabat, Tanger, Grenade, Barcelone et Marseille./ "Transcultural Cycle" — (1986-87) From Nice and back to Nice via Rome, Naples, Pompeii, Palermo, Malta, Tunis, Rabat, Tangiers, Granada, Barcelona, and Marseille.
2. *Figure allongée* faisait partie de l'exposition "Dessin rebelle", organisée par Claire Gravel au Centre Saidye Bronfmann, à l'automne 1992./ "Reclining Figure" — part of the exhibition *Dessin rebelle*, curated by Claire Gravel at the Saidye Bronfmann Centre, autumn, 1992.

François Morelli, *Figure allongée*, 1992.
Photo : Denis Farley.





Morelli's Gifts

A gesture to a friend, or a conceptual artwork (however you want to look at it) executed by François Morelli in 1989 says a lot about the work of this artist. As a memorial to *Fluxus* artist Robert Watts, he made a rubber stamp of Watt's signature, and then at the event *Flux-Lux* in New York, got 500 artists to "donate" parts of their bodies by having them stamped with it. At the same time it is an engaging idea, receiving the gently applied *imprimatur* of a lost friend, imagining his body and self spread out among the 500 present. As well it is a pagan thing, having oneself marked, and all those limbs, torsos and parts offered as if in human sacrifice out of one of the old seasonal myths. Morelli's work contains just such a blend of tender and queasy feeling.

His earlier sculptures (1986-87) resemble wire-frame gourds or long-necked human bodies. In fact, as the artist points out, they are based on the nets in pool table pockets. The wire seems so soft in the way it is formed into loops and curves, yet touching it, it is rigid. Indeed, this writer got a pricked finger, just like on certain wire fences.

Morelli calls his framework sculptures "drawings in space." An often-used material of his is the pierced metal strapping sold by hardware stores for putting up walls in buildings. This is bolted together to form fantastic bits of body armour — Roman Gladiator breastplates and sections like the torsos of disassembled plastic dolls. Out of a material which would not seem so tractable — the holes are made at factory-determined intervals and, unlike wire, the strips only bend

along its thickness and not its width — a fantastic variety of loops and swelling curves are produced. It certainly outdoes any childhood productions from an old-fashioned *Meccano* set. The hundreds of shiny bolts holding the strips together give the pieces a smooth, manufactured look, much like futuristic "punk" clothing. Pleasing to one of these hypothetical punks would be the attention paid to the genital areas — the male torsos have exaggerated Renaissance codpieces while the females have extravagant slots.

The works look at first glance wearable, but the hundreds of bolt-ends protruding inside make this distinctly impossible. The other element bringing them out of the realm of costume and into art are the long baskets of leather or rubber which sometimes extrude from where the arms and legs are supposed to go.

A piece different from the others (entitled *Discours II*. Most of the other metal-strap pieces have descriptive names such as *Male Torso or Belly*) is a tightly-banded male head, whose compactness and closeness of weave give an uncomfortable impression of a real head locked inside. Issuing from its mouth are two long loops of bubble-gum pink rubber, which could be some unmentionable organic discharge, or inferring from the title, some dangerous utterance, a cartoon speech balloon. *Discours II* lies on the gallery floor, in a seemingly random orientation. In fact, there are no set instructions as to how these objects are meant to be displayed, though which way they end up is important to their impact. Upright against the wall, one imagines meeting an invisible person wearing the piece, as in museum displays of military armour. On the floor, they look like shells cast off, or, to continue the martial imagery, trophies left in defeat after battle.

Of course nothing is accidental in how the art is displayed, but

François Morelli, *Torse mâle*, 1990.
Métal et cuir. 55, 8 x 66 x 30,4 cm.
Photo : François Morelli. Courtoisie
de la Galerie Christiane Chassay.

Morelli has conceived these works as taking on meaning from their environment while being independent of an environment themselves. To him the process works the other way around as well, when he speaks of art's or the artist's "appropriation" of an environment. This means in a sense that art changes the nature of the place it is found in. Morelli explored this idea in three "walking projects," (1984,'85,'86) where he traversed European and American capitols, wearing a manufactured "companion" on his back.¹

From photos this companion looks like an inside-out beef skin, inflated, with loops of clear plastic tubes entering in and out. Morelli, unannounced, would walk up to famous landmarks such as the Eiffel Tower or Berlin Wall, and appropriate them with an embrace.

An important fact to note here is the difference between art and life. How strange it is that in art, and in fact most "diversions", we actively seek out what in real life we would shun with horror. Morelli speaks of Victor Turner's definition of an auto accident becoming primal theatre. To be able to tell the difference between art and non-art is, in many cases, crucial. If Morelli approaches you on a street in Paris or New York, you would have to decide whether he is an artist or an insane person. If artist, then the problem becomes purely one of aesthetics. If otherwise, it becomes a possible life or death drama. Critic Robert Hughes once wrote that the difference between a pile of bricks on a floor, and art, was one of intention. However, Morelli seeks to blur the line.

His gallery art grew out of such performances, and indeed it is still created in a very unschematic fashion. Though the torsos are carefully formed, Morelli never uses wooden "jigs" or templates to make them. Instead, there are rough drawings made of the general shape, and then he bends a loop around himself, only for the length, never the form, which he then develops strip by strip. He describes the work as breaking a piece down into openings and closings, then tightening it up, watching it accumulate and get denser. To him, the making of the work also has a relation to performance, or to what he calls a "performative state."

Morelli rejects the Western, mechanical methods of outlining space or dealing with representation. Rather he is interested in an Eastern style which has more to do with process, the life force moving through the brush, or in his case, the vise-grip pliers. There is of course the apparent incongruity of the present artist's materials originating in a hardware store, but then Chinese painting, with all of its emphasis on mind and life force, existed with the contradiction of valuing repetition and imitation of a model. Morelli makes very Eastern-styled brush drawings, with floating bald figures who could be male or female, or very big babies.

Morelli is not alone, even in the small circles of Montreal, in making art from the prosaic materials available at Quincaillerie Rona or Canadian Tire. Michel Goulet, Laurie Walker and Stephen Schofield are simply three of the artists obeying Umberto Boccioni's dictum:

«Destroy the wholly literary and traditional nobility of marble and of bronze. Deny the exclusiveness of one material for the entire construction of sculptural ensemble. Affirm that even twenty different materials can compete in a single work to effect plastic emotion. Let us enumerate some: glass, wood, cardboard, iron, cement, horsehair, leather, cloth, mirrors, electric lights, etc., etc.» *Technical Manifesto of Futurist Sculpture*, 1912.

Boccioni himself still produced sculpture the traditional way, with hardly a headlight in sight. However Morelli and the other sculptors are part of this Futurist's spiritual family creating new imagery out of largely unmodified domestic parts. How fascinating it is that most of this imagery is grotesque and uncomfortable, as if the world we have created, supposedly one of convenience and comfort, is full of monsters. Goulet makes furniture filled with barbed wire, on which no one could sit. Schofield's tiny baby shirts seem to be inflated by vacuum cleaners, the machine producing misshapen, artificial life. However, Morelli's torsos, though dangerous, are also sexy. By basing them on himself as he makes them, he produces in effect

his own ideal partner, perfectly compatible. Crafted in this immutable mass-produced steel, *Man* or in this case Morelli, becomes the measure of all things — at least in the little world created by the art work, model of that larger world that we have so brutally bent into our image. Symbolic of humanity's solipsistic, destructive ego, he has made himself a modern version of Leonardo's *Human Figure in a Circle, Illustrating Proportions*, or the long-ago King of England, who based all lengths in his country on the size of his foot.

But this art goes down a stranger alley yet. The torsos, when female, are unmistakably pregnant. Beautiful and frightening at the same time, they force one to ask, why does so much male art look at female functions with a degree of terror? Schofield again puts stuffed semi-infant shapes on medical tables. The whole corpus of David Cronenberg's film career seems obsessed with monster births. But Morelli's bellies, though tough and sado-masochistic looking, are also containers, and here is an important theme in this artist's work. It ties in with the giving mentioned in the *Flux-Lux performance. The Gift — Not for Art's Sake* (1990) was a piece exhibited at the Delaware Centre for Contemporary Arts. It involved eight figures not totally unlike the torso shapes, but made with wire and hay, and containing small objects and figures. These were presented as "gifts" to various groups: a girl's club, homeless people, scientists, seniors — to take pictures of and play with. Brought back to the museum, they were displayed with what they contained, plus additional offerings left by the open-minded people they had been lent to. A "gift" which is given. And in the form of an idol as well, which links it back into human history, through which these cycles have always run.

Ripe, yet empty, the torso works are another display of a contradiction. Morelli builds things which contain, but they also cage, they keep away. They also define, for without these empty containers we would have no idea of the things they are supposed to hold. Boundaries give something an identity. This idea too works the other way around, as when artwork filling a room turns it into a gallery.

Cardboard tags of the kind tied with string and used for shipping are another trademark feature in much of Morelli's art. These are labels, and labels are in effect another form of container — a semantic one this time. In the sculptures in which they are used they often hang in bunches, like leaves on a tree (trees and their images are another constant in this artist's work), but there are so many of them they lose their function of identification. Images rubber-stamped on them — trees, fetuses, a pair of scissors — repeat themes but give no further enlightenment. The meaning is always deferred to the next tag, and hence indefinitely.

A final display of Morelli's devious method is his work entitled *Reclining Figure* (1992).² Made out of wire, it resembles a tailor's dummy joined along a box connecting it to a bird cage. From a distance it is difficult to say if the sculpture actually contains something, but close up, standing on a platform with it, we see a telephone. The telephone rings — the phone we want to answer because it will explain all of our questions — but trapped under its mesh it is impossible to pick up.

All of these artworks lead many places, into possible interpretations. With a particular viewer there is always the chance that one element will set off a flash, some illumination will take place and pages of meaning will fall open. However, each clue could be a *misdirection*, like the violin case that carries a machine gun. It is not always clear whether having so many hints is useful or entrapping.

However, by showing all of these connections, especially those between us and "made objects" Morelli teaches us how we are defined by what we create. What we put on, for instance, is a product of our ideas about ourselves. Clothes are a kind of machine for wearing. Our exteriors are what others look at, but they are not us in entirety. Separating everything in the world out and labelling it does not mean that we will know it any better. Yet on the other hand, sometimes this is the only way we can ever know it at all. ◆