



ERIC CAMERON

MUSÉE NATIONAL MARC CHAGALL - NICE

ERIC CAMERON

Exposition présentée du 13 mars
au 7 juin 2010

Musée national Marc Chagall,
Nice

En couverture : *Spring Eternal*, 2001.



Musées nationaux
chagall
du XX^e siècle
FLEGER
des Alpes-Maritimes
Picty 10



BOTOX[S]
art contemporain



Stacking chair, 1992.

DES FÉTICHES TOUT EN BLANCHEUR

DANIÈLE COHN

OBJETS

Au début - dire au commencement serait comme un abus de pouvoir, ouvrirait la boîte de pandore d'un récit de genèse – il y a des objets. Mais ces objets ne sont pas familiers, ou plutôt si, enfin, en vérité, pas tout à fait. Blancs, presque tous blancs, d'un blanc mat qui n'est pas uniforme. Sculptures, peintures, constructions ? Non, objets, objets peints. Ils ne sont pas planaires. Ainsi la peinture n'est pas planéité : malgré Greenberg qui en a fait le critère d'une peinture moderne, d'une avant-garde anti-kitsch, d'une loi morale qui contraint le tableau à se donner à voir comme tableau, sans épaisseur précisément, *flatness*, platitude du tableau. À moins que l'œuvre de Cameron ne s'inscrive dans une filiation qui remonte à Pollock, un peintre que défendait Greenberg. Greenberg décrivait en ces termes le tableau *all-over*. “décentré”, ‘polyphonique’, dont la surface est tissée d'éléments identiques ou presque semblables qui se répètent sans variation marquée d'un bord à l'autre”. À suivre Greenberg, la toile chez Pollock est devenue pure texture, peinture croûteuse de la planéité. Cameron, lui, n'a pas de toile à peindre. Il prend des objets qu'il transforme en objets différents parce qu'ils les peint. Ces objets sont des peintures qui ont épaissi. Comme on dit d'une sauce qu'elle s'épaissit par l'ajout d'un peu de farine, comme

on le dit aussi d'un individu qui a pris du poids. Ces objets-là ont un poids eux aussi, une consistance. *Thick paintings* : des peintures consistantes, parce qu'elles sont devenues objets, parce que cela a pris. C'est quoi le "cela", qu'est ce qui a pris exactement ? On est passé d'un état à l'autre – du gazeux ou du liquide au solide – d'un genre à l'autre – d'une peinture-tableau à une épaisseur, un volume, un relief. Les "objets" d'Eric Cameron ont la force de l'oxymore : thick paintings c'est du genre, silence assourdissant, opacité translucide. La force et le mystère d'un secret énoncé et tenu caché. En tension, dans leur immobilité. Objets devenus peintures par la répétition d'un geste, par dépôt de couches successives, par la vertu de l'accomplissement d'un cycle de couches, ou peintures-objets, objectivées, objectalisées. La peinture est par dessus l'objet premier, recouvrant une origine, celle qu'énonce le nom propre qui montre en le cachant ce qui appartient à la classe de ces nouveaux objets : *thick paintings*. Où est la laitue dans *Lettuce*?

CRÉATIONS CONTINUÉES

Les *Thick Paintings* sont *to be continued*. Leur identité est déclinée, elle recèle quelque chose qui pourrait être une histoire. Par exemple *Chloe's Raw Sugar* et Cameron d'ajouter : commencée en 2004. Qui est Chloé, où est passé le sachet de sucre brun? Je ne vois pas le sachet, je ne sais pas qui est Chloé, et pourquoi "commencé en 2004" ? Donc l'histoire n'est pas finie ; que manque-t-il à cet objet ? Combien de temps faut-il à l'artiste pour décider que son œuvre est finie, achevée? Comment peut-on décider une chose pareille ?

Cameron dit : *to be continued*, il ne parle pas d'achèvement. L'achèvement, l'inachèvement ce sont des questions de cours comme on dit quand on est à l'école, qu'il faut passer un examen et faire des synthèses sur des choses en utilisant des boîtes de savoir déjà cuisiné. L'artiste, lui, poursuit, ou s'arrête. Il y retourne, ou s'éloigne. Il travaille autour de la forme, de la formation d'une forme. Serait-ce que la parenthèse (*to be continued*), comme en passant, en sous-main nous dirait ce qu'il en est de ces histoires de forme? Ces "peintures" épaissies, solidifiées, figées sont soumises à une obligation. Elles ont à être continuées. Comme la création continuée telle que la théologie chrétienne, Saint Thomas par exemple, et la philosophie du XVIIème siècle, Descartes, Spinoza, Malebranche, la conçoivent et en débattent. Certes théologie et philosophie traitent de la création divine, et l'activité artistique n'est pas au coeur de leurs réflexions. Cependant la conception philosophico-théologique de la nécessité d'une continuation de la création nous dit quelque chose qui éclaire *Thick Paintings*. Car il y a une différence, un abîme, entre l'accès à l'existence - la création - et la possibilité de persévérer dans l'existence - la création continuée. Entre un instant et un autre, le suivant, l'après, il n'y a pas d'emblée connexion. Les instants sont séparés. Comment faire pour durer : il faut continûment passer d'un instant à l'autre, produire du temps, de la durée, de la continuité. La persévérance dans l'être est un mode de conservation de l'être. La puissance de Dieu est d'accorder, par un effet de sa volonté, cette conservation. Que l'on appelle cette conservation un effet de l'amour divin, ou d'une manière moins théologique, mais peut-être pas moins



religieuse, la vie, peu importe. À continuer donc tant que cet *homo faber* qu'est l'artiste vit, car ses créatures, en l'occurrence les *thick paintings*, ont besoin de lui pour continuer d'exister, elles ont besoin de son concours car sans lui elles n'auraient ni commencé d'exister ni surtout persévéré, continué d'exister. Et si l'artiste meurt ? Ces objets consistants sont en réalité bien fragiles, ils dépendent de leur créateur, et celui-ci est mortel. L'*homo faber* qu'est l'artiste ne peut jamais devenir un *homo creator* au sens plein, c'est-à-dire au sens de Dieu. Comme le dit Descartes dans ses *Principes de la philosophie*, I , 51 "être une substance cela signifie exister par soi-même, sans le concours d'un autre être". Ces *thick paintings* sont consistantes mais point substantielles. Elles se soutiennent de l'activité continuée de l'artiste. Cameron parle de ce souci, de cette "anxiété". "Mon engagement est de continuer pour le reste de ma vie, ce qui signifie bien entendu jusqu'à ma mort...il s'ensuit que chaque fois que je commençais un nouveau cycle en ajoutant la première couche de gris, je prenais un risque, je jouais avec le destin, ne sachant pas si j'allais vivre assez longtemps pour terminer le nouveau cycle avant que ne sonne l'heure fatidique" (p. 141, , in Eric Cameron, Record of work, CCC, Paris2008). L'injonction contenue dans *to be continued* vaut en premier lieu pour l'artiste, elle sonne comme un *memento mori*. Et elle s'adresse à nous tous. L'enjeu est de taille, tragique et profondément humain. Il en va de notre finitude. Ces objets sont destinés, adressés à la postérité, bornes témoins d'un combat individuel avec la camarde.

DE LA BEAUTÉ DES LISTES

Dans les pages du récit qui redouble la monstration des *Sheets of checkmarks*, Eric Cameron explique le processus de production des *Thick Paintings*, leur création continuée. Il décrit d'abord patiemment un **faire** : sa technique, sa méthode. Il démontre en même temps le lien intrinsèque entre *Thick Paintings* et *Sheets of checkmarks*. Il le démontre par l'ostension : ces pages et ces pages de registre qui consignent les gestes, le nombre de couches de gesso que comprennent – contiennent - les objets, ces écritures comptables, ces listes sont, aussi exactement que les objets, des oeuvres. Peut-on dire que les feuilles de registre **sont** les *thick paintings*. Elles en sont le développement, un développement en réponse à l'enveloppement de l'objet originaire – le *core object*. La formation de la forme est, dans le travail d'Eric Cameron, un emmaillotement du noyau, du centre devenu invisible puisque sa circonscription est enfouie par les couches de gesso. Et la formation de la forme est aussi le démaillotement de la forme dans cette présentation tabulaire du registre. Il n'y a pas de primat – au sens logique ou hiérarchique - de l'objet *thick painting* sur la *sheet of checkmarks*, il n'y a en pas plus *de la sheet of checkmarks* sur la *thick painting*. La concomitance du travail d'application du gesso et de sa transcription est quasi parfaite. Espace et temps se confondent, ou du moins s'épaulent, s'ajointent et s'ajustent. Cameron le dit avec justesse. "Mon travail = application du gesso sur un choix d'objets du quotidien. Mais je compris combien le processus de croissance serait lent, donc j'ai commencé à noter chaque application de gesso pour soutenir l'effort requis". Cameron doit faire face à un problème de cohérence



et de continuité : le tempo de la création des objets n'est pas la rythmique des registres. Traduction, transcription, obsession de consigner mais l'artiste bute sur ses propres limites à tout concilier. L'unisson inaccessible se transforme en forme concertante. Car il ne faut pas s'y méprendre et Cameron en fait une apologie : les registres sont des œuvres, pour lesquelles il faut aussi une construction, de "l'ingéniosité" (sic, p. 81, *ibid.*) à défaut de totale exactitude. Il en revendique la beauté. Terme étonnant, parce qu'on l'attendait pour les *thick paintings* et à y regarder d'un peu plus près totalement d'aplomb. "La vérité c'est que je trouve une forme de beauté dans une feuille comme la Feuille 47 qui documente mon travail de février à mai 1983 et cette beauté raconte une histoire en termes esthétiques qui pourrait contribuer à humaniser la densité qui vous bouche l'esprit des statistiques" (p. 67, *ibid.*). La beauté est humanisante, humaine, elle va des feuilles aux objets, et des objets aux feuilles, mêlant les deux activités, les intriquant, comme l'espace est intriqué au temps et vice versa. Comment faire la vie belle, comment accorder œuvre et document ? Ces deux questions n'en font qu'une pour Cameron, il insiste sur le fait que ses *thick paintings* sont des œuvres humaines, qu'il s'agit d' "une histoire humaine qui parle de l'engagement dans la vie et non pas un processus géologique" (p. 35, *ibid.*).

ENVELOPPER/DÉVELOPPER

La langue allemande dit *Entwicklung* pour désigner le procès de la forme en formation. Or *wickeln* renvoie aux linges dans lesquels on

emmaillottait l'enfant à sa naissance. Cette question du maillot fut au cœur d'une dispute au siècle des Lumières. Rousseau dans son *Émile*, qui est un traité de l'éducation fait au livre I une critique violente de cette pratique qui marque l'enfant du sceau de l'entrave par les hommes de sa liberté de mouvement. Il y voit la marque de la servitude imprimée à un corps prisonnier, incapable du moindre geste. Il réclame avec force une liberté motrice qui laisse à la nature la possibilité de son déploiement. Le développement défait le maillot qui tient le nouveau-né, le tient et le contraint. Est-il paradoxal de penser que le développement serait un geste qui défait ? Non, plutôt surconcordant avec l'idée que l'on peut se faire des Lumières, siècle de "l'invention de la liberté" pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jean Starobinski. Développer, c'est délivrer, libérer. Serait-ce alors que envelopper signifie entraver ? Que fait alors Eric Cameron lorsqu'il recouvre ce que l'on pourrait appeler à bon droit l'occasion de la *thick painting*, occasion qui devient par l'effet du travail, le noyau d'une *thick painting* ? Est-il en train d'entraver ? Cameron n'entrave pas la vie en emmaillant ce *core object* dans le gesso. Il prend part aux métamorphoses qui sont la loi de la vie des formes. Ce faisant il place sa vie, sa vie d'artiste, qui est aussi son existence personnelle, il le dit très clairement, sous le signe d'une activité artistique qui produit des "réalités plastiques". L'expression est de Jean Arp, goethéen conscient et convaincu, producteur lui aussi d'objets familiers et étranges. Que pense Cameron de ce rapprochement ? Cameron appartient, me semble-t-il, lui aussi, *nolens volens*, aux "goethéens", il évolue dans une voie que l'on pourrait qualifier de morphologique. Un détour par un

bref rappel de ce qu'est la morphologie s'impose.

Goethe qui forge le néologisme de morphologie à partir de 1796, se propose, muni de cette nouveauté du lexique, de constituer une théorie générale des formes. Le terme morphologie devient public lorsque Goethe édite en 1817 ses *Cahiers de Morphologie*. Il y énonce son intention de procéder à une étude des formes qui sont à la fois des idées et des figures (Idée, Forme et *Gestalt*). La morphologie rend compte de leur formation et de leurs transformations (*Bildung* et *Umbildung*), elle doit être apte à dégager les lois qui règlent la dynamique de ces processus. Théorie et non science, la morphologie est une méthode descriptive et compréhensive qui s'attache à la structure interne plutôt qu'à la fonction ou à la signification. Elle vise à dégager l'articulation des éléments dans un ensemble et élabore des types sous lesquels ordonner la diversité et la variété. Elle met l'accent sur l'organicité du tout, sur la vie, et la vitalité des processus de développement d'une unité à partir d'une forme originale, d'un phénomène original (*Urphänomen*). À l'instar de celui de la nature, le procès du faire artistique est un façonnement, une construction de la forme que notre faculté de comprendre s'applique à saisir dans toute son intelligibilité. La forme se déploie, se déploie selon un rythme qui ne lui préexiste pas. La règle de cette formation se donne à la fin, dans la liberté d'une création aboutie, conforme à une légalité qui s'est inventée dans le temps de sa production. L'idée de métamorphose est le pendant de celle d'une forme originale.

L'ENGAGEMENT

Artiste, cherchant à cerner ce qu'est l'activité artistique, Goethe observe la nature, les nuages, les pierres, les plantes qui lui donnent avec les couleurs l'idée de l'*Urphänomen*. "Mes fantaisies botaniques s'affirment dans tout cela, et je suis en train de découvrir de nouveaux beaux rapports montrant comment la nature accomplit cette chose énorme, qui n'a l'air de rien, de développer d'un élément simple les formes les plus variées". Voilà du grain à moudre pour un artiste, développer d'un élément simple les formes les plus variées : ces "plantes à l'infini" que "la clé de la plante originale" donne comme des possibles prêts à devenir des formes visibles, existantes. De la simplicité à la complexité, du virtuel à l'actuel et du possible au réel, l'activité artistique s'avère non pas un analogon de la nature mais de la vie et des morphogenèses qui la caractérisent.

L'observation – tâche essentielle de l'artiste aux yeux de Goethe – apprend à voir, ce qui n'a rien d'évident ni d'immédiat puisqu'on commence par ne rien y voir. Les artistes contribuent grandement à ce qu'on y voit un peu mieux. Cameron est un artiste. Visionnaire, la vue est intuition et imagination à la fois. Elle construit un visible, elle donne forme à la vie, elle l'enrichit de ce qu'une vie pourrait contenir mais qui ne viendrait pas au jour si aucune mise en forme n'intervenait. Car c'est d'une vie qu'il s'agit, et l'artiste y est impliqué, comme être humain, on l'a lu, être engagé. "La



Exposed concealed Laura Baird I, 1994.

“vie” est consacrée aux fonctions de la vie, qui peuvent inclure l’accomplissement de nos obligations envers les autres, les élans de compassion à leur égard, et la satisfaction des besoins, ambitions et désirs personnels. Nous poursuivons ces élans comme si nous avions effectivement choisi de le faire. “L’art” - ou à tout le moins un art comme le mien – révèle sans cesse les effets de causes inédites menant à des résultats imprévus, assumant les choix que j’avais apparemment fait dans mon art au fil des années. Le prolongement de cette leçon dans la vie dépasse la métaphore mentale, parce que mon art est engagé par rapport à l’essence de la matière d’où sont tirées la vie et ses fins apparentes. Or l’engagement est mutuel. Ce n’est pas simplement parce que la matière avec laquelle je m’engage dans l’art et dans la vie est la même sur le plan matériel ; le “je” qui fait l’engagement est aussi le même aux deux niveaux. Pour voir mon art clairement, il faut non seulement appréhender les forces de la matière activées par mon pinceau mais également le “moi” par lequel ces forces sont activées. Ainsi ma vie devient une partie du contenu de mon art” (p. 139, *ibid.*). Cameron , un artiste engagé, non pas au sens où Jean-Paul Sartre entendait l’engagement. L’engagement de Cameron est artistique, donc moral. Cameron est un artiste responsable, l’affaire est sérieuse, la force de conviction que dégage son travail dépend de la confiance que nous avons dans le poids de nécessité qu’ont les couches, de la croyance que ce qu’il nous montre et dit est une vérité : que nous ne voyions pas la laitue, le sachet de sucre roux importe peu si nous n’avons à craindre aucune déception. Les objets d’origine sont là, transformés mais là. Certains nous montrent encore une figure de l’objet originaire

dans la forme qu’il a prise: *Stacking Chair* témoigne pour la véracité des autres dénominations. Donc *Lettuce* est une laitue, et comme diraient les enfants dans leurs jeux : le pire c’est que c’est vrai. La vie quotidienne de l’artiste est rivée à cette activité d’exécution, de placement des couches, le temps de l’œuvre règne sur l’existence de l’artiste qui n’échappe pas aux contraintes systémiques qu’il a inventées et auxquelles il est en devoir de se soumettre. Envelopper les objets originaires, développer l’activité dans le registre, raconter les deux activités complémentaires, cette systole-diastole qui fait la forme des jours, la forme de vie d’une œuvre, la vie-œuvre.

GESTES ET FÉTICHES

La minutie étalée dans les *Sheets of checkmarks*, est une spatialisation du travail de peinture qui n’exclut en rien la nécessaire successivité. Les pages du registre ne peuvent être saisies d’un coup, au contraire des *thick paintings* qui exposent leurs formes-volumes et se donnent à voir d’un seul regard. *To be continued* s’éclaire : il faut bien du temps en effet pour que ces formes aient été faites. Récit de la genèse : égrenage des jours, sans le repos qui vient après la création. La systole des *Thick paintings* est intelligible par la diastole de *sheets of checkmarks*. Polarité qui fait un rythme, le rythme des gestes. Gestes recueillis dans l’ensemble articulé des deux régimes de l’œuvre. Cameron consigne les gestes, il répond préventivement aux questions sur le comment. Répond-il à celles sur le pourquoi ? Non. Il y a là un secret, le geste n’est pas une grimace, et le sens du geste



n'implique pas une explication intégrale. Il y a dans le geste et sa registration quelque chose qui relève du sacramentel. Cameron évite soigneusement d'évoquer le symbolique, à vrai dire il n'en a pas besoin. La force de son travail tient en grande partie me semble-t-il à ce que le symbolique y soit **corporéifié**, ce qui est le propre du sacramentel. Est-ce à dire que les "objets" de Cameron sont des fétiches, «feitissos», au sens que les Portugais, débarquant dans le Golfe de Guinée au XV^e siècle donnèrent à ces objets fabriqués, «factices» dont ils peinaient à saisir la fonction et le statut. Les thick paintings de Cameron sont-ils des **boli**, à tout le moins, ont-ils quelque chose à faire avec les boli? (cf, *Boli*, Jean-Paul Colleyn, 2009. Ed. Johann Levy et Gourcuff Gradenigo).

De ces étranges objets, à la couleur rouge-noir opaque et sourde, nous connaissons l'apparition dans les collections européennes. Michel Leiris l'a raconté dans son livre *L'Afrique fantôme* qui relate l'expédition Dakar-Djibouti, dirigée par Marcel Griaule. "Objet fort", comme l'appelle l'anthropologue Jean Bazin, le boli n'est pas une sculpture, il est le produit d'un amalgame de fragments d'origines très diverses : bois, écorce, feuilles, terre, cuir, fils de coton, os, poils, griffes, crocs, sang, et d'autres parties de corps d'animaux et humains, tels que du placenta, phalanges, etc. Sa patine est croûteuse, faite de crème de mil et de sang séchés, ainsi que de poudres végétales et de noix de cola mâchées puis crachées lors des prières et sacrifices, elle atteste l'ancienneté et la force de l'objet. Sa forme est difficilement identifiable, elle ne "ressemble" à rien. A mi-chemin entre l'être et la chose, le boli existe *per se* mais son existence doit aussi être continuée, nourrie par le sang de

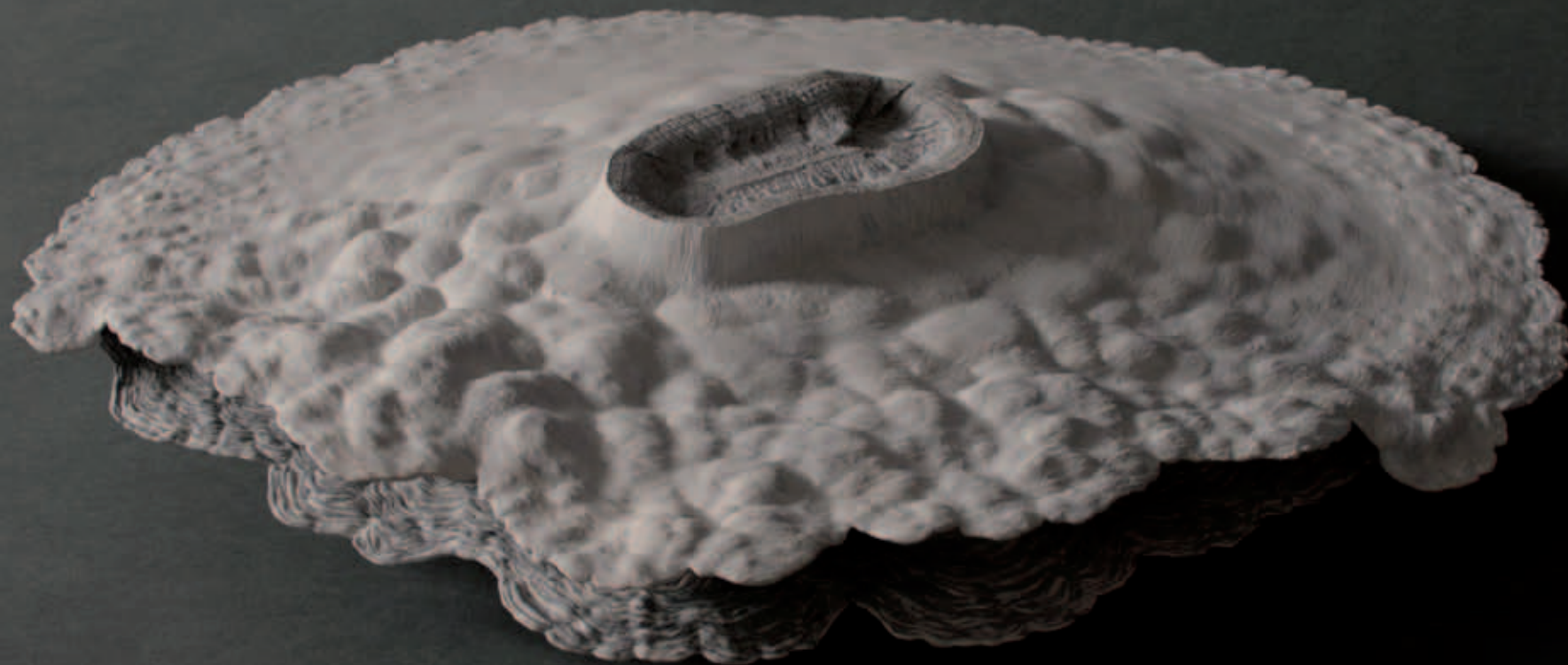
sacrifices qui l'activent et préservent sa capacité de protection et d'intercession. Les boli ont fasciné les surréalistes dans les années trente, très sensibles à leur caractère mystérieux, sorcier, à ce qu'on savait de leurs liens avec les sacrifices et le sang. Les fétiches sont-ils des symboles de quelque chose ou des objets qu'on adore comme tels? Cette question est posée dès les débuts de la littérature ethnographique au XVIII^e siècle. C'est en 1760, que le président De Brosses, dans son livre intitulé *Du culte des dieux fétiches*, forge le néologisme "fétichisme" pour désigner ce qu'il appelle les "religions d'objets", forme première et primitive de religion. Nous en sommes au deuxième néologisme, ramenés encore une fois au siècle des Lumières. Les fétiches sont des objets engagés dans un processus morphologique, leurs transformations sont partie inhérente de leurs fonctions et de leurs pouvoirs. Les gestes de Cameron nous renvoient à une archaïcité qu'ils recueillent, fétiches d'un genre nouveau et ancien à la fois. Ces gestes épaissis dans la consistance d'objets qui les accueillent et attendent le geste suivant nous relient à une mystérieuse force de vie. **Sans aucun pathos**. Leur humanité revendiquée déborde la référence géologique, la relation à une histoire naturelle. L'insistance sur leur fabrication exhibée dans la beauté des objets comme dans celle de leur enregistrement participe de ce refus d'une naturalisation.

Pas de géologie donc. L'origine de l'activité artistique a à voir avec une nouvelle visibilité, arrachée au non-être. Les objets, les listes de Cameron sont des fétiches pour notre aujourd'hui. Leurs formes, compactes ou déroulées, plastiques ou graphiques sont les réservoirs d'une mémoire. Celle d'Eric Cameron, la nôtre aussi bien.

Goethe disait : “la matière, n’importe qui la voit devant lui, le contenu, ne le trouve que celui qui a quelque chose à ajouter de son cru, et la forme demeure un mystère pour le plus grand nombre”. Ce que Nietzsche commente à sa façon : “on n’est artiste qu’à ce prix : à savoir que ce que tous les non-artistes nomment forme, on l’éprouve en tant que contenu, en tant que la chose même. De ce fait on appartient à un monde à l’envers : car désormais tout contenu apparaît comme purement formel, y compris notre vie”. Histoires de formes, de figures et de formes, de force des objets, *thicks paintings* et *sheets of checkmarks* sont des viatiques, viatiques d’artiste pour la vie d’ici-bas, quotidienne, banale et commune. Il n’y a plus qu’à commencer à regarder ces objets presque blancs... et ces listes.



Exposed concealed Laura Baird, 1994.



ERIC CAMERON

Né en 1935 à Leicester, (Angleterre).

Vit et travaille à Calgary, Alberta (Canada).

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES (sélection)

2010 *Eric Cameron*, Musée national Marc Chagall, Nice, France

2009 *Record of Work*, Canadian Cultural Centre, Paris, France

2008 *Eric Cameron: Works from 1963 to 2008*, TrépanierBaer, Calgary, Alberta

2005 *Material Mysticism and Mystical Materialism*, The Prairie Gallery, Grande Prairie, Alberta

2004 *Eric Cameron*, The Nickle Arts Museum, Calgary (special solo show to mark Governor General's Award) / TrépanierBaer, Calgary, Alberta

1999 *English Roots*, Hatton Gallery, Newcastle, England

1998 *Desire and Dread*, Muttart Public Art Gallery, Calgary, Alberta /

English Roots, Tate Gallery, St. Ives, England /

English Roots, (different content from Tate Gallery),

Leeds City Art Gallery, Leeds, England /

Exposed/Concealed, Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario /

Installations in Perspective, Deacon Ulrich Fine Arts, Calgary, Alberta

1996 Solo Exhibition, contextualized with works by other artists,

University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge, Alberta

1994 *Squareness*, Owens Art Gallery, Sackville, New Brunswick

1993 *Exposer/Cacher*, Galerie Arena, Arles, France /

Squareness, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta

1992 *The Shadow of Self*, Art Museum of the Americas, Washington, D.C.

1991 *Divine Comedy*, Dunlop Art Gallery, Regina, Saskatchewan;

Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, Nova Scotia

1990 *Divine Comedy*, National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario; Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba; Glenbow, Calgary, Alberta; Vancouver Art Gallery, Vancouver British Columbia

1988 *In Retrospect...*, Stride Gallery, Calgary, Alberta

1987 *Edwin's Egg*, Centre for Art Tapes, Halifax, Nova Scotia

1985 (*to be continued*), A Space, Toronto, Ontario /

(*to be further continued*), Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nova Scotia

1984 *Bent Axis Approach*, Nickle Arts Museum, Calgary, Alberta

1983 (*to be continued*), Eye Level Gallery, Halifax (solo)

1982 (*to be continued*), A Space, Toronto, Ontario /

Sed autem facie ad vaciem ad faciem, Optica Gallery, Montréal, Quebec

1980 *In the Picture -- and Lawn*, Canada House Gallery, London, England /

In the Picture -- and Lawn, Canadian Cultural Centre, Paris, France /

In Camera -- and Lawn, Art Gallery of Great Victoria, British Columbia /

On -ing and Paint, Norman MacKenzie Art Gallery, Regina, Saskatchewan /

Chrysalis, Centre for Art Tapes, Halifax, Nova Scotia /

Et in Arcadia Id, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, Nova Scotia

1979 *Newspaper Paintings and Lawn*, Ohio State University, Columbus, Ohio

1977 *Newspaper Paintings and Lawn*, Ana Leonowens Gallery, Halifax, Nova Scotia

1974 *6 Videotapes*, 111 Gallery, University of Manitoba, Winnipeg, Manitoba /

The Red Series, Confederaton Art Centre, Prince Edward Island

1973 *5 Red Apples*, Owens Art Gallery, Sackville, New Brunswick /

Points of View, Richard Demarco Gallery, Edinburgh, Scotland

1972 *March of Time*, Farnham College of Art, England /

Eric Cameron: Process Paintings, Mount St. Vincent University, Halifax, Nova Scotia

1967 *Eric Cameron: Process Paintings*, Queen Square Gallery, Leeds, England

