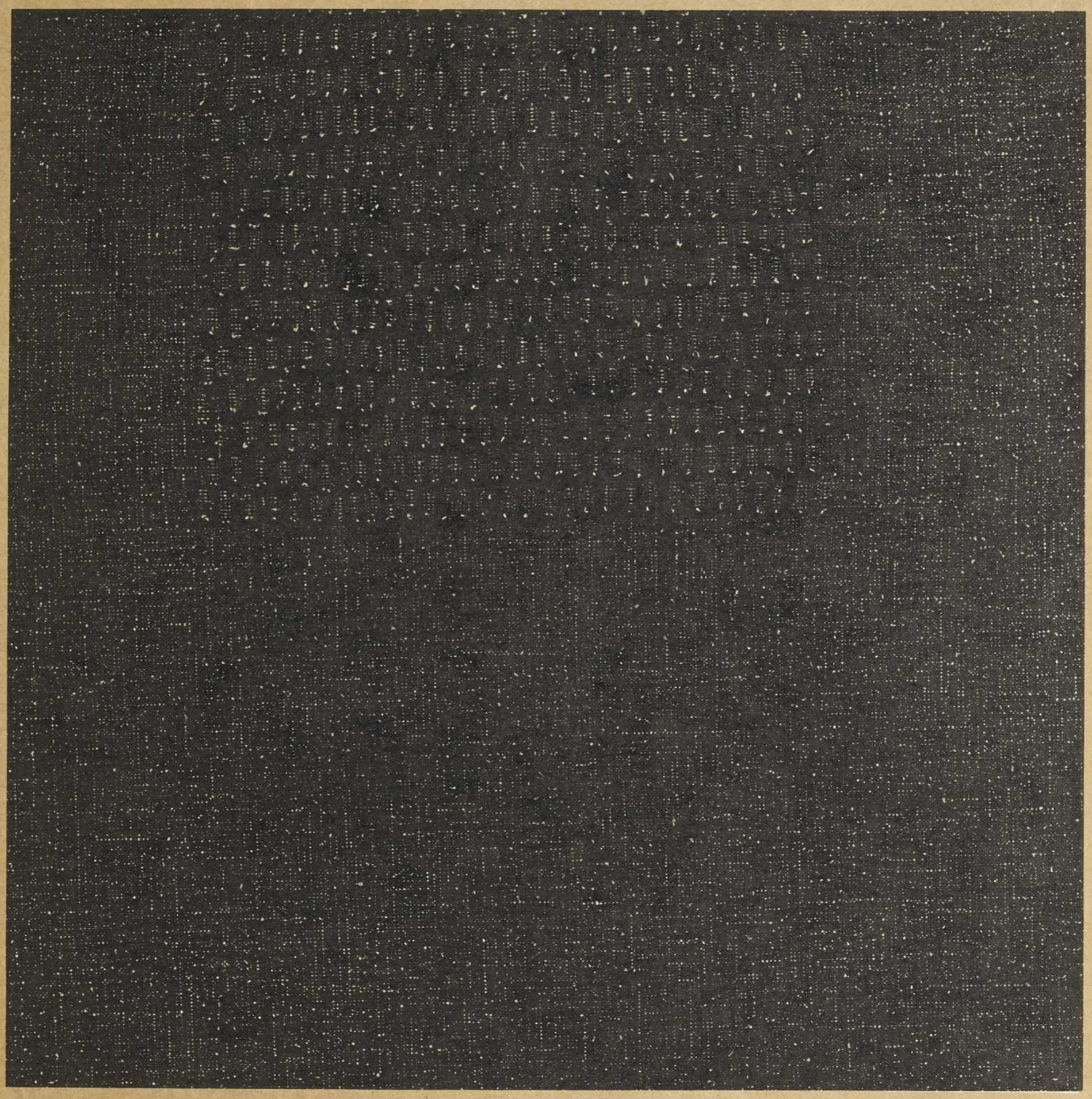
PER
P-255

PARACHUTE

$2.50 HIVER 1977-78



9

PARACHUTE, revue d'art contemporain Inc. / les éditions PARACHUTE
directrices de la publication FRANCE MORIN, CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs
EVE CARPI, THIERRY de DUVE, RAYMOND GERVAIS, PAUL HEYER, ALAIN MIDDLETON, NICOLE MORIN-McCALLUM, ANN MORRISON, RENÉ PAYANT, RAMON PELINSKI, ANNE RAMSDEN, GEORGES ROQUE, TOM SHERMAN, YANA STERBACK.

collaborateur responsable pour l'Europe
THIERRY DE DUVE
Les manuscrits en provenance de l'Europe doivent être envoyés à Thierry de Duve, 25, rue Jean Stas, Bruxelles, Belgique.
système graphique:
PIERRE BOOGAERTS
PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés ou non réclamés.
tous droits de reproduction et de traduction réservés. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.
PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada et reçoit cette année l'aide de la Fondation Bronfman.
PARACHUTE, C.P. 730 — succursale N,
Montréal, Québec, Canada
H2X 3N4 (514) 522-9167.
publication trimestrielle —
le numéro $2.50, abonnement $9.00
étranger (Europe et Etats-Unis)
$15.00 par avion.
Dépôt légal à la Bibliothèque Nationale du Québec et à la Bibliothèque Nationale du Canada. 3ième trimestre 1977.
Imprimerie Boulanger Inc., Montréal
Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert
ISSN: 0318-7020
Courrier 2e classe no 4213

Couverture: EDDA RENOUF, *Third Visible Sound — Thunder,* 15¾" x 15¾" acrylic on linen (blue — black). Photo: D. James Dee

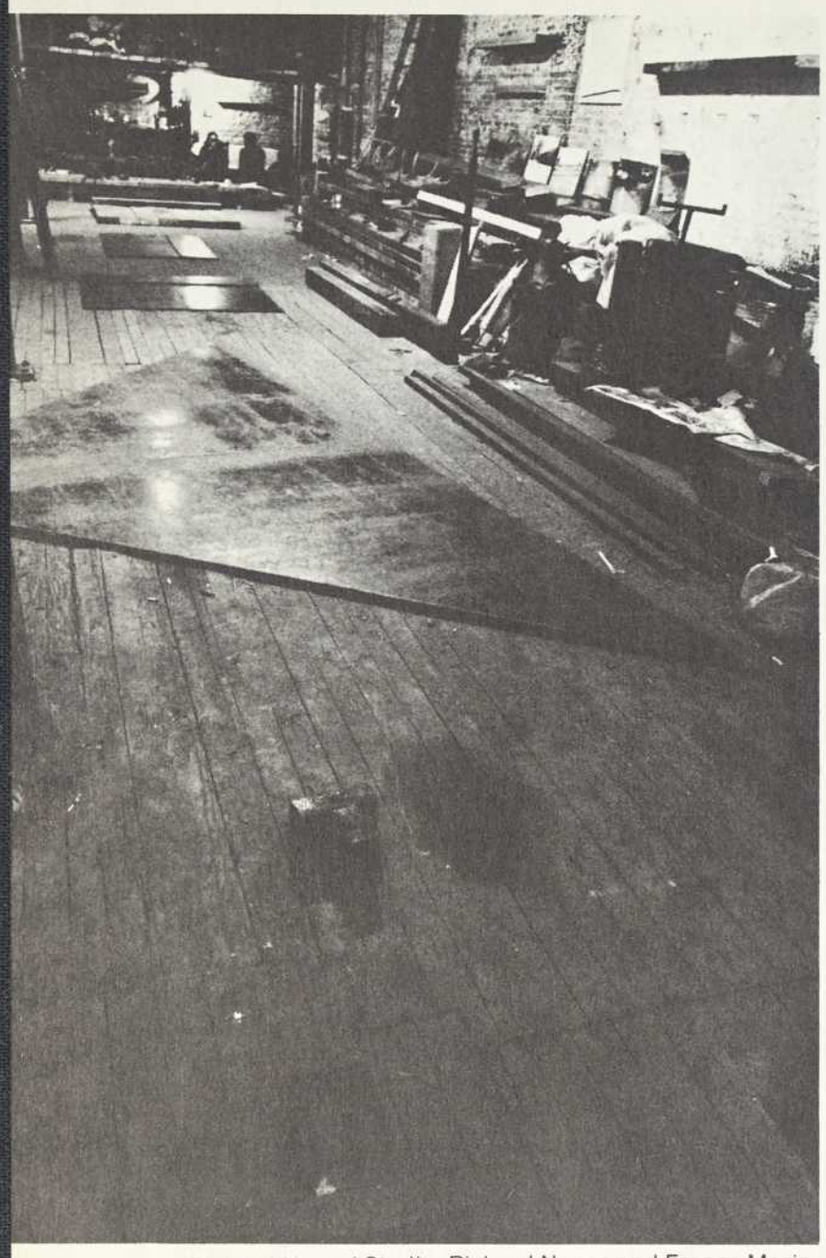
9

HIVER 1977-78

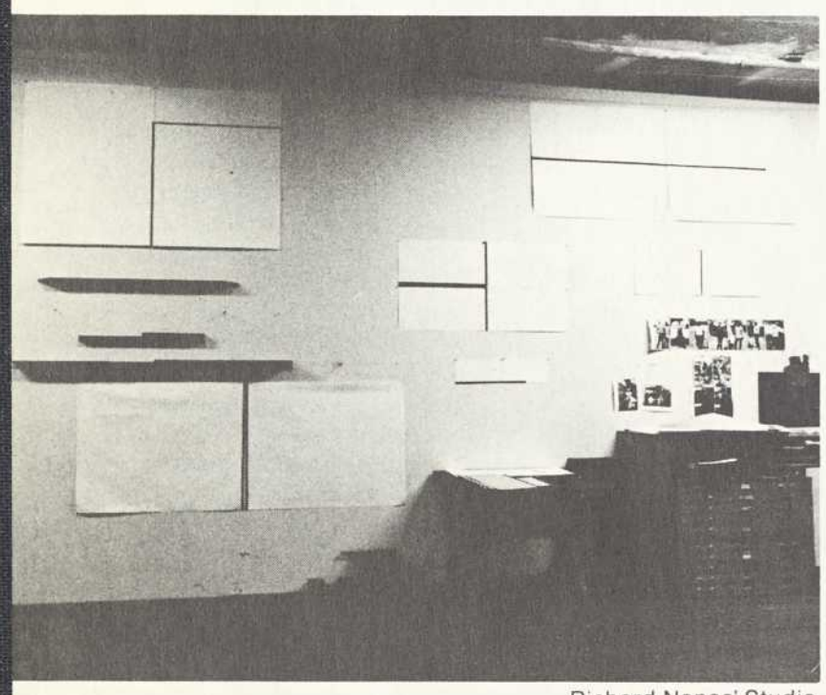
4 RICHARD NONAS
in conversation with France Morin
8 RÉFÉRENCE FAITE: NEW YORK, N.Y.
de Pierre Boogaerts
par Thierry de Duve
12 STRATA:
Nancy Graves, Eva Hesse, Michelle Stuart, Jacquie Winsor
by Ann Morrison
15 CATHERINE MILLET:
pour une défense de la culture,
conversation entre Catherine Millet et René Payant
17 TOM SHERMAN
On the Paper, Off the Page 1975
Tom Sherman Writing from a Photograph by Rodney Werden,
Tom Sherman/Rodney Werden, 1977
22 UNE AUTRE DIMENSION
par Georges Roque
25 EDDA RENOUF
par France Morin et Alain Middleton
30 IT AIN'T WHAT YOU MAKE,
IT'S WHAT MAKES YOU DO IT.
An interview with Dennis Oppenheim
by Anne Ramsden
34 CROSS IDEOLOGICAL REFERENTS:
some comments on a recent series
by Robert Walker, by Paul Heyer
37 JOHN TILBURY
an interview by Ramon Pelinski
39 INFORMATIONS

RICHARD NONAS

in conversation with France Morin



Richard Nonas' Studio. Richard Nonas and France Morin.



Richard Nonas' Studio.

RICHARD NONAS: Last summer, I thought a lot about the different aspects of what I was doing. I tried to identify more clearly what is important to me. One thing kept coming back which seems essential in everything that I do, the sculptures, the books, the drawings, and that is a focus on a certain kind of ambiguity. The materials that I use are always familiar and clear; the forms are also familiar; every operation is clearly indicated; nothing is hidden; the proportions seem to make sense, even if you don't quite understand what they are. But even though everything starts out being very clear, at a certain point, it all becomes something else: there is an edge of ambiguity. It seems to me that most other sculptors I know, people who are my contemporaries in terms of work, and also people of the generation before like Andre, Serra and Judd, are aiming at a kind of clarity. And I am not; I am more interested in ambiguity than clarity. Those others are trying to make statements or works that are more focused, more clear than any other kind of object. It is almost as if what constitutes art for those people is a kind of special, however narrow, clarity. Something that is so clearly, so simply, so exclusively what it is that all the confusion, all the complexity of normal perception falls away. There are different techniques to do it, different materials, different styles. But it seems to me that, despite all those differences, there is that focus in common among a lot of sculptors. And that is exactly what I am not doing. What I am doing is working from a kind of general idea that the world, perception, is in fact so complex that it is impossible for us to grasp it. We don't have the machinery, the mechanism, the tools to grasp it all at once. All perception is about selection, about distortion. DISTORTION.

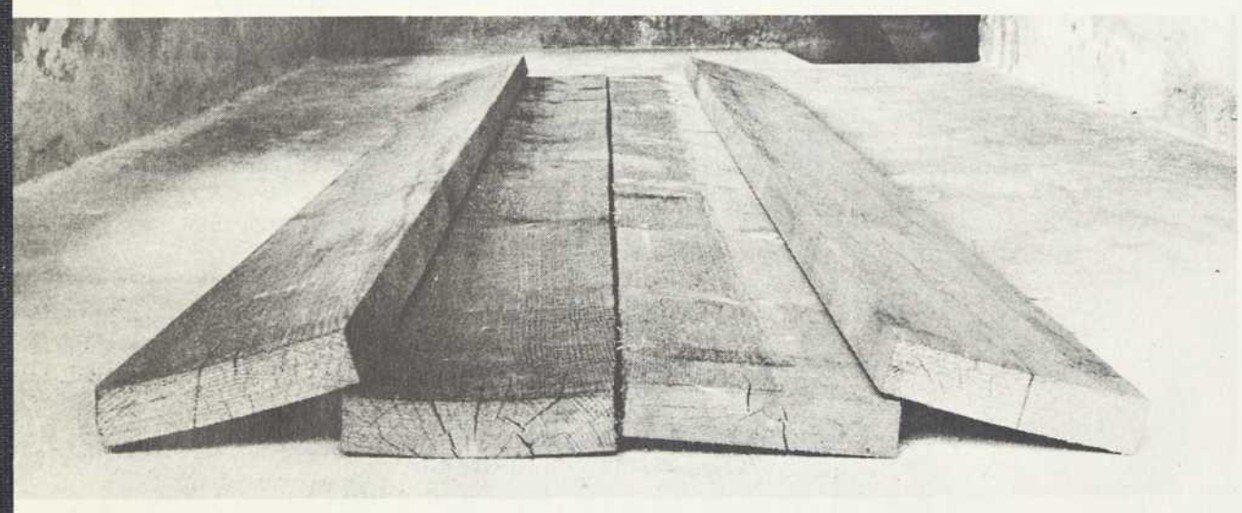
PARACHUTE: Would you say that the essence of your sculptures resides in the ambiguity between what the viewer who approaches your work knows and what he or she perceives?

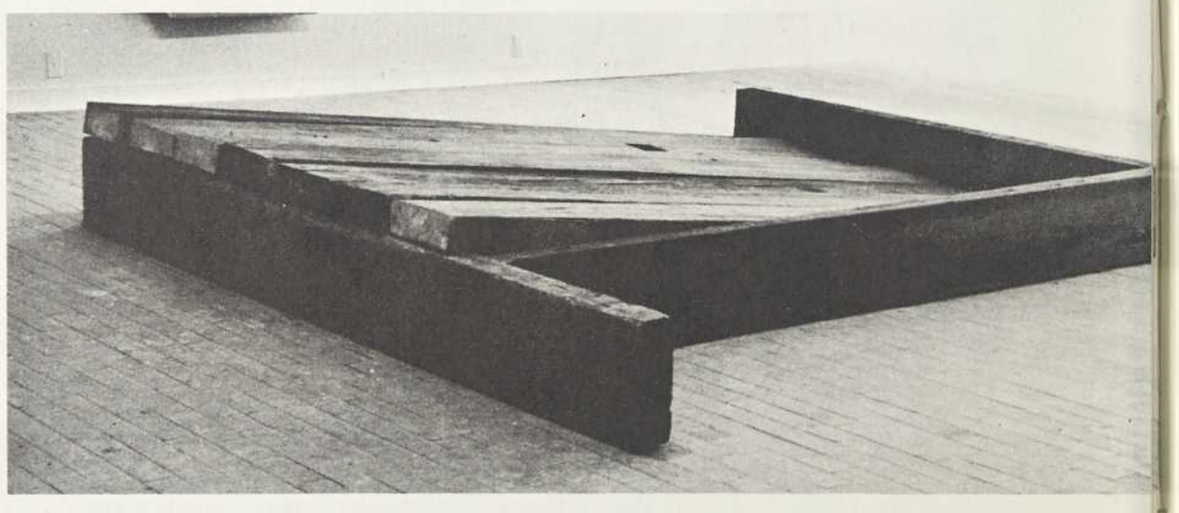
R.N. I think that is true, but there is also something beyond that, and that is what I was getting to. Given the idea of complexity and selection, it seems to me that there are two different things that one can focus on. One is the series of specific selections that you feel point directly with increasing clarity to what you believe the essence of that experience to be. The other is to point at the complexity itself. The belief that that essence is in fact the complexity. The idea that nothing is any one thing, that everything is in fact one thing becoming another thing; that the essence of everything lies in that special lack of clarity, that ambiguity, that movement, that shift, that complexity. The difference between what I do and what some other sculptors do lies in my attempt to isolate that element of ambiguity. Art, especially sculpture, is one of the most direct ways to alert people to that kind of edge. That place where one thing is on the verge of becoming another thing but is not now the one thing nor the other. When I was an anthropologist, I made abstract theoretical models of society. There were two different kinds of theoretical models: in one, society was seen as a balance between interacting things. The other model imagined society basically in terms of conflict; a system whose dynamic is tension and change so that society becomes one method of guiding and perpetuating change. What I am saying, I guess, is that the notion of things changing, vibrating, is what interests me, much more than focus on balance does. And that art is the way, perhaps the only way, to simply and directly indicate the normality of that tension. The visible materials that I use, not just the steel or the wood, but also the form, the shapes, the techniques of putting things together, are simple and clear parts of everyone's experience; there is little mystery, there is little confusion about them. They all carry very generalized connotations around them: steel is heavy, strong, industrial, cold; wood is a series of other things. (I have never used natural tree wood because the connotations are too romantic; they go off too far, they become forests.) But when these simple things are put together, something surprising can happen and that has to do with ambiguity.

PAR.: But didn't some people associate these romantic connotation with your work, especially at the beginning when you were using old wood?

R.N.: It became a problem. I felt the old wood then as a familiar object. Its history was less important to me than it turned out it was to other people. So, at the Clocktower, I decided that I would make the sculptures of steel. I had not worked with steel before and I did not use steel in the same way that I used the wood. I used the same shapes, the same forms and the same ideas. But for a form made of wood that was two inches thick, I could use steel that was one-half inch thick because of the nature of the material and stiffness of it. I specifically attempted with that exhibition to demonstrate that the work, the point, was not about surface quality, it was something else that had very little to do with one particular material.

PAR.: There seems to be a link, a certain ambiguity between some of your drawings and some of your





sculptures, as if the drawings were acting like objects and the sculptures had a very graphic quality.

R.N.: I don't know. Those drawings really interest me. They come very clearly from the kind of ideas that I have been talking about. I had a big piece of paper tacked up on the wall and the paper fascinated me.. It was such an incredibly ambiguous object in itself. In a sence, it was an absolutely spatial object, the boundaries were absolutely clear. But drawing is usually about illusion; it is about ignoring the outside boundaries and creating other boundaries. That paper becomes trapped in such incredible conventions, tradition, that despite its absolute spatial quality, it is used only as a surface for illusion. What happens to a piece of paper when you put a mark on? Anything that is not edge becomes the center, and anything that is not the center becomes the edge. What could be more ambiguous than that? As soon as you put a mark on a drawing, you are setting up a center which spatially and perceptually also sets up a series of edges which are not necessarily the same as the edge of the paper. Some marks become edges and others centers. It keeps shifting. So I began to think about what would happen if you put more than one piece of paper together where you literally have edges that become the center. I started making these drawings with just one line on a piece of paper. What the drawings are about is that ambiguity between center and edge. The whole drawing become an object in a very strong way, and that, I guess, is the same thing that happens to the sculpture. It starts out being an object by virtue of simply being there; by being three pieces of steel or four pieces of paper or eight pieces of wood. If the sculpture or drawing works, if that tension develops, and if that vibration happens, then its objectness opens up to include that ambiguity and it becomes something else.

PAR.: How do you usually work in a specific space?

R.N.: I try always to work with a kind of space even if I am working in a studio without any specific knowledge of where the piece will go. I'll work for instance with the idea of a medium-sized rectangular room, the piece going diagonal to the long axis of the room or going parallel to the short axis. But I prefer to work with a particular space. P.S. 1 for instance was a beautiful show to plan because while I was working, the Bob Ryman show was there. The space was used beautifully, perfectly. I would sit there powerfully moved by that show and at the same time try to figure out how to use the space differently. It was a very strange experience. I would work out various ideas, and as soon as the show closed, for one night, bring in wood to move around. Then I would go back to the studio to work on those new forms and to try to imagine them in that space. The pieces were not actually made until two days before the show when the steel was delivered to P.S. 1 When I was working in Mexico, in the desert, I was in a little village of fifty Indians for two years. Even after I had been there for a long time and I knew the area and the people well, I would ride across the desert with these Indians and know that they were reacting in a different way than I was. Something was going on for them that I was not aware of, that I was not feeling. I thought about it and I watched. Finally, I realized that it was their perception of space that was basically different from mine. What for me was relatively undifferenciated desert, was to them a series of specific spaces, places, each of which they reacted to. It was almost as if they were moving through a series of rooms.Each of these spatial situations, each of these places, affected how they felt. This is a kind of experience which we don't think about much, which we have. (The only simil ar things that I can think of in our culture are pretty romantic. One is a cathedral. We are supposed to be affected by the space of a cathedral and if it is well done, we are. Others are things like glades and forests. We are expected to not just recognize the beauty of the place but to be affected by the space.) These Indians were more sensitive to that kind of spatial perception that I was, but I was more sensitive to it than thought I was. And so what I want my sculpture to do now is to make any space *more* what it already is. I try to make that place feel more like the way it initially felt to me. I want to make objects that feel like places. Objects that affect you, that make you feel differently by virtue of being near them.

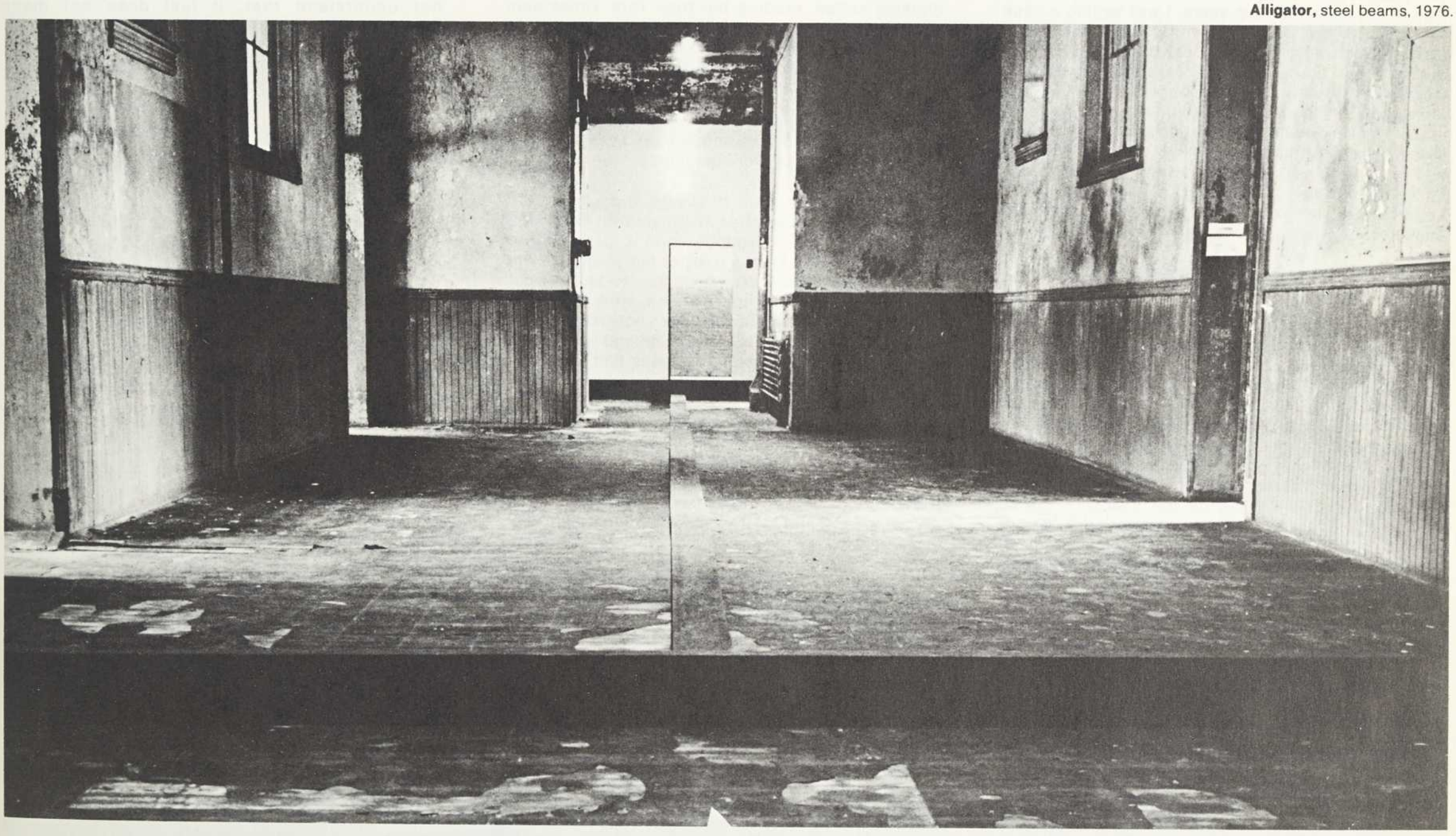
PAR.: How did you feel about the outdoor space you worked with at Dokumenta?

R.N.: I purposely chose a space that was different from any I had worked with before. It was absolutely pastoral. It had been shaped by someone else's hand a long time ago. It was a seventeenth century formal park. I picked the most beautiful spot that I could find, with the biggest, oldest, most spectacular trees; the spot that least needed a sculpture. (The real problem working outdoors is that the best places don't need sculpture.) But here, I picked what I thought was a beautiful quiet place. One of the things that interested me was that the area, as it was marked by the paths that surrounded it, was weighted to one side by those ancient trees and the lake. But I felt that the place actually expanded another way and included the next field. I felt it was important to work in the simplest, most direct possible way. First I decided on a single line. Then I decided that a single line would not do it. I decided to break it. So I laid out a line in string, and it looked like it was right next to the path. When I placed the wood though, the line was in the center: the field, the place, had shifted.

PAR.: Your announcements always seem to refer to the time when you worked as an anthropologist.

R.N.: I worked as an anthropologist for ten years. That was a very important time in my life. The people whom I lived with then are very important to me. I want that time, those places to be part of my work directly, as well as indirectly. What I love about those announcements is how ambiguous they are. People don't know how to take them. But something else is

Alligator, steel beams, 1976.



important too. When you are printing something, when you are making an edition of one thousand on five hundred prints, which is what an announcement is, it seems important that you make it a part of your work.

PAR.: It is interesting that the rectangle which you draw around your announcements can be found in your books as well, enclosing the words. Would you say that the same corraling function found in the Sonora Cows book, for instance, applies to your sculptures? How do you see the connection between the three?

R.N.: I hope they are all related. It amazes me that they are all the same. The *Sonora Cows* book is pretty much a regularity broken by something slightly different; well, that is what a lot of the sculpture is. The announcements are arrangements of people in the same simple ways that the sculpture is arrangement of pieces of wood or steel.

PAR.: It seems interesting that some of your books are very explanatory of your sculpture, even if often the text is ambiguous. A good example would be *My Life on the Floor.*

R.N.: The ones that are more ambiguous have to do with the sculpture too. But even books that mention sculpture like *My Life on the Floor* or *Making Sculpture,* are not meant as explanation of sculpture. I write about certain feelings that are important to me. *My Life on the Floor* starts with feelings about one dog's life. Then I realized that I was thinking about the dog in very much the same way that I think about sculpture. Clearly, that book became an explanation of some of what was important to me in my sculpture but I did not know that as I was writting it; that was not what I had in mind.

PAR.: When did you start making sculpture?

R.N.: I don't know exactly. It was about 1967. I had come back from Mexico where I had lived in a little village in the desert for two years. I was writing a book about it and I was teaching Anthropology in New York at Queen's College. About halfway through, I suddenly decided that it was nobody's business. I went to a Calder retrospective at the Guggenheim and I was fascinated by his wire sculptures. I knew a little bit of art but not very much. His wire sculptures looked a lot like the doodles I had made in my notebooks when I was a student, so I came home and started making things out of wire. I just began to make other things. I began to put pieces of wood together. Then I began to think about space and those Indians in the desert.

PAR.: Was it at that time that you went to France?

R.N.: After a few months, I realized that I was doing something that was giving me a great deal of satisfaction, pleasure. But I had no idea what I was doing. I also realized that I was beginning to communicate in a non-verbal way, in a way that I had never thought about before. I decided: no teaching next semester. So I quit my job and went to Europe. I went back to Paris and through a series of amazing coincidences, found a studio. I stayed there for two years. Everything I did for two years, I did for the first time. I tried everything: carved stone, worked with wood, everything. I had an accident at some point and had to come back to America. I met Mark Di Suvero. I did not know his work. Mark was leaving for California and gave me his studio. I was surrounded by Di Suvero sculptures. It is really powerful sculpture. I was there for eight months. I made a lot of pieces that looked like Di Suvero's. Then I began to do my own work. That was in 1969-70. By 1971, I had works that I wanted to show. I had talked to dealers and they said: Fine, but we cannot do it now. But I was absolutely ready to do it. There was a woman around named Alanna Heiss who had done an outdoor exhibition which got a lot of people together, both well-known and unknown. (Brooklyn Bridge show) I spoke to Alanna about it. A few days later, she called me, she had a place: a burned out warehouse, 10 Bleeker Street, far from everything, the windows covered with plywood, big holes in the floor, no electricity. But I could have it for a month. I said yes without seeing it. I did the show there. It was away from everything, but people came, at first just friends and then others. What happened was more than I expected: people took notice; Don Judd and Dick Bellamy both bought pieces.

PAR.: Are you with a gallery now?

R.N.: I am working with both Dick Bellamy and John Weber; just now starting with John. I will do a show there this year.

PAR.: I would like to talk about the Clocktower exhibition where you showed sculptures on the floor and some pieces on the wall. What is the relationship between the two?

R.N.: In that show, I did a series of three floor pieces and three wall pieces that were similar but in a certain sense, translated to the wall. The floor pieces are always directly concerned with gravity. The whole notion of gravity on the wall is different. What I tried to do was to find a very simple way to transfer some of those tensions and oppositions to the wall. It is a totally different problem. The only way that I can think about working on the wall is to start with a very visible support. That is the platform; something to place things on. There is no mystery about why and how those pieces stand there. But there are limits in size and weight for things sticking out from the wall, sitting on a couple of nails. The Clocktower show was three wall-piecesin wood and three floor-pieces in wood, and three wall-pieces in steel and three floor-pieces in steel, all identical except for the dimensions and the material.

PAR.: How do you usually work in your studio? Do you work every day? Do you work with a very strict discipline?

R.N.: I do work every day. I end up in the morning drinking coffee, reading the New York Times compulsively. By the second cup of coffee, I am so fed up with the New York Times, I go to the studio and start working. I spend a lot of time just manipulating stuff.

PAR.: You seem to work much more from manipulation than from drawing or maquette .

R.N.: I don't work from drawings at all. I am constantly working on a series of generalized ideas in my head, and the way I give them form is just by moving materials around. I keep a lot of old pieces around. Not very many artists seem to do that. I do it because it forces me to look at them. What happens is I walk on them, I step on them but don't even notice them. Then one day, I will step on one and think that I can't stand to look at it another minute. I have to find out what is wrong. I have to figure out what didn't work, what I would change if I were making it now. I try to force myself to deal with the old pieces over and over again. I see how they attack each other, how they weaken each other or strenghten each other.

PAR.: When you stopped working as an anthropologist and started making sculpture, how did you earn a living?

R.N.: Well, I did a lot of odd jobs. When I came back from Paris, I taught anthropology part time for two years. I did it mostly for my own conscience. I did some carpentry also.

PAR.: Does it have any importance for you the way the critics or the art historians situate you in the art world, in the art history?

R.N.: It does not have very much importance for me but it is something that I have to deal with. I think it is necessary for an artist who wants to get his work out publicly, to create a situation in which it becomes progressively more difficult for art historians or critics to deal with the work only by putting a label on it. It made perfect sense for the first few reviews to talk about my work in relation to other people's work. I had to create a situation where they were forced to talk about the work itself. I had to make my work strong enough so that connections were no longer most important.

PAR.: You seem to be showing quite a lot in Europe now? Do you feel that your work is received in a different way there than it is in America?

R.N.: I think that the situation is different. People here are often afraid of making decisions. In America, people who organize museum shows and gallery shows often demand certain kinds of certification. They want someone to tell them that it is all right to do that show. They want some outside authority to back them up. It may have something to do with the nature of the museum administration or politics in America. It may have to do with the economic aspect of buying and selling and galleries. The situation is that there are groups or people who set themselves up as arbiters, as certifiers for other people who are also professionally involved in showing art. I am not certified beyond a certain point, so there is a whole range of things that are not yet open to me here. The situation in Europe is somewhat different. People have attempted to be arbiters in Europe, but they have done it in such a clumsy way that there are many important collectors or dealers who will no longer listen and are willing to take chances on their own.

PAR.: Do you want to add anything?

R.N.: The only thing that I want to add is that I don't believe that art is really important. It is important to me; it is also important to other people, perhaps to a fairly large group of people throughout history, but I cannot convince myself that art is more important than anything else which interests people. I guess that is the point. What confuses me is people who claim that art is essential to the survival of the society. I simply do not understand that. It just does not make sense to me! And I don't think it is a necessary justification for making, looking at or being influenced in one's life by art.

LIVRES DE L'ARTISTE

Details from the Excavation of Wooster Street, Buffalo Press, New York 1972.

Summer 1906, Buffalo Press, N.Y., 1973.

Northern/Southern, Flying Artbooks, Genoa, Italy, 1974.

Sonora Cows, New York, 1974.

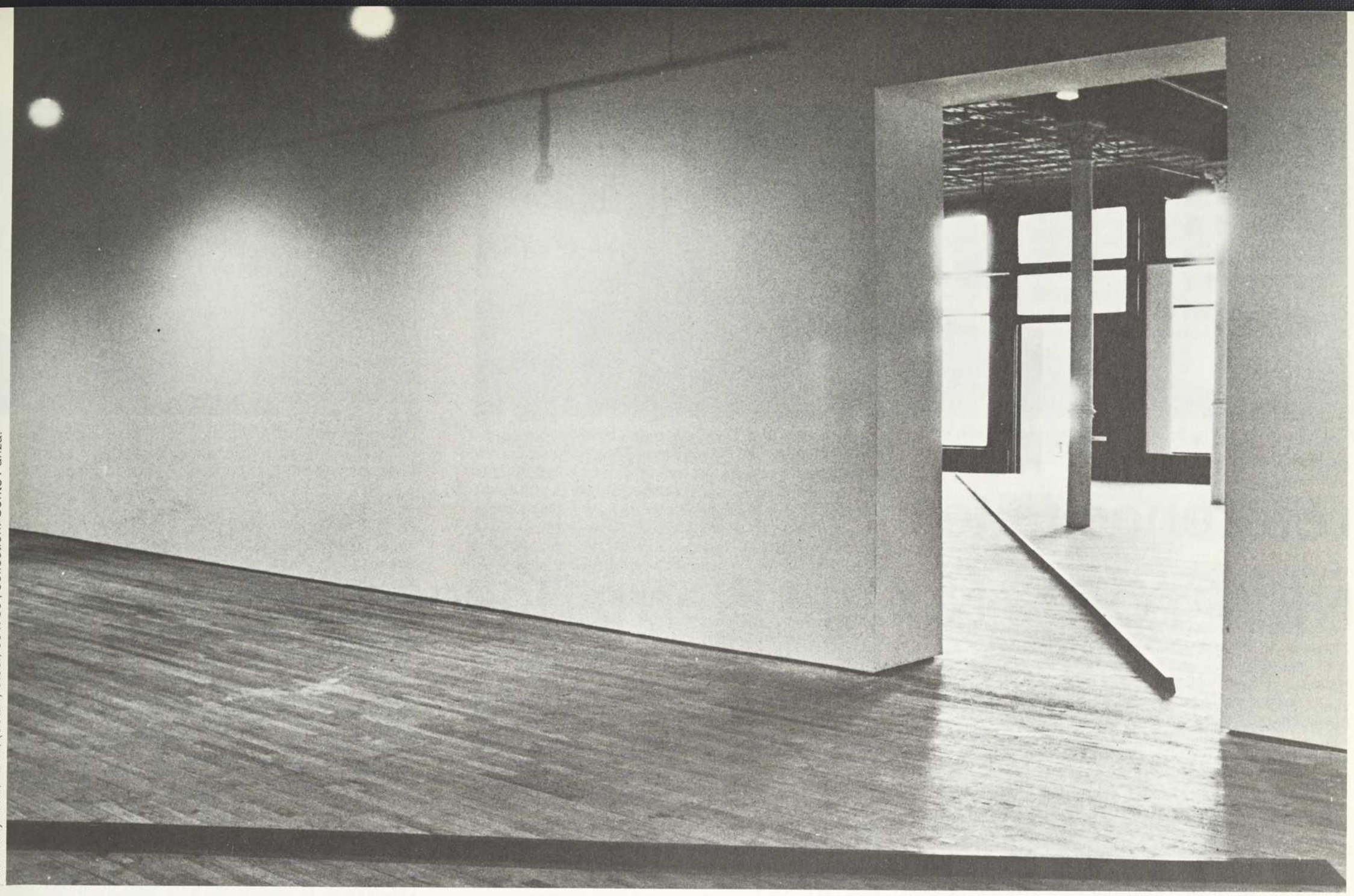
My Life on the Floor, Buffalo Press, N.Y., 1975.

Making Sculpture, New York, 1975.

Lost in Spoleto, Buffalo Press, New York, 1976.

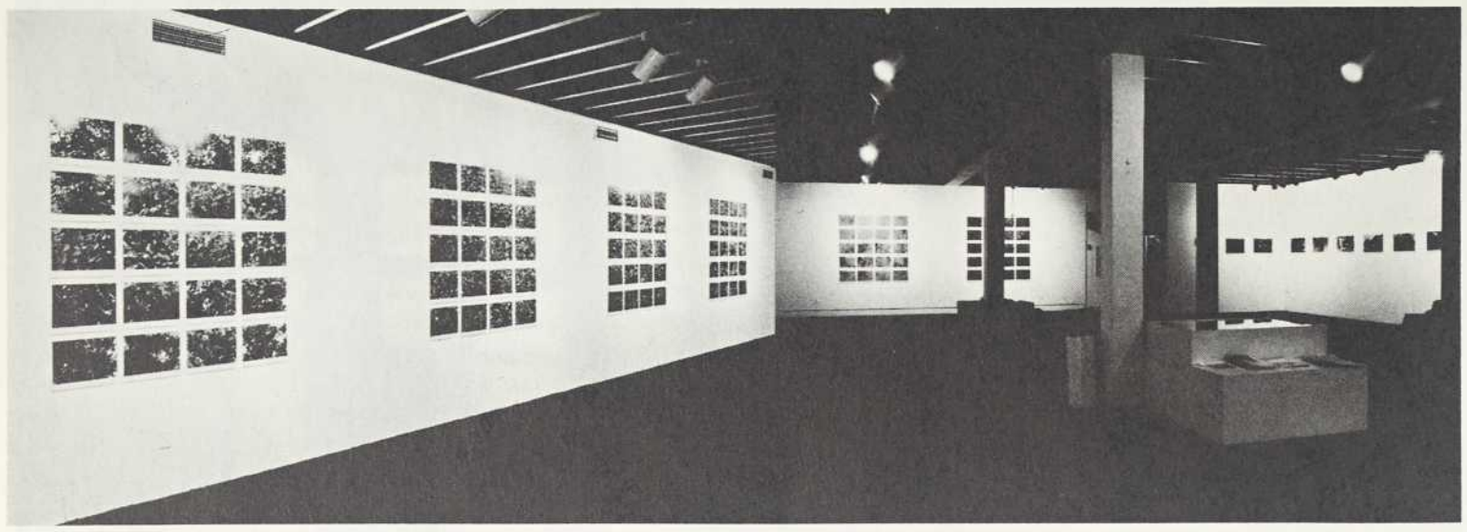
Montezuma's Breakfast, SZ/Press, New York, 1977.

What do you know? 1977, TAU/MA 5, Italy 1977.

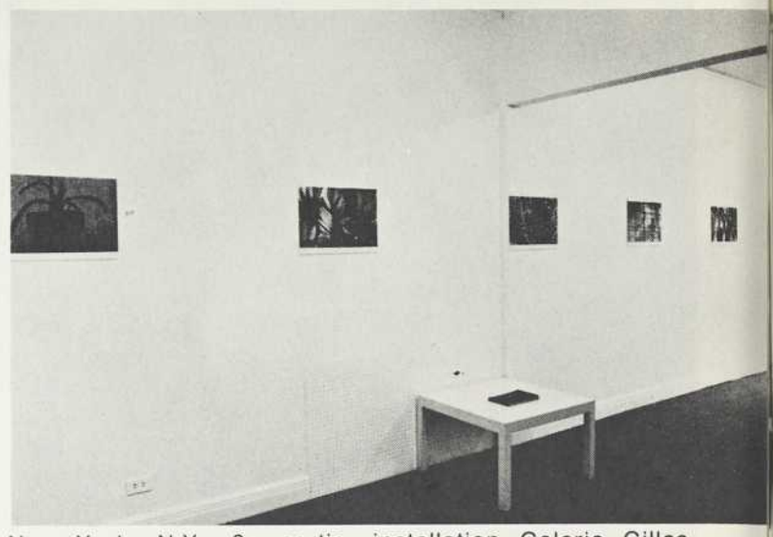


Boundery Man, 1974, (detail) steel, 60 x 50', collection: Conte Panza.

Montezuma's breakfast 1977, steel, 72' x 12' x 8'' x 3'', photo: Gianfranco Gorgoni. P.S. 1 installation.



New York, N.Y., 1er partie et référence, installation Galerie Optica.



New York, N.Y., 2e partie, installation Galerie Gilles Gheerbrant.

référence faite:

NEW YORK, N.Y. de Pierre Boogaerts

par Thierry de Duve

New York, N.Y. Sous ce titre, Pierre Boogaerts vient de publier un livre (aux éditions Parachute) et de réaliser à Montréal deux expositions simultanées (dans les galeries Optica et Gilles Gheerbrant, du 3 octobre au 5 novembre 77). Dans son redoublement, *New York, N.Y.* peut s'entendre — à chaud — comme une interpellation romantique, et se lire — à froid — comme une adresse postale. (Le 19ème siècle, dans ses épanchements, aurait aimé la formule "O New York", le 20ème, par souci de communication, lui préfère le zip code.)

Le livre précise le mode de lecture de ce que les expositions donnent à voir: des séries de photos prises à New York à certaines dates et au cours de promenades bien définies. Le travail est constitué de deux parties. La première, présentée à la galerie Optica et intitulée *Rues (extérieur),* montre huit séries de vingt photos-couleur, disposées en matrice carrée et légendées par exemple comme suit: "20 photos (dans l'ordre de leur prise de vue) prises en me promenant sur Park Avenue, entre 47th Street et 53d Street, le 29 septembre 1976." Dans le livre, qui reproduit les proportions du 24/36, les huit promenades et les 160 photos se succèdent, chacune des photos (noir et blanc cette fois) occupant une pleine page à bords perdus.

Étonnement du spectateur-lecteur: toutes ces photographies montrent en gros plan un morceau de végétation, une portion de nature excisée de son contexte urbain, par ailleurs brutalement réintroduit par les légendes. New York est une jungle, on le savait, mais de là à prendre la métaphore à la lettre, l'effet est déconcertant. New York, méconnaissable dans cet échantillonage végétal, ne se laisse identifier que sur la bonne foi que nous accordons — ou pas — aux légendes qui accompagnent les photos.

Et le critique, ici, d'affûter sa plume: il tient son sujet, prêt à disserter sur l'écart entre le réel, l'image et le texte, prêt à enchaîner le New York de Boogaerts à des exemples illustres, de la pipe de Magritte à la chaise de Kosuth. D'un "ceci n'est pas New York!" exclamatoire (mais si!) aux subtils jeux de la tautologie inter-codes (New York = N.Y. n'est-ce pas, quitte à n'en pas croire ses yeux) se dessineraient les contours familiers d'un certain art conceptuel, de bonne cuvée certes, mais pas le vin nouveau.

En sémiologue consciencieux, le critique aura noté que rarement les codes auront été aussi seuls, langage et image chacun pour soi, de part et d'autre d'un énorme malentendu. Et s'il cherche pourquoi, et se demande quel puissant paradigme peut créer pareil écart, il ne sera pas déçu: Boogaerts ne fait pas de manières, il va droit à la pierre d'angle de toute structure, à l'opposition fondatrice, au couple nature culture. Et le critique se rassure, voilà donc un malentendu qui s'entend fort bien, qui vient à merveille illustrer la théorie, et propre de surcroît à nous faire sentir l'évolution de l'artiste. Depuis *Bic Banana,* (voir Parachute n° 1) où des glissements d'associations formelles et colorées nous faisaient assimiler le Bic à un bananier, le propos s'est affermi, épuré, il a gagné c'est sûr, en lisibilité. Et si à l'époque, l'artiste pouvait dire: "Le domaine qui m'intéresse et que j'explore se situe ENTRE les notions de synthétique et de naturel", aujourd'hui que l'écart s'est élargi et que la structure brille plus nue, rien ne dément cette déclaration. Le couple nature/culture dans *New York, N.Y.,* ce n'est pas seulement un thème aux connotations écologiques, même si c'est aussi cela. C'est ce qui permet que quelque chose se dise de la position de l'artiste: qu'*entre* l'utopie de la nature et les impositions de la culture, entre l'arbitraire du langage et le "naturalisme" de l'image, l'artiste côtoie ses servitudes et rencontre sa liberté.

Voilà à peu près le discours que tiendrait le critique dissertant sur l'écart entre le texte, l'image et le réel. Pourtant du réel, il a été peu question jusqu'ici. Serait-ce parce que l'écart entre les signes — surtout lorsqu'il est si prononcé — n'aurait d'autre fonction que de dire l'absence de la chose, la perte du réel, en même temps que de désigner, par écartement et au creux de l'écart, la disparition de l'auteur? Où donc est passée la ville? A quel New York est-il fait référence, puisque entre la photo et sa légende, tout est devenu légendaire? Et qui les a écrites, ces légendes, qui les propage? Entre le mythe pour touristes d'un New York — jungle de verre et d'acier — et l'utopie d'une ville rendue à la nature, où l'artiste a-t-il pris position? Belles questions qui peuvent aussi bien nourrir la rêverie du spectateur que l'interrogation du critique. Mais tout de même, il y a à ces questions une réponse pragmatique toute simple: Boogaerts était à New York le 29 septembre 1976, il s'est promené sur Park Avenue et voici ce qu'il y a fait: une bobine de vingt photos, dans cet ordre. Vous pouvez vérifier, soyez donc un peu plus détective et un peu moins philosophe. Pourquoi spéculer sur la perte du réel et la fuite de l'auteur, quand on vous prie de croire à ce simple constat: j'y étais ce jour-là et voici ce que j'ai vu; je vous en rapporte la preuve (la photographie, sauf truquage, est tributaire du réel), et je vous en donne les coordonnées. Vous pouvez le refaire, promenez-vous, allez donc un peu prendre l'air.

Fort de ce conseil, le critique s'en va voir si l'air de New York se hume différemment à la galerie Gheerbrant, où se trouve exposée la seconde partie de *New York, N.Y.*

Intitulée *Ateliers (intérieur),* cette seconde partie exhibe, rangées en ligne sur le mur de la galerie, dix photos prises dans des ateliers d'artistes, à New York. Les photos, la plupart en gros plan, montrent des plantes vertes toujours, sans aucun repère du lieu où elles se trouvent. Les dix ateliers sont choisis dans le milieu de l'art certes, mais sans considérations de style, d'affinités ou d'idéologie. (On y trouve l'appartement de John Cage, mais aussi l'atelier de Lowell Nesbitt, celui de Keith Sonnier comme celui de James Collins.) On ne peut pas dire que le choix soit aléatoire parce que les fréquentations et les possibilités de rencontre qu'a quelqu'un ne peuvent être dues entièrement au hasard, mais les photos ont été prises au gré des circonstances, sans plus. Le réel de référence est donc ici le monde de l'art (new-yorkais bien entendu) dans sa globalité, et non l'une ou l'autre tendance de celui-ci.

Bien que fort semblables aux photos des *Rues,* celles des *Ateliers* ont sur le spectateur-lecteur un tout autre effet. La question qui vient aux lèvres n'a plus la spontanéité d'un quoi? ni la profondeur d'un qui?, mais la vague insatisfaction d'un pourquoi? Sans doute la disposition des images y est-elle pour quelque chose, de même que leur petit nombre. Mais surtout, la surprise d'où partaient les premières questions s'est amortie et le gros plan sur les plantes vertes apparaît maintenant comme un procédé. Reste ceci: pourquoi cette *référence* au monde de l'art? Elle est si peu discriminante que même le critique mal intentionné aura du mal à y voir une *révérence* au monde de l'art, une façon pour l'artiste de dire son désir d'en être. (Je connais Booagaerts et il n'est ni arriviste, ni maladroit.)

Il faut partir de là: malgré le petit nombre de photographies, la seconde partie de *New York, N.Y.* a la même importance conceptuelle que la première et elle vient en second lieu. Qu'est-ce à dire? La première partie propulsait une réponse pragmatique dans le vide d'un questionnement théorique: alors que dans l'écart des langages, le référent dit son absence et l'auteur se noie dans la rumeur des mythes qui étaient là avant lui, on nous informe d'un fait irrécusable: "J'y étais ce jour-là..." Un *acte* a été posé.

Mais qu'est-ce qu'un acte? Qu'est-ce qu'un acte pour être autre chose qu'anecdote, pour porter ses effets hors de celui qui l'a posé? Ou encore, qu'est-ce qu'un acte pour être pris en compte par une vision de l'art qui ne soit pas simplement subjectiviste? Qu'est-ce qu'un acte pour qu'il soit l'élément d'une pratique? (Par parenthèse: en ces temps où les "mythologies personnelles" prolifèrent comme moisissure sur le fromage, il serait bon de leur adresser cette seule question, afin de faire le tri. C'était déjà, posée au plus près du repli sur soi *et* de l'angoisse d'inutilité sociale, la vraie question du romantisme. Boogaerts du reste n'a pas peur de se dire romantique. Mais il ajoute: "Il s'agit de refroidir ce romantisme, la photo est le seul médium qui me donne cette distance".) A quelles conditions un acte — comme se promener dans les rues de New York et prendre des photos de plantes vertes — outre le plaisir qu'il procure au promeneur et la symbolique dont il se charge, à quelles conditions cet acte embraie-t-il une pratique artistique? Le plus simplement du monde, répond la partie *Ateliers,* en se référant explicitement au monde de l'art.

Cette référence (cette allégeance, devrait-on dire) n'a rien de critique, bien au contraire. Énoncée aussi platement, elle ne déconstruit rien, mais renvoie globalement et mythiquement à la chimie magique du "milieu" new-yorkais. Peu subtil, mais malicieux: non seulement l'assemblage des noms crée, quant aux fréquentations supposées de Boogaerts, un certain désarroi, mais rien ne nous est dit de ces artistes, sauf qu'ils possèdent telle plante verte. Aucune critique donc, mais en revanche une jolie pointe de cet *ironisme d'affirmation* cher à Duchamp. C'est un fait, cet ensemble de traces et de signes parfois insignifiants qu'on appelle art, a aujourd'hui un sens à condition de se référer à l'*artworld* qui le conditionne, et qu'en retour il entretient. Compterons-nous Boogaerts au nombre — hélas prolifique — de ces soi-disant artistes, qui appelant sur leur petite merde le coup de baguette magique de l'artworld, croient faire oeuvre? Quand eux agissent ainsi, Boogaerts expose leur agissement, c'est une différence. Il ne sollicite pas l'artworld, il le cite. *New York, N.Y.,* fait de deux parties équivalentes, pointe vers l'acte solitaire d'un artiste et le réfère au monde de l'art. L'ensemble équivaudrait à cette déclaration: le rapport de l'art à son référent (son réel), c'est le rapport de l'acte artistique à ses conditions de possibilité et de résonance. Sans immersion dans un bain d'énergie (et c'est cela, New York, ville et artworld réunis), rien n'existe que je puisse appeler acte. L'acte n'est signifiant que s'il est *chargé:* Mais encore, sans une structure d'accueil, l'acte le plus chargé reste illisible; le plus beau geste retombe si l'énergie qui le meut ne l'emporte pas hors de lui, là où l'art rencontre sa réalité. Quelle rencontre, par la députation de l'artworld, et quelle réalité? Un mode de vie, une aspiration morale, un programme politique, un changement de l'histoire? L'art parle de tout cela, c'est bien connu, mais qu'y transforme-t-il? Rapport à ce réel, l'art n'a pour lui que les signes et les représentations, où trouver la *référence* et comment dire qu'elle est *interférence?*

Les deux parties de *New York, N.Y., Rues* et *Ateliers,* s'accompagnent d'une dernière série de dix photo qui ne sont pas présentées comme une troisième partie, mais s'intitulent précisément: *Référence (interférence).* Elles sont exposées à Optica ensemble avec la première partie (mais dans le livre elles viennent en dernier). Par le jeu de réflexions dans les vitres de la ville, les dix photos de référence font s'interférer nature et culture, grilles de façades et feuillages envahissants, bagnoles et forêt vierge. De telles photos de référence accompagnent tous les travaux de Boogaerts et en font intégralement partie. Plus même: *"La référence, c'est ce qui fait qu'un travail existe ou pas."* C'est ce qui noue la structure sur elle-même, entrelaçant les termes opposés du paradigme, et la dénoue sur l'extérieur, sur le réel à désigner. Index pointé vers la réalité qui nous conditionne et sur laquelle nous aimerions agir, la référence dit sans doute l'impuissance de l'art à changer le monde et l'utopie d'un monde changé par l'art. Mais disant cela, elle dit un peu plus: que sans cet index pointé, "le travail n'existe pas". Que l'art noue son autonomie sous condition d'un dénouement possible et que ce paradoxe est constitutif du fait artistique.

Il n'y a d'art qu'à distance du réel, et cette distance est à dire, et cette distance est à faire, et ce faire est le mode de participation de l'art au réel.

Il n'y a d'art qu'à distance du réel, telle est sa fatalité: le destin de la représentation étant dans la perte de son référent, oui l'art avoue — et accuse — son inefficacité sociale. C'est ce qui apparaît dans *New York, N.Y.* au niveau du thème (où ai-je, dans cette ville mythique, pris position?) et à la faveur d'une fiction (un New York rendu à l'innocence de la nature). Cette distance est à dire: pointer le doigt, non vers le référent perdu, mais vers la perte du référent, transforme la fatalité en *amor fati* et permet que se revendique, terrestre mais extra-territoriale, une position spécifique de l'artiste. C'est ce qui ressort du romantisme de Boogaerts, exprimé aussi bien dans la seconde partie *(Ateliers),* où référence est faite au monde de l'art comme à un milieu protégé et protecteur, que dans les *interférences* des dernières photos, où mythe et réalité confondus, l'artiste épouse leurs oscillations. Mais surtout, cette distance est à faire: l'aveu du référent perdu, l'acquiescement à la perte du référent n'étaient encore que procédures passives, il reste à s'employer activement à leur oubli. Assurer l'autonomie de l'oeuvre, faire que "le travail existe", c'est bâtir sa structure, poser les signes dans leur écart maximal, les rendre lisibles au moyen d'une série de décisions qui, pour un artiste, sont toujours des décisions esthétiques. (Cette exigence de lisibilité est très importante pour Boogaerts, et lui subordonne toutes ses décisions plastiques, qu'il appelle dès lors — contre toute évidence — des décisions techniques.)

C'est donc du côté de ces décisions "techniques" qu'il faut aller voir *comment,* l'art créant sa distance au réel, l'oeuvre se met à exister. *"La photo est le seul médium qui me donne cette distance."* Disant ceci, Boogaerts explique pourquoi il a cessé de peindre. Par rapport à la peinture, quelles sont les caractéristiques de la photo susceptibles de donner à l'artiste "cette distance"?

D'abord la photo est tributaire du réel, par causalité optique. La question du référent s'y pose d'une façon toute différente que pour d'autres systèmes de signes, même analogiques, du fait qu'un lien d'existence unit l'image et l'objet photographié. Ce que vous voyez dans la photo — ces plantes vertes p. ex. — n'existent peut-être plus, mais elles ont existé. Ce qui explique que la question théorique — celle du référent perdu — que posait tout à l'heure le critique empressé, se voit colmatée aussi simplement par une évidence tout empirique: j'y étais ce jour-là... Aussi la distance que recherche Boogaerts, dont tout le travail est concerné par une question du référent qui n'est pas celle de notre critique-sémiologue, ne se marque-t-elle pas vis-à-vis du réel représenté, rendu au contraire aussi présent que possible par le *rendu* photographique, mais vis-à-vis de l'acte posé ce jour-là par l'artiste-photographe. Si distance il y a, elle est autobiographique. Refroidir le romantisme: une vie d'artiste s'écrit dans le temps, à mesure que dans l'espace social, les actes qu'il pose l'éloignent du souci commun.

Deuxièmement, la photo souffre d'une servitude que la peinture ne connaît pas: elle est incapable de composition. Une fois le photographe paré pour la belle prise de vue, le déclic fait le reste, acquiescant à une composition ready-made. La mise en page de la photo est soumise à la mise en scène du réel et celle-ci est donnée toute faite. Lorsqu'un peintre cesse de peindre pour s'en remettre à la photo, cette décision n'est pas indifférente car il renonce là à un pouvoir réel, celui de composer, d'organiser la surface avec maîtrise. Il opte donc pour une stratégie d'inclusion: tout ce que l'objectif inclut dans son champ, je l'accepte, et tout plasticien que je suis, je me soumets à l'ordre ou au désordre du réel. On ne peut pas dire ici non plus qu'il y ait mise à distance, si ce n'est sur un plan idéologique, dans la revendication d'un mode d'être de l'artiste aussi distant que possible de son rôle traditionnel d'agent de maîtrise de l'espace: non seulement l'art n'organise pas le réel, mais il n'ordonne plus sa représentation. (Il ne s'agit pas d'une position définitive de Boogaerts, mais bien de l'usage fait, dans *New York, N.Y.,* d'une caractéristique technique de la photo. Cette caractéristique, l'artiste l'avait d'ailleurs prise à rebours dans un travail antérieur, *Synthétisation du ciel,* où la photographie est forcée, de façon très astucieuse, à devenir un agent de composition de la surface, à se comporter "en peinture". Il est vrai que dans ce travail comme dans *New York, N.Y.,* l'opérateur de la décision plastique est le même, à savoir le cadrage, ainsi qu'on le verra à l'instant. J'aurais tendance, pour ma part, à voir dans la continuité *inversée* de ces deux travaux, la preuve qu'il y est question d'une même problématique.)

Troisièmement, il suit de cette double dépendance de la photo — et du photographe — vis-à-vis du réel, qu'un grand nombre des décisions plastiques prises d'ordinaire par un peintre viennent se condenser en une seule "décision technique": le cadrage, dès lors nettement surinvesti. Je ne veux pas dire que dans *New York, N.Y.,* Boogaerts soigne particulièrement ses cadrages, à la manière d'un Friedlander par exemple, chez qui on sent que le choix d'un matériau visuel de grande complexité, l'angle de prise de vue, la profondeur de champ et tout ce qui fait le cadrage au sens large, visent à combler *d'un coup* le handicap de non-composition de la photo par rapport à la peinture. Ici, au contraire, les cadrages sont plutôt nonchalants et obéissent à une règle générale très simple: le gros plan, généralement sur des surfaces et parallèlement à ces surfaces. Boogaerts accompagne le handicap de la photo, il gomme tout effet de composition, même aléatoire. La surface est *all-over,* généreusement inclusive parce que indifférente aux événements individuels qui y surviennent. Mais du même coup, les bords de la photo sont eux, violemment exclusifs. Les limites de l'image (qui sont évidemment celles du négatif, il n'y a pas de recomposition lors du tirage) sont investies d'une très forte énergie d'exclusion: le hors-cadre est délibérément repoussé, mis à distance.

Dans l'usage que fait Boogaerts du médium photographique, le cadrage est quasi le seul opérateur de cette mise à distance, et les "décisions techniques" qui lui font suite sont subordonnées à sa meilleure lecture. L'énergie d'exclusion, malgré sa connotation privative, est une énergie affirmative: c'est elle qui par relais interposés et à divers paliers d'analyse, engendre les écarts qui font la charpente du travail: au niveau du paradigme organisateur, l'opposition nature/culture; au niveau des signes utilisés, l'écart entre l'image et le texte, les photos et leurs légendes; au niveau des références, l'écartement entre la grande fabrique sociale qu'est la ville de New York et les "ateliers protégés" que sont l'artworld, et l'écartèlement de l'artiste plongé dans l'une et dans l'autre; au niveau du thème, les passages irréalisables du mythe à la réalité, de la réalité à l'utopie; et au niveau des investissements et de leur communication, le paradoxe qui veut que ce soit le retrait de l'artiste qui autorise l'entrée en scène des spectateurs.

Que l'artiste tienne à cette énergie d'exclusion, c'est une chose qui se remarque très bien dans les hésitations qui ont accompagné le travail: pour la présentation de la première partie à la galerie Optica, Boogaerts a hésité à abouter les photos les unes aux autres, sans bords blancs ni intervalles. Il y a renoncé, estimant que l'effet d'ensemble ainsi obtenu, trop pictural, aurait gêné la lecture de chaque photo individuelle. Il a bien fait: cela aurait fluidifié le plaisir visuel et adouci l'exclusivité de chaque photo vis-à-vis de ses voisines. Il était au contraire important que,

bien que les vingt photos qui composent un "tableau" relèvent d'un même acte (une même promenade, une même rue, un même jour, un même film), elles affirment chacune pour leur compte, le rejet du contexte qui les a conditionnées. Quoi qu'on pense de la beauté plastique des images, c'est la grille des intervalles qui constitue pour le spectateur le lieu d'un surinvestissement imaginaire. C'est là qu'il projettera le fantasme de tout ce que la photo-prélèvement aura exclu: l'urbanisme et l'architecture de New York (dont la grille est en même temps une représentation schématique), la réalité sociale et l'aura mythique de la culture urbaine. Ce qui lui est communiqué est beaucoup moins le souvenir auto-biographique d'un acte d'artiste qu'une provocation à traiter son propre rapport réel et fantasmé, symbolique et imaginaire, au monde dans lequel il vit.

Si pour Boogaerts "la photo est le seul médium qui me donne cette distance", c'est de cette distance-là qu'il s'agit: distance construite qui, écartant l'oeuvre de l'acte qui lui a donné naissance, fait le lieu où s'investissent à leur tour les spectateurs. C'est à condition de retentir sur autrui que l'acte enclenche une *pratique.*

Car c'est à condition que la distance de l'art au réel, distance donnée (fatalité) et approuvée (amor fati), soit aussi une distance *faite,* qu'autrui s'y trouve happé, ayant à l'habiter pour son compte. Sur ce mode paradoxal, l'art participe au réel.

Alors la *référence* est aussi *interférence.* Elle empêche le concept d'être tautologique, la forme d'être formaliste, l'acte d'être autistique. Elle "fait que le travail existe", qu'il se boucle sur lui-même, auto-suffisant, elle fait que le travail résonne, qu'hors de lui-même, *il marche.*

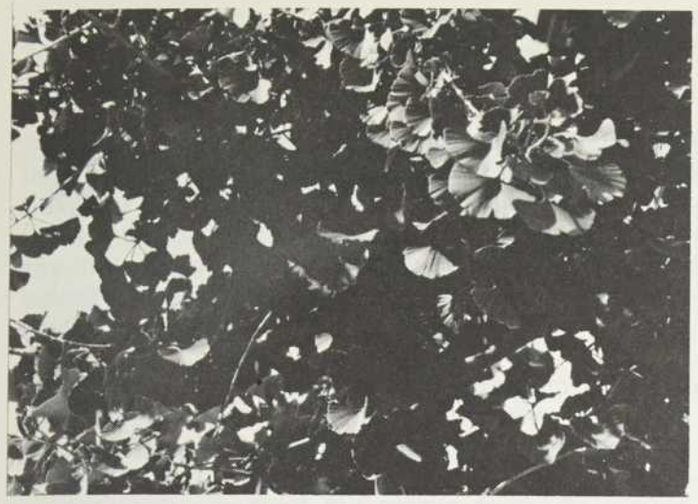
Humour oblige: outre une dédicace personnelle, *New York, N.Y.* est dédié au Club de Rome, à King Kong et *aux artistes qui marchent.* Façon de faire clin d'oeil aux utopies concrètes, l'art aura prise sur le réel, comme le mythe et la fiction, tant qu'au désert ou à la ville, bille en tête, des artistes feront leur chemin.

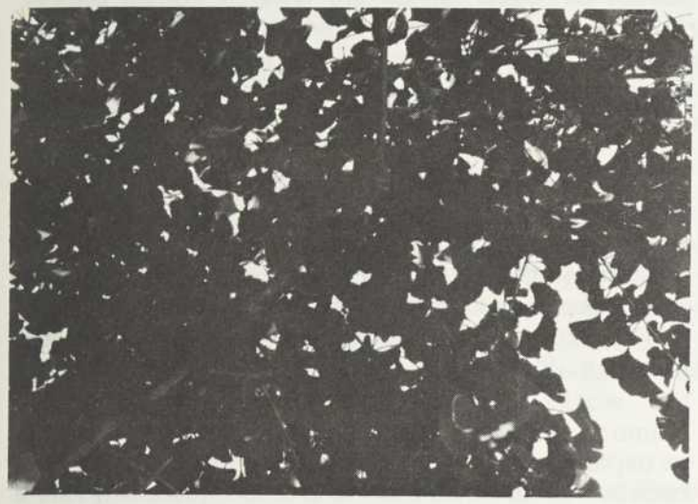
Thierry de Duve

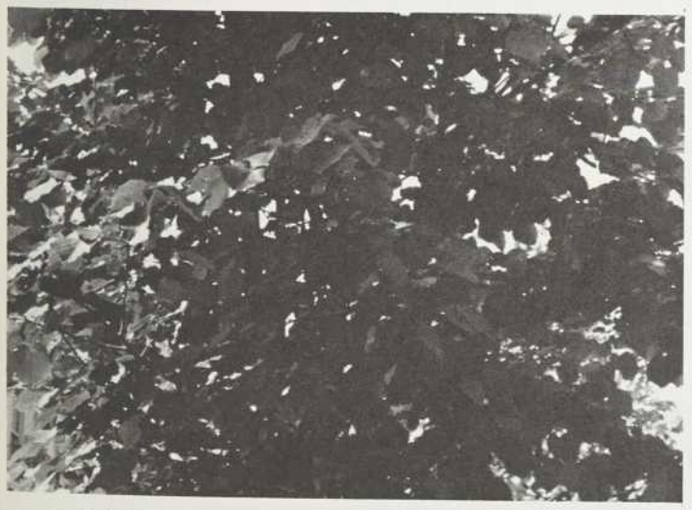
New York, N.Y., ainsi que d'autres travaux de l'artiste, seront présentés au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 15 décembre 1977 au 15 janvier 1978.

New York, N.Y., 1re partie: Rues (extérieur) les cinq premières photos de: **Park Avenue[1],** 20 photos (dans l'ordre de leur prise de vue) prises en me promenant sur Park Avenue, entre 47th Street, le 29 septembre 1976.

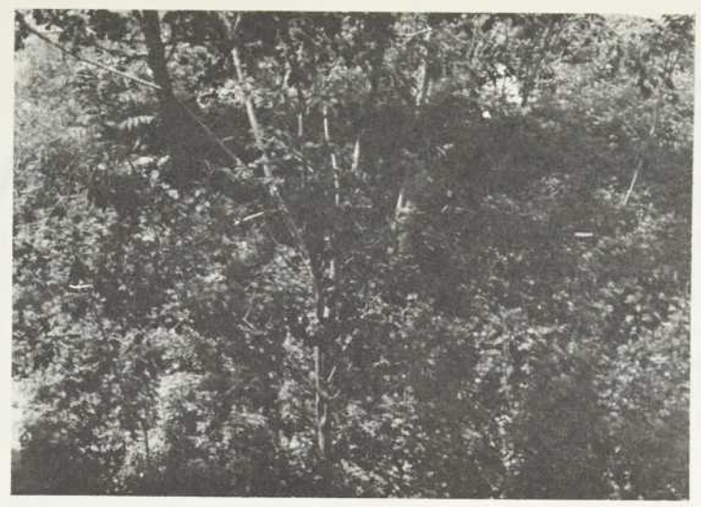
New York, N.Y., 1re partie: Rues (extérieur) les cinq premières photos de: **Avenue of the Americas,** 20 photos (dans l'ordre de leur prise de vue) prises en me promenant sur Avenue of the Americas, entre 54th Street et 46th Street, le 28 novembre 1976.

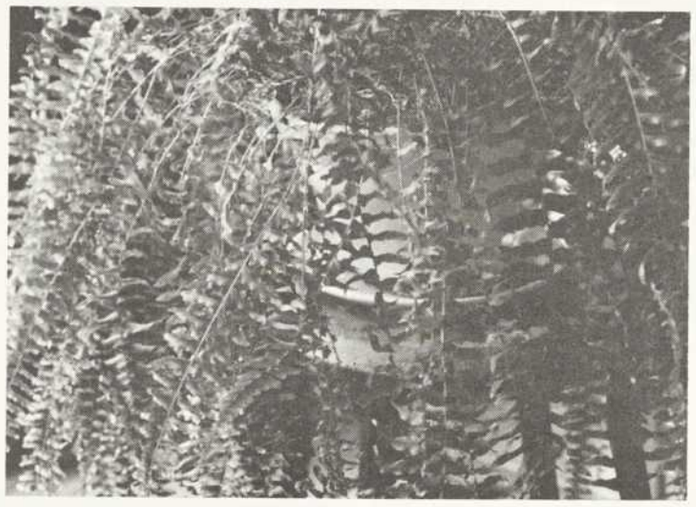


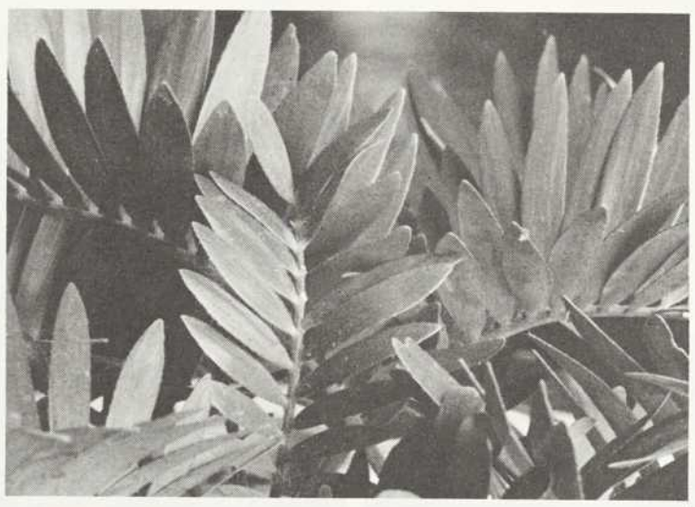




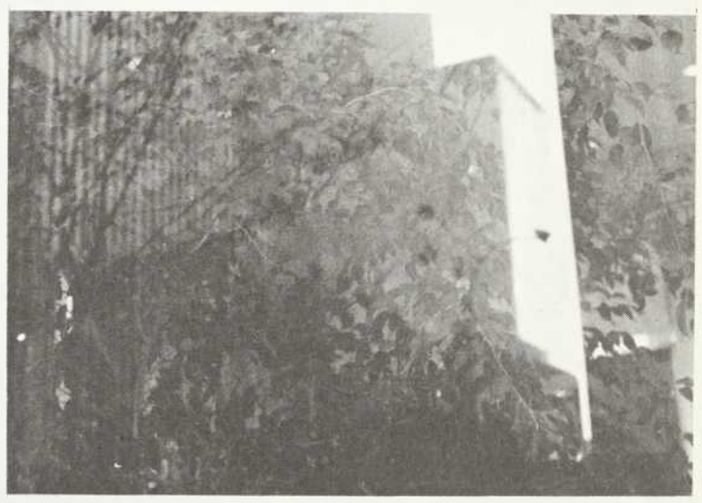
New York, N.Y., 1re partie: Rues (extérieur) les cinq premières photos de: **West Broadway,** 20 photos (dans l'ordre de leur prise de vue) prises en me promenant sur West Broadway, entre Houston Street et Broome Street, le 16 mai 1977.







New York, N.Y., 2e partie: Ateliers (intérieur) de haut en bas: atelier de Robert Grosvenor (par la fenêtre), appartement de John Cage, atelier de Simone Forti, atelier de Keith Sonnier, atelier de James Collins.



New York, N.Y., Référence (interférence)

STRATA:
Nancy Graves, Eva Hesse, Michelle Stuart, Jackie Winsor

(This exhibition was held at the Vancouver Art Gallery: October 9 — November 6, 1977)

by Ann Morrison

To have worked from a distance on the exhibition "Strata" must have posed certain problems for co-curator Lucy Lippard. Four artists were included — Nancy Graves, Jackie Winsor, Michelle Stuart and Eva Hesse — each of whom Ms. Lippard has known and written about in her capacity as one of the most respected scholars and art critics in the United States. But this was an exhibition that she was not able to see herself. It was assembled and hung by the Chief Curator of The Vancouver Art Gallery, Alvin Balkind, and the three artists. (Eva Hesse died in 1970). Ms. Lippard's essay in the catalogue attempts to link their works and the developments of each artist's ideas in a conceptual and theoretical way, choosing those elements which she felt were common concerns for all four.

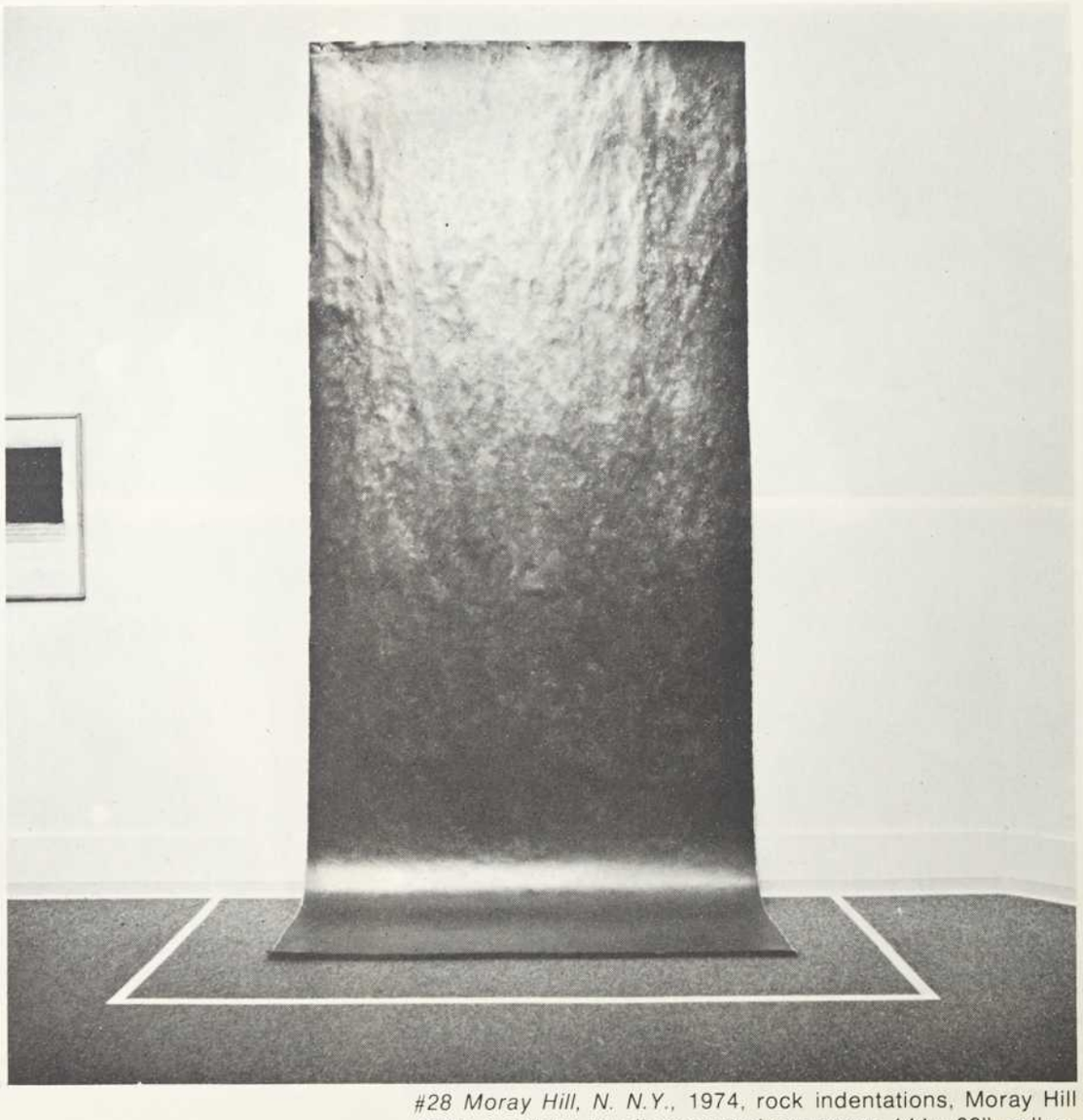
What actually happened with the exhibition was something unexpected. The works separated into four distinct presentations. Each artist has clearly established her own definite direction and the differences between them were far more evident than the similarities. As a result, some considerable adjustment was needed to proceed from one section to the next and, in some cases, a certain amount of psychic intrusion was experienced as each group of works defined its space.

The four artists are in the forefront, each recognized as a strong influence on the current thinking in the New York art scene. Ms. Lippard's references to the layering or stratifying, to the compulsive repetition, to the inside/outside and other dichotomies intrinsic to the artists' works were for her related to traditional "women's work", an attempt to group them as women artists with a collective consciousness or common heritage of activities. This point is made more for feminist concerns than for analysis of these particular art works for these very elements are found in the ideas of many artists of this decade and have more to do with exploration of the tactility and physicality of different materials, of the overlapping and interlocking of painting, drawing, printmaking and sculpture into new art forms, indefinable as one or the other, and of the need to break free from restrictive fashions in art. To keep art open-ended is essential to its life.

This was the major accomplishment of *Eva Hesse.* An extraordinary artist with a life full of pain and tragedy, she has unabashedly placed it and perhaps her death in the center of her work and it is the shock of this recognition that one experiences when first seeing her art. Using materials such as string and rubber, she created forms which became metaphors for her experience and it is this strong identification which gives her works such impact and makes them so memorable. Here is her struggle to breathe, to be free to explore. Here is also her need to repeat an idea because of its ridiculous nature, to inject irony into a fixed situation, to delight in the unpredictable. Implied in her work is the understanding of the importance of space in defining an object as an art work and how our perception can be changed through use of space.

With the presentation of Hesse's pieces in "Strata", I felt a slight claustrophobia. Because there was not enough allowance for that use of random space, the expansive quality, the light touch, the ludicrous disappeared. What was seen was morbid, deeply disturbing. *Hang-Up,* that wonderfully exuberant work for 1966 with its wild gesture of a bound wire taking off into space then back again from the upper part of a

Green Piece, 1976-77, painted wood, nails, cement, 32½ x 32½ x 32½, courtesy: Paula Cooper Gallery, N.Y., photo: Tod Greenaway.



#28 Moray Hill, N. N.Y., 1974, rock indentations, Moray Hill earth, graphite, muslin mounted rag paper, 144 x 62", collection: the artist, photo: Tod Greenaway.

bound frame to the lower edge, lost much of its possibilities because of its placement. It became almost static.

Space disappears again in *Sequel,* a clustering of split latex balls on a rubber mat. Each of the balls is alike but piled in a random way so that the repetition is disturbed, the order disorganized. Placed out of necessity in a plexiglas case, those balls became museum pieces and lost the activity of the space and the possibility of motion.

There was much more intrinsic power in the rope piece *Untitled* of 1970. Hung by wires from the ceiling, only one strand of rope touching the floor — an anchor to deep it in the corner — its ugly, tangled, rubber-coated skeins pushed the corner back, its restlessness charging that part of the gallery with angry energy. Made in the last year of Hesse's life, this piece was a reaction to another of her works which she considered too beautiful. But it is the use of space that is vital to this work.

Inside I and *II* suffered less because there is stillness implied in the forms. Two open boxes made of wood and papier-mache are painted grey, one containing twine in the bottom, the other bound weights. They are extremely simple in form; nevertheless, strange feelings are evoked, feelings of the inside revealed or organic parts mummified.

The wall work *Aught* comprises four parts, each a rectangular double layer of rubber sheeting stuffed like a flat pillow with polyethelene drop sheets. They are hung like paintings, with the form repeated, but because of their softness they relate to Oldenburg's sculptures in which he changed our perception of surface possibilities. A strong work, *Aught* has lost some of its original impact with the changes in texture and colour of the latex covers. However, the statement is uncompromising.

Perhaps the most elegant work visually is the one unit of *Sans II,* a Kind of Abstract Expressionist version of a grid. Its original form consisted of five similar units which when hung extended some 430 inches along the wall. *Sans II* is a series of boxes six and one-eight inches deep, made of fiberglass cast from a rubber mold. This spectacular work has been divided up among four collectors. From the one unit that was available the viewer can only imagine what the total effect must have been. The grid form, found so frequently as a basic structure in the 1960's in both painting and sculpture, is here presented not as a precise, mathematical system, but as a variable form. The fiberglass has been allowed to go over the edges, to take its own shape, to expand and redefine the basic tray. In this way, each box is slightly different from every other one. There is an ease and relaxation in this piece, partly because the quality of transluscence allows light to be an important element.

Jackie Winsor is an artist who is very much aware of the impact of her sculpture. Strong, clear forms define and control space and material in a completely unequivocal way. The tremendous sense of physicality gives each of her works a presence that is contained and that seems to be unaffected by the space around it. Possibly the best known of the works presented is *Bound Square.* Four logs, each about six feet in length, are joined to make a frame. But the joints are hidden, covered by layer on layer of twine wrapping and disguising the corners. These four joints become focal points because this is where evidence of activity is found and where mystery is generated. Winsor says we must trust that the logs are joined in a careful and logical way so that there will be no anxiety within the piece. But the wrapping is excessive, obsessive enough to form cushions on the corners, to change the shape of the square. A tension is created by the awareness of the confined space and how it and the space outside the edge are exerting weight and pressure on the frame holding it out, pressing it in. As it rests against the wall, a state of equilibrium results.

In *Cylinder Lattice,* a central space is again contained, this time by strips of lattice board wound into a roll, held together by nails which repeat the pattern in internal and external rings. This piece loses some strength through its scale but is interesting in comparison with *Bound Square.*

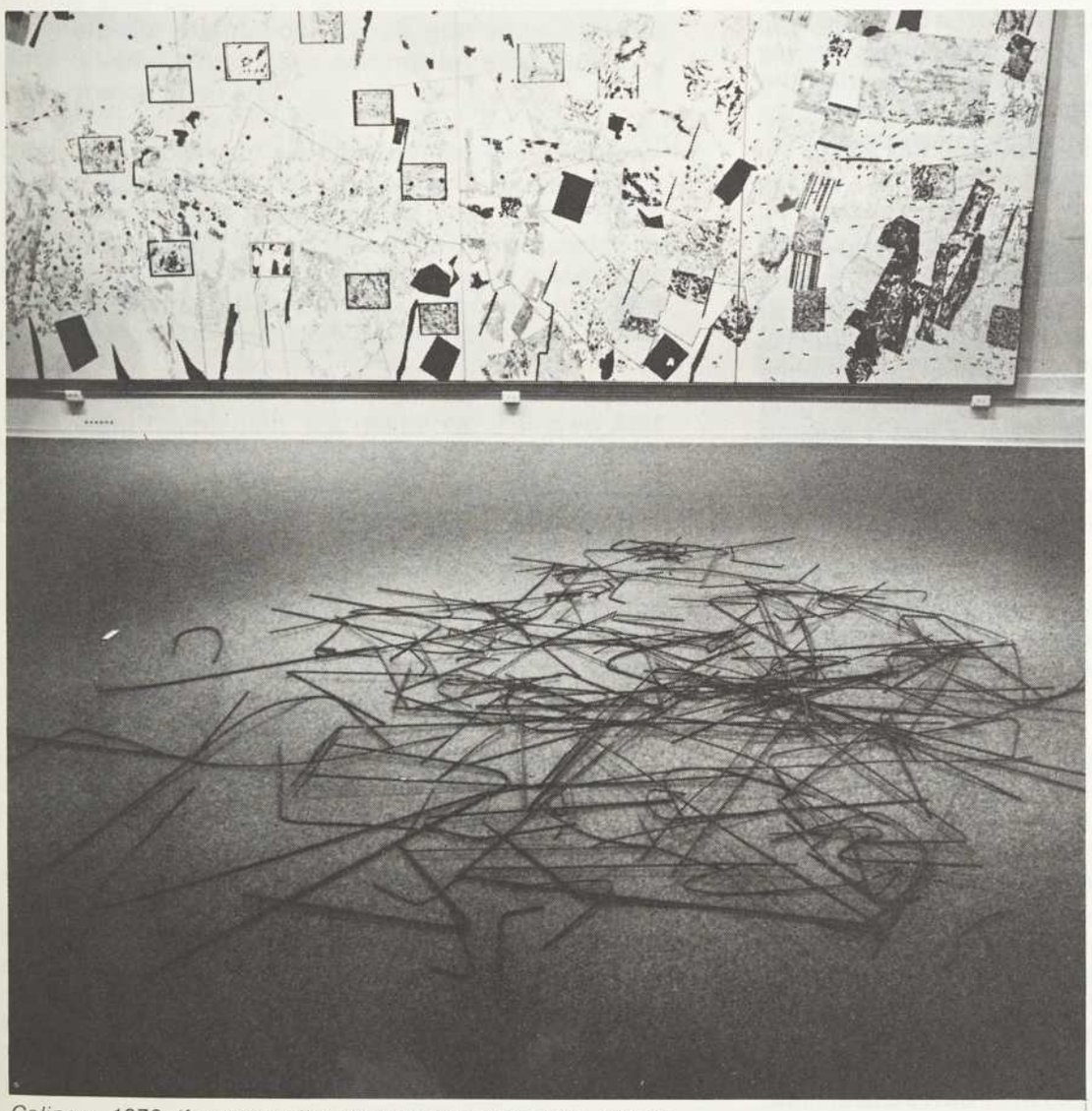
Cement Sphere seems detached from the others. There is no spatial involvement, no interplay. Completely contained, the surface, the weight and the gravity are emphasized, pulling one down and in — but only so far because of the resistance of that cement surface.

An intriguing work is *Green Piece.* The most recent of those on display, this cube has synthesized a number of Winsor's ideas into one sculpture. Made of used wood she found while building her studio, its surface evokes both a sense of time and that this material comes to the work already experienced. The green paint is chipped, worn, weatherbeaten. Like a building with no door, only tiny windows, *Green Piece* has a minimal coolness. The internal space is protected, private. Once the materials are understood by looking through the open squares cut in the side, the weight and stillness increases. There are layers of wood and cement inside and in the center a quiet reserved unknowable space. This work has a monumental presence. It seems larger than it is.

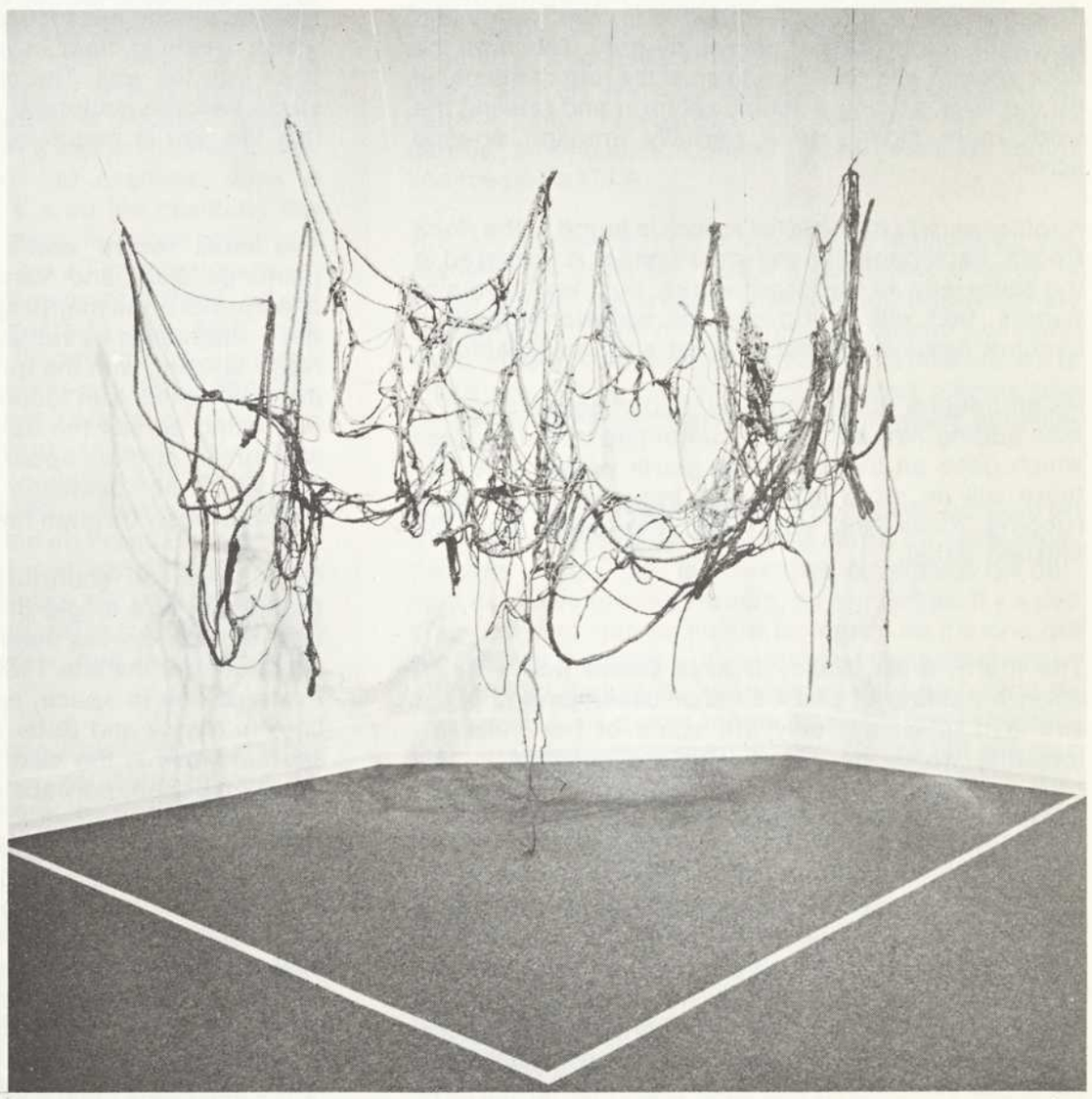
The other two works, *Laminated Plywood* and *Small Circle,* do not present statements as strong as the others. The plywood piece has a rough active surface where the artist has dug and chipped away the center of a block of laminated or stratified plywood. Here the interior space is open and available. *Small Circle* is twisted hemp rope, curled into a doughnut with each of the circular elements directing one into the open center, each of the strands emphasizing the circularity.

From the rational, concrete, immediate world of Jackie Winsor to the metaphysical, evocative, contemplative environment of *Michelle Stuart* is a considerable shift. Here we are surrounded by huge wall hangings, some ten feet high. At first glance they seem to be a single flat colour but on closer examination the amazing intricacies of the surface appear.

Covering three walls, they are highly formal. Maps, paintings, scrolls, sculptural drawings — it is difficult to define what they are perhaps they are all of these.



Calipers, 1970, (foreground) rods (armature) steel ¼", private collection, N.Y., *Mars,* 1973, acrylic on canvas, 8 x 24' (4 panels, each 8 x 6'), private collection, N.Y., photo: Tod Greenaway.



Untitled, 1970, 3 strands, 12', 10½', 7½, latex over rope string, wire, collection: Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, photo: Tod Greenaway.

Slices of a macrocosmic field, they are covered with tiny craters evoking aerial views of the moon or some unknown land. They are like open fields of colour with containing edges of deeper intensity where the colour is picked up by the muslin backing. Paper was chosen as a ground because it could absorb the process used and could take the form of the rocks pressed into the surface.

The process is not obvious in the finished work. The richness, warmth and subtlety of the surface has become part of the paper itself rather than something superimposed. Stretching serenely up towards the top of the wall, the effect is one of stillness, quiet austerity and aloofness. With no image other than the scroll itself, the rectangle and the overall surface become all important. Another dimension is added when the process is known. The artist takes earth and rocks from the area chosen and grinds, hammers and rubs these into the surface of the paper. Larger rocks are ground to a powder first then rubbed by hand over the paper until a velvety surface is achieved. Colour is added by the minerals which happen to be in the earth used.

In *Sayreville Strata,* a four-part work, the colour varies from the pale grey-white of lemonite on the first panel through to a deep reddish-orange from the iron oxide, all found in four different parts of the clay quarry near Sayreville, New Jersey. It is a map of an experience, an involvement with nature.

A paradoxical feeling is created in *#28 Moray Hill, N.Y.* One of the hangings moves down the wall and out onto the floor, its surface reminds one ob burnished dark pewter, of heavy weight, of gravity pulling the scroll down. Still using paper, stuart has achieved this effect through the graphite found in the earth. Again, here is a record of that environment and her relationship to it. Each of these works is like a skin of the earth's surface bearing its marks, its colour, its elements.

In *High Falls,* the artist also used graphite but this time she has centered the rubbed area leaving a white, unworked edge. Thus the surface is not as metallic as *#28 Moray Hill, N.Y.* and there is always the awareness of the paper as ground.

The dramatic *#26 New Hampshire* is over twenty feet in length, a long carpet of creamy-grey. This time the floor section was rolled up to sit at the foot of the panel on the floor, adding a sculptural form and relating the work more closely to a partially unrolled oriental scroll.

Another aspect of the artist's work is found in the *Rock Books.* Each page of hand-made paper is prepared in the same way as the larger works, but these layers of papers, tied with string and the occasional feather, become precious objects, secret and unavailable.

As an integral part of her new experiments, Stuart is now adding film and the documenting of the process which goes on in making her earth works. This way there will be more integration between the ritual of rubbing rocks and earth into the paper and the finished panel.

The fourth artist, *Nancy Graves* shows works which cover a number of phases in her development. It is a strong display; not only are some of her more interesting works here, but with the changes in approach evident within the same gallery, it is possible to trace the elements which have had a continuing fascination for her.

Mapping as a way of making marks and of defining a physical reality has been a source of subject matter for the artist. She has used this reference in many different ways such as relating to the landscape from an aerial perspective so that the horizon disappears. Intellectual vigour is apparent in all her work but in this particular exhibition it was clear that other forces have begun to emerge, changing the emphasis and the possibilities for development. For here a question must be raised: what is it that she is mapping? She has established a certain authority for her work through the use of scientific data, including N.A.S.A. photographs of the moon's surface and that of Mars taken by the Mariner probe. The abstraction has already taken place through that process so that the paintings possess a certain style linked closely to the coding of those unknowable terrains.

Developing through the work, beginning with the *Photographs of a Jumping Frog at 1/40 Second, Nefertiti — Wiring of a Starfish* and *Paleolithic Carved Objects* is a concern for structure and the variability possible within any given form. Her painting is direct and exact, searching for relationships in the subject matter. Colour is relaxed, employed to describe and define the structure.

The maps expand this study of structure, abstracting further through the use of dots of colour to indicate geographic features and changes on the surface. The added dimension here is one of motion, for with the focusing and unfocusing necessary to scan the canvas, the dots unlock from the surface and float outward or inward depending on the perception. This is particularly true in *Montes Apenninus Region of the Moon* which develops a high pitch within the colours. The dots and tiny lines of silver whites and blues achieve an amazing irridescence in *Antarctica.* Within a few minutes of watching this painting, the whites move and shift in planes, appearing to lift off the surface of the canvas and to wheel in the room. We are suddenly aware that the viewpoint is from that of a satellite in space, a vista most of us will never experience except through photographs.

Mars, a large four-panel work, is less resolved in terms of visual activity. Its surface defines the information relayed by the space probe and includes close-ups, bringing the surface features into focus. Because of the size of the canvas, the eye must look for connections but there is little to link the parts together. Motion, which takes place perceptually in *Antarctica,* is missing here. More interesting is *Untitled #6 White,* a shaped canvas based on a weather map with large areas of wall taking up part of the connection of the canvases. The diagonal strips read from left through to right and the eye focuses on the large coloured dots which seem to float in space, dropping the canvas back into the wall. The contradiction here is that the strips become sculptural objects that stop the eye so that the flow is begun but abruptly interrupted.

The most recent works in the exhibition are two paintings, *Betle* and *Nervia,* which show a surprising change. Here, the mapping references seem to have all but disappeared as subject matter. Instead, the artist is really tangling with the qualities of paint. The surfaces are cool whites with looping, cavorting lines emerging and lifting across the canvas. Paint is lushly applied with brush strokes apparent. It is as if the artist can now enjoy her paintings having worked so carefully and rigorously through the exploration of possibilities.

One piece of sculpture was presented. Called *Calipers,* it is a tangle of bent, rusted steel rods, the type of rods Graves used as armatures for her bone sculptures of the late 1960's. A work full of tension, it explores line in space, reminding one of the curved lines in *Nervia* and *Betle.* It will be most interesting to see her work in the next few years. In answer to the question posed, perhaps she is mapping perception.

"Strata's" strong impact came from the realization that each of these artists is pushing the edges in her own chosen area. Their different philosophies are well-established and choices have been made in terms of those sets of ideas. This has often involved excluding other systems, other ways of seeing, so that the works can be placed in a context. The artists have all worked through a testing period, deciding on processes and forms that relate most closely to their own sensibilities.

By placing their works together in an exhibition, what comes into question is the open-endedness of each context.

Nancy Graves and Eva Hesse presented us with a variety of pieces, evidence of changing ideas over a period of time. In both, there is a real understanding of how we perceive and an attempt to synthesize different aspects of our understanding. Jackie Winsor's sculpture is up-front and direct. Frankly physical, its only ambiguity is found within the interior space. It has an immediacy which dominates that area of the gallery. The variations on a theme presented in Michelle Stuart's work deal with an idea with a very different psychological effect. Her move to integrate film may widen and develop that idea.

All of these artists have included an element which is essential to understanding their work and which links them more closely than material concerns. Their awareness of space and the perceptual changes that can take place within it adds a powerful dimension to their art.

The works which an artist makes are in part a manifestation of his or her way of thinking and relating. There is labour involved in the making of all art, but as a process, it is profoundly different from "women's work". In the creation of a work of art, centering or focusing must take place, which closes off irrelevant external interference and sharply increases the awareness of the artist, drawing on the intellect, emotions and spirit. To confuse the activity with the process is to compare polishing a zinc plate for printmaking with scrubbing the bottom of a frying pan or using a roller on a large canvas to painting the house or washing the floor.

These four artists have produced works which are metaphors for their experiences, catalysts for ours.

Ann Morrison

CATHERINE MILLET:

pour une défense de la culture

Conversation entre Catherine Millet et René Payant

Le Musée d'art contemporain de Montréal, en collaboration avec le ministère des Affaires intergouvernementales et le Musée du Québec, recevait en novembre dernier Catherine Millet, directrice et fondatrice de la revue ART PRESS INTERNATIONAL (autrefois ART PRESS). Invitée à parler de la situation actuelle de l'art en France, Catherine Millet, malgré une vision légèrement pessimiste, suggéra une nouvelle perspective pour la "survie" de l'art et précisa la fonction que doit (ou peut) remplir dans un tel contexte une revue comme celle qu'elle dirige. Il fut alors question de l'art et de son rapport à l'institution, de la situation actuelle de la politique française, des nouveaux philosophes, de Bob Motherwell, du retour au sujet et du nouvel "engagement" de l'art, d'une défense de la morale, du rôle de la critique d'art...

La conversation qui suit s'est développée à partir de cette conférence.

R.P. Catherine Millet, vous êtes directrice de la revue ART PRESS INTERNATIONAL à Paris, une revue qui semble avoir pris depuis un an ou même un peu plus une nouvelle orientation. Est-ce que vous décririez cette orientation nouvelle comme un effet direct du milieu français de l'art?

C.M. — Oui, bien sûr. Je crois que la revue se détermine principalement par rapport à la situation française, même si elle s'appelle maintenant ART PRESS INTERNATIONAL. Quand il nous arrive de parler de peinture américaine par exemple, et cela nous arrive souvent, c'est principalement pour nous renvoyer à nous-mêmes, à notre propre problème.

La nouvelle orientation de la revue, depuis presque un an et demi maintenant, est délibérée. J'ai créé ART PRESS il y a cinq ans, et comme je suis critique d'art, j'ai créé une revue de peinture. Il y avait beaucoup de travail à faire dans le domaine de la peinture à Paris, il y a cinq ans. Ce travail, nous l'avons fait en partie: nous avons contribué à modifier le paysage artistique parisien. Et ce travail étant fait, nous avons eu envie de nous tourner vers autre chose et d'ouvrir la revue à d'autres productions artistiques, d'autant plus facilement que je crois que, depuis trois ou quatre ans, l'activité dans le domaine de la peinture est un peu moins créative qu'elle ne l'a été à une certaine époque, qu'il y a un ralentissement et que pour alimenter la revue il fallait aller chercher dans d'autres domaines.

R.P. La revue ART PRESS vise à un effet dans le milieu français: c'est donc plutôt d'importer l'international en France que d'avoir un effet, par la revue, sur l'art international, qui vous intéresse?

C.M. — L'effet sur l'extérieur est malheureusement limité dans la mesure où la revue est uniquement en langue française. Si j'en avais les moyens matériels, je serais contente de faire une édition anglaise, d'essayer qu'aux États-Unis on connaisse aussi notre travail; cela fait un peu partie des projets de ART PRESS. Une des vocations essentielles de ART PRESS au début a été d'informer sur les avant-gardes américaines d'après-guerre, qui étaient très mal connues en France. Cet art-là nous intéressait d'abord d'un point de vue critique et ensuite parce qu'en France il se trouvait de jeunes peintres qui commençaient à travailler en référence à cette peinture. Il y a eu un gros travail d'importation et nous continuons encore parce que la résistance des Français à l'art d'Outre-Atlantique est forte.

R.P. Est-ce que le milieu français résiste pour conserver une certaine spécificité française?

C.M. — Que la question du nationalisme, du chauvinisme se pose, c'est évident. Elle se pose pour la France et pour des tas d'autres pays: aujourd'hui les Américains résistent tout autant à l'art européen et nous pouvons nous renvoyer la balle. Pourquoi les Français ont-ils tellement résisté à l'art américain? Je dirai qu'ils ont résisté à la façon dont les Américains ont traité leurs propres découvertes plastiques à eux, Européens. Ce n'est pas nouveau de dire que l'art américain d'après-guerre a été forgé en grande partie sur un héritage des avant-gardes européennes du début du siècle. Or, ce qu'elles apportaient était tellement nouveau, tellement fort, neuf, qu'il y a eu un traumatisme en Europe et que par la suite, les écoles qui ont suivi, notamment après la seconde guerre mondiale, ont été, par rapport à ces premières avant-gardes, en position de repli. Par exemple, dans le domaine de l'abstraction, il y a eu les positions extrêmes de Malevitch; si on regarde l'abstraction qui s'est faite après en Europe, on a l'impression qu'on revient un peu en arrière, notamment à Paris, on est revenu à une peinture abstraite qui était très naturaliste, paysagiste. On a eu peur de ces positions extrêmes proposées par les avant-gardes du début du siècle et on a eu un mouvement d'hésitation, alors que les Américains, eux, qui étaient vraiment sans complexes, ont récupéré ces propositions-là et les ont menées jusqu'à un plus grand radicalisme encore. Alors le refus de l'art américain en France, est-ce que ce n'est pas la peur qu'ont eue les Européens de mener à bien un certain nombre de recherches qui allaient tellement loin qu'ils ont eu peur de faire le saut dans le vide. Une peur, je crois, que les Américains n'ont pas connue.

R.P. Et cette peur-là, est-ce que vous la situez strictement dans le champ de l'art, ou bien est-elle un résultat du contexte plus général, ou particulièrement de la situation politique, disons de la France et des pays européens en général?

C.M. — Oui, il y a bien sûr des raisons qui sont autres que des raisons plastiques. Il y a ce problème que toutes les avant-gardes européennes du début du siècle, les premières avant-gardes, ont été liées aux avant-gardes politiques; un artiste qui se voulait un artiste révolutionnaire dans le domaine plastique, était aussi souvent quelqu'un qui se voulait révolutionnaire dans le domaine politique, c'était étroitement lié. C'est vrai pour les artistes russes, pour les expressionnistes allemands, pour les futuristes italiens (ils n'avaient pas le même type d'option politique, mais ils pensaient être aussi une avant-garde politique) pour les surréalistes, etc. Je crois que cette croyance s'est installée d'une façon très profonde en Europe comme quoi on ne pouvait pas avoir une pratique artistique révolutionnaire sans être aussi relié à l'idéologie révolutionnaire. Or les grands peintres, les grands artistes américains, n'ont pas du tout connu ce problème. Ils ont eu une production qui, dans le domaine de l'histoire de l'art a été révolutionnaire, sans pour autant afficher dans le domaine politique des idées révolutionnaires. Il n'y a pas eu une liaison aussi étroite entre l'esthétique et la politique qu'en Europe et peut-être est-ce là une chose que les Européens ont eu du mal à encaisser, à savoir que l'on pouvait faire un art d'avant-garde sans être obligatoirement le porte-parole d'une idéologie politique dite d'avant-garde. Cia les a un peu gênés qu'il existe des exemples d'avant-gardes artistiques qui ne revendiquent pas de discours politique. Une preuve, par exemple, c'est qu'il y a des oppositions à ART PRESS qui viennent souvent de milieu de gauche, et qui nous reprochent en quelque sorte de faire la promotion de l'art américain, parce que les États-Unis sont encore le pays tabou. Ces adversaires ne distinguent pas ce qu'est le pouvoir réel aux États-Unis et ce que sont les avant-gardes; il arrive que des gens de gauche nous reprochent de défendre les avant-gardes américaines comme si on était du coup financé par la C.I.A....

R.P. Mais justement cette réaction de la gauche d'une manière générale en France à cette tendance de la revue qui est de prendre une position internationale et, semble-t-il, une position hors du champ politique, cette tentation de ramener l'art à l'art, la littérature à la littérature, est-ce que vous la définissez comme une tendance générale dans le milieu français actuellement?

C.M. — Il y a deux mouvements contraires qui sont en train de se dessiner en France à cause de cette situation très particulière: les élections législatives qui doivent avoir lieu prochainement, au printemps. Il y a des chances pour que ce soient les partis de gauche qui récoltent la majorité — il y a un peu moins de chances aujourd'hui depuis les ruptures au sein de l'union de la gauche, mais quand même on se dit que l'équilibre politique peut basculer en France. Ce qui fait que tout le monde en face de ce moment décisif est forcé d'établir ses positions; alors, soit des gens qui étaient des intellectuels de gauche sympathisants mais pas vraiment militants, décident de marquer beaucoup plus nettement leurs positions et disons d'ouvertement montrer une appartenance de près ou de loin par exemple au parti socialiste ou au parti communiste. Il y a ce type de réaction, et puis il y a un autre type de réaction, je crois, celui auquel nous participons nous, à ART PRESS, qui est que des intellectuels sont au contraire lassés de la politique des politiciens, de ses en-

jeux; ils se disent qu'il y a des choses à critiquer évidemment du côté de la droite, mais ils s'aperçoivent aussi que la gauche est à critiquer. Ces gens-là commencent à tenir un discours qui est nouveau pour les intellectuels français, à savoir qu'ils revendiquent une sorte de liberté de pensée qui ne s'alignerait plus sur l'idéologie explicite des partis, quels que soient ces partis, y compris les partis de gauche. Ils revendiquent la possibilité d'être critiques par rapport à tout le champ politique, ce qui ne veut pas dire se désintéresser du politique mais penser la fonction de l'intellectuel non plus soumise à celle d'une idéologie, comme on l'a pensé presque depuis le début du siècle, mais comme en dehors de ces idéologies et intervenir uniquement d'une façon critique. C'est un phénomène assez important, qui recoupe ce que l'on appelle le mouvement des nouveaux philosophes; les gens de la revue Tel Quel aussi sont intervenus très tôt dans ce sens-là.

R.P. Mais ce mouvement que l'on attribue pour une large part aux "nouveaux philosophes" aujourd'hui, l'attitude qu'ils sont en train d'adopter, n'est-elle pas justement celle que supportait Adorno déjà en 1968, qu'on lui reprochait, mais que l'on verrait réapparaître aujourd'hui?

C.M. — Je pense que le passage au travers d'un certain nombre d'expériences politiques a quand même été très important. Je crois que si l'on est assez clair aujourd'hui sur ce que l'on veut en tant qu'intellectuels par rapport aux problèmes politiques, c'est aussi parce que l'on a traversé l'expérience de mai 1968, parce que l'on a traversé l'expérience de l'intérêt pour la Chine, qu'on est allé chercher de ce côté-là, que l'on est revenu, et que l'on ne veut plus "croire" aveuglément comme on a cru à une certaine époque. Mais il fallait d'abord traverser ces expériences, ne serait-ce pour qu'aujourd'hui la critique que l'on porte évite par exemple des réflexes de droite, il fallait traverser l'expérience du marxisme, c'est sûr.

R.P. Qui serait presque typiquement française. Vous êtes à peu près le seul pays à avoir vécu dans l'espace de dix ans cette expérience-là d'une manière si intense.

C.M. — Je crois que la situation en Italie actuellement est assez intéressante et n'est pas sans relation avec ce qui se passe en France, parce qu'il se trouve aussi y avoir un parti communiste très puissant, que là aussi des gens qui sont de gauche sont néanmoins obligés, par rapport au parti communiste, d'intervenir d'une façon critique et contestataire.

R.P. Si la tendance des milieux intellectuels et surtout des milieux de production plastique semble avoir comme nouveau front une résistance à la politique... à une intention politique définie...

C.M.— Ce n'est pas une résistance à la politique, c'est simplement dire: il n'y a pas de surdétermination politique en ce qui concerne les productions artistiques. Qu'un artiste ait une pensée politique, qu'il intervienne même dans le débat politique, c'est inévitable, il faut le faire, mais ce qu'il faut préserver, c'est sa pratique, c'est le produit artistique lui-même.

R.P. Alors, quelle serait la vocation de cet objet, de cette pratique maintenant?

C.M. — Je crois que sa vocation, c'est d'être l'expression la plus brute, la plus pure de ce que l'homme porte en lui d'individualité, de spécificité. Chaque sujet, par définition, est une contradiction au social et c'est donc très important d'entretenir cette contradiction parce que sinon on tombe victime des idéologies totalitaires, qu'elles soient de droite ou de gauche. La critique principale que l'on adresse au marxisme aujourd'hui, est d'avoir ignoré le sujet. Or, qu'est-ce qui exprime le mieux et de la façon la plus directe le sujet, sinon la peinture, sinon l'art? C'est au nom de cette revendication-là qu'il faut travailler en ce moment.

R.P. Et c'est ce que vous proposiez sous le thème d'une défense de la morale?

C.M. — J'aime bien le mot de morale parce qu'il étonne et qu'il choque même un peu aujourd'hui, ce qui est bien le comble! C'est très important, la morale. Au moins, c'est ce qui vous fait penser à l'autre, au sujet qui est en face de vous et qui ne pense pas nécessairement de la même façon que vous; la morale c'est ce qui vous fait l'écouter. On vient de traverser des décennies de dogmatisme dans tous les domaines et dans le domaine plastique, on reproduisait les dogmatismes qui avaient cours dans le domaine politique. Alors quand je parle de morale à propos de pratiques artistiques, j'en parle de la même façon qu'aujourd'hui beaucoup d'intellectuels pensent que la première lutte à mener en ce moment dans le domaine politique ce n'est pas pour "tel" parti, pour l'avènement de "telle" révolution, de "telle" société socialiste idéale, tout ça on n'y croit plus tellement, mais pour, par exemple, tout simplement les droits de l'homme. Cela relève de la morale.

R.P. Oui, justement, en revendiquant ces droits de l'homme, est-ce que vous considérez que votre réaction est issue d'une déception face aux droits de la société, de la masse, du groupe?

C.M. — Ce pessimisme vient du fait que jusqu'à présent, chaque fois que justement on était déçu — quand les gens qui ont cru en la société socialiste en URSS se sont rendu compte du stalinisme, ou plus récemment quand les gens qui ont cru dans la Chine se sont rendu compte de ce qui s'y passait réellement — eh bien on se disait: "Oui, ici on a tenté une révolution, elle a échoué, mais on peut peut-être essayer de tenter autre chose ailleurs qui réussira". Aujourd'hui, au contraire, on est en train de se demander si en fait toutes ces révolutions, comme dit Bernard-Henri Lévy dans le numéro 13 d'ART PRESS INTERNATIONAL, ne sont pas des révolutions qui ont réussi et qui en tant que révolutions réussies ont engendré le totalitarisme, alors c'est ça le pessimisme. C'est qu'il n'y a plus le "oui, celle-là est ratée mais ailleurs on peut faire mieux". Dans le monde actuel, si on regarde ce qui se passe, il n'y a plus aucune société qui puisse nous fournir l'illusion d'un exemple à suivre.

R.P. Dans cette situation, cet art dont vous disiez qu'il fait maintenant symptôme, est-ce qu'il représente cette situation, la dénonce ou la subit?

C.M.: L'agitation de la grande époque post-68, pendant laquelle tous les artistes pensaient qu'ils travaillaient pour la révolution, est retombée et chacun travaille d'une façon beaucoup plus individualisée. L'artiste isolé parle en son nom propre et je crois que la parole d'une personne isolée a autant de valeur que celle d'un groupe. C'est ça qui caractérise aujourd'hui les avant-gardes. Cela m'avait frappée à la dernière Biennale de Paris, aucun regroupement des artistes entre eux n'était possible, personne n'intervenait au sein d'un groupe, au nom d'un groupe, mais tout le monde pour soi, et tant mieux. Oui, ce parti pris d'individualisme est en relation avec ce dont on vient de parler, c'est certain. Un écrivain, un philosophe, l'explicite ouvertement. Un peintre le manifeste.

R.P. Alors, si ce nouvel art se définit dans une relation du peintre à son tableau, dans l'expérience de la réalisation de son tableau qui donne un sens à sa vie, qui crée une situation que vous appelez morale dans le fait même de sa pratique, qu'est-ce que l'histoire de l'art ou la critique fait avec l'objet?

C.M. — La critique, tout le travail qui consiste à écrire sur l'art, sont très importants actuellement, et n'ont jamais été aussi importants qu'aujourd'hui. Pourquoi? Parce que, comme on le disait tout à l'heure, les productions d'art contemporaines sont brutes, sont à l'état de symptôme, qu'elles ne sont pas interprétatives. Tant que l'art a été pris dans une fonction narrative, l'histoire qu'il racontait était explicite au travers des images qu'il étalait: avec l'avènement de la peinture abstraite, avec l'avènement aussi de tout l'art de comportement, cette narrativité a été abandonnée, et on a simplement des choses qui s'exposent comme ça, à un moment donné, mais qui ne sont plus dialectisées ni au travers d'une histoire ni au travers d'un métier, d'un code formel (chacun réinvente aujourd'hui son code formel). Il n'y a donc plus de prise en charge interprétative par l'artiste lui-même de son expression, et du coup cette fonction interprétative incombe à son commentateur. Ce qui m'apparaît tout à fait passionnant dans la peinture abstraite, en tous cas celle qui m'intéresse le plus, c'est que c'est une peinture qui en quelque sorte "n'a pas de sens", et ce nonsens questionne de façon très violente, très exigeante, celui qui la regarde, le met en position de répondre, de comber ce vide.

R.P.: Mais est-ce que combler ce vide c'est donner du sens?

C.M. — C'est donner du sens. C'est transformer la couleur, les formes en de la pensée.

R.P. Est-ce que vous voyez de la part des artistes une résistance à ce travail de la critique?

C.M. — Je ne crois pas. Je crois au contraire que les peintres sont très attentifs aux commentaires. Mais le commentaire d'un critique d'art n'est que son commentaire à lui, et s'il y a une chose qui disparait, c'est bien le critique d'art démiurge qui posséderait une histoire de l'art-vérité et une théorie très au point. On est beaucoup plus conscient aujourd'hui de ne faire qu'une proposition, et que quelqu'un d'autre en fera une autre, et que la vérité sortira de la contradiction entre les deux. Il y a moins mainmise du critique d'art sur le tableau qu'auparavant, c'est peut-être un paradoxe.

R.P. Parce qu'il doit se ré-ajuster à chaque production individuelle?

C.M. — Absolument. En tant que critique d'art, on ne peut plus aller plaquer de grandes théories toutes faites sur les productions contemporaines.

R.P. Vous dites "la peinture, enfin celle qui m'intéresse", cela est toujours très vague, pourriez-vous dans la production actuelle nommer celle qui vous semble aller vers l'orientation que vous suggérez; c'est-à-dire une peinture qui a cette qualité morale?

C.M. — Les qualités plastiques sont souvent le miroir de l'exigence morale dont le peintre fait preuve dans sa pratique. Les propositions plastiques très radicales que nous ont faites les peintres américains, ils n'auraient pas eu, à mon avis, le courage de les proposer s'ils n'avaient pas été très rigoureux dans leur travail. La peinture que je préfère est l'abstraction à cause de ce que je disais tout à l'heure de son nonsens qui me questionne et qui me paraît très important, donc une grande partie de la peinture américaine, ce qui dans l'art européen tient compte de l'héritage des américains et, au-delà de cet héritage, tient compte de Matisse, par exemple.

R.P. Mais je me souviens du premier numéro de ART PRESS dans lequel on parlait de Barnett Newman, cet attrait pour lui existe-t-il toujours?

C.M. — Oui, bien sûr, et chaque fois que je vois un nouveau Barnett Newman, cet attrait se renforce. Il y a une chose que je voudrais signaler: j'ai dit que c'était la peinture abstraite qui m'intéressait, mais ce qui est en train de se passer, c'est que de jeunes peintres abstraits se reposent beaucoup actuellement la question de la figure. C'était une question en suspens, il ne suffisait pas un jour de faire un tableau abstrait pour penser que le problème de la représentation de la figure était exclu. Il n'y a pas de progrès en art, si bien qu'on peut aujourd'hui comme jadis poser la question de la représentativité. Il y a en ce moment à Paris un certain nombre de peintres qui travaillent dans ce sens-là. Il y a Louis Cane, évidemment. Il y a aussi un jeune peintre assez proche de Motherwell — Motherwell est un peintre abstrait, mais en même temps d'une abstraction tellement "explicite" — qui

s'appelle Dominique Thiolat.

R.P. On peut dire que la puissance de la peinture américaine s'est développée d'abord, et peut-être plutôt, à travers les expériences de la peinture abstraite. Mais il y a malgré tout aux Etats-Unis ce deuxième front de la modernité revendiqué par la figuration tout aussi "moderniste". Si on examine l'histoire de la peinture française (Impressionnisme, Fauvisme, Cubisme, Surréalisme,...) l'abstraction, plus faible, est laissée entre parenthèses et la peinture trouve sa force en restant dans les limites de la figuration. Même aujourd'hui encore, et je pense ici par exemple à l'art que Marc Le Bot défend depuis déjà un certain temps, il semble que ce soit une caractéristique de la peinture française de s'attacher à la figuration.

C.M. — Je ne sais pas si je vois la situation tout à fait de la même façon, bien que je trouve très intéressant ce que vous dites. Moi, ce qui me frappe souvent, c'est qu'en Europe, en France, les avant-gardes, qu'elles soient figuratives ou abstraites, ont toujours nié celles d'en face. Les abstraits disent: "il n'y a plus de figuration possible", et les figuratifs disent: "L'abstraction cela s'est fait durant 20 ans au début du siècle et maintenant c'est épuisé...". Chacun détient sa vérité et exclut l'autre. Ce qui n'est pas du tout le cas chez les Américains: De Kooning et Barnett Newman sont, l'un figuratif avec des passages abstraits, l'autre très abstrait, et en même temps contemporains et pas considérés comme forcément incompatibles. Jasper Johns est-il un peintre figuratif ou abstrait? En tous cas, il a influencé Stella qui est un peintre abstrait. Et ce sont les mêmes gens qui s'intéressent à Stella et à Warhol. Il n'y a donc pas cette exclusion mutelle que l'on connaît en Europe. Je trouve que la contradiction figure-abstraction est encore vive, alors qu'en France on a plutôt tendance à la nier. Les Américains me semblent avoir une position plus juste: les deux tendances sont là, se répondent, se contredisent, et la situation est plus dynamique.

R.P. Justement, c'était peut-être ce que percevait J. Kristeva en faisant le bilan de son passage aux États-Unis en disant qu'il y avait cette qualité, ce côté hétérogène aux États-Unis qui permettait à toute forme, aussi opposée soit-elle aux autres, de coexister. Mais est-ce que le fait de cette acceptation du multiforme et de l'hétérogène n'est pas une annulation du rapport critique qu'il y a entre les deux?

C.M. — En tous cas disons que c'est le mode de penser et le mode de travailler le plus libéral que l'on connaisse aujourd'hui. Toute attitude exclusive me semble suspecte. Je crois que l'on est dans une époque où il faut penser les contradictions et les entretenir plutôt que de vouloir les éviter.

R.P. Et c'est l'option que ART PRESS INTERNATIONAL a prise, d'être libéral?

C.M. — Oui, pour faire l'auto-critique d'ART PRESS, je crois que l'on est effectivement plus ouvert, plus libéral et plus contradictoire même, d'une façon dynamique, que l'on ne l'a été à une époque. Je crois qu'il y a eu une époque d'ART PRESS, au tout début, où on était très circonscrit par le propos que l'on tenait, que l'on avait une politique très stricte. Les choses ont changé, on fait intervenir d'autres opinions, parce que ces opinions existent, qu'elles nous posent des questions et que l'on a envie d'y répondre. Je crois qu'il y a eu une évolution d'ART PRESS de ce point de vue-là.

R.P. Et qui est reçue comment dans le milieu parisien?

C.M. — Plutôt positivement. Quand j'ai téléphoné à Alain Jouffroy et à Jean Clair pour leur dire que je voulais les interviewer, ils étaient étonnés mais ravis en même temps. Et justement nous en avons discuté: après mai 68 nous avons tous été très crispés sur nos positions politiques et esthétiques — souvent cela se recoupait — et celui d'en face était un ennemi, etc. En ce moment, toutes les utopies et les croyances se trouvant un peu relativisées, on a tendance à assouplir les positions et à rechercher plutôt le dialogue.

R.P.: Art Press manifestait dès les débuts une préférence évidente pour la peinture plutôt que pour les autres tendances de l'art à cette époque-là, le body art ou la video, est-ce que cela persiste encore?

C.M. — Celà persiste en tous cas au niveau de mon choix personnel. Les choses qui m'intéressaient sont encore les choses qui m'intéressent. Pourquoi est-ce que ce sont plutôt des peintres que des non-peintres qui m'intéressent? Je crois que c'est parce que les peintres, entre l'inédit de leur expression et l'histoire, essaient d'établir une sorte de rapport dialectique qui a complètement disparu des autres types de pratiques néo-dadaïstes, et que pour moi il est important de garder ce contact avec l'histoire et avec la culture pour justement la repenser sans cesse. Si on ne la repense pas, si on fait comme si elle n'existait plus, elle continue néanmoins à exister et elle pèse d'autant plus, et on en est d'autant plus facilement la victime. Je crois que les peintres, en particulier les peintres abstraits aujourd'hui, sont plus à même de penser cette histoire qu'un artiste du body art par exemple.

R.P. Bon, c'est juste que le body art ne peut se penser par rapport à une histoire puisqu'il est relativement nouveau; même s'il ne peut se situer par rapport à d'autres types de body art, il peut se situer par rapport à la culture. En disant de l'art peint qu'il peut se situer par rapport à la culture, c'est qu'il y a déjà une histoire de la peinture derrière, sans faire référence à une sociologie générale. Cette définition de la culture, elle est la culture cultivée, mais le comportement du body art se situe malgré tout par rapport à une culture.

C.M. — Vous voulez m'obliger à prendre des positions extrêmes, et je ne le veux pas. J'ai dit mes préférences, ce qui me semble être le plus porteur de chances. Ce que je regrette un peu à propos des démarches néo-dadaïstes, c'est qu'elles sont simplement des déversoirs, l'individu raconte son histoire, petite histoire familiale, névrotique, etc, sans essayer de prendre une distance par rapport à elle. Et cela me semble dommage, car notre travail à nous en tant qu'intellectuels, en tant qu'artistes, c'est d'expliciter, de dialectiser, d'analyser, toute une dimension qui me paraît souvent assez écourtée dans ces démarches non picturales. Ceci dit, il y a des gens dans ce domaine qui m'intéressnt aussi beaucoup en raison justement de leur personnalité.

Montréal, le 25 novembre 1977.

TOM SHERMAN

This ORIGINAL COPY (made with words) of a photograph remains all it is or will ever be, a written picture text.

It is certainly not the photograph it mimics.

Standing here on its own without its photographic inspiration, the picture text comes up blind in relation to all there is to see in the actual photographic print.

Another person makes the picture with a photograph first, then gives it to the writer.

The words come from looking into the 8 X 10.

To you it is presented as art often is, incomplete, without evidence of its inspiration.

If you have never seen with your naked eyes what the words represent, you will never find enough in this picture text to take you to full sight of the image described. Full sight, in this case, is no more than a figure of speech as visual memory of a site will very rarely be equivalent to on-the-spot eyewitness observation. Complete failure to represent a photograph with a picture text can be explained in this way: it is as if the words fail to summon to your mind a picture common to your own experience.

As has been previously stated, the words come from the photograph itself (an 8 X 10 inch paper object), not from a person or place represented by the photograph.

The writer has not been to the site of the photograph, nor has the writer met the person or persons in the photograph.

There is a distance here the writer prefers to keep.

The distance the writer mentions is between the words and the subject of photographic attention.

This distance is between the actual site of the photograph and the written picture text.

1. Beginning with the photograph and ending with the picture text; 2. The conversion of photographic abstraction into written abstraction; 3. The formal transormation of the photograph into the written text. This process naturally includes the individual perception of the writer. Let us not forget the individual perception of the photographer in the previous transformation of site into photographic print.

Within the relationship of these abstractions, the picture text is written to reach a value equivalent to the photograph. In other words, the writer must write enough picture text in quantity and quality to form an original copy equivalent to the photograph.

This delicate balance of abstractions ideally produces a newly formed whole concept and object, the result of the consummation of picture text and photograph.

If the writing and the photograph are not precisely balanced, there will be no newly formed whole concept and object.

Negative writing/positive photograph = writing becomes caption for the primary information vehicle (the photograph).

By pushing the source material (in this case, the subject of photographic attention) through two successive media transformations, 1. source material to photograph, 2. photograph to picture text; then offering this information in a finished collaborative statement (a whole perceptual model combining the representational work of two separate individuals) the writer and the photographer arrive at a finished work involving the neutral observer (the third person in) in the act of deciphering (viewing and reading) this double abstraction, this consummate treatment of source material.

In more ways than one would assume, the third person in experiences a visible, readable definition of reality as a relationship.

Look with the eyes so closely that you can't hear the room.

You cannot hear the sound of the room. Just what you see.

Sweeping over the surface. Focus. Motion in changing directions, staggering through reflection and shadow. Jerk away from point-blank, the off-centre vision pouring over that point of focus, in travel, occupation in the flow toward that attraction, under pull, a velocity apparently unburdened by the heavy head bones — the fleshy face. The eye muscles stretch then lock in one constant dimension: the organs of sight spread out to the walls, pushing out the skin away from the flesh. This extended skin makes a face that disintegrates in the air.

On the Paper . . . .

Off-centre in sight-seeing. A plot of window screen, the frame of white pine with shellac. The aluminum screen supports a mass of housefly larva-maggots, legless, pale, a white island of young flies. Just centimetres away adult flies land. These flies walk then stand still. Compound eyes protrude from the head. A sharp cut, shift to mid-air, the sphinx moth approaches — attaches itself to screen, the feather antennae stirring the air in irregular circular patterns, feelers to the nerve clusters. Large patches of screen with no animal motion. Sight pulled off a bare spot of screen, placed on the underside of the moth's thick abdomen. Back across the screen into this white island, the fly eggs laid on a wire mesh. The motion of hatching, falling out of the eggshell, rolling into humid air, dropping hard on the white pine, all the weight on the board. The eyesight shoots off the board up into the screen, the eye penetrates the screen, picking up the body a few inches off the surface, flying the moth pulls away backwards. Trace a light mark absorbed by the dark.

. . . . Off the Screen

©1975 Tom Sherman

Tom Sherman Writing from a Photograph by Rodney Werden. Werden's photograph (below). Sherman's picture text (opposite page) was written from the photograph itself. Initial collaboration, Toronto, June 1977. Performed by Sherman, voice over image, Optica, Montreal, November 1977.

If she walked up and stood right there where she is standing, only with the television on, the picture on the screen would collapse into snow, the voice or music would be lost in the noise. Because of the incredible sensitivity of the entire signal detection circuit, the close presence of her body would block at least part of the electromagnetic energy entering the room from the transmitter a good 6 or 7 kilometres off camera. Ghosting on television, her pale double image appearing on the screen as a white shadow. The line across her stomach. The mark left by the tight elastic of her panty hose. The look remains with her see-through bra. The long thin fingers of her hand on her hip. Below her navel a line of dark hairs run into her bikini panties. She leans back slightly. Her hand stands on top the television at the base of the antenna. Do not put nails in the walls, the lease says. There's a fur monkey and a basket of bananas. If her parakeet flew in the picture, it would naturally land on the top shelf next to the bottle with the plant growing out of it. Not exactly cluttered shelves; storebought shelves for apartment living. They hold the books she wants to keep. She checks all the screens and she locks both doors. Then she lets her bird fly around the apartment free. The bird is a he. He likes to perch on the shade of that little lamp on the TV. From the lampshade he squawks when the TV is on. If you turn up the TV you turn up him. Most of the time when he is free, from her shoulder he pecks at her long hair for as long as she'll let him. A partial double exposure, more about the pose in a split-second, the sharp leaves of a potted palm appear in the top corner above the portable aluminum easel. She paints in oils when she can find the time. She paints on canvas boards about the same size as her television screen. She works in soft warm colours you'll never see on television. She never paints with the television on.

Une autre dimension

par Georges Roque

La Galerie Nationale d'Ottawa présentait dernièrement *Une autre dimension,* exposition destinée à circuler, sous une forme condensée, dans d'autres villes canadiennes. Cette exposition comprend quatre oeuvres de quatre artistes canadiens. Certaines pièces avaient déjà été exposées auparavant, d'autres l'étaient en revanche pour la première fois. Le thème général qui a présidé au choix des artistes comme de leurs oeuvres est celui de *mouvement,* compris au sens le plus large, et concernant aussi bien le déplacement du son.

Il y a une façon déjà classique (bien que somme toute assez récente) d'envisager dans la sculpture les rapports du point de vue et du mouvement: la sculpture fixe, dégagée des murs, nous tournons autour. Émerveillement que cette révolution nous permette d'apercevoir presque chaque fois autre chose: l'oeuvre (de "qualité", j'entends) sortait grandie de l'épreuve, chaque point de vue différent renforçant paradoxalement l'unité de l'Oeuvre. Parcours: un cercle, le plus souvent. Héliocentrisme de l'Oeuvre. Le spectateur: satellite. Mais aussi *satellès,* garde du corps. Ce rapport point de vue mouvement s'est-il aujourd'hui modifié, déplacé? C'est cela que je voudrais rapidement interroger à partir de quelques pièces d'*Une autre dimension:* quelle forme y revêt le mouvement; où se place le spectateur; a-t-il un point de vue privilégié; est-ce lui qui se déplace; comment?, etc.

Il s'agit simplement de prendre la bonne décision, de Ian Carr-Harris, se compose de trois petits paravents en bois délimitant un espace comprenant dans l'ordre, lorsqu'on se rapproche de la portion d'espace cernée, un banc, le contenu d'une cabine de projection, un écran. Le spectateur peut toujours tourner autour du dispositif sommairement décrit; rien, à vrai dire ne l'en empêche; cependant, il a pour ainsi dire une place d'élection qui lui est désignée et tout l'espace théâtral "mis en scène" concourt à lui désigner impérativement cette place: sur le banc.

Qu'observe-t-on, *en retrait* devant la pièce, si on reste là quelques instants: les gens passent assez vite la plupart du temps; certains, tentés, tâtent le moelleux du banc; d'autres s'enquièrent de l'horaire du film. Quand arrive le projectionniste, pièce essentielle de l'oeuvre et en faisant partie intégrante, plusieurs attitudes possibles; retenons-en deux : rester debout à côté du projectionniste, puis partir, soit pendant la projection, soit de toutes façons avant qu'il ait fini de rebobiner. Décrivons la seconde, celle vers laquelle nous sommes *inclinés:* sur le banc, lequel fait aussi partie intégrante de l'oeuvre, qui a par avance inclus en elle le point de vue du regardeur. Ce point de vue du banc est très confortant et c'est un excellent poste d'observation puisqu'on voit la *bobine* se dérouler, le projectionniste, le film sur l'écran, les parayents, et éventuellement d'autres spectateurs, leurs mouvements, etc.

Pour une fois, le mécanisme de la projection n'est plus rejeté en arrière, dans notre dos, occulté, exclus de notre champ de vision, rien ne venant distraire l'oeil de l'écran. Ici tout est donné d'un coup et c'est pour ça que cet angle est privilégié; il livre en quelque sorte et la cause et l'effet. Et le projectionniste manipulant l'appareil, et le film sur l'écran. Du coup, plaisir redoublé à regarder le comportement des autres regardeurs, qui partent avant la fin, qui ont l'oeil rivé à l'écran, qui n'ont pas vu tout ce qu'ils auraient pu voir, bref qui pour moi, *depuis le banc,* n'ont rien compris. Un proverbe chinois dit: "Quant tu montres la lune à un imbécile, il regarde ton doigt". Ici, c'est le contraire, l'imbécile pour moi, toujours depuis le banc, je précise, décomposant artificiellement les composantes de mon malin plaisir, l'imbécile regarde la lune, l'écran. La lune, un satellite de la terre. Prendre la bonne décision, je présume, c'est arrêter de faire l'imbécile et s'assoir au bon endroit, celui que nous désigne (du doigt) l'oeuvre même, et c'est vrai que c'est un spectacle de voir le projectionniste accomplir son rituel avec des gestes lents, précis et pondérés, extraordinaire d'aisance. Je le regarde rebobiner après la projection, seul avec lui, les autres étant tous partis, et il me sourit, comme complice. Du coup, un soupçon: et si c'était lui l'artiste, Ian Carr-Harris, jubilant secrètement du comportement des spectateurs qui ont presque tout perdu du spectacle, qui n'ont pas vu l'Artiste à l'Oeuvre. Et bien non, il s'appelle Robert McFadden, mais il est aussi artiste le projectionniste, formellement bien sûr puisqu'il fait partie de l'oeuvre, mais surtout plastiquement, chorégraphiquement. D'où vient cette drôle de sensation qui me met presque mal à l'aise au moment où je l'éprouve, sensation de plaisir, certes, mais d'un petit plaisir un peu mesquin, voyeur, tout voir: bobine se déroulant, cône lumineux, image sur l'écran, projectionniste attentif (sérieux, stylé, lui aussi), paravents, autres spectateurs, etc. Le petit théâtre de la projection est pour ainsi dire mis en scène, dévoilé. Mais qu'est-ce que ce lieu depuis lequel on peut *tout* voir du théâtre de la représentation, depuis lequel la vérité nous en est donnée à voir, tel le prisonnier de la Caverne platonicienne, qui, déchaîné, pourrait surplomber la caverne et son mécanisme de projection? Qu'est-ce, sinon le point de vue du soleil, le Souverain Bien, le lieu de la vérité où l'on retrouve l'héliocentrisme. Mais on a changé d'orbite, car désormais, c'est l'oeuvre qui tourne autour du spectateur.

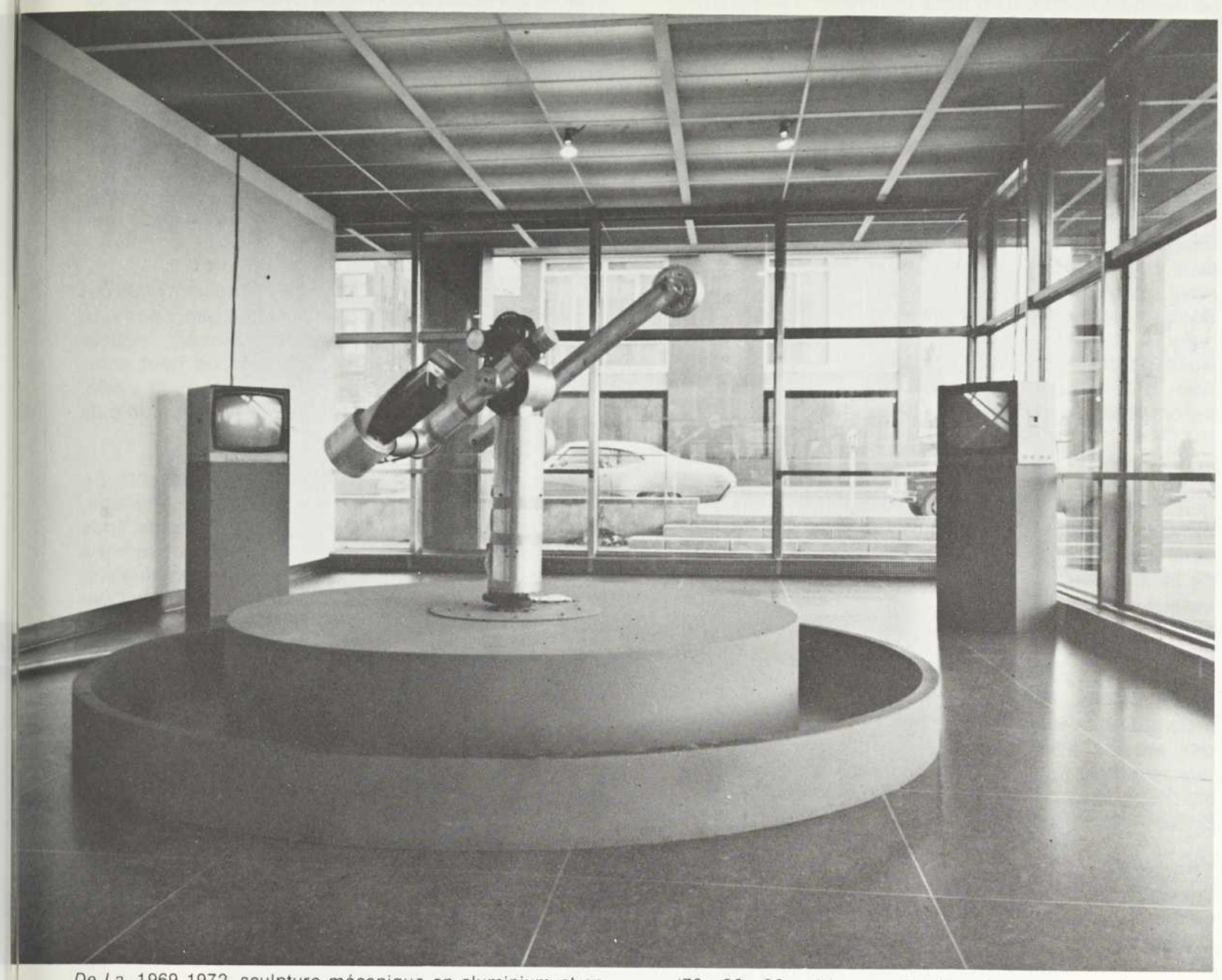
Le spectateur, moi, sur le banc, au lieu du Soleil, mais à nouveau enchaîné (derrière la cabine de projection, certes, et plus devant mais enchaîné tout de même,) assigné à demeure, à résidence *fixe,* sur le banc, au lieu de la vérité, la vérité du dévoilement du mécanisme de la projection où le théâtre est démonté, l'illusion révélée, là où on peut tout voir. Au lieu du soleil, jubilation du Sujet de tout voir et donc aussi de *se voir se voir.* Jubilation narcissique du Sujet prenant conscience de sa participation à l'oeuvre. Nouvel escamotage donc, celui du regard. Au lieu de jubiler, de triompher, faisons l'imbécile, l'imbécile chinois: regardons ce doigt qui impérativement nous désigne le banc, l'injonction de l'artiste à nous enchaîner au banc de l'accusé *et* de l'accusateur, là où on est tout à la fois, d'un seul coup (d'oeil) juge et partie, à la place que seul Dieu peut occuper, éternel et fixe, au lieu du soleil.

Lac synthétique, de Murray Favro, un autre dispositif. Non plus remonter vers la cause pour l'exiber, non plus rechercher l'origine de la lumière, le Soleil. Tourner le dos à l'origine, laisser derrière soi la cabine de projection, ne pas vouloir montrer et la cause et l'effet. André S. Labarthe disait: "Au fond, entre Méliès et Lumière, le plus prestidigitateur des deux, ce n'est pas Méliès, c'est Lumière, parce qu'il escamote le cinéma et le spectateur." Oui, mais à favoriser la prise de conscience du spectateur, on crée une nouvelle illusion, celle de la conscience justement, le narcissisme du Sujet se voyant se voir.

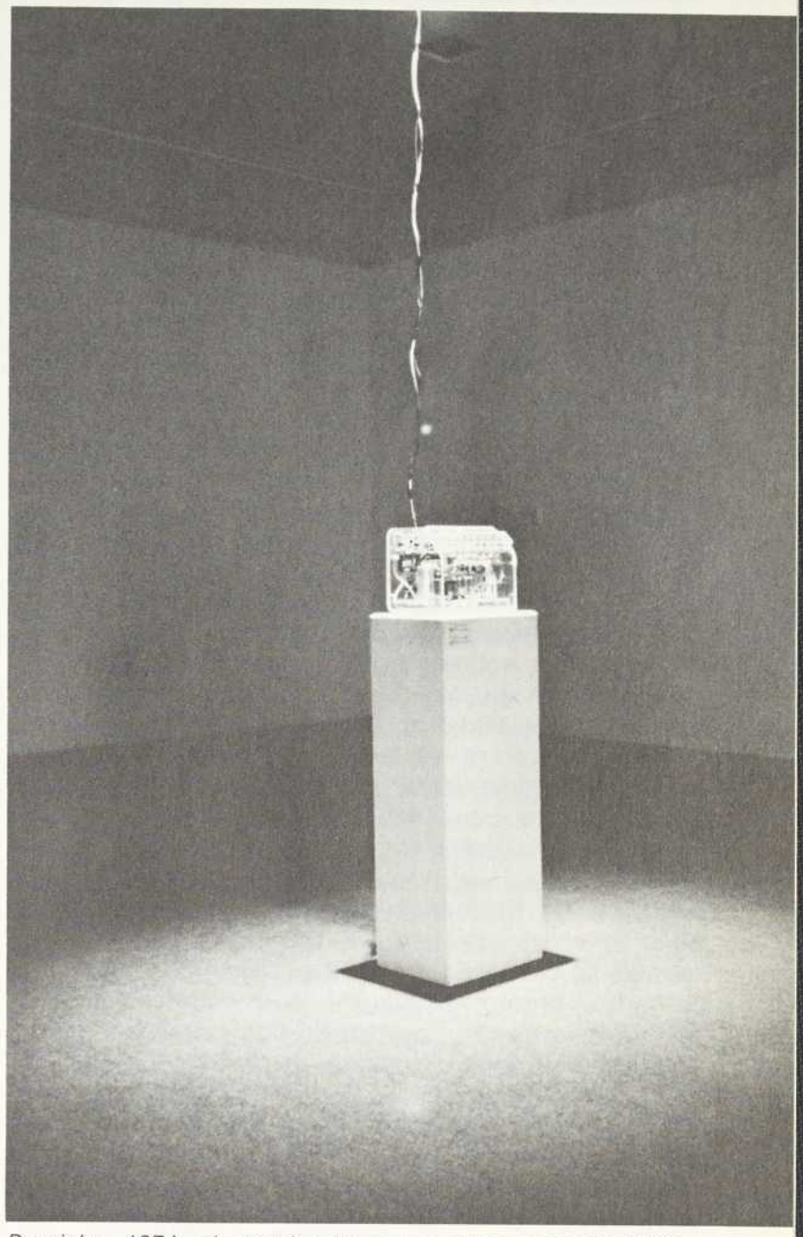
Avec le *Lac Synthétique,* on tourne le dos à la cause (on est au théâtre et on n'y pense plus) on se penche plutôt vers les effets. A la surface de l'écran, où fonctionne une extraordinaire machinerie qui le tend et le détend, le tort et le distort. Mais ce dispositif, loin de déformer l'image qui se projette sur la surface de l'écran, loin de l'anamorphoser, bien au contraire en renforce la puissance suggestive. Car le film projeté montre des vagues et la savante machinerie imprime à la surface de l'écran le mouvement de ces vagues. Mouvement cinématographique et mouvement mécanique se superposent, se conjoignent, branchés l'un sur l'autre. Illusion cinématographique et illusion mécanique se renforcent mutuellement, mais en même temps se détruisent. Car tel est le paradoxe: que ces deux artifices ne nous *confondent* pas, parce qu'en quelque sorte ils s'annulent. L'illusion est certes produite et même redoublée, mais, précisément l'illusion cinématographique est paradoxalement détruite par ce qui vient la renforcer: la malléabilité de l'écran, sa détumescence, sa souplesse épousant les formes que lui imprime la machine. Ce que manifeste cette joyeuse machination, c'est que point n'est besoin de pointer la source pour montrer la machinerie théâtrale, il suffit d'en prolonger les effets. Carr-Harris remonte vers la cause, Favro descend vers les effets. L'ironie discrète et l'humour ravageur. Le narcissisme solaire et le déferlement des vagues. Platon et Héraclite. Deux mouvements produisent le *Lac Synthétique* au lieu de l'écran mû par la machine et animé par le film projeté, la mise en scène du théâtre projectif n'est pas montrée par en haut, en survol, mais par en bas, en prolongeant les effets. Du coup, plus de point fixe, le spectateur se met à bouger, sollicité par la machination; il se déplace, contourne la machine, se penche pour en voir les dessous, entraîné par le mouvement des vagues. Le soleil platonicien et le fleuve héraclitéen.

Les deux dôtés de la médaille, de Michael Snow. Un autre dispositif, une autre dimension encore. But no Wavelenght calculation in order to get a perfect correspondence between the movement of the constructed section and the tempo of the filmed waves... Cependant, une fonction double de l'écran, à nouveau. L'écran, au milieu de la pièce, est utilisé simultanément des deux côtés, recto et verso, chacun des deux films montrant la même scène (ou presque, j'y reviendrai), l'un par devant, l'autre par derrière, pour autant qu'il y ait un avant et un arrière. La symétrie des deux appareils de projection par rapport à l'axe de l'écran renvoie, en première analyse, à celle des deux caméras par rapport à la scène filmée, à cette différence près que l'écran est fixe, alors que les personnages filmés se déplacent sans cesse d'une caméra vers l'autre, induisant ainsi des effets spécifiques (occultation partielle ou totale d'une des deux caméras, utilisation de caches de couleurs différentes, etc.)

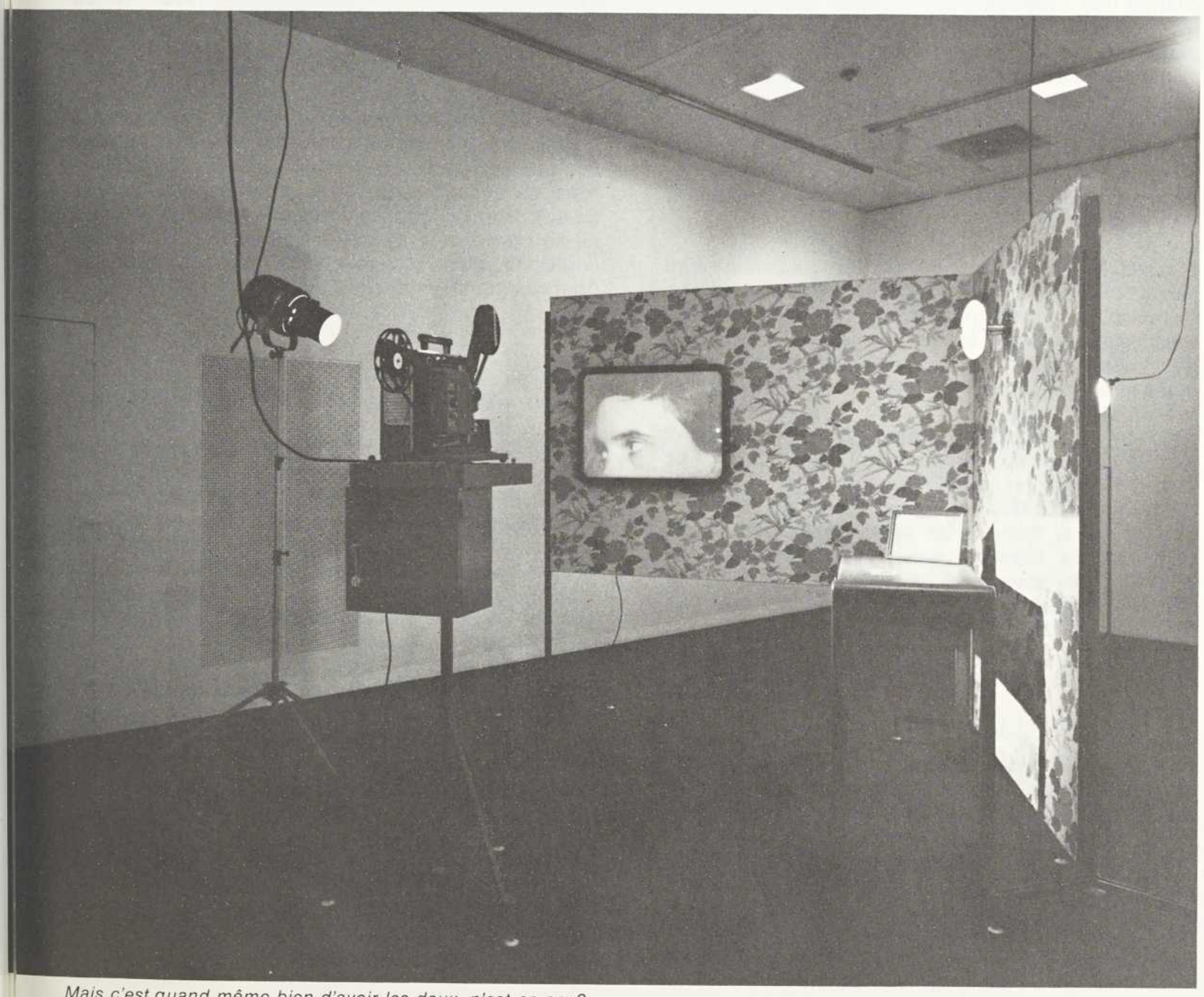
Le spectateur peut s'il le désire voir chacun des deux films depuis les bancs prévus à cet usage mais le revers de la médaille c'est qu'il en perd chaque fois la moitié, chaque *perspective* ne donnant qu'un point de vue partiel, puisque la perspective, précisément, se fonde, comme Gombrich, après d'autres, l'a fait remarquer, "sur le fait simple et indéniable que notre regard est incapable de contourner l'angle d'un objet." Or ici on a une double perspective, symétrique et complémentaire. La mise en scène dédoublée de la projection implique de la part du spectateur qui voudrait maîtriser les deux points de vue un constant mouvement de va-et-vient d'un côté à l'autre de l'écran. C'est donc à condition de bouger sans cesse, et le plus vite possible, que le spectateur peut espérer maîtriser la totalité de la chose. (Il y a évidemment d'autres dispositifs possibles, par exemple, comme l'a fait Benni Efrat, juxtaposer les deux écrans et projeter parallèlement les deux côtés de la médaille.) Point donc de bonne décision à prendre, celle qui fournirait une fois pour toutes ce point de vue idéal; au contraire, une hésitation, un balancement incessant mais au prix duquel, à défaut de coïncider parfaitement avec l'objet filmé, on peut du moins avoir l'illusion de le saisir dans sa totalité. L'illusion, je dis bien, car au moment même où on croit le saisir, il s'échappe définitivement. Ce que je découvre en effet, une fois passée la première émotion, c'est que les deux films



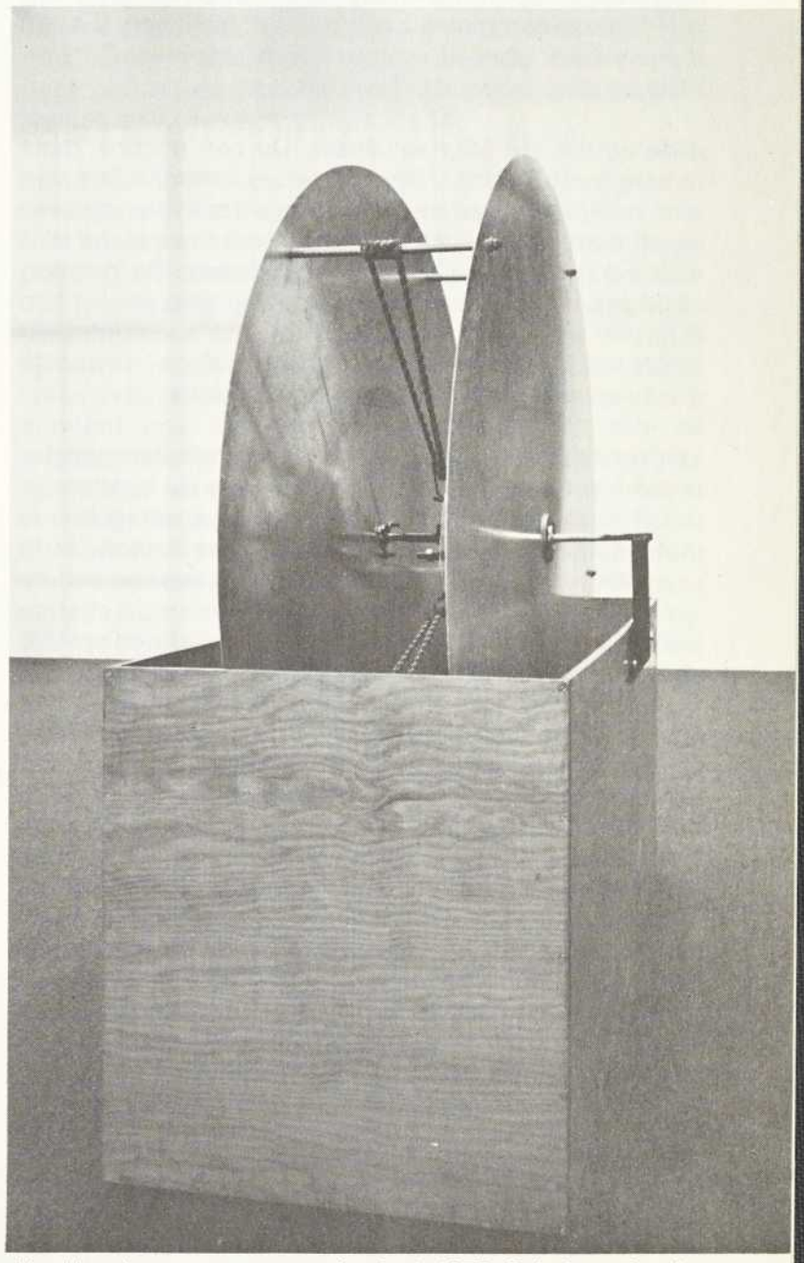
De La, 1969-1972, sculpture mécanique en aluminium et en acier avec commandes électroniques, caméra de télévision et quatre écrans, base en bois peint, 182.8 x 243.8 x 243.8 cm (72 x 96 x 96 po.) (y compris la base), espace occupé: environ, 3.5 x 7.5 x 12 m (12 x 25 x 40 pieds), Galerie nationale du Canada, Onttawa.



Derviche, 1974, electronics in a plexiglass, console NGC, photo: S. Campbell (from slide).



Mais c'est quand même bien d'avoir les deux, n'est-ce pas?, 1977, Galerie nationale du Canada, photo: Susan Campbell.



Machine à mouvement perpétuel #1, 1977, Galerie nationale du Canada, Ottawa, photo: Susan Campbell.

ne sont pas du tout superposables; incongruents plutôt, spatialement et acoustiquement. Le premier film est tourné en studio, dans un espace clos, le second à l'extérieur, en pleine rue (traffic automobile, building à l'arrière plan,...) ce que confirme puissamment le son, mélange incompatible du son mat d'une voix (celle de Snow dictant les mouvements) dans une pièce vide, et du bruit diffus du traffic dans une rue aux heures de pointe (moteurs au ralenti, klaxons). De sorte que le vertige que procure le va-et-vient, loin de se résorber dans une vision synthétique et unifiée est au contraire redoublé dans la découverte spatiale et acoustique, d'un espace en même temps intérieur et extérieur.

Le dédoublement assymétrique de la projection met le spectateur devant le dilemme: ou un des deux bancs devant chacune des cabines de projection avec la conscience de perdre la moitié du spectacle, ou bien passage continuel d'un côté à l'autre de l'écran. Un point de vue fixe mais frustrant parce qu'on le sait partiel, ou un point de vue mobile, qui précisément n'est pas un, et rejette dans un tourbillon hors de cet espace où il n'a pas place, le spectateur confronté à la tâche impossible, fût-ce par un tournoiement accéléré de la tête, de dominer les deux côtés de la médaille qui redoublent son vertige, de se situer dans un lieu sonore et visuel intérieur et extérieur à la fois. Exit le spectateur.

Derviche, de Norman White. Tournoiement ici aussi et changement d'orbite. Le spectateur-auditeur immobile, au centre. C'est le son qui tourne autour de lui, transmis électroniquement d'un haut-parleur à l'autre, ceux-ci (au nombre de huit) disposés et espacés tout au long des murs, formant environnement sonore englobant. "J'accélère et je ralentis le son, dit White, je le fais changer de direction, etc. Je veux voir avec quelle facilité une personne peut discerner le changement de direction." Jubilation du Sujet-auditeur centré immobile: ça alors, tout tourne autour de moi. Jubilation narcissique à s'entendre écouter, à s'y retrouver, c'est-à-dire justement à *discerner le changement.* Rien à voir avec le derviche, qui cherchait au contraire à ne plus s'y retrouver, à perdre l'identité de son moi, à perdre (la) conscience. (En fait d'équivalent sonore, mieux vaut écouter *Persian Surgery Dervishes,* de Terry Riley).

Aide auditif, de Michael Snow. Du son encore, mais mélangé et éclaté. Cinq sources ponctuelles, un métronome et quatre enregistreurs-cassettes, ceux-ci de plus en plus distants les uns des autres au fur et à mesure qu'on s'éloigne du métronome. Ce dernier, cependant, n'est pas un centre; seulement un référent arbitraire au départ et qui a maintenant perdu ce statut, puisqu'on circule dans n'importe quelle direction: il n'y a pas de bon sens.

Le principe est simple: la première bande a enregistré le métronome plus le bruit ambiant lors du vernissage (voix, rires, pas). La seconde bande a enregistré le métronome plus le bruit ambiant plus le son de la première bande. Et ainsi de suite. Les ondes se propagent, créant une zone sonore autour de chaque enregistreur, avec dans certains cas interférences des zones entre elles. Nul changement de direction du son ici à discerner. Les bandes, déjà, mixent, malaxent et démultiplient une masse sonore de base à laquelle se surajoute chaque fois en un mélange désormais indissociable le bruit ambiant. Puis certaines zones interfèrent. Des sphères d'influence éclatées. Bruissement discret. "Manifestement, dit Snow, c'est une grosse sculpture. On ne saurait l'embrasser d'un seul point." Éclatement du son et des points de vue donc, aux sources sonores fixes, propageant leurs ondes. Nous circulons dans le hall de la Galerie Nationale, parfois inattentifs; parfois l'oreille ou l'oeil capte quelque chose; alors on s'arrête, on regarde et on écoute. Puis on continue.

De La, de Michael Snow, à nouveau une machine, au centre, tournant le spectateur autour. Alors, la boucle est-elle bouclée? Retour au début? L'héliocentrisme de l'oeuvre et le spectateur satellite? Pas du tout.

La machine tourne, d'un triple mouvement simultané: trois rotations de 360°, la première dans l'axe horizontal, la seconde, couplée à la première le long de l'axe vertical et la troisième, couplée à la seconde, autour de l'axe de l'objectif de la caméra. Quatre moniteurs aux quatre coins de la pièce transmettent l'image enregistrée lors du balayage de la caméra.

"D'une part, nous dit Snow, vous voyez la façon dont se déplace la caméra mais aussi ce qu'elle voit à mesure qu'elle se déplace et cela comprend vous et les écrans... Vous observez donc vraiment le déplacement de cette machine, mais elle vous voit aussi." Donc, majestueuse, la machine bouge, et *éventuellement,* si vous êtes dans son champ, elle vous balaie. Nulle participation du spectateur ici, nulle prescription d'une prise de conscience. (Ici, longue parenthèse pas du tout déplacée parce que suggérée par *De La.* La participation, quelle idée misérable? Ne jamais oublier que c'est le pouvoir, en mal de replâtrage qui l'a imposée (surtout en Europe, dans la foulée de mai 68) dans le champ économico-politique. Slogan des patrons new wave (et encore, même pas toujours): "participation du travailleur aux bénéfices de l'entreprise". Mais oui, disent-ils, cette usine est aussi la vôtre, vous en êtes responsanles autant que nous, et votre labeur est créateur; nous participons tous à la même oeuvre. L'idée a été exportée (surtout depuis qu'il n'y a plus — ou presque — de happenings, lesquels, par parenthèse, ont toujours été spectacle (donc avec acteurs et spectateurs) animés par des artistes avec l'aide de quelques amis) et aujourd'hui on nous en casse les pieds dans la sphère artistique sous la forme d'une participation du spectateur au bénéfice (moral) de l'oeuvre.

Chaque fois qu'on a voulu faire participer les spectateurs, ça été une catastrophe. Les animateurs culturels et les gens de théâtre le savent bien. D'abord, parce que qui dit participation du spectateur dit spectacle: on veut donc abolir artificiellement une barrière qu'on commence par créer soi-même. Faire monter les spectateurs sur la scène, cela suppose déjà un théâtre. (Qu'il s'agisse d'une oeuvre plastique ne change rien à l'affaire.) Et puis, en commisération de quoi les artistes s'inquiètent-ils de la supposée passivité de la masse des spectateurs? Est-ce dans le fantasme d'abolir la différence entre l'énonciateur et le destinataire? Telle est la naïveté des nouveaux missionnaires de l'art contemporain, qu'ils clament partout que le spectateur est aliéné et qu'il faut l'aider à s'exprimer. Encore et toujours la lamentable pédagogie militante décide que les gens sont malades et qu'il faut les guérir.

Et puis, encore, qui a décrété que les spectateurs sont passifs? En un sens on n'arrête jamais de participer. Comme on sait depuis Duchamp, ce sont les regardeurs qui font le tableau. Il y a souvent bien plus de "participation" face à une oeuvre qui nous bouleverse, sans que rien n'en transparaisse à l'extérieur. L'oeuvre qui nous fascine et nous méduse — précisément parce qu'elle nous exclut complètement, n'exige rien de nous ni ne nous invite à quoi que ce soit — est justement celle qui nous met le plus en mouvement. Il passe infiniment plus d'intenses émotions en cinq minutes de station immobile devant telle toile de Cézanne qu'en une heure de "participation" par exemple à un lamentable gadget invitant le spectateur à s'émerveiller que la mémoire électronique de la machine puisse intégrer dans ses mouvements — par cellules photo-électriques interposées — le déplacement de population dans son champ.)

Avec *De La,* il n'y a pas de participation du spectateur, parce que *De La* façon dont *De La* fonctionne, il n'y a pas non plus de spectateur: ce que *De La, éventuellement,* balaie c'est un fragment de corps et parfois un corps entier, jamais un spectateur et ce qui arrive à ce corps, ce n'est pas la conscience d'un se voir se voir, ce qui lui arrive, c'est de se voir en tant que littéralement *il est vu.* Un sourire, une main d'enfant qui s'agite, un pan de manteau sont captés et apparaissent le temps du balayage sur les moniteurs. Nulle prise de conscience d'un Sujet Spectateur car plus de spectacle (ou, ce qui revient au même, plus rien que spectacle); plus de projection, une incorporation éphémère et aléatoire à la bande vidéo. Le patchwork contre le théâtre. On ajoute des fragments à la bande qui apparaissent pour disparaître ensuite immédiatement, à jamais effacés. *De La* capte, puis rejette, hors mémoire, poursuivant inébranlable sa course, indéfectible, indifférente totalement à ce qu'elle affecte, à ce que capte la bande. Éternel retour d'un cycle toujours différent.

De La, quel drôle de nom pour une oeuvre? Mais qui dit que c'est une Oeuvre? *De La, De La* quoi? non rien simplement *De La.* "De", d'après le Robert: "Article précédent les noms de choses qu'on ne peut compter". De la sculpture, par exemple, ou de la vidéo. C'est *De La* Vidéo. Le titre, déjà, donne le la, si je puis dire.

De La poursuit sa triple révolution permanente en ronronnant doucement. On regarde fasciné, médusé, ou on marche accompagnant les mouvements; tous les angles, toutes les places sont possibles et seront à leur tour balayées. On regarde la lente combinaison de la vrille de la caméra, la rotation circulaire de l'axe horizontal et les plongées, les remontées et en même temps on voit ce que ça donne sur les moniteurs. On voit *De La,* et au-De-La, sur le moniteur, on voit ce que voit *De La.* Parfois aussi, on se voit, c'est-à-dire qu'on se voit vu, ce qui est très différent car ce n'est jamais provoquer un effet (en se mettant dans le champ de vision) puis le contrôler sur le moniteur. On ne contrôle rien du tout, au contraire, on subit un autre effet toujours déroutant, se voir les pieds en l'air, aspiré vers le bas ou happé vers le haut, apparaître non comme satellite mais comme météore, sur la bande, un instant. Ou encore, autre expérience saisissante: on regarde le moniteur de près, on suit le balayage inouï du champ, puis soudain, alors qu'on ne s'y attend pas du tout, on se surprend à se voir, par surprise, de dos, apparaître deux secondes sur le moniteur, en train de le regarder.

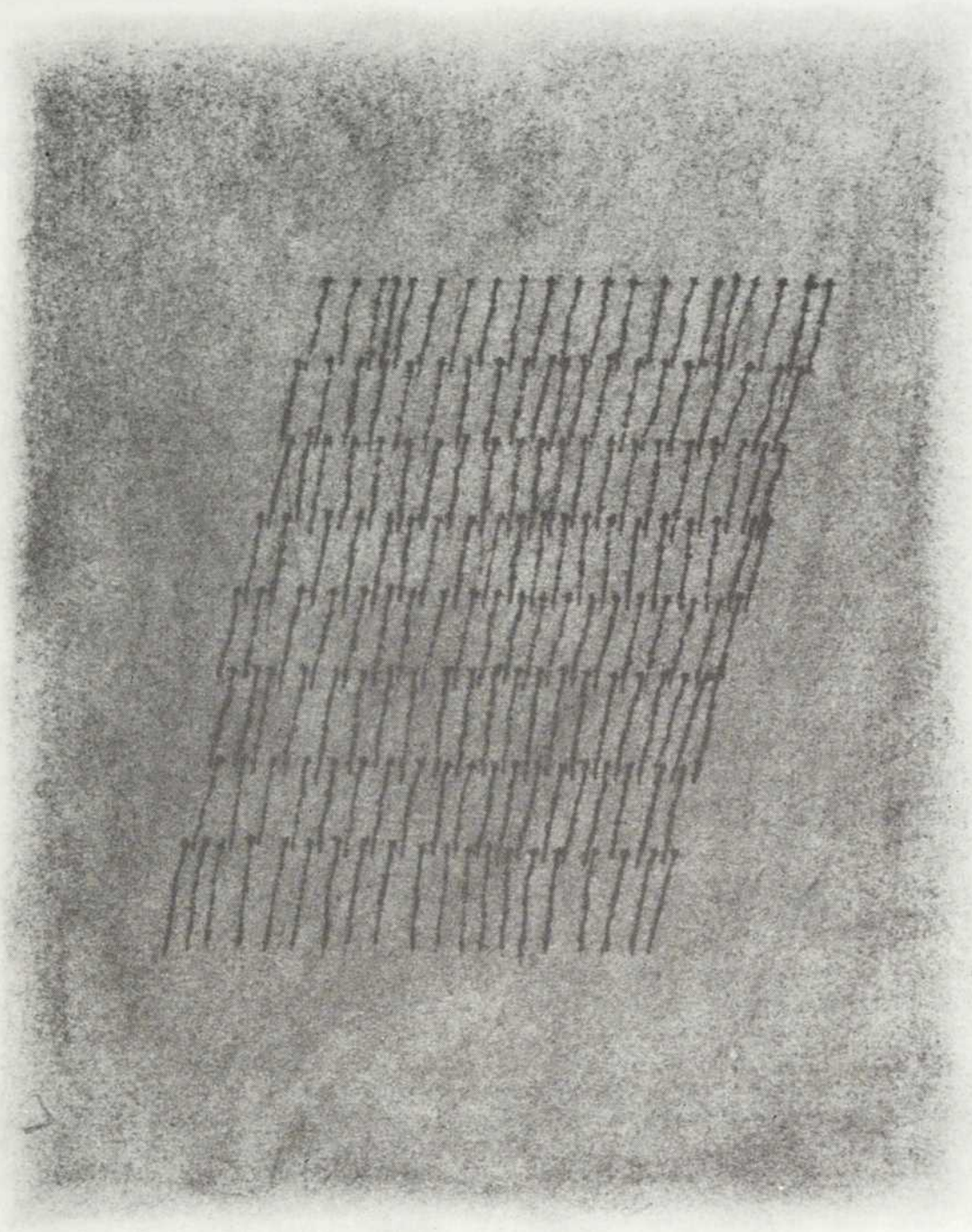
Claudine Eizykman raconte qu'après avoir vu *La région centrale (De La* ayant été au départ construite pour servir de pied à la caméra pour ce film) son temps de sommeil s'est rétracté, une heure valant 12 heures de sommeil habituelles, les 4 jours suivants quatre heures de sommeil équivalent à 9-12 heures, et durant cette période, un film d'une heure était éprouvé comme très court. Ici, fixer un moniteur est relativement décevant à cause de la monotonie de l'espace balayé: trop de longues plages blanches et vides où ne se perçoit pas assez l'extraordinaire mouvement (vrilles, loopings, plongées, remontées) et correspondant aux grands murs de la pièce.

P.S. Je suis revenu la semaine suivante. Tout avait changé, par accident, mais peu importe comment. Je n'avais pas pensé à cela, qu'on puisse modifier les vitesses de rotation. Les effets sont tout autre. La vitesse de rotation de l'axe vertical a été massivement augmentée et *De La* y gagne beaucoup: plus de longs pans blancs; accélération du panneau vertical; se succèdent: le tapis au sol et le gros câble, le mur, un moniteur parfois ou des gens, la grille métallique du balcon, les lumières du plafond, tout ça dans l'ordre ou le désordre.

Parfois, lors de son balayage, la caméra fixe un des moniteurs. Télescopage et mise en abîme d'un instant qui nous fait entrevoir une autre dimension. *Une autre dimension?* Mais non, des tas d'autres dimensions. (Ou) *Une autre dimension?* Oui, si on veut; celle alors qui se situe entre la deuxième et la troisième.

(Épilogue) A la station Berri-de-Montigny un placart publicitaire pour Radio-Canada; un court texte: "ayez l'oeil sur nous". Une main anonyme a ajouté au marqueur: "... Sinon on fera des bêtises".

Georges Roque



Visible Sounds — 10, 21" x 18½", pastel chalk on Arches paper, Photo: D. James Dee.

EDDA RENOUF

Il y a quelques mois, je proposai à Edda Renouf de présenter aux lecteurs de Parachute une possibilité de lecture d'une de ses oeuvres à partir de documents de travail. Elle opta pour **VISIBLE SOUND PIECES,** son travail le plus récent. Nous avons réalisé à cet effet une entrevue traitant exclusivement des différentes approches techniques du travail. De plus, elle accepta de nous laisser reproduire quelques pages de son journal concernant ce travail précis ainsi que des esquisses préparatoires. Nous avons aussi demandé à Alain Middleton, un musicien dont les préoccupations rejoignent celles de Edda Renouf, de participer au projet. Les documents photographiques des peintures et des dessins reproduits ici font tous partie de la série VISIBLE SOUND PIECES.

FRANCE MORIN.

Interview de Edda Renouf
par France Morin
réalisée à New York, novembre 1977.

Pour moi, travailler est vraiment très lié au mot faire, faire un objet finalement. Cet objet est bien sûr fait d'une matière mais je crois qu'en art il n'y a pas vraiment de règles absolues. C'est à chaque artiste de trouver ses propres règles et en ce qui me concerne ces règles sont inhérentes à la matière que je choisis d'utiliser. Par exemple, j'aime beaucoup la toile et le papier; en les regardant, je réalise qu'il y a certaines choses que je peux faire et d'autres pas. Chaque morceau de papier, chaque toile a une sorte d'individualité; avant de commencer mon travail, j'essaie de m'ouvrir à cette matière. Je regarde la toile contre la lumière pour voir toute la vie de la trame. Il y a une sorte d'énergie qui sort de la tension entre la ligne verticale et la ligne horizontale de cette trame. A partir de ce que je vois et aussi à partir de moments assez inattendus — souvent il y a des courbes ou des petits accidents dans ces trames — je commence à travailler mon image et à tirer des fils pour faire parler la structure de la toile. Ce moment où l'artiste travaille avec la matière est d'une grande importance parce qu'il peut, soit mettre beaucoup d'emphase sur une idée préconçue qu'il force à apparaître sur la surface de sa matière ou, comme je le fais, mettre plus d'emphase sur la matière utilisée. J'essaie de me vider de toute idée préconçue et de presque écouter en silence la voix de cette matière, de laisser parler cette voix. J'essaie de faire sortir les images en suivant les directions que me donne mon papier ou ma toile. Dans les peintures, je tire des fils; dans certaines des pièces de cette série, *Visible Sound Pieces,* ce sont des fils très longs, par exemple, trois fils chaque fois ou deux fils. Je les tire, l'un après l'autre, avec des intervalles non systématiques et sentis intuitivement pendant que je les tire. Une ligne longue a pour moi une expression de respiration, de longueur et ainsi le titre *Visible Sound.* C'est comme un son tranquille, long comme peut-être celui d'un gong oriental. Le début de ces fils tirés commence souvent avec un petit fil court qui forme une sorte de point. Comme une sorte d'attaque qui commence ce son et chaque recommencement est comme le recommencement d'un son d'une cloche. Cela crée un espace d'un bout à l'autre de la toile, comme une grande plaine à la fin mais cet espace est fait de plusieurs moments qui sont répétés les uns après les autres, très longs.

Une autre toile dans cette série *Visible Sound Pieces* est faite de fils très courts. Les lignes horizontales sont créées par l'accumulation de beaucoup de petits points d'attaque, c'est-à-dire qu'il y a beaucoup de fils très courts tirés qui laissent chacun un point à la fin et l'accumulation de ces points produit une nouvelle ligne que le spectateur crée mentalement. Les toiles faites avec des lignes courtes sont plus percussives et donnent une sonorité beaucoup plus staccato et brisée; mais en même temps, c'est de nouveau l'accumulation de tous ces fils tirés qui fait parler la toile et crée cet espace sur la surface de la toile, cet espace qui sort de la matière même et amène au même moment à une sorte de tridimensionalité de la surface.

PAR.: Comment décides-tu du choix de la coloration des dessins ou des tableaux?

E.R.: La couleur pour moi est très émotionnelle et de nouveau je dirais liée à la matière. Le choix est lié au désir d'aider à faire parler l'énergie dans la toile. En général, je travaille une série dans un même ton de couleur. La série *Visible Sound Pieces* est dans un ton de bleu et de bleu-gris. C'est la couleur la plus pure, elle laisse plus clairement ressortir cette vie de trame horizontale et verticale. C'est la couleur que je ressens pour le son. C'est une couleur très abstraite; le son est très lié à une conception de l'espace et l'espace est pour moi dans les couleurs bleu et bleu-gris. Je sens beaucoup les couleurs par rapport à la nature et je n'utilise jamais une couleur gratuitement mais seulement si je sens un vrai besoin par rapport à ce que je vois dans la toile. Dernièrement, j'ai fait une série de toiles rouge sienne, très très longues, horizontales; ces tableaux parlaient beaucoup d'un espace presque

désertique. Je crois que pour faire parler la trame de la meilleure façon dans ce format-là, la couleur rouge sienne était la plus appropriée. Dans *Visible Sound Pieces,* tous les tableaux sont carrés. Cette forme carrée me semble plus abstraite. Si on construit un espace à l'intérieur, c'est un espace beaucoup plus global, plus lié peut-être avec le ciel et l'air. Dans mes esquisses, j'avais donné un deuxième nom à chacune des toiles, c'est-à-dire *Visible Sound Pieces: Air Sounds, Wind Sounds, Ocean Sounds,* et ainsi de suite. Les couleurs bleu et gris sont pour moi des couleurs tranquilles, liées avec des lignes longues, soit verticales ou horizontales surtout, des couleurs plus méditatives, plus apolliniennes. Les couleurs rouge ou rouge sienne sont des couleurs plus percussives, plus chaudes; c'est une énergie plus dyonisiaque, plus émotionnelle. Je vois les couleurs rouge et brun liées avec la terre et les autres liées avec le ciel et la mer, avec des phénomènes plus abstraits.

PAR.: Quelle est l'importance ou la nécessité de faire des esquisses?

E.R.: Je ne fais pas des esquisses pour ensuite faire des tableaux mais je fais des esquisses pour garder une sorte de record de toutes ces idées qui me viennent lorsque je travaille un tableau. Finir un tableau est très long et il me vient beaucoup d'idées que je note par des esquisses. Je vois cela aussi comme une sorte de transition entre le tableau et le dessin. Le dessin est un travail par lequel je révèle toute l'énergie dans les fibres du papier, en grattant le papier, en enlevant certaines fibres dans la structure et en mettant de la craie. C'est un processus plus direct et qui va beaucoup plus vite que celui des toiles, un processus différent parce qu'il n'y a pas ces règles imposées par la trame du tissage. Dans les dessins, je peux faire une ligne courbe beaucoup plus facilement. J'ai fait toute une série de dessins où pour la première fois j'ai introduit la ligne diagonale. Un jour, je me suis demandée si je ne pouvais pas faire des lignes diagonales dans les toiles. J'ai fait des esquisses et je me suis rendue compte qu'effectivement, en tournant la toile sur le biais, je pouvais avoir des diagonales en tirant les fils; c'est une chose nouvelle que je commence. C'est stimulant, en art je sens que j'apprends toujours quelque chose de nouveau; j'essaie de garder une sorte d'ouverture. Je veux voir à chaque moment ce qui se passe, découvrir de nouvelles choses. Si j'avais au départ un concept trop fermé ou trop systématique, je sens que je ne serais pas disponible. Les possibilités sont vraiment infinies.

PAR.: Tu sembles travailler par groupe de tableaux, de dessins; comment décides-tu de ce que contiendra chaque série, du nombre de tableaux, de dessins?

E.R.: Depuis 1972, lorsque j'ai fait ma première exposition chez Yvon Lambert, j'ai commencé à travailler plus clairement sur des groupes de tableaux. En général, chaque groupe est très lié à un passage de temps, c'est-à-dire presque comme nous vivons les passages du printemps jusqu'à l'hiver ou du matin jusqu'à la nuit. Chaque groupe de tableaux a toujours une sorte de rapport circulaire; d'un début qui rejoint sa fin: l'aube qui passe à la nuit qui passe de nouveau à l'aube et au matin et au jour. Dans cette série, *Visible Sound Pieces,* je vois qu'il y aura clairement des tableaux plus foncés et d'autres plus clairs; c'est lié avec, peut-être, un sentiment bleu pâle de vouloir exprimer des moments différents dans chaque trame. Des possibilité différentes, des potentiels différents existent pour moi dans chaque toile par rapport à une chose plus claire, plus légère ou soit à une chose plus foncée, plus lourde; c'est difficile de décrire cela d'une façon systématique parce que la création est pour moi très intuitive et pleine de surprises. C'est l'aventure de l'art et j'aime vivre les moments inattendus.

PAR.: Tu respectes beaucoup la toile. Si tu tires un long fil et qu'il se dessine une courbe inhérente à la trame, tu la respectes et tu continues ce dessin avec les autres fils.

E.R.: Exactement. Même dans les dessins, le papier a parfois une sorte de surface assez rude et quand je tire ma pointe pour gratter, la ligne n'est pas exactement droite mais soudainement m'échappe à gauche ou à droite et j'accepte cela totalement. Au contraire, je suis contente lorsque je sens qu'il y a une sorte de moment où la matière que j'utilise et moi communiquons, que la matière prend presque plus de contrôle que moi pour quelques instants à s'exprimer pour ce qu'elle est. Si j'ai une idée trop préconçue et que j'essaie à tout prix de la dessiner, je n'aboutis à rien et je détruis. Je réfléchis beaucoup lorsqu'il arrive que je n'aime pas certaines oeuvres, des oeuvres qui me causent des problèmes, et généralement c'est parce que j'ai voulu trop volontairement faire une chose au lieu de simplement être sensible, disponible à la matière, à son potentiel. De plus en plus, j'essaie de me débarrasser au départ d'idées trop précises. C'est très nécessaire de faire des esquisses. Je les fais pour me débarrasser, me libérer de toutes les idées possibles, pour qu'à chaque fois que je vois la toile, je regarde simplement ce qui est là.

PAR.: Travailles-tu toujours avec la même sorte de toile?

E.R.: La toile que j'utilise le plus est le lin mais j'ai aussi travaillé avec le coton. Ce dernier a une trame beaucoup plus fine. Dernièrement, j'utilise des lins beaucoup plus épais: les fils sont plus gros et cela m'amène à une autre qualité d'énergie, cela révèle une autre sorte de microscopie dans la structure. Il y a aussi le jute que je n'ai pas utilisé depuis des années. Je l'ai utilisé en 1968 et je me souviens que c'était très difficile de tirer les fils. C'était un jute allemand; j'ai maintenant une pièce de jute qui provient de l'Inde. Je ne l'ai pas encore essayé. C'est une trame très très rude mais tissée d'une façon plus ouverte, alors je crois que cela sera moins difficile.

PAR.: Pour ce qui est du papier, est-ce que tu as une constante dans la sorte de papier?

E.R.: Avec le papier, je fais plus d'expérience. J'utilise des papiers dont la surface est très lisse et parfois des papiers avec une surface très rugueuse. Je découvre, en grattant la surface, que non seulement les structures sont différentes les unes des autres, mais aussi que la craie réagit d'une façon différente à chacune d'elles. Sur le papier plus lisse, il y a un changement de structure presque invisible. Les lignes sont très précises et fines, et très peu de fibres montent à la surface. La craie reste alors sur la surface, très fine; tandis qu'avec le papier plus rugueux, lorsque je change la structure avec la pointe, les fibres du papier montent pour créer une surface presque comme un bas-relief; si on passe le doigt, c'est très velouté. Il y a des petits morceaux du papier qui remontent et lors que je passe la craie, cela révèle toute une sorte de trame très al éatoire de ces fibres dans la structure du papier. Dans ma peinture, il y a une chose que j'ai oublié de dire en ce qui a trait à ma technique, c'est que je frotte avec du papier de verre après avoir mis le gesso et après avoir appliqué des couches très transparentes de peinture; je frotte avec le papier de verre pour justement enlever la peinture et révéler encore plus la trame de la toile. C'est pour moi, dans un sens, là où ma peinture et mes dessins se rejoignent parce que c'est non seulement une question d'enlever des fils pour laisser une sorte de canal où se dépose la peinture, une sorte d'espace creux où se dépose la craie, mais c'est aussi une question d'enlever la craie comme je le fais en frottant avec le papier ou d'enlever la peinture. Il y a alors un autre aspect: il y a des points lumineux et des points foncés. Si on regarde la toile avec une loupe ou avec un microscope , il y a des endroits très hauts et des endroits très bas dans le tissage. Là où je frotte avec le papier de verre, les endroits plus élevés se blanchissent et la couleur de la toile et du gesso ressortent. Les endroits plus bas restent de la couleur foncée de la peinture. Il se produit une sorte de jeu d'ombres et de lumières très microscopique, très important pour révéler la trame de la toile.

PAR.: L'espace dans lequel tu travailles a une lumière très particulière, presque une lumière tamisée, constamment voilée, ce n'est pas la lumière du jour!

E.R.: C'est une lumière diffuse; c'est nécessaire parce que la lumière extérieure varie constamment. On a non seulement la lumière du soleil mais aussi la lumière qui provient des réflexions des fenêtres, etc. Cela crée une sorte de lumière très dispersée. Avec ce papier que j'ai mis sur les fenêtres, il y a une constante qui me permet de travailler toujours avec la même lumière. Un jour, un ami compositeur me disait que pour faire ses compositions, il fallait qu'il insonorise sa chambre pour justement se protéger de tous les bruits extérieurs qui constituaient une variété de sons différents. Pour lui, ce silence était nécessaire, ce fond non bruyant, comme pour moi il est nécessaire d'avoir une sorte de fond de lumière où il n'y a pas d'éclats ou de variantes.

PAR.: Travailles-tu surtout avec de petits formats de tableaux?

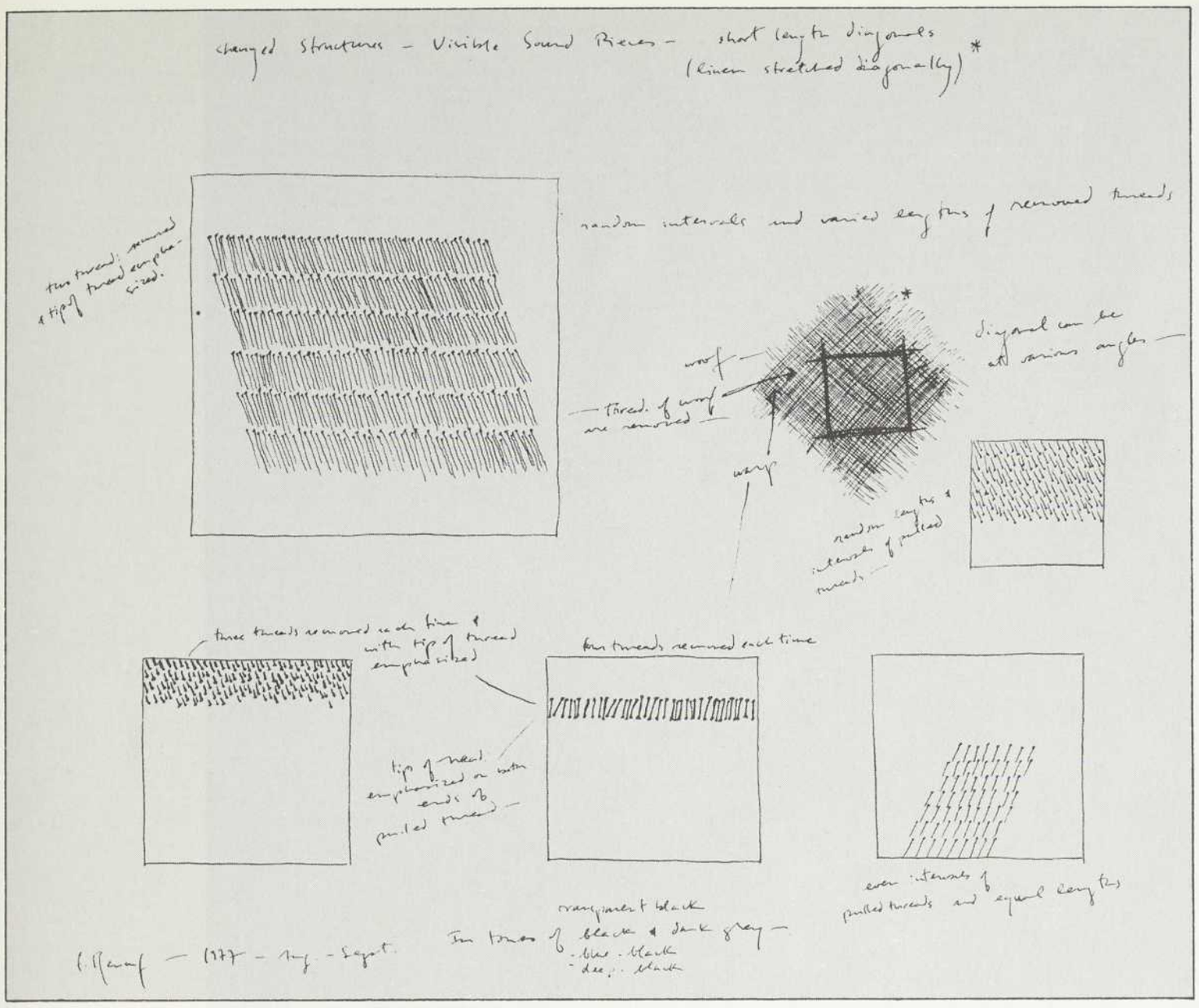
E.R.: Pour cet article, je préférais présenter une série de petits tableaux, car ils se reproduisent mieux et je trouvais important que, dans ce cadre-ci, les lecteurs puissent les lire. Mais les formats sont très importants et je travaille non seulement des formats très petits, c'est-à-dire huit pouces par huit pouces mais aussi des formats assez grands, par exemple le plus grand est de sept pieds par sept pieds. La grande toile est pour moi presque architecturale, on a une expérience corporelle lorsqu'on est debout devant et la sensation en devient une d'espace et de temps. Une présence beaucoup plus grande. Des gens à Paris m'ont dit qu'ils avaient presque le désir d'entrer dans l'une de mes toiles. Les petites toiles sont plus abstraites, plus intimistes, ce sont des toiles où la microscopie de la structure est peut-être plus en évidence que le format. Dernièrement, j'ai fait des formats longs et horizontaux; j'ai réalisé que c'était nécessaire de les suspendre au niveau des yeux parce que je voulais que les gens lisent presque le mouvement dans la trame en marchant de la gauche vers la droite ou vice-versa.

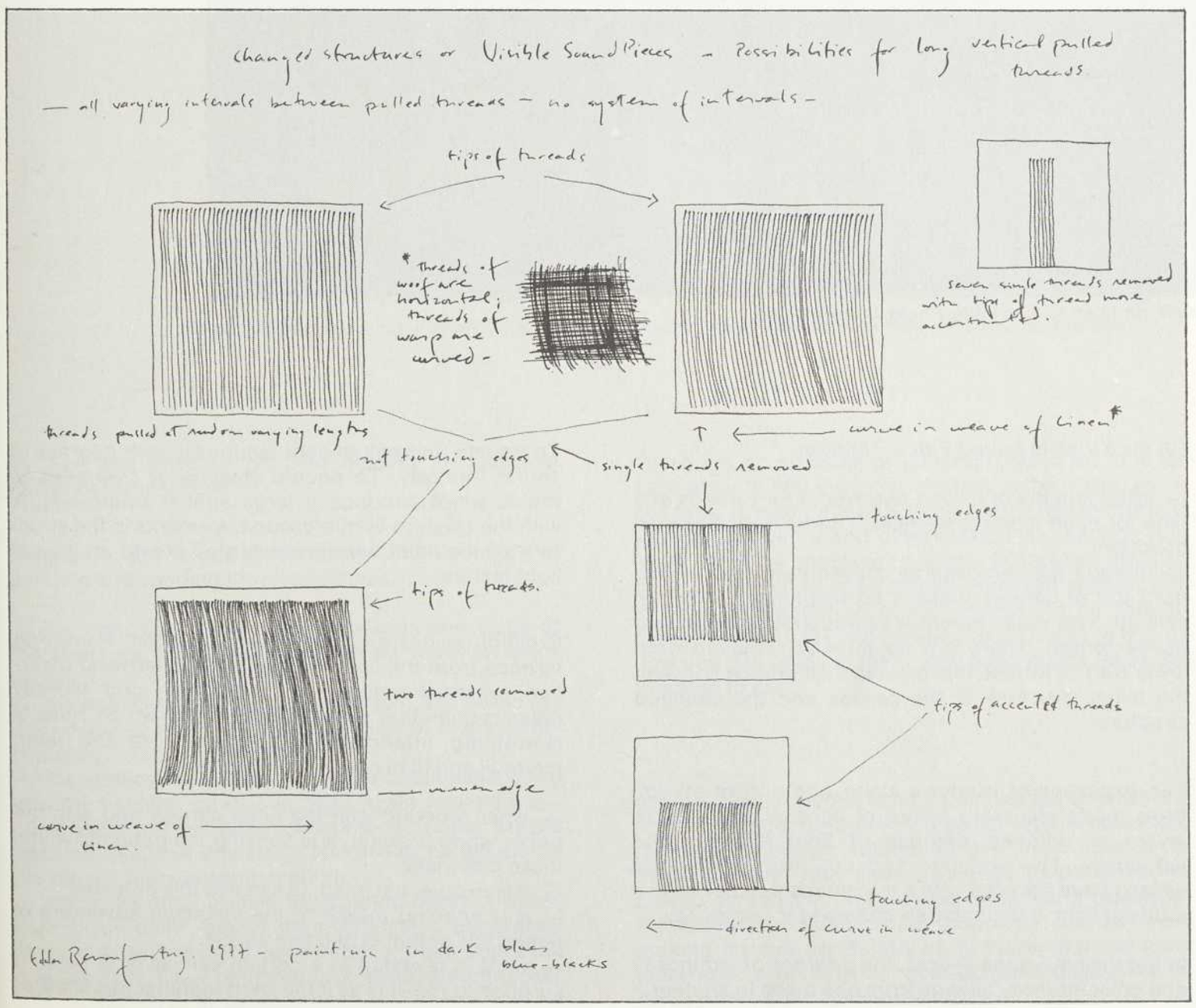
PAR.: Il me semble que, malgré les variations de formats, tu travailles surtout maintenant à un niveau intimiste, préoccupée surtout à faire ressortir cette vie de la trame.

E.R.: C'est très vrai par rapport aux travaux que je fais maintenant et que je vais faire parce que je m'intéresse surtout à faire ressortir une sorte d'intensité dans cette structure de la toile. A Paris, j'ai fait plusieurs séries de tableaux où je tirais simplement un fil pour créer une ligne à la gauche et une à la droite, quelquefois une au milieu; c'était des travaux qui mettaient le format de la toile plus en évidence que la trame de la toile. Depuis les deux dernières années, je m'intéresse de plus en plus à cette microscopie dans la structure, alors je suis contente que tu remarques cela. C'est pour moi plus essentiel et peut-être plus lié à qui je suis. Je pense à l'intérêt que j'avais, lorsque j'étais enfant, pour la miniature et pour le côté très intime de la structure picturale, dessinant des paysages où chaque brin d'herbe était important et je le répétais avec une sorte de rythme comme je le fais dans les toiles maintenant, mais c'est plus abstrait et c'est surtout lié à cette vie dans la toile, à cette tension créée par la trame.

J'ai écrit il y a quelque temps à propos de mon travail musical: "... construire la matière sonore par assemblages successifs, rigoureusement contrôlés, de ses constituants atomiques élémentaires...". Il m'a semblé intéressant, autour de cette idée, de relever des convergences entre la démarche visuelle de Edda Renouf et ma propre démarche musicale.

Edda Renouf utilise la texture de la toile non comme un support mais comme une structuration visible de l'oeuvre. Elle tente une création en révélant le quadril-





lage horizontal et vertical du réseau des fils de la trame et ses modifications infléchies par une action directe sur les fils. L'énergie de l'oeuvre est ainsi créée d'un choix ou du contrôle de l'organisation de la structure interne microscopique de la matière visuelle. Le rythme de cette structure interne peut être perçu à l'observation détaillée du tableau, mais à la perception de l'oeuvre, il produit une vibration globale que la peinture, si effacée ici qu'elle est exactement couleur, tonalise. Un discours naît des infimes variations de cette structure interne et de sa couleur, jalonné des repaires de structures visibles des fils tirés.

Par le biais d'une technique personnelle élaborée ces dernières années dans mon travail musical, j'extrais, j'isole, puis j'amplifie des phénomènes en réalité inaudibles de la microscopie sonore: les harmoniques naturelles. L'organisation de la structure interne de ces harmoniques est très particulière, caractéristique de l'ordre des phénomènes de la microscopie sonore: par exemple, cyclisme, périodicité des mouvements d'ondes et d'amplitudes. Ces mouvements qui érigent la structure interne de l'harmonique sont les articulations musicales proprement dites, qui, au creux de la microscopie sonore, ne sont pas perçues dans le détail de leur énoncé, mais ordonnent plutôt une vibration globale du son. Ces articulations sont ainsi créées dans le processus de composition, une intervention, un choix ou contrôle sur l'organisation structurelle même, microscopique du son.

Les deux démarches esquissées ici tendent à créer une énergie visuelle ou sonore en intervenant, pour l'organiser, dans la structure interne même, microscopique, du phénomène. Des analogies se dessinent entre l'organisation rigoureuse du réseau des fils de la trame et l'organisation rigoureuse de la structure interne des harmoniques; aussi entre l'usage de la couleur qui tonalise la vibration globale de l'organisation structurelle de la toile et de la fréquence qui tonalise la vibration sonore de l'harmonique. Aussi, une emphase vibratoire reflète structurellement un point de vue d'abstraction: depuis la rupture avec la conscience du visible et l'apparition de l'art abstrait, peut-être il s'agit ici d'exprimer la réalité de la structure inconnue, invisible, de la "matière", soit en reflétant son langage acoustique, soit en suggérant une projection visuelle de cette structure, proposer ainsi, dans le mouvement de l'art abstrait, une certaine définition de cet abstrait.

Alain Middleton
New York City
Déc. 1977

Edda Renouf est née à Mexico City en 1943. Elle habite les Etats-Unis depuis 1957. Elle a étudié en Europe et aux Etats-Unis. Ses principales expositions récentes sont: 1976 — Julian Pretto, New York, Françoise Lambert, Milan, Italie 1977: Daniel Weinberg, San Francisco, Californie, Kathryn Markel, New York, MTL Gallery, Bruxelles, Belgique. Elle a participé à un grand nombre d'expositions de groupe dont 1976: Art Gallery of Toronto, Toronto, Canada, *Prints Show,* Parasol Press. 1977: P.S. 1 Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, New York, *Painting.* Sarah Lawrence College, Bronxville, New York, *Painting 75 76 77.* Young-Hoffman Gallery, Chicago, Illinois. Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California, *Etchings of the Twentieth Century.,* The Museum of Modern Art, New York, *Extraordinary Women.* P.S. 1, Long Island City, New York. Julian Pretto, New York, *Group Show., Critic's Choice: A Loan Exhibition of Contemporary Painting from the New York Gallery Season, 1976-77,* Joe and Emily Lowe Gallery, College of Visual and Performing Arts, Syracuse University, Syracuse, New York., *Works from the Collection of Dorothy and Herbert Vogel,* University of Michigan Museum of Art, University of Michigan, Detroit, Michigan.

First Visible Sound — Air, 15-¾" x 15-¾", acrylic on linen, (cobalt blue), Photo: D. James Dee.

NOTES

On first Visible Sound Piece: Air

— long lengths of thread are pulled and removed; three threads at a time for each linear element
— uneven lengths of removed threads create undulating succession of remaining tips of threads
— uneven intervals between pulled threads:

I feel the intervals intuitively as I go from one linear element to the next. In life there are no repetitive rhythms which are at exact intervals one from the next; I like the unexpected silences, the unexpected sounds... no system is perfect. I'm interested in structures with a natural and irrational logic.

Art cannot be understood intellectually.

It is to experience the intense point where opposites meet; (and is perhaps not so different from walking on a tight rope). The energy I see in the linen canvas comes from the tensions produced by the vertical and horizontal warp and woof, by the coming together of the organic and machine-made elements.

On third Visible Sound Piece: Thunder

— short lengths of thread removed; four threads at a time for each marked element. Tips of thread are left at bottom.
— threads are removed at uneven intervals starting from top of canvas: there is no beginning. A rhythm sets up. This rythm continues throughout a large field of the format. There are no threads removed from lower part of format: this creates a difference between the initial structure of the canvas and the changed structure.

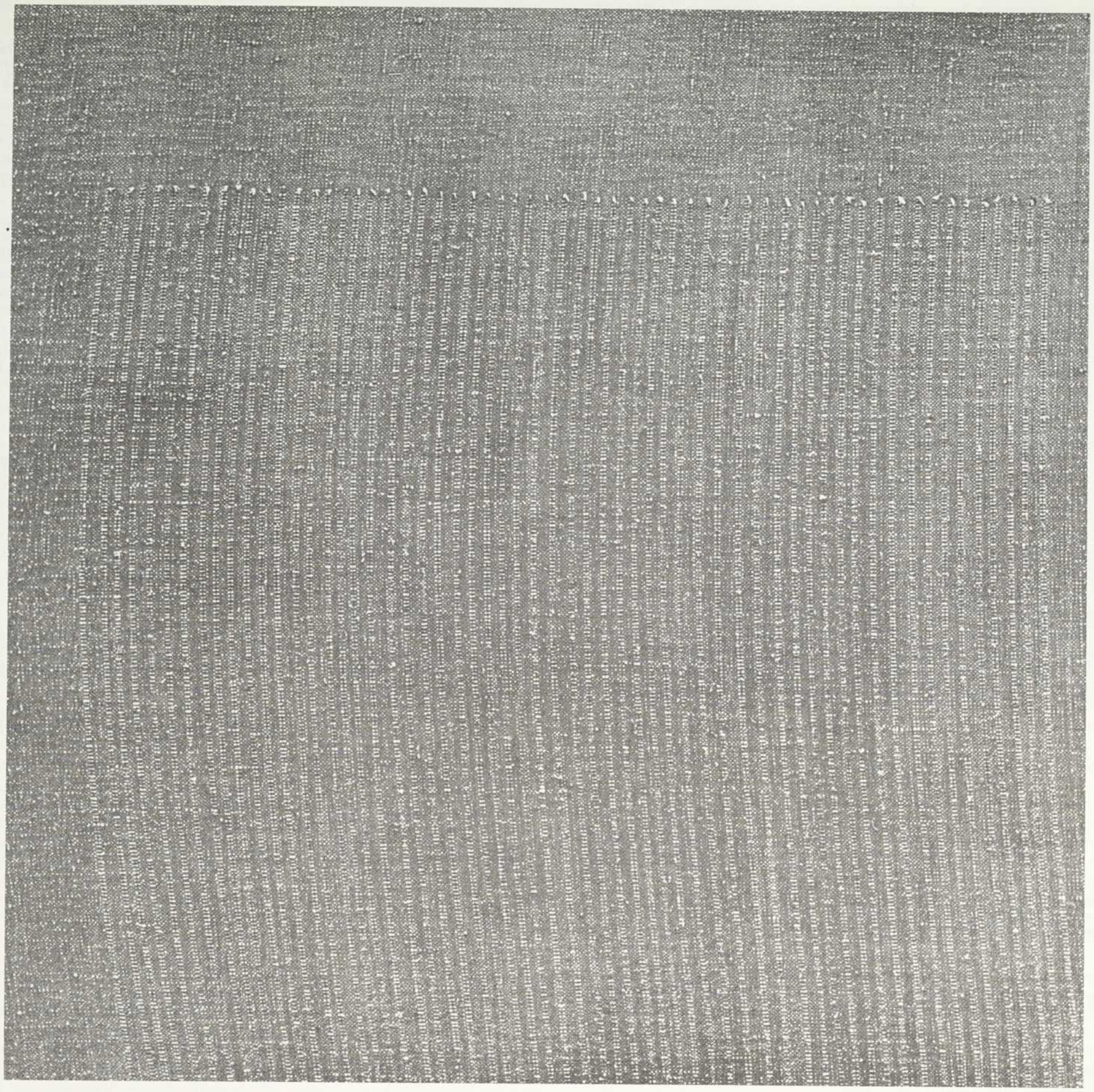
The expanses of windows along one end of my loft have made me more aware of light changes; more aware of different degrees of light intensity and luminosity. The skylights and this wall of windows which I have covered with a transluscent paper let in a diffused light: it is constantly changing in luminosity.

In the Visible Sound Pieces, the degrees of luminosity and color intensity change from one piece to another.

To equate degrees of light luminosity with degrees of sound intensity. To equate clusters of overtones in music which produce a large spatial sound-texture with the clusters of microscopic elements in the structure of the linen weave which also create an overall light texture.

Creation is destruction and construction. Removing threads from the linen canvas I am destroying a certain systematic quality of the woven grid thereby revealing another energy; an energy which reflects something intangible and inherent to the linen material and to myself.

— when working with the linen canvas and with the paper when drawing, it is sensing the potential within these materials;
— it is to quiet the mind, to listen to this potential;
— it is opening myself to the unknown adventure of letting this potential become visible.
— what is revealed in a certain canvas is at times a surprise to me. It is as if the linen material had a will of



Second Visible Sound — Wind, 15-¾" x 15-¾", acrylic on linen (aquamarine blue), Photo: D. James Dee.

its own and directed me into helping an essential image become visible.

Stages in the process of sizing and priming, of painting and sanding the linen canvas:

— the removing of the threads reveals one stage of the structure, the texture; an abstract vibration is articulated
— the application of the matte medium, the gesso (as if an erasing) is a kind of destruction of this first articulation.
— the application of dark blue, blue-black paint along with the sanding off of this paint again reveals a second stage of the abstract vibration. Some pieces become visible at this stage and are to be left alone. For others, there is another stage:
— the application of thin, transparent coats of white, blue, black paint reveals the microscopic geography of the canvas: the paint flows into the areas where the threads have been removed or collects automatically around the tips of threads.

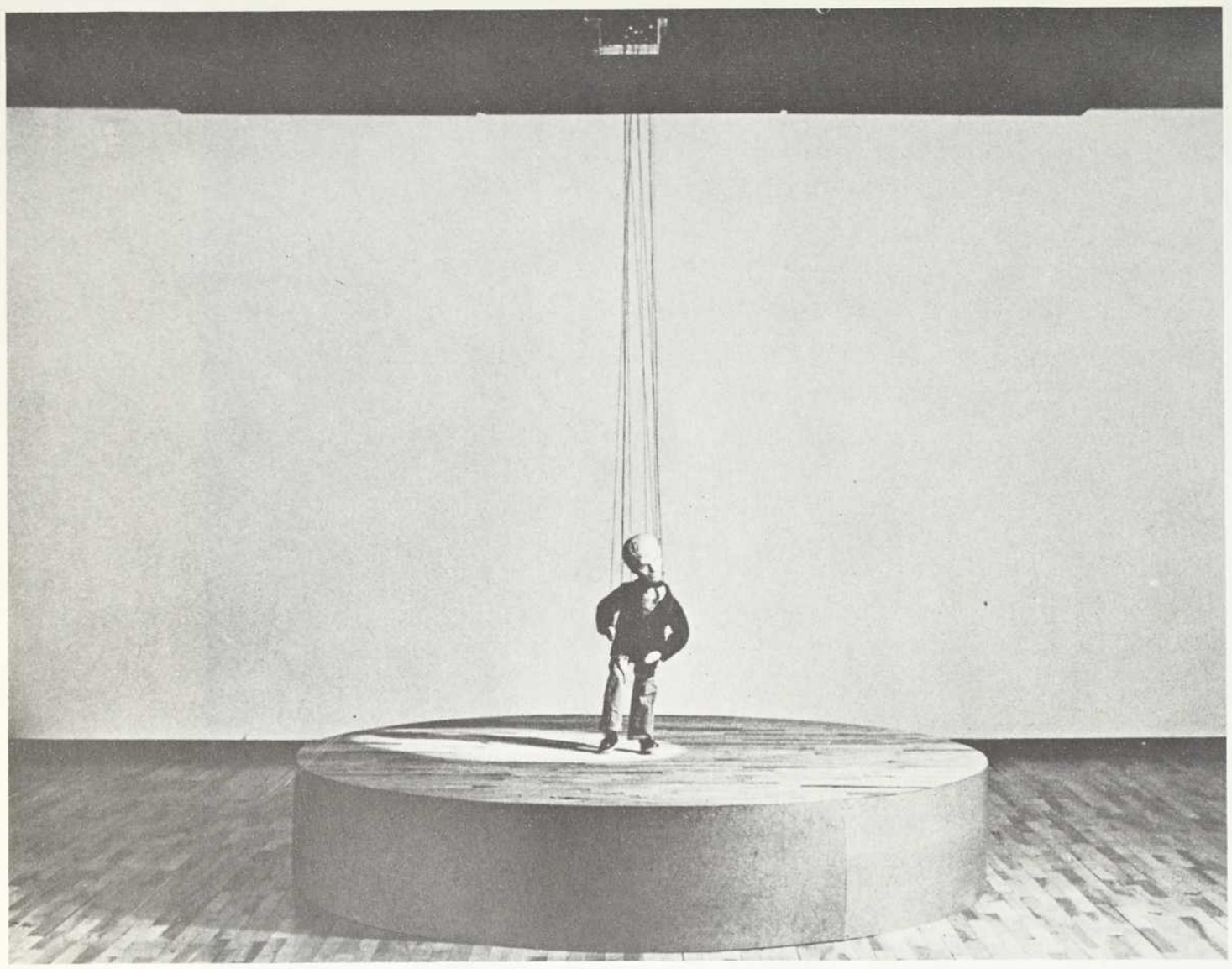
There are no absolute or general rules in art. It is for each artist to find the rules inherent to the materials he chooses. In every material there are certain things that you can do with it and others which you cannot. It is essential to be sensitive to these. Otherwise, art is to push out as far as one can into unknown spaces; it is to have confidence in one's intuition: to be able to make decisions without needing to justify as to why or how one has come to them: one does it; one takes the freedom to do it.

It takes several weeks to let a painting become what it needs to become; there is a direct time articulation, rhythm articulation related to the time needed to make a piece. And time is needed to perceive the pieces, to see the pieces. The work has a quality of thereness then sudden non-thereness, just as when making it there are stages of its thereness and non-thereness. An energy is revealed, then destroyed, to he again revealed on another level:

it is here
then
not here
then here
then there

The drawings are about a more immediate process. A drawing at times is completed in a few hours, a day or two. Scale is partly important but it is mainly the different materials: there is a tough resistent element in the linen canvas in which are hidden many unexpected qualities. The paper has a complex random structure of minute fibers which are made visible when the surface is marked with a metal point or eraser and rubbed with colored chalk.

Edda Renouf
New York City
Déc. 1977



Theme for a major hit, 1974

It ain't what you make, it's what makes you do it

An interview with Dennis Oppenheim by Anne Ramsden

AR: You described the show in Montreal as a kind of retrospective. Why do you feel the need for this kind of show at this time?

DO: It's probably because there's a feeling I have that a lot of the work that I've done hasn't been seen. It's partly the belief that work almost doesn't exist unless it's communicated. So, if you believe that, a new work might be ressurrecting one that hasn't been seen. The period in which this work resides, the late 60's to the present, was so cathartic, and so much was done so quickly, that it did tend to get swept away in a torrent of production. So everybody in that period has works that haven't surfaced completely, and the opportunity of showing this is more valuable than if I was showing works that have all been seen and were all very well known.

AR: Why did you decide to have this show in Montreal?

DO: The reasons for having the show there were outside of my control — I didn't instigate it. The perpetuation of the show through Toronto and Winnipeg were also situations that were brought forth by other parties.

AR: Will you be doing any work specifically for Montreal?

DO: There is a tendency to want to deal with Montreal more actively. I mean, it's not a neutral place, it's a city that's troubled in many ways. There's a lot of rich stimulus there, and I don't want to just come in and lay all this work out without paying some attention to the situation there. I've left some space to do some new pieces, although I haven't thought what they might be.

AR: Would you have a show of this nature in New York, or does that involve a danger of being 'buried'.

DO: It's only a danger if your work is focused in a particular way that it's drawing out in a linear fashion, and as it draws out it gets thinner. In that case, the danger might be in presenting such focused work in a retrospective context. Whatever dangers can occur from that, and have, aren't pertinent to this work. Yes, I would have a museum show here. Again, the choice of a retrospective is probably mine, although it's tempered by the fact that the work is more obscure there than it is here.

AR: You mentioned a belief that the work doesn't exist unless it's communicated. How well does the documentation of your earlier land pieces communicate the work?

DO: The work wasn't stimulated for methods of originating graphic design. As the work had impetus in the actual physical situation, the extrapolation from one piece to the next did also. It has to be read within the limitations of the individual's belief and feeling for photography, and to what extent it communicates, it's a secondary means. It's used partly for perpetuation and partly because the alternatives don't exist. A lot of these pieces were scrutinized by the media early, so the element of photography was outside the artist's scope.

AR: Does the documentation function more consciously in the recent flare pieces of which prints are being made?

DO: The flare pieces are about burning thoughts, essentially. These are exerpts from the notebooks subjected to a very ephemeral... like a flash, like an idea passing through one's mind.

AR: But once they're documented and presented as prints, they're no longer ephemeral. So how do you explain the contradiction between the piece and what the documentation does to it?

DO: The documentation holds it. But I suspect that anyone viewing photography, which in this case uses something as ephemeral as fire, is going to read it, and read through it as a process. I don't think that they're going to suspect that those pieces were done for photography. Although those pieces are probably more successful as photography because we know they have no other life except within that short range of time. The flare pieces don't lean on location and place as much as the land pieces, and because of that they could be seen as more successful in terms of the photography.

AR: You seem to be concerned with energy, the distribution of energy. How does this relate to the shift from the work directly involving your body as tool to the installation pieces where you use surrogates of yourself?

DO: In the late 60's there was an urge to deal with the ramifications of object making. The belief was that there was nothing critically new to placing shapes, lines, and textures and interrelational parts together, in that the belief was that this was leading nowhere. That attracted the focus away from the object, and the manipulation of form, to what was behind those acts. And quite often, what was behind those acts were simple methods, physical methods of making. A deduction that there was a dead end in the manipulation of matter outside one's own energy field, and consideration of the production of energy itself as an end result. You see, that's a very important point because that precipitated a lot of art, and not just mine. Simply the notion that it's not what you make that is going to extend the condition that prevailed then, but what makes you do it. Consequently, we came up with what is called process art. The other condition that precipitated was that art was no longer almost victemized by the solidification of energy through form. We didn't have to solidify it, it could be left in other zones. Therefore, one has the area of language-based art, that is, art that resides in the initial temporal zones. And the implications were that art was trying to reside in a more natural base, that is, in pure thought, as it could because all the breakdowns had occurred. It was legitimate now to write out a work, and it could, in fact, live in that form.

AR: So what instigated the move toward body-oriented art?

DO: The body-oriented work was, for a short period, a more advanced understanding of where art should reside. The art in the confines of body art resided in the artist's own body surface. I mean the art was initiated and received by the same spirit. Now, like any movement, it had a certain distance to travel before it became redundant. It had certain inquiries to make, and in my particular working situation, the kinds of interrogations I used in the body works began to break down when the confinement within myself became preeminent. That is, the activities dealt with reference to the body, and after a certain gamit had been explored it asked that it be extended. So the logical extension was to pass it on to a surrogate. The first agents I used were my children as extenders or agents at which work could be cast on to and instigated outside my own context. It was also very important in the early period that the body pieces be done personally, just to authenticate the aesthetic. Asking my daughter to engage in an act was a higher form of energy exterioration. I was considering her biological system as a part of mine, and this distance — physical distance — could occur. Also time — she was younger. This precipitated lots of works; these agents, these children of mine as having access to different time regions and performing activities that I would request and I would see it as directly being my activity.

AR: So the puppets were an extension of yourself as well?

DO: The puppets came later. I think 1971 was the last performance I did. THEME FOR A MAJOR HIT was 1974, I consider that post performance.

AR: The puppets allow you to do things which you can't do with your own body, for instance, getting knifed in the back...

DO: It was a retractatory act in a sense. You see, a great deal of the body work was founded in a real-time structure, it didn't deal with artiface or illusionism. Making a surrogate, making essentially a traditional object, was, in the perspective of what came before, a rather reactionary and seemingly retrograde act.

AR: Because it dealt with illusion?

DO: Yes exactly. The relationship it had to real time was retrograde.

AR: What is your feeling now about the puppets?

DO: Issues come and go. Things that have tremendous thrust and seem to be all-inclusive, do, after incredible bombardment, give way. Sometimes the initiation of these moves are cloaked, that is, they are disguised. You may appear to be going back but you're doing it in order to advance a certain premise.

AR: The words on the landscape, for instance, which you've been doing since 1969 — you feel that's not exhausted at this point?

DO: Part of what my total concern has developed into is a real fear of being in a corner or being ambushed. Not ambushed, but travelling a route for a long period of time and finding that you don't believe in it. I think, noticing a lot of artist's evolution and the characteristics that a work takes over a long period of time, it's clear that there's a shared kind of dissipation of sorts, evidence of deterioration occuring for various reasons, some more well known than others. There's definate pitfalls in art controlled by an individual evolving through a long period of time. A lot of what I do is in combat of the pitfalls, one of the major ones being dissipation, slow deterioration of the caliber and clarity of content — the whole sensory apparatus tends to bog down. So a great deal of what I do is about creating a very large arena that remains constant. Areas that are touched and then left quickly so that they are still activated. There is also a method used that involves not digging terribly deep into certain regions, and instead, touching and finding targets. It's kind of a sensory exploration as opposed to real prolonged excavation. It's more of an art that wants very much to be a constant thought process that's alert to conditions as they might manifest in a temporal fashion instead of diligently persuing a course, and because of that, cutting off stimulus, other alternatives.

AR: What are your thoughts concerning the pieces in which you use specific words? Do you think there is a loss of meaning in translating those words into another language?

DO:I think the works in which the power of the piece is condensed into a word, and those words are used manifestly in the work like one of the flare pieces, presents no problems in the language barriers. Some of the words — MINDTWIST — would lose. TYPHOID, and the infection series wouldn't because they're translatable, they're medical terms. The idea of a disease is a fact, it's the same in any language. Some of the soundtracks, however, would present more difficulty. Some of the audiotapes were done in dialects, in a kind of American Black dialect. I did a series of pieces that used a street jive talk. One piece dealt with probing art — a speculation in contemporary rhetoric, but used a jive overlay so that it was rendering this hardcore, white intellectual art rap in terms of a hard street language. The black dialect was used partly because it was a very tough way of talking, a very tough way of talking about art. Also, in some of the things I was talking about, the implications were that it was in search or quest for roots, it was looking for motives, so that the use of a vernacular was in accordance to the need that this whole body of information had in searching out its origin. Plus the fact that I grew up with Blacks and they made up a great deal of my adolescent experience.

AR: How do the installation pieces reflect a new attitude towards using gallery space?

DO: Well, this is again about issues. Unless the issue is provocative, it seems to me that one would have to be very dishonest to follow something that isn't really pulling. So, as much as one could say that the dynamic that exists as alternative to the gallery or museum, as in earthworks or other extra-gallery art functions — unless there is the blind belief that in pursuing those things the vein will widen and become enriched, you can't do it. The return to the gallery was simply that there was a firm belief that the issues no longer dealt with whether a thing is either inside, outside, uptown or downtown. So we're in persuit of art that is no longer about those things and the gallery has become neutralized again. There's a lot of antagonism still against the marketplace, but yet I don't see any indication that whatever breakthrough we may be allowed in the future will come from a preoccupation with extremely alternative art making conditions and placements. I don't think that's going to be the case.

AR: Yet your work at the moment deals with the confinement of gallery space and also the expansive space of work on the land — a need to deal with both.

DO:I always knew that I would be in a situation similar to the place I'm in now, because I've never totally burnt out the past work. The pursuit has always been to pay allegiance to provocative issues — even though we are in a kind of post issue period. There doesn't seem to be issues that are challenged by groups as much as there used to be, but there's still predominant gaps that haven't been successfully clarified or used in art making.

AR: What are some of the provocative issues?

DO: Anything we don't know about, I think is provocative. Anything we don't fully understand, any mystique, any condition that hasn't surfaced is a potential target for art. Art being a family of uses and using it to clarify things that we know too well of — using it as a redundant display of virtuosity... I think a very necessary use of art is in interrogating itself in hopes of making it a larger kind of device to instigate on other conditions and making the very phenomena itself more surfaced. A lot of my pieces refer to the art process itself and seem to be about interrogating that very act. Much of what the artist is doing, ideally, is staying alive in every sense of the word — they're trying to survive. In some cases you're trying not to commit suicide in the extreme sense of the word. You're trying to counterbalance your penetrations and focuses with a certain kind of complementary behaviour, so that you can stay afloat. A lot of works would have to be seen as kind of semi-therapeutic.

AR: Do you see this process of therapy as having any relationship to shamanism as was indicated by Jack Burnham?

DO:I don't have the widest understanding or background in the practices of the traditional shaman and the scope of the applications of which he referred my work to. The use of traditional magic has been talked about, too, as elements in the work, and those have been a very conscious kind of inclusion within almost a formal framework. I mean, most of these critics who talk to me are always a little bit unhappy that the dialogue is so formal, and the assessments of these works is always on such a strict kind of art-bounded rhetoric. There's a definite inconsistancy between the places that art can rise to and the place at which it originated. It seems to me that artists who direct their work towards higher planes consciously, would be engaged in a defeating activity simply because any attempt to position the art is more limiting than considering intrinsic developmental or catalystic activities that don't need to be funnelled, that burst off again, go where they're supposed to go.

AR: What is your concern with death in your work?

DO: That's a mystery, that's a condition that needs a lot of probing and I think that art is an apt way of probing it. It's a very traditional subject, but on the hierarchy of certain necessary... You see, you either deal with a certain pleasure principal in art making, your work lashes back to you and rains this kind of epicurian delight, or your work is intensely rigorous and interrogational, almost scientific in the way that you set its course, or it's elements of all these, or it just doesn't function unless there's heavy stakes, heavy risks — the wheels just don't turn. I guess that's the way it works with me. I can't instigate acts unless the missile is going towards something that is usually not known and worth hitting. So, just lightly touching on things that deal with this notion of death is a worthy kind of direction. I mean, I think that any kind of self-referential, self-interrogational art-about-art quest is in hopes of enriching it and expanding it so that it can apply to other states outside of art. I think that the quest for art and only art is bleak unless it's used in its higher form for application in other issues outside of the art spectrum. A lot of artists don't know why they're doing what they're doing and a lot of artists easily find themselves conditioned and swept into patterns that are instigated by forces that are controlling them. Some of these commercial forces, some of these obvious forces of just sustaining themselves. Essentially, these are malignant, these are impure elements. If you want your art to interrogate itself, and its own solidification out there in front of you is about where it came from, you'd have to dispel these other tendencies. You really wouldn't be able to be manipulated by commercial tendencies.

AR: Do you use a lot of energy trying to control them?

DO: Yes you have to control them, you don't have to give into them. You don't have to dispel them either.

AR: You said the late 60's and early 70's were an energetic period. What effect do you think that period has had on the art community and art in general?

DO: The artists who initiated very strong statements ten years ago aren't legitimately pushing these things

to extremes that are identifiable as higher forms than what they came from. I used to believe, five years ago, that things had developed in the hands of these artists so majestically, and because of the compounding extrapolations ascending in a short period of time, it had just cleared the way and blocked a lot of roads. These artists, being what they are, want to pursue their own courses, but all these rich veins have been staked out and were claimed and practiced by the originators. I used to tell my students that because of that, we need a super-artist. This is a new period. This is the period of the super-artist, that is, the artist who sees all these roads as just temporary and meaningless obstacles. In other words, someone who really has a vision, a Messiah, a real heavy kind of view of the situation, When you go to a lot of colleges and look at a lot of student work, it's all good within a very narrow framework. But there's no real kind of possessed visionaries functioning, very few. Five years ago, when I was talking about this, I said this was a rich period. The stimulus in the exterior world is way beyond our grasp, we don't understand the world, essentially there's too much information — we don't really know what's happening. It looks like the way those students were reacting was that they were blocked by those works and those artists, and so in order to go beyond them they were retreating into more classical forms. This was a period of resentment of those avant-garde extensions, a denial of them, and an attempt to belittle them. In their attempt to straddle them, invariably they went back, and that was a period of retrograde art — realism, a lot of things.

AR: Do you think your work bears any connection to an updated version of surrealism? What I'm referring to is dream references and an exaggeration in the scale of objects.

DO: These are risky things to do, but I think artists have to take risks... I think a lot of the pieces you're referring to have a real need to be seen as travelling in real time, to being relevant to real conditions, although real conditions that have these more illusive characteristics, such as dream phenomena, that is housed in a contemporary situation. That asks, within this conceptual context — what about fantasy, what about fiction? Is there a way to inject that now after we've gone through the sterile 70's — the highly kind of didactic, linguistically structured analyses — can we now introduce again a more romantic overlay? For instance, my print GO FURTHER WITH FICTION, implies that, now that we're armed with all these intellectual weapons, can we go back into something more challenging in its range of reality.

AR: It seems that art became very rigorous in the conceptual period, and seems now to be open to more ambiguous currents...

DO: Well, ambiguity may be a sign of very zealous ambitions probing areas that they don't fully clarify when they execute a work.

AR: Areas that aren't clarified or can't be clarified because of the nature of the issue?

DO: Sure. I would say that Askevold is one who deals with very remote areas and also uses aspects of vagueness to his advantage, a kind of obscurity I think we're equipped now to go into these rather remote areas, not with vagueness but with great acuity. That's why I would like to turn art into the regions that seem to be instrumental in expanding things and making things more available, working away at these blocks.

AR: As you don't concern yourself with the actual making of the objects that you use in the installations, does the installing of the piece function as the making of the art?

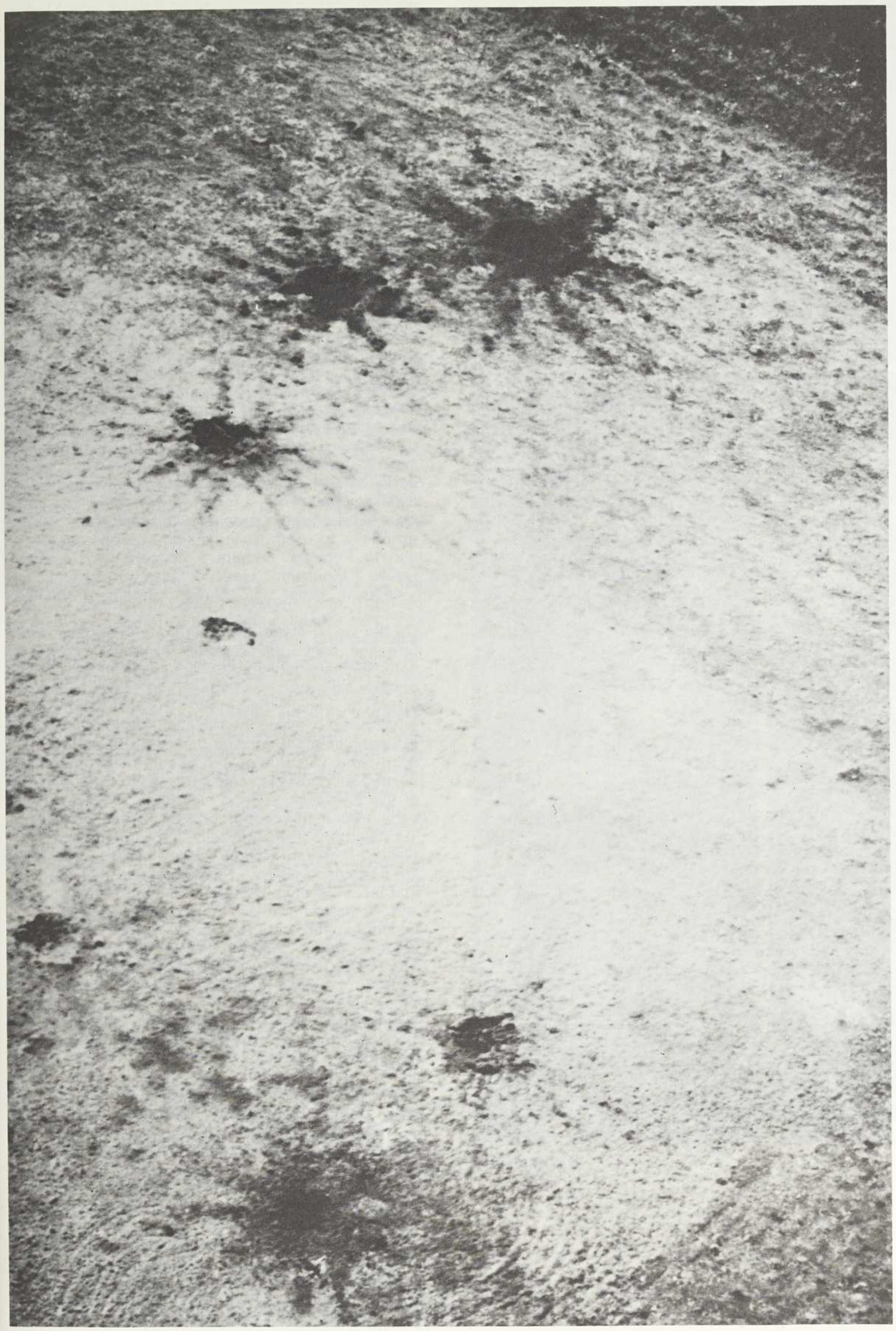
DO: No, the making of the art, I would suggest, occurs mentally. I think that's very true. I can test that by asking myself what I like to do. And what I like to do is think, essentially that's what I prefer over anything else. A state of mind which captures stimulus and converts it. This being my chosen occupation, everything else becomes necessary, but the art making process comes before. Quite often in my installations are rather obvious placements of things.

WISHING THE MOUNTAINS MADNESS, 1977; one of three locations. Star units: 4' x 4'. Area covered, 4 acres, Missoula, Montana. Installation shot.

Shape collectors, Scale model, concrete, glass. Proposal for Khran, Iran. 1977.

AR: But you find it important to set up every installation yourself?

DO: No. I prefer that, but I can't do that all the time. It's probably necessary but it isn't always done. You see, I don't have a strong committment to the use of the museum or gallery as the crystallization of the work. I have rather a feeling that the gallery is used simply as a testing ground for the work and unfortunately it's sometimes understood as the final resting point of the



3 downward blows (Knuckle mards), 1977; area view of craters. Lolo, Montana.

work.

AR: But in terms of an installation, it only exists as it is placed within a particular gallery.

DO: Yes, and often it's not at its completed form.

AR: That is, its material form doesn't completely illustrate the idea?

DO: No, it's simply that quite often works that I show change from exhibition to exhibition because the work is open.

AR: In THEME FOR A MAJOR HIT the refrain goes, "It ain't what you make, it's what makes you do it". Does this talk about your primary concern being the conceptual process of your art making?

DO: Saying "It ain't what you make, it's what makes you do it", and doing that, actually succeeding in making that an integral aspect of the work is a different thing. It's saying, though, that the things made are arbitrary, we can make anything, we can make any kind of object. But it's harder to make an object that bespeaks its origin — when you look at it you know where it came from, and where it came from is possibly a collective primoral area that applies to everyone. There's very few art forms that have those qualities, they're usually intellectualized.

AR: In your piece ADRENOCHROME, you dealt with the idea of madness. Is madness a concern of yours because of your personal history?

DO: My bout was very minor. I can't pretend that it was any substantial experience, although all these experiences when you're very young are very vivid. WISHING THE MOUNTAINS MADNESS is a piece that culminated out of being in Montana for a week. The first three or four days, looking at all those students and the people there, kind of wallowing in this incredible life that they lead, that's very beautiful and serene... After three or four days, that feeling of warmth turned, and it appeared to me that in the use of this splendor — the Montana area is this wonderful thing to enjoy — they may be missing some of the other problems that are occuring around them. I was there ten days, and getting progressively more and more hostile to the fact that this place was essentially, in its inversion, in its enjoying and selection of the fine use of environment, certainly not responding to the outisde.

AR: And the outside is...

DO: Harlem. The outside is the madness in need of attention. The piece addressed itself to the sky, it addressed itself to a larger thing. It's another thing that's confined in spirit, yet in application it expands. The way that it registers on the viewers is more expansive than quite often I have it positioned to begin with. Madness is a lot about limits, we understand its definition as one that involves boundaries — passing a boundary, you become mad. I would say that out of many artists who deal with this subject, I'm probably the most timid. I don't focus on it excrutiatingly, it's not a preoccupation. When it's used, it's in formal terms.

AR: Are there certain elements in your work that you return to? For instance, you've been using stars lately.

DO: Just recently I'm into stars. I don't think I've been doing this work long enough to really get to a point where I'll be returning to things for a while. I think I'm not returning to things as much as I'm hoping for new planes.

Nice 'N Easy, 1976.

CROSS IDEOLOGICAL

The oppressed *makes* the world, he has only an active transitive (political) language; the oppressor conserves it, his language is plenary, intransitive, gestural, theatrical: it is Myth. The language of the former aims at transforming, of the latter at eternalizing."

Roland Barthes

The binary juxtaposition of contrasting but related sign elements in a photomontage series is a technique that Walker has been experimenting with and developing over the last five years. In the current series of 3M color in color and color Xerox reproductions he doubles up some ideological messages that frequent the mass communication media (e.g., posters and magazines) of the Peoples Republic of China with familiar segments extracted from Western consumer culture.

In a sense, the series can be seen as a kind of art myth, a symbolic (as opposed to expository) narrative that endeavors to impart permanence to a series of images. Ideology, in this context, refers to the values and attitudes that legitimate a culture, in this case Chinese or North American, to its participants. The myth is non-linear in that the sequence in which we experience each episode is not crucial; nevertheless, at least several of the more representative examples have to be viewed in order to avoid seeing any one, individually, as exemplifying a kind of exotic new direction in Pop art. Despite a concern with painterly values, the narrative aspect of these works significantly tiesthem to the conceptual-documentary tradition.

On the visual plane, with reference to surface structure and color, the episodes exhibit a number of notable characteristics. Several contrapose the two primary sign elements by inserting or overlaying one inside or beside the other. The size and design relationship between the two elements follow classical aesthetic tenets: *Breakfast Dialectic* and *Cherry Blossom Time* illustrate this procedure. In others, the desired emphasis is achieved through fracturing one of the elements, in each case the Chinese, and inserting within this proportionately divided field a varying number of thematically linked glimpses from Western consumer culture: *Gloves* and *Nice'n Easy* are patterned this way. The contrasting sign elements that make up each work, in addition to drawing from and neutralizing one another (their original aims become subordinate to the new context), are further homogenized by the 3M color in color process which makes the color similarities in each set of pictures more pronounced (e.g., in *Breakfast Dialectic,* the wheat field on the cereal box becomes chromatically continuous with the Chinese wheat field) and this highlights the structural pattern deriving from the positioning of the elements.

At the conceptual level, each episode is an art sign made up of dual signifiers (the Chinese and Western sign elements). To use the term dialectical to describe this situation is almost embarassing since the series epitomizes its classic pre-suppositions. In each case there is a "thesis" or "affirmation" made up of one or the other of the sign elements, an "anti-thesis" or "negation" deriving from the other elements and the "synthesis" or "negation" of "negation" which is the new context or art work as a transformation of its constituent elements. In *Breakfast Dialectic* (the "idea art" aspects of the series, it must be remembered, make the title an essential ingredient) the dialectical process in the manufacture of the artistic episodes is called to attention, in conjunction with the social transformation depicted in the Chinese element, which allegedly represents the actualization of the dialectical materialist philosophy.

In each episode, the dual signifiers serve as contrasting referents for the two ideological realms. The values of Western consumerism, stressing individual activities and gratifications as ends, are thrust against the Maoist situation in which the collectivity or greater good is paramount, even when isolated individuals are depicted in the Chinese elements (e.g., in *Gloves* and *Nice'n Easy),* they exude participation in the wider

social frame. While it could be argued that the Chinese elements represent the kind of basic social action that Marxist-Leninists claim is not ideology, the manipulation and juxtapositioning of the two divergent elements suggests similar sign bearing qualities though the goals differ considerably in each case.

Although the consumer referents tend to glorify the self-indulgent and the Chinese the self-contributive, Walker draws from such a wide range of examples that in a number of cases, he reveals *the arbitrary relationship which can exist in a given instance between sign element and ideological intent.* For example, take the Kellogg's Bran Flake box; we are of course familiar with it as one of a series of approaches to bourgeois advertising yet as a signifier taken out of context, it does not depict anything specific to capitalist ideology. The single farm worker with tractor could be the owner of or merely a laborer in the wheat fields; there is no necessary link to self-indulgent consumption outside of the written messages which in any case are more likely to be experienced as part of the visual configuration than read, a situation to which Pop art has dramatically attuned us. With a modest extension of the imagination *Yangtze Valley* (or whatever) *Branflakes* can become an entirely plausible context for the Kellogg's signifier. In other instances such as *Nice'n Easy* where the sign element directly conveys ideological overtones, transference is almost impossible.

Ideological arbitrariness is also an aspect of the Chinese element in *Cherry Blossom Time.* The lush field in bloom possibly highlights collective participation at a given time of year and as in the previous case, the writting appears to be part of the visual configuration. Yet, the signifier could be used to refer to the discrete individual experience that might be implied in a hypothetical consumer product such as "Oriental Bathroom Tissue", etc. Walker reveals cross cultural and ideological sign arbitrariness; cases where message intent is contingent on contextualizing. His own method of contextualizing, the binary juxtaposition of sign elements is, in effect, a probe into communication technique. It is an art myth which reveals to the viewer unsuspected properties inhering in signs in the course of elaborating, with respect to classical composition, new formal properties that result from the contrived juxtaposition.

Despite the polar contexts from which the sign elements are appropriated, the choice of which two examples to face-off against one another in a given episode is not random, it is based on a common ingredient perceived in a latent state by the artist and highlighted for the viewer in the new context. In most of the pieces, the matchup of sign elements results from purely physical congruencies (e.g. a similar gesture *(Gloves),* natural setting *(Breakfast Dialectic),* or pose *(Sons of the West-Daughters of the East).* These conscious matchups provide the opening through which ideological contrasts can flow. For example, in *Gloves,* labor, a central theoretical and practical concern to Marx, Lenin and Mao, is signified in thetwo elements through the gestured gloved hand. In the Chinese case, its difficulty is not concealed, rather it is *rationalized* through deliberate exhaltation. Labor is seen as a transcendant activity recalling what Marx once said about it being man's crowing glory. In the Western element, labor is disguised in ease and luxury. It is *rationalized* as something that can be almost pleasurable if one uses appropriate attire to mask the effort. The posturing of the gloved figure also indicates that the style and elegance of *haute couture* can be extended to even the most mundane task.

Gloves can be seen as a critique of the ideology or rationale for labour, East and West, though it must be noted that the critique is secondary to and derivative from the purely visual qualities of the work. Narrative and political concerns are not the source for the episodes in the series but enter into them secondarily through the back door of formal art historical preoccupations. Walker's cool detachment which pervades the entire series does not readily reveal his own

Gloves, 1976.

REFERENTS:

some comments on a recent series by Robert Walker.

by Paul Heyer

ideological specificity; however in an earlier work also dealing with the subject of labour he gives us an inkling of his attitude. The sculpture *One Must Imagine Sysyphus Happy,* exhibited at the Musée d'art contemporain in 1975, projects a sense of fate that recalls the existentialism of Camus. The artist (and the labourer) must produce without hope but also without resignation in an enduring and reflective protest. This worldview contrasts significantly with the direct political intent of his work and personal *engagement* during the period from 1970-72 as part of the Insurrection Art Company. The projects born during that time had corollaries in the optimistic revolutionary activities of Ché, Fannon and Sartre.

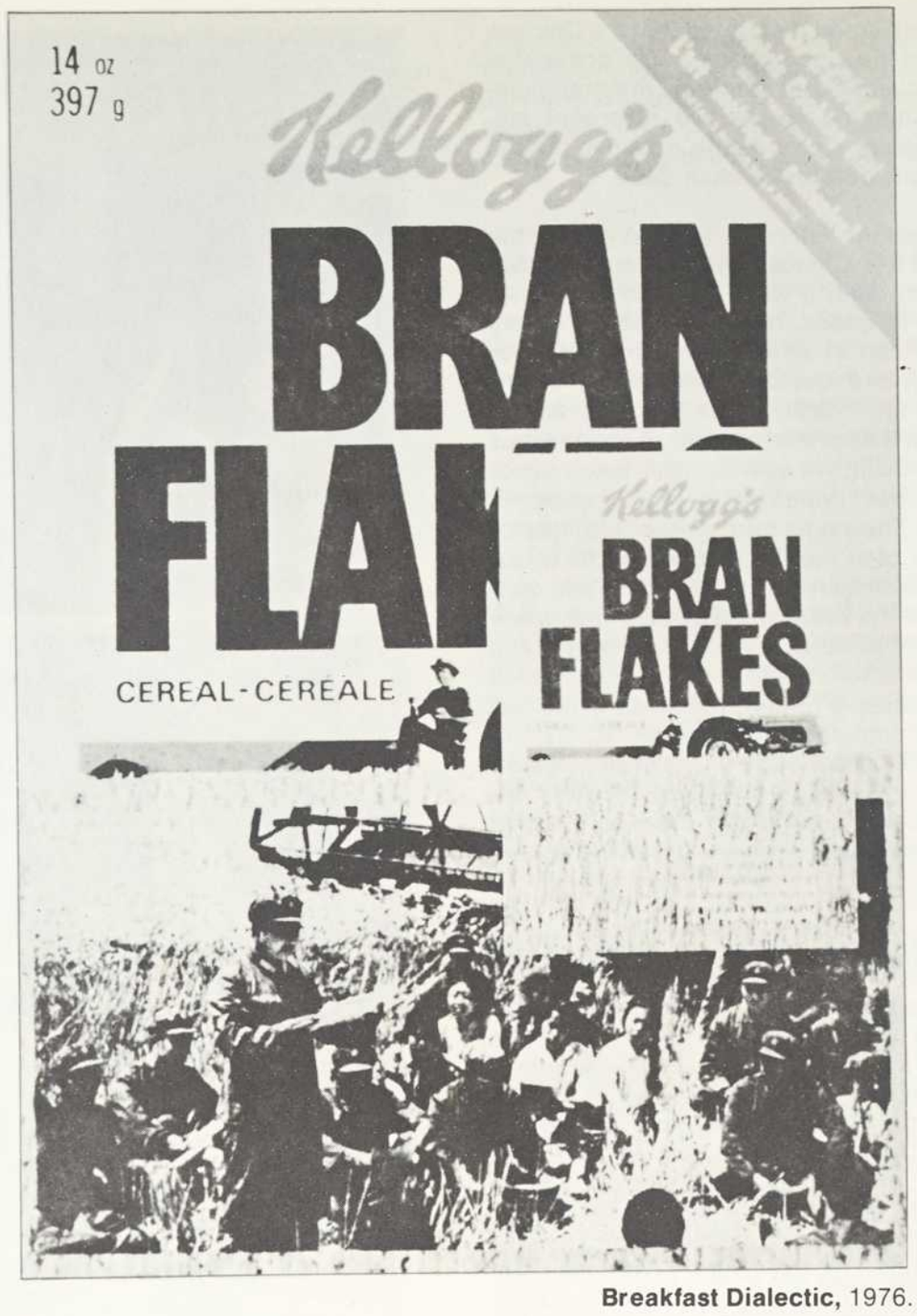
In *Nice'n Easy,* the point of departure for the sign element face-off is the archetypal pose of the essential female in the two cultures. This generates an inevitable query into the ideological status of the role of women in both situations. The Western element, the set of advertising portraits and the overall title of the work stress submissive and defferential status. The soft hues and down-cast eyes suggest that the buyer of the product can "become what she beholds" with very little effort which is, in a very real sense, a consumer product. In the Chinese element, the woman appears larger than life, open to rather than encased in her possibilities. The uplifted gaze and banner bespeak the transformation to a new order and bring to mind Delacroix's *Liberty Leading the People.* Yet Walker now seems neutral and non-committal with respect to which state is natural or to be preferred; the confrontation of the sign elements will probably displease ideologists on both sides. In his earlier politically inspired work, he would have balanced the choice strongly in favour of the revolutionary element. Now he composes his message in a manner that forces the choice upon us. Both elements diverge from where reason tells us reality must be, a reminder perhaps that this might be an inherent feature of all ideologies.

The propositional or investigative aspects of the series link the episodes to various approaches which have been tried in dada and recent conceptualist traditions. However, while the political slant of these traditions derived from the need to effect artistic, and in some cases social, revolution, the political element in Walker's work exists in an ambiguous state at the level of content. The impetus for these compositions derives solely from an effort to innovate and extend the problematics of a number of painting traditions.

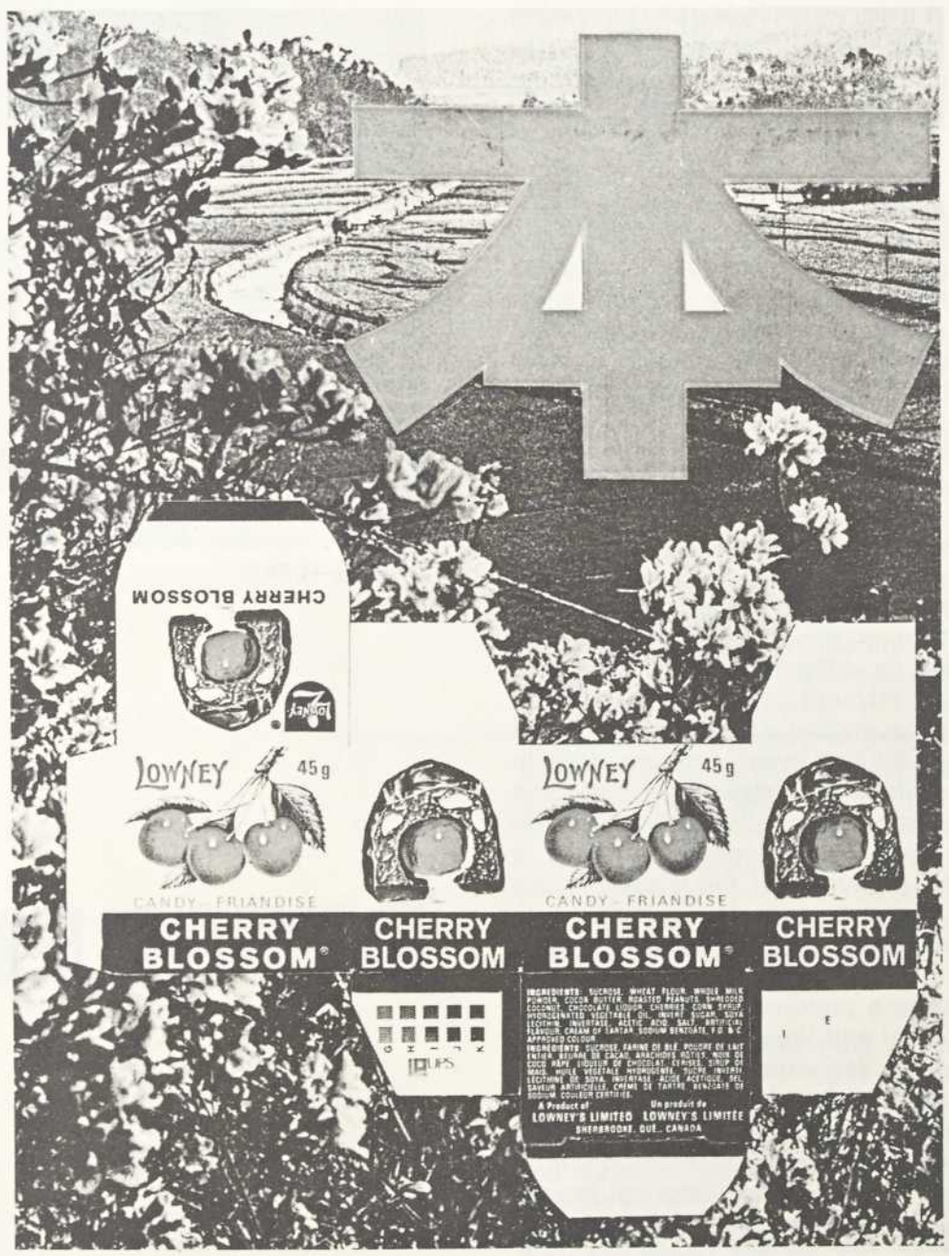
Technically, the series diverges from the individualism usually associated with painting traditions. The process of replication using the 3M color in color machine, in addition to exploring the directions possible with a fairly new system, dramatizes the subject matter more successfully than the work of several recent artists who have used painting alone in dealing with similar themes. Nevertheless, the individualism so characteristic of painting traditions emerges, not in the reproductive technique, but in the selection arrangement and presentation of the visual compoments. We find everywhere the evidence of decision making in the art historical mode.

Each episode is a component in a visual set and this set becomes a new context for ideological appraisal. The two properties combine, in the sequence of episodes, to give the project the mythological (as opposed to purely expository) qualities referred to at the outset. Together, they preserve and invigorate rather than attempt to transform established artistic traditions.

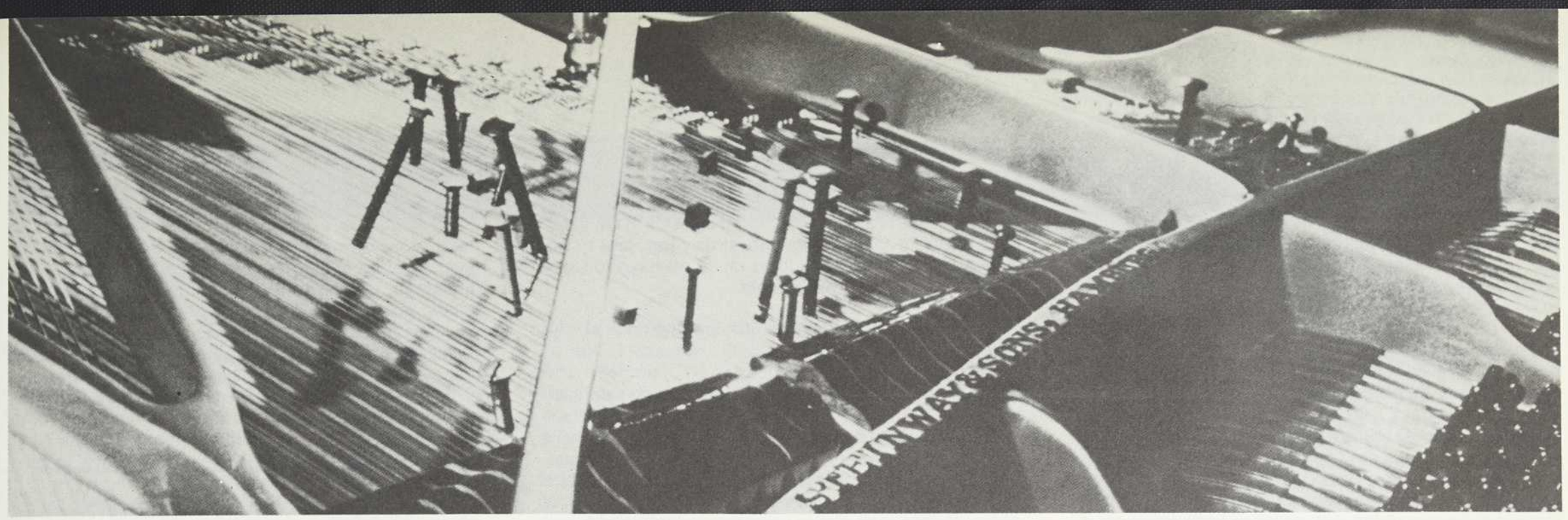
Paul Heyer is Assistanf Professor of Communications Studies at Simon Fraser University, Vancouver, B.C.



Breakfast Dialectic, 1976.



Cherry Blossom, 1976.



Photograph of prepared piano by Yvonne Plaut.

JOHN TILBURY

interview by Ramon Pelinski

Cette entrevue a été réalisée à la suite d'un concert que le pianiste anglais John Tilbury donna à Montréal le 23 novembre dernier lors d'une tournée nord-américaine qui l'amena à jouer aussi à la Kitchen de New York. Ramon Pelinski est musicologue et professeur à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.

Taped in Montreal november 23, after a concert.

R.P.: As a politically engaged musician, how do you approach the problem of developing a critical consciousness in your audience through piano recitals?

J.T.: With music, it is the same as with many other things. One is employed to do a job and one does not always have so much choice about it; sometimes one can adopt a critical attitude towards what one does; for example, in a concert, one could actually engage the audience in discussion about what one has played and try to develop some criticism, understanding and so forth about what was played (or through the program notes). I think that is a good thing. The difference between now, in my own case, and the 1960s, was that in the 1960s, I felt that I was a pioneer of music that I believed in and now I am more of a professional performing music which I enjoy playing but towards which I do not feel the old commitment of the '60s. In fact, I have considerably reduced my repertoire; there are a lot of things that I don't play now. My repertoire of modern music is now very small.

R.P.: In concert tonight, you played Cardew, John Cage and Terry Riley. Do you think that this music is able to induce some politically progressive consciousness?

J.T.: No. Not at all. If anything, the contrary. The Cage is really a piece which stands at a turning point of his career because at least in that piece, one still has a feeling of warm, sensuous human activity whereas the later works often have an abstract, dehumanised quality — The Music of Changes for example, which incidentally Cage himself compared to Frankenstein's monster! — In that respect, one could say that the earlier works of Cage are more progressive; although the seeds of mysticism, fatalism, extreme individualism had perhaps already taken root and this was the path that he took subsequently, based on his preoccupation with Eastern philosophies like Zen, Confucius, this kind of thing. As far as the Cardew is concerned, the general ideas which generated the musical language (and I cannot believe that musical language is autonomous) are of fragmentation, of arbitrariness, of Freudian free association, a kind of heterogeneous conglomeration of material which is basically anarchistic and, I suppose, in that sense, from a Marxist point of view, reactionary. In the sixties, music like that a very fresh appeal, (e.g. the music of Feldmann and Cage) because of this kind of subjective quality which was lacking in the earlier Darmstadt music where at that time in Europe subjectivity and even the concept of the performer had fallen into some kind of disrepute, hence total theorilization: all that harsh, mechanistic music. As for the present, I have not really decided what I want to play or, objectively, what needs to be played — the latter, I think, should be a primary consideration. Bach is the only music that I play every day. There is not much contemporary that I want to play or feel needs to be played. I get a kick out of playing the "Sonates and Interludes" and all the music that I played today bur really not much else.

R.P.: And the music of Riley, what does it mean to you as a symbol for an ideology?

J.T.: For some time now Terry has been very involved in Indian culture and philosophy and this has affected his music to a considerable degree. I've enjoyed playing Riley because of the sheer overall excitement of the piece. It demands the utmost concentration: listening patterns, phasing, coordinating, contradicting, building sonorities. All that is a fascinating exercise. Of course, on the other hand, it tends to induce massivity, a kind of hypnosis in the listener and in this respect, one would criticize it.

R.P.: Yes, but it could be also a higher consciousness?

J.T.: But I don't think it is. Look at Indian society and the role that Indian philosophy plays in it.

R.P.: How would you compare Indian society with Chinese society today?

J.T.: Well, the facts speak for themselves. On one hand you have idealism and metaphysics and on the other hand you have dialectic materialism or Marxism and the development of that produced contemporary Chinese society. Some people may still prefer Indian society: I don't. The majority of people, most liberals, people who are non-Marxist would say that actually the Chinese society is a juster society, a fairer society than the Indian which is in many ways horrendous. Terry Riley himself ironically told me of his experience: I think it was in Calcutta, where there are just millions of people in the streets, defecating in the streets, with nothing to eat, in abject poverty, awful conditions. Indian religion is supportive of these conditions.

R.P.: What happens with Chinese music today? I heard that as a concert pianist, you had a programme which consisted of Chinese and Albanese music. How do you judge this music? Is this music as great as the Chinese society?

J.T.: No. First of all the music was not written for us, a group of intellectuals sitting around in Montreal drinking wine. It was written for the Chinese peasants. What we should do is to ask them what they think. Certainly a lot of Chinese music shows Soviet influence. They used to send musicians to the Soviet Union and when they came back they would produce "revolutionary" music. It would be interesting to know whether the Chinese peasants can identify with this music. Certainly the party has suppressed ancient Chinese music in a way which seems to have been counter-instructive but I can understand the reasons for doing it: the music has reactionary associations which they want to eradicate. Perhaps this was too simplistic a view of music because as we know, for example, in our bourgeois music of the past, often the source of this music has been the common people, bourgeois composers like Beethoven were inspired by folk music. They constantly used folk melody and intonations (look at Beethoven's last quartets). The same thing must have happened with the ancient Chinese music. If one really tried to find the source of this music, one should probably find it in the soil, certainly not in heaven, hence it dropped into the minds of the composer genius! In that respect, it is possible that the Chinese have misunderstood the nature of their own culture. There is art music everywhere, but the source of inspiration for much music is folk music (the late Sidney Finkelstein wrote a very interesting book on the subject "The Folk Heritage in Music") and there are many instances of it: Haydn, Beethoven, Bach, Bartok. So, perhaps, in rejecting this ancient music, the Chinese have thrown the baby out with the bath water.

R.P.: But if the music reflects the constitution of a society and the Chinese changed their society, logically they were obliged also to suppress their ancient music tradition. As the Chinese society is a new society based upon the Western principles of Marxism, it is not astonishing that they try to install a music which is also based upon a Western system.

J.T.: There is continuity even when there is revolution and language is a good example of this kind of continuity. Language does not change overnight. Perhaps certain parts of the vocabulary might change but basically the language remains the same. Therefore, one could perhaps argue that why should they not use the old ancient instruments; they were made by craftsmen, they were not produced by the ruling classes. So why do they actually suppress the instruments as well. Why do they use symphony orchestras when they could use the old instruments. Is it because of the strong associations with the old feudal regime? Is that the reason why they are not using the old instruments? I don't know. But it is a complex problem. The idea of purification, purging oneself, is very typical of a

revolutionary period, and it is normal to go too far, necessary to go to extremes. This puritanical cleansing especially in relation to the past is, I think, very characteristic and that is what the Chinese have done. Actually there is an essay by Mao Tse-tung dealing with the question of going too far. He is talking about the fact that many intellectuals have criticized the party for allowing the peasants to kill their landlords, to take this revenge of their landlords. Mao said that it had to be allowed and you could not just sit back and say it was not civilized. They have to do it in their way, it was their revolution. There will always be those extremes in any revolution but then eventually the pendulum swings back a little bit. That kind of thing exists also in culture, extreme reaction to old culture and maybe even now we are seeing a swing back. I believe they are now getting back to using old instruments again and bringing back part of the old culture. I think there is danger in doing that; as far as I can make out, I am not at all personnally enamoured with what is happening in China now. They seem to be abandoning the great radicalism of Mao in this context. I would have reservations about welcoming the idea of the old music being revived. It depends why it is being done. The relation to our cultural heritage is an important subject, I think. Speaking of my own country, for example, what is the relation of the English working class to Beethoven? Socially, Beethoven is used to underline the superiority of one class over another. Generally, the working class do not listen to Beethoven but they know something about him, they know from school. They know that he is a great man, a great composer. It is not your music, it is our music their teachers will imply; you have your pop music, you have to learn Beethoven; it is on the syllabus. I think that is a very important aspect of study: the sound role of bourgeois music, particularly great bourgeois music like Beethoven, Bach, in its own time when the bourgeois were a new progressive class. Compared to the way that the music is now used; the attitudes that people have about it; and why and where. I think that we would see that it plays a very reactionary role. My own attitude is ambivalent. I love Bach, but when one looks at the role that his music plays in society one sees how limited and political that role is.

R.P.: What kind of music should the working class be brought up with or what kind of music should you as a performer play for the working class?

J.T.: That is a hypothetical question because as long as you have the present system, the working class will never be brought up to do anything. There will always be that junk thrown at them which people call *their* music. It is not their music at all! It is imposed on them (i.e. pop music). The music of the working class and the peasantry folk music has been suppressed in England. It has only been in the last ten years that people have taken any interest in the music which came from the people. Since industrialization and the development of the media — even their culture had been taken over and been programmed for them — to all intents and purposes, the music and culture of the working class has been murdered. There is a whole lot of it that remains but it is not a living tradition anymore. One of the main tasks for Socialist artists is to rebuild this tradition.

R.P.: What do you do, as a performer, for English folk music, for the music of the working class? How will you purge yourself from your avant-gardistic past?

J.T.: In the last two years, I have hardly played at all. I have been studying, thinking, reading books on aesthetics, trying to study my own culture. That's why I play so little music. The "Sonates and Interludes" is the only piece of Cage that I play now virtually and that is 1948. In the last few years, for a living, I have been teaching the piano and I have virtually given up playing avant-garde music.

I think it is very important to look into ones own culture; it's an inexhaustible activity. I am reading books about English folk music; I am reading about English-history that we were not taught at school. And what an incredible thing, at the age of 41, I am very ignorant about vast section of my own country's history. Christian Wolf wrote me the same thing: "I am learning about the American labour movement. I knew nothing about it." This is a man who taught classics at Harvard. He wrote and told me how abysmally ignorant of his own country he is. There is so much we have to learn about, and from our own people.

R.P.: How do you assess the '60s, looking back at your black avant-garde past?

J.T.: I think the positive side in the sixties was an upsurge of democratic sentiment which manifested itself in various ways politically and artistically too; there was a very strong anti-elitist tendency amongst musicians who wanted to get away from the kind of modern music which could only be played by experts (like the early Stockhausen pieces) who wanted to make a kind of music which could be played by all kinds of people, people who were interested in music, people that who music lovers and had a good deal of musicality but who were not perhaps proficient in any particular instrument. Also, the general idea of more democratic music-making, of perhaps collaboration between composer and performer, more collaboration between the participants involved in making a piece of music. One could discuss things rather than just having a conductor beating complex rhythms to follow. So there was this democratization at least the desire to democratize modern or avant-garde music. That I think was a very positive thing.

In the Scratch Orchestra, there was a desire to reach a larger audience, instead of just reaching an audience of people like ourselves who were primarily interested in modern music. We wanted to reach our mothers and fathers: the man and woman in the street. I think this was totally idealistic but nevertheless we did attempt to take our music out into the outside world, giving street concerts and going to the country side and playing for the country people. We actually did this with a certain measure of success but it was very idealistic, it could never develop because not having worked or learned or lived with these people, we always remained simply a group of freaks from London who were coming through like a circus and performing our music. Although they liked us — we were harmless and friendly — obviously we never actually took root in their lives. It was simply a bit of entertainment. It was a change from television or something. It was very idealistic and very anarchistic and continually the manifold contradiction engendered were analyzed by a communist Marxist group within the orchestra and a new socialist orientation opened up. What we found after lots and lots of discussion was that what we desired could only be achieved within a political framework. One had to actually become socialist, Marxist, or Communist in order to achieve this, to resolve this contradiction. We could not just move in somewhere and play. It really meant taking part in peoples lives in some way; it meant a process of integration which of course is very very difficult. This is what we realized it was necessary to do if one wanted to reach a different class, one had in some positive way to serve that class, be part of it. The way into that situation is obviously through politics.

Artists now, I think, must be clear but, for the time being, perhaps, should not attempt anything too specific; in other words, keep to a very broad platform in their music. For instance, you could unite a lot of people on an anti-fascist platform, especially in England at the present time where Fascism is being promoted by all the bourgeois parties.

R.P.: But you are speaking of verbal text as a political too, you are not speaking of music itself as a vehicle for social change.

J.T.: I don't think that music can really affect, in any way, a social change. I think to a certain extent, you might be able to help raise consciousness but even that is difficult with music. You can inspire people but even then it is wiser to be playing or composing for a captive audience. If you took you music of strong emotional content, to a non-commited, liberal or even a right-wing audience of any class, you just could not make any contact at all, or your music would be misunderstood. As a composer friend of mine said: "I need to make my music explicit at this stage; maybe later on one could write string quartets again, but at this stage, I want it to be absolutely clear what I am talking about, what the source of my inspiration is." If you had a group of people, an audience, who were politically of similar outlook, then you probably could just play some abstract music, with no programme, of an inspiring and optimistic nature which I think obviously socialist music must be in the way that, let us say, Beethoven is. The Fifth symphony and the Ninth too are good examples. Obviously we have to have that characteristic of optimism. If you had a group of Socialists, you would play that kind of music, music which was definitely optimistic and forward looking in some way, and obviously you would not need any text, but when you are performing in very ambivalent situations like in universities, I think it is very good to actually say, well this is what my music is about. Generally, of course, one cannot be too precise about music but I think you can talk for example, about the source of your inspiration. You could use themes from the working class or the labour mouvement for example, like Eisler did, like the United Front, things like that , very definite specific references, so it is very obvious what the context is. I think Eisler's music is certainly a source to be tapped. It is very strong, much of it carries a socialist content and at the same time has considerable artistic worth and complexity. The Lenin Review, I think, is a masterpiece. Eisler exemplifies certain principles which Lenin used to enunciate, for instance, that you can be one step ahead of the people, but not two; if you get too far ahead, you loose contact with them and then you become totally alienated and you start writing ultra individualistic music because you have no one to communicate with. You write your scores with one page of music and six pages of instructions and you end up in your faculty with a few friends just composing for each other while the rest of the world is completely oblivious to what you are doing. People are the most important source of inspiration; there are other sources, like nature for instance, but I am sure that people are the primary source in great music. Definitely in Bach and Beethoven, the sheer human quality of the music is of the essence. They express the highest ideals, even thought within a certain perpective of class. I would exchange ninety percent of avant-garde music for just one choral of the St-Mathew Passion.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Spécialiste de musique contemporaine, John Tilbury est né à Londres en 1936. Il a étudié le piano au Royal College of Music ainsi qu'au Conservatoire de Varsovie puis la théorie de la musique à l'Université de Londres.

Dans son pays natal, John Tilbury interprète en récital les oeuvres des plus grands compositeurs d'aujourd'hui au Queen Elizabeth Hall, Purcell Room, Wigmore Hall et Royal Court Theatre. La BBC lui a consacré un film le montrant à l'oeuvre comme soliste et professeur.

Il a également interprété en création mondiale plusieurs oeuvres et a assuré plusieurs premières radiophoniques de musique contemporaine en Angleterre, en Pologne (dont 5 Festivals d'automne de Varsovie), en Italie (3 Biennales de Venise), les Pays-Bas, en scandinavie, en Allemagne de l'Ouest, en Yougoslavie (Biennale de Zagreb), en Belgique (Festival Europelia 1974), en Hongrie, en Autriche, en France et aux Etats-Unis (tournée de conférences et de récitals dans les Universités).

David Bedford, Cornelius Cardew, Tom Phillips et Christian Wolff, pour ne nommer que ceux-là, lui ont dédié des oeuvres.

John Tilbury a aussi créé des concerti contemporains avec les grands orchestres européens dont le "Concerto" de John Cage avec l'Orchestre Sudwestfunk à Baden-Baden, et le "Concerto" de Bruno Maderna avec l'Orchestre de la Radio Ouest-Allemande à Cologne.

Pendant son séjour en Pologne (1961-1964), il a été co-fondateur de l'Atelier de Musique de Varsovie rattaché à la Radio d'Etat. Le groupe a donné régulièrement des concerts de musique d'Europe de l'Ouest et des Etats-Unis et a notamment créé à Varsovie des oeuvres de Cage et Feldmann.,

John Tilbury enseigne au Goldsmith College de l'Université de Londres et était invité au State University of New York à Buffalo pour cet automne.

Son enregistrement de "Sonatas and Interludes" de John Cage vient de paraître sur étiquette Decca et reçoit déjà l'éloge de la critique.

information

ERRATUM

A la page 32 du numéro 8 de Parachute, veuillez lire ALVIN LUCIER dans le titre.

NOUVEAU DIRECTEUR AU M.A.C. DE MONTREAL

Louise Dussault-Letocha a été nommée directeur du Musée d'art contemporain, après avoir assuré l'interim à la suite du départ de Fernande St-Martin, en septembre dernier. Auparavant, elle était directrice du service d'animation et d'éducation du musée, service qu'elle a mis sur pied en 1974. Avant de travailler au Musée d'art contemporain, Louise Letocha enseignait l'histoire de l'art. Elle détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Son mémoire portait sur "Les origines d'un art de l'estampe au Québec".

ARTISTES CANADIENS À LA BIENNALE DE VENISE

Ron Martin, peintre, et Henry Saxe, sculpteur, ont été choisis pour représenter le Canada à la Biennale de Venise l'été prochain. Une exposition des oeuvres des artistes choisis aura lieu à New-York au Center for Inter-American Relations du 8 février au 26 mars.

PROGRAMME INTERNATIONAL D'ATELIERS AU P.S. 1 À NEW-YORK

L'Institute for Art and Urban Resources, responsable du Clocktower et du P.S. 1 à New-York, a commencé un programme international d'ateliers au P.S. 1. Les artistes sont choisis par un sous-comité constitué dans leurs pays d'origine. Ce sous-comité recommande son (ses) choix au comité international de l'Institut, composé d'artistes, critiques et historiens d'art de New-York. L'artiste peut bénéficier de l'atelier pour une période de 6 à 12 mois, et son séjour au P.S. 1 se termine par une exposition dans l'atelier. Le but de ce programme international est de permettre à des artistes étrangers de travailler à New-York dans un cadre et un milieu professionnels. Berlin, Dusseldorf et la Hollande participent déjà à ce programme.

10e CONFÉRENCE INTERNATIONALE DE LA SCULPTURE

Du 31 mai au 4 juin, aura lieu à Toronto cette conférence comprenant divers ateliers: la critique, l'information et l'éducation, la gestion et la loi, en plus d'ateliers de travail. David Silcox présidera la manifestation, qui, par ailleurs, est dotée d'un conseil d'administration fort élaboré, composé de représentants des plus grandes institutions du pays. Quant aux panelistes invités, il s'agit de: Anthony Caro, Mark di Suvero, Tim Scott, Gorge Segal, James Wines, Mathias Goeritz, Richard Demarco, Marcia Tucker, Reyner Banham, Jeffrey Bayer, Duane Hanson, Bruce Beasley, William Tucker, Nancy Graves, George Trakas, Kosso Eloul, Robin Mackenzie, Sylvia Stone, Jan van der Mark, Helen Escobedo, William Vazan, Richard Lippold, Phillip King, Kenneth Price, Mark Prent, Luke Rombout, Clement Greenberg, Kenworth Moffett, Norman White, Ulysses Comptois, Sorel Etrog, Beverly Pepper, David Rabinowitch, Tim Whiten, Robert Irwin, Les Levine (Esthétique et critique); Oliver Andrews, Lin Emery, Peeter Sepp, Bruce Gitlin, Karyn Allen, Don Lippencott, Rae Tyson, Jack Burnham, Iain Baxter, Robert Murray, Roger Bolomey, Alex Wyse (Information et éducation); David Silcox, Donald Thalacker, Geoffrey James, Aaron Milrad, Frank Feldman, Germain Lefebvre, Meredith Fleming, Rockne Krebs, Bruce Beasley (Gestion et loi).

SCULPTURE CONTEMPORAINE AU AGO

Le musée des beaux-arts de l'Ontario présentera du 13 mai au 9 juillet une exposition de sculptures conçues spécifiquement pour le musée et ses terrains adjacents. Raoul Nasgaard, conservateur de l'art contemporain, est chargé de cette exposition. Il a choisi pour ce projet quatre sculpteurs dont la réputation internationale est reconnue: David Rabinowitch, George Trakas, Richard Serra et Robert Morris.

CENTRE D'INFORMATION À PARIS

Le 10 décembre dernier s'est ouvert à Paris, 51 rue Quincampoix, à proximité de Beaubourg, **VITRINE.** Il s'agit d'une vitrine pour l'art actuel et ses manifestations les plus marginales. Vous y trouverez petites publications, catalogues, bulletins de nouvelles, toutes informations en dehors des circuits officiels.

VIDEO-INFORMATION

C'est le titre d'un bulletin de nouvelles dont le premier numéro est sorti en décembre. Ce bulletin est publié par la section video du Conseil des Arts du Canada et diffusé aux intéressés. Il a pour but de retransmettre le flot d'informations qui passent par le Conseil, nouvelles parutions sur la video, boursiers, expositions, projets de recherche, et tout. Pour y contribuer, écrire à René Blouin, Conseil des Arts du Canada, c.p. 1047, Ottawa K1P 5V8.

THE 1978 CANADIAN VIDEO OPEN

Arton's, galerie parallèle qui se situe à Calgary et qui est surtout connue pour ses nombreuses activités du côté de la video et des performances, organise un festival video ouvert à tous pour le 15 février prochain. Pour plus de renseignements, veuillez communiquer avec Clive Robertson, 320, 10th Street N.W., Calgary, Alberta, Canada T2N 1V8, tel. (403)283-6536 ou 283-8988.

QUELQUES EXPOSITIONS EN VRAC

La galerie Gaëtan de Genève a organisé une exposition intitulée "Un Espace parlé" qui a eu lieu du 28 novembre au 5 février. Invitation aux artistes à enregistrer une cassette décrivant ou commentant une installation théorique ou imaginaire dans l'espace vide de la galerie, en tant que structure générale ou symbolique. Ces cassettes sont branchées sur un répondeur automatique. Ont participé au projet: Alberto Carneiro, Image Bank, Maurizio Nanucci, Jacques-Louis Nyst, Valcacel Medina, Christina Kubisch, Carles Pazos et Franco Vaccari. ...Une exposition de photographies PUNK qui a duré quatre jours en septembre dernier à A Space à Toronto. Les photographes sont Rodney Bowes et Mario Mezquita, Anja, Jeremiah Chechick, General Idea, Isobel Harry, Bill Piton, Steve Rasmusen, et Carol Starr. ... Les expositions tirées de la collection de la Banque d'Art prolifèrent cette année: "Transparent Things" est une exposition de photographies organisée par Geoffrey James et présentée en novembre dernier à la Vancouver Art Gallery. ... Autres expositions notoires de la Vancouver Art Gallery, celle de l'italien Cioni Carpi, et une première dans l'Ouest, celle de Borduas.

LE PRIX DES CRÉATEURS A LUNA-PARK

Le Prix des Créateurs décerné à Paris par un jury comprenant notamment Gérard Broutin, René Clair, Eugène Ionesco, Isidore Isou, Félix Labisse, Eric Losfeld, Philippe Soupault et Jean-Pierre Van Tieghem a été donné cette année à la collection **Projectoires** dirigée par Michel Giroud aux éditions Champ Libre et à la revue **Luna-Park** que dirige Marc Dachy à Transédition. La revue **Luna-Park** dont vient de paraître le troisième numéro avec des textes de Françoise Collin, Daniel Fano, Brion Gysin, Stanislas Ivankow, Ludovic Janvier, Eugène Savitzkaya, Gertrude Stein et des photos de Pierre Guyotat. Dans ses précédents numéros, la revue a publié notamment Alain Arias-Misson, Marc Dachy, Sophie Podolski, Jean-Jacques Schuhl ainsi que par exemple le texte de **Chaman Hooligan** écrit par Frédéric Baal pour le Théâtre Laboratoire Vicinal, des photos de Burroughs. Un numéro spécial de graphies avait été particulièrement remarqué avec des graphies d'écrivains, de Baal, de Roland Barthes, Mirtha Dermisache et Christian Dotremont. Il fit l'objet d'une exposition au Musée d'art moderne de Bruxelles qui sera bientôt montrée à Paris. La revue **Luna-Park** (rue P.E. Janson 21, 1050 Bruxelles) est éditée par Transédition où ont déjà paru des volumes du dadaïste Pansaers, de Daniel Fano, de Françoise Collin **(331W20 Lection du Président),** de Stanislas Ivankow **(Fascismass),** de Sophie Podolski **(Le pays où tout est permis)** ainsi qu'un livre-boîte de Jacques Bekaert, ensemble collectif sur le musicien américain John Cage. Tandis qu'un volume de micro-récits de Daniel Fano, **Splatch,** paraît bientôt, des traductions de textes parus dans Luna-Park sont en cours pour New Directions à New-York.

film video

OPTICA Jonas Mekas screened "Notes, Sketches and Diaries" and talked about his films on Monday, December 12, (See interview in next issue of Parachute.). For the '78 independent film screening schedule call at 288-2419 or pick up publicity at 451 St. Francois-Xavier.

THE 15th NEW YORK FILM FESTIVAL took place during Sept. 23 — Oct. 9. It opened with film of Agnes Varda "L'une chante l'autre pas", a film that like some others from the festival ("La Dentellière" by Claude Goretta) have since been commercially released and what is more have made it to Montréal. Two other films from the festival; "Padre Padrone" and "Le Diable", probably have been seen here at local festivals and two more; "American Friend" by Wim Wenders and "L'homme qui aimait les femmes" by François Truffaut are soon to come to Montréal also.

THE ART GALLERY OF ONTARIO presented six historical films by German/American filmmaker F.W. Murnau, (tne father of the film vampire), between Nov. 30 and Dec. 8. The silent films were accompanied by piano. The AGO will present Berlin Now, feature films from Berlin, thru the month of January. In January till April AGO features AMERICAN (Hollywood) MELODRAMA from the forties and the fifties, on weekend nites. (For more information call 361-0414).

FILM ANTHOLOGY ARCHIVES (80 Wooster Street, New York) Started by Jonas Mekas and P. Adams Sitney the Anthology is a centre for independent cinema. It offers experimental film (old and new) screenings on daily basis, and carries a wide selection

of independant cinema journals along with its own publication "Film Culture".

VIDEO

A SPACE (85 St. Nicholas Street, Toronto) 964-3627 presents series of "Hot Live" video in a theatrical context, performances with tapes, video shows done on the spot, live process shows, multi monitor installations.

Also: Video artist featured every week on hourly basis as TV — "Come to A SPACE for another quiet night on the TVset." Two video artists will be featured in December, four in Jan. and four in February.

VEHICULE (61 St. Catherine, Montreal; 844-9623) December 5 — 10 ended "Birth and Death of Culture" series. The new series will feature video artists working with abstract imagery, as before, one artist per week will be featured. Videoworkshops continue: Vehicule will be open from noon — 5pm for video equipment access. Nominal membership fee entitles individuals to take out equipment. Call to reserve. VEHICULE has portipacs and all auxiliary equipment in black and white and editing and viewing facilities in color.

ARTMETROPOLE (241 Yonge Street, Toronto) published its 5th catalogue of "Editions by Artists" includes books by European artists and 125 video listings. Artmetropole also published a book by Tom Sherman: 3 DEATH STORIES, as well as four new video exhibition catalogues.

On Thursday, January 19, Artmetropole presents evening with Darcy Lange a New Zealand video artist who will present his tapes and answer questions. (Darcy Lange will also be in Montreal at Concordia.)

SELECTED SHORT WORKS IN VIDEO, a traveling show from ARTMETROPOLE, will be in Kingston in the month of February.

IN VIDEO travel show (with catalogue) organized by Peggy Gale will be at the AGO January 7 — February 26th; and goes on to Winnipeg March 7 — April 12th.

NEW VIDEO PUBLICATION

VIDEO MAGAZINE, contact 155a George Street, Toronto, Tel. 869-1589. $2.00 one issue, $10.00 subscription.

Yana Sterbak

livres et revues

...RIS/NEW YORK/PARIS/NEW YORK/
PARIS/NEW YORK/PA... 2e PARTIE

Eva Hesse, Lucy R. Lippard, New York, N.Y. Univ. Press, 1976.

Art et Littérature, Marcelin Pleynet, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977.

Macula n° 2, 1977, Paris.

Paris-New York. Situation de l'art, William Rubin et Marcelin Pleynet, Paris, Chêne, coll. Mimesis, 1977.

American Art in Belgium, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1977.

Art in America "Special Issue: New York"; Part I, Vol. 65 No 4, July-Aug. 1977; Part II, Vol. 65 No 5, Sept.-Oct. 1977.

Tel Quel "États-Unis", nos 71-73, automne 1977.

Le fantasme de l'Amérique

Dépassant probablement en cela les intentions explicites d'Eva Hesse, quoique dans ses oeuvres elle en exacerbe l'urgence par les contradictions qu'elle y soulève, les travaux de Lippard et de Pleynet se rejoignent encore sur un autre point: la critique de l'art et de la critique formaliste par une réhabilitation du *sujet* (pris dans son double sens littéraire et philosophique). Encore ici Pleynet dépasse les limites du raisonnement de Lippard dont la thèse reste faible dans son livre sur Eva Hesse. Ce qui permet à Pleynet de franchir l'espace défini par la psychanalyse (analyse interne et individuelle) c'est le complément marxiste de son travail critique (analyse externe et collective). La pratique artistique d'un sujet est inscrite dans une histoire de cette pratique et celle-ci dans l'histoire des pratiques signifiantes en général, c'est-à-dire que le sujet a partie liée avec la culture et la société. Etre révolutionnaire ici ou là c'est être révolutionnaire ici et là[1].

Cette dimension critique qui n'est pas élaborée chez Lippard à propos d'Eva Hesse est très claire chez Pleynet et particulièrement dans sa "réaction" face à l'art américain[2]. La Post Painterly Abstraction a réduit, selon lui, ce qu'il y avait de subversif dans la première génération de l'École de New York en accentuant un des termes de sa contradiction interne: l'espace de l'oeuvre plutôt que l'expression du sujet. Pour résumer Pleynet trop succintement, on dira que c'est l'histoire d'un double refoulement de l'inconscient, de la France aux États-Unis, qui est reprise aujourd'hui, libérée de ses refoulements dénoncés, en France.

Tout a commencé avec le surréalisme, ce mouvement littéraire qui a mis la peinture au second plan et qui l'a laissée rattachée à la tradition de la représentation. Même si elle a le grand avantage de placer l'inconscient au centre de l'art, la théorie surréaliste a ignoré la spécificité de l'image qu'elle a limitée à un espace statique, support des signifiés représentés. Même si elle se réclame de la théorie freudienne du rêve, elle méconnait cette théorie en s'intéressant au rêve comme produit (objet fixé dans la représentation mentale ou verbale) et non comme processus langagier qui implique des matérieux, des moyens et un contexte de production. Ainsi la peinture surréaliste devient la représentation du surréalisme littéraire et de sa conception limitée du rêve, ce qui la rend en soi inutile dans l'histoire des critiques du langage pictural. Cependant, malgré sa conception erronnée à propos de la peinture, c'est tout de même sur elle que le surréalisme aura une influence décisive. Mais ailleurs.

Ayant pris appui sur la déraison et l'inconscient, et représentant en cela la tendance moderne, le surréalisme est évidemment incompatible avec la montée européenne du national-socialisme ou du national-facisme et on ne s'étonnera pas de voir entre 1913 et le début des années quarante une forte émigration vers l'Amérique. Les États-Unis capitalistes où règne l'idée d'un individualisme démocratique reçoivent aisément dans leur cosmopolitisme ce vent de modernité, spécialement dans le milieu artistique qui, alors, était en effervescence.

Ce que le milieu artistique américain, newyorkais, retient du surréalisme c'est la notion d'écriture automatique (automatisme psychique) à travers laquelle s'opère une synthèse de l'impressionnisme, du cubisme, de Matisse, de l'abstraction géométrique (Mondrian) et du surréalisme. Cette fois, le langage pictural s'en trouve totalement transformé. Ceci parce que les artistes américains n'ont retenu du surréalisme que ses "techniques" en négligeant ses idées. S'il avait limité la peinture européenne à n'être que référentielle, c'est le même surréalisme littéraire qui, tout en étant extra-pictural et extra-national, a donné à l'art américain du milieu du XXe siècle, en lui apportant des "procédés" inédits, l'essor qui lui permit de s'inscrire dans l'histoire des pratiques artistiques par la révolution qu'il y introduit. Mais, toujours selon Pleynet, ce nouveau programme esthétique américain trouvera dès le milieu des années cinquante une fin dans le formalisme critique (kantien) de C. Greenberg qui annulera même la notion freudienne d'automatisme psychique liée à une technique de "self-expression".

Reviser, recentrer

Si le contexte européen n'était pas prêt à accueillir la modernité qui animait, même maladroitement, le surréalisme, si le pragmatisme de l'Amérique n'a pas su profiter de cette modernité immigrée chez elle, aujourd'hui le refoulé du surréalisme (l'inconscient sexuel) peut faire retour sur l'Europe, en France, à Paris: il y trouvera un contexte favorable à son développement. C'est la proposition que Pleynet (Paris → New York → Paris) fait à l'occasion de l'exposition "Paris — New York" du Centre Beaubourg. Si ce retour est possible, c'est qu'en France à partir des années soixante s'élabore "un projet théorique (analytique) susceptible de prendre en considération aussi bien les déterminations économico-politiques que les refoulements, retards et décalages historiques de son heritage culturel" (Pleynet p. 260). Ce projet (celui du groupe Tel Quel) se constitue à travers la critique de l'institution analytique, la psychanalyse, la question marxiste et toute l'histoire du surréalisme.

Une jeune génération d'artistes français (issus pour la plupart du groupe Support-Surface) travaille dans cette nouvelle optique théorique, à partir des problématiques américaines des années quarante, et tente d'articuler pratique artistique et théorie pour en dégager l'actuelle modernité. **Peinture/Cahiers théoriques** est l'organe de diffusion des idées de ce groupe d'artistes et de critiques. Le dogmatisme et l'éclectisme de cette théorie fait d'elle un phénomène (presque) essentiellement parisien. Il nous semble voir surgir là une attitude "américaine" qui risque de ramener avec elle tous les fantasmes (américains) dont cette théorie essaie justement de faire la critique (en les contournant?): le mythe des pionniers, d'un centre intellectuel et artistique dominant mais qui repose sur une petite équipe, etc[3].

De plus, ce phénomène parisien semble être soutenu par l'institution[4]. Il est encore paradoxal de retrouver cette théorie dans le système qu'elle critique. On aura beau défendre l'idée de l'oeuvre comme "lieu pour la connaissance" et non comme produit de consommation intellectuelle (critique d'art) ou matérielle (marché des produits artistiques) et déclarer cet objet investi d'une démarche théorique qui s'y "pratique" et s'y modifie au nom d'un matérialisme dialectique, il semble que l'institution artistique, telle qu'elle existe actuellement, s'en serve (ou le serve aussi, ainsi) dans une stratégie d'échange entre l'art et l'institution française, comme tactique de lutte entre de grandes puissances: Paris vs New York[5].

Théorie et pratique

On voudrait bien croire que le discours produit par Pleynet et la théorie qui le supporte ne viennent pas s'appliquer pour transcender la forme artistique. La relecture des textes regroupés dans **Art et Littérature** et produits ces dix dernières années nous laissa hésitants. Il est étonnant de voir que les exemples choisis par Pleynet (qui préfère dans ses choix ce qu'il est encore convenu d'appeler de la peinture) sont extrêmement "formalistes" et qu'il ignore les autres tendances de l'art actuel, même françaises. L'espace dont nous disposons ici ne nous permet pas d'élaborer sur ce sujet mais il faudrait examiner de près cette théorie où la pratique de la théorie semble avoir remplacé les pratiques artistiques elles-mêmes et voir si ces pratiques artistiques, lorsqu'elles existent, réussissent, sous le regard du spectateur, à se distinguer des images américaines dont elles se réclament, et ceci, sans le support des textes dont elles sont les manifestations matérielles (illustration ou traduction?) de la théorie.

On peut au moins faire sur la nature actuelle de ces oeuvres une observation qui nous forcera à jeter un regard neuf sur les oeuvres antérieures: explicitement l'oeuvre n'existe pas seule mais avec de l'extra-pictural dont elle résulte mais qu'elle anima à son tour.

Ainsi on pourrait inscrire ces formes artistiques dans ce qu'on nomme l'art conceptuel; c'est-à-dire l'art qui pose comme sujet l'idée même de l'art, où l'oeuvre n'est pas là en tant qu'objet matériel, mais en tant que discours (métalangage) et réclame une approche rationnelle de la problématique artistique, une réflexion de type philosophique et une analyse scientifique. L'art conceptuel est un questionnement du concept d'art, c'est-à-dire de la culture et de son histoire.

Alternatives

La revue **Art in America,** dans ses livraisons d'été et d'automne 1977, présente un dossier intitulé "New York, New York". Ce qu'il est intéressant de remarquer dans ce dossier c'est que New York ne revendique pas une position exclusive comme centre de l'art. Il reste, de toute façon, un lieu effervescent, extrêmement fécond, malgré l'apparition de plusieurs autres centres américains et internationaux (en Allemagne, en Italie, en France). Et, parmi eux, il reste peut-être toujours un point de repère comparatif, sinon encore un exemple.

Ce qui fait la spéficité de New York c'est de permettre la coexistence de multiples formes d'expressions, individuelles ou collectives, souvent très contradictoires, mais dont l'abondance est l'élément vital. On accuse trop vite le capitalisme de *récupérer* ces proliférations marginales par l'ampleur de son libéralisme permissif et intégrateur. Mais ce qu'il faudrait aussi souligner c'est que ces diverses entreprises de subversion dérangent malgré tout l'ordre et forcent le système à se réajuster constamment: ce qui implique qu'il bouge, un peu au moins, et que si l'ordre tient c'est dans l'hétérogène et le mouvant.

Il existe aux États-Unis une série de galeries "parallèles" *(Alternative Space)*[6] qui sont sans but lucratif et permettent aux artistes de présenter leurs travaux en leur fournissant le matériel et l'espace nécessaires. Un autre réseau, celui des galeries féministes[7], dénonce aussi les centres de fonctionnement traditionnels. Il s'agit surtout l'art de la video, des performances, des concerts de musique nouvelle, de la danse. Tous ces genres de production sont en interférence si bien qu'il devient difficile d'en déterminer les limites et les traits spécifiques. Ce qui ne veut pas dire, d'autre part, que la peinture et la sculpture n'ont plus droit à l'existence. Tout continue et les expériences s'ajoutent, au désespoir de la critique qui ne réussit plus à faire la synthèse.

Trop de sujets

Devant cette situation, les musées et toutes les grandes manifestations d'art doivent changer leur politique[8] pour continuer d'exister au milieu des contradictions dans l'art. Dans un numéro récent de la revue **Tel Quel** consacré aux États-Unis, Julia Kristeva fait le bilan de son séjour aux États-Unis: elle relève (et révèle) ce qu'il y a de positif et d'exemplaire dans le capitalisme "fou" des Américains. Tous ceux qui participent à ce numéro spécial reconnaissent aux diverses pratiques artistiques américaines des qualités expressives et critiques[9]. Mais J. Kristeva (ainsi que Pleynet et Sollers) déplore l'*absence de verbal* chez les Américains. Notons que cette absence n'est pas si réelle qu'elle le prétend. Accorder une suprématie au verbe semble être une attitude spécialement française. Le verbe est-il obligatoire? Ne réduit-il pas, dans la rationalité du langage, ce qu'il y a d'irrationnel qui cherche à se manifester dans les expériences artistiques américaines? Le capitalisme américain permet l'expression des sujets, ces sujets individuellement marqués que le système marxiste n'a pas pensé et qu'il occulte toujours. Ne faudrait-il pas *actuellement* donner raison à cette absence du verbal américain s'il accentue les gestes, les expériences artistiques qui rendent mouvant l'ordre social?

Si le discours est nécessaire, admettons qu'il sert davantage celui qui le produit (et, par chance, ceux qui le reçoivent) que l'objet qui le suscite[10]. Le discours français (parisien?) domine présentement les productions artistiques; l'art français est en crise, car sa vocation semble dictée à l'avance. Si le discours américain retarde un peu, tant mieux ou tant pis (pour lui) mais l'art est vivant car il n'est pas déterminé, surtout pas par une nécessité politique[11]. Hors du discours, il n'est pas piégé par la raison. Et il y a une part d'irrationnel à produire aussi abondamment, sans autre but au travail que la seule dépense. Ainsi, l'art américain ne cherche pas à avoir raison, mais il insiste à être, ce qui bouleverse peut-être plus.

Il est plus facile de dire intellectuellement non au système, mais les gestes artistiques sont plus stratégiques. Ils sont la manifestation de l'imaginaire, du sujet que la nouvelle psychanalyse des langages aide à saisir dans ses multiples variantes possibles, comme Playnet, malgré tout, en indique quelques pistes parmi toutes les alternatives de la modernité.

René Payant.

NOTES

1. Cf. à ce sujet l'introduction à **l'Enseignement de la peinture,** M. Pleynet, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1971, pp. 9-23.
2. Thèse développée dans "De la culture moderne" *op. cit.,* et reprise dans le catalogue de l'exposition *Paris-New York,* C.N.A.C., Paris, 1977.
3. Sur ces fantasmes, cf. la lucide étude de Georges Roque dans le catalogue de l'exposition **American Art in Belgium.**
4. Louis Cane, membre important de cette nouvelle intelligentsia, était représenté à *Documenta 6;* il a aussi été parmi les toutes premières expositions individuelles du Centre Beaubourg; il était exposé l'an dernier en Amérique: à Montréal au Musée d'art contemporain et à New York chez Léo Castelli.
5. On peut se demander si la force économique dont on sait qu'elle fut une des raisons principales du succès de l'art américain (impérialisme économique et impérialisme culturel) ne manquera pas en France pour que Paris récupère son statut passé de centre des arts et de l'avant-garde. Beaubourg serait à notre avis légitimé par le succès d'une telle entreprise. Ses projets semblent actuellement évoluer en ce sens: cf. à ce sujet, à propos de l'exposition Marcel Duchamp, notre article en collaboration avec N. Dubreuil-Blondin dans *Vie des Arts,* n° 88, automne 1977. En cautionnant le travail de Pleynet et des artistes qu'il supporte, Beaubourg fait d'une pierre deux coups puisque ce qui légitimise la position de ce groupe français c'est sa conception d'un échec américain appuyée sur la réévaluation et le repatriement d'un mouvement français: le surréalisme.
6. Le phénomène existe aussi au Canada et commence à faire jour ailleurs.
7. Cf. la revue **Heresies** et le **Feminist Art Journal.**
8. Par exemple *Documenta 6* et, plus récemment, la *10e Biennale de Paris.*
9. A lire, surtout, le bel article de Guy Scarpetta, "Le corps américain".
10. Ce qui ne veut pas dire que ce discours ne sert pas l'oeuvre économiquement. Quant à servir l'auteur, par exemple ce texte: qui y cherchera une *logique* n'en trouvera pas car sa raison ne réside que dans la volonté de présenter des positions variées sur un même thème, Paris-New York, où le texte de Lippard sur Eva Hesse a servi d'embrayeur, mais dont l'assemblage ne vise aucune unité.
11. Ce qui ne signifie pas qu'il n'est pas déterminé par le politique, évidemment.

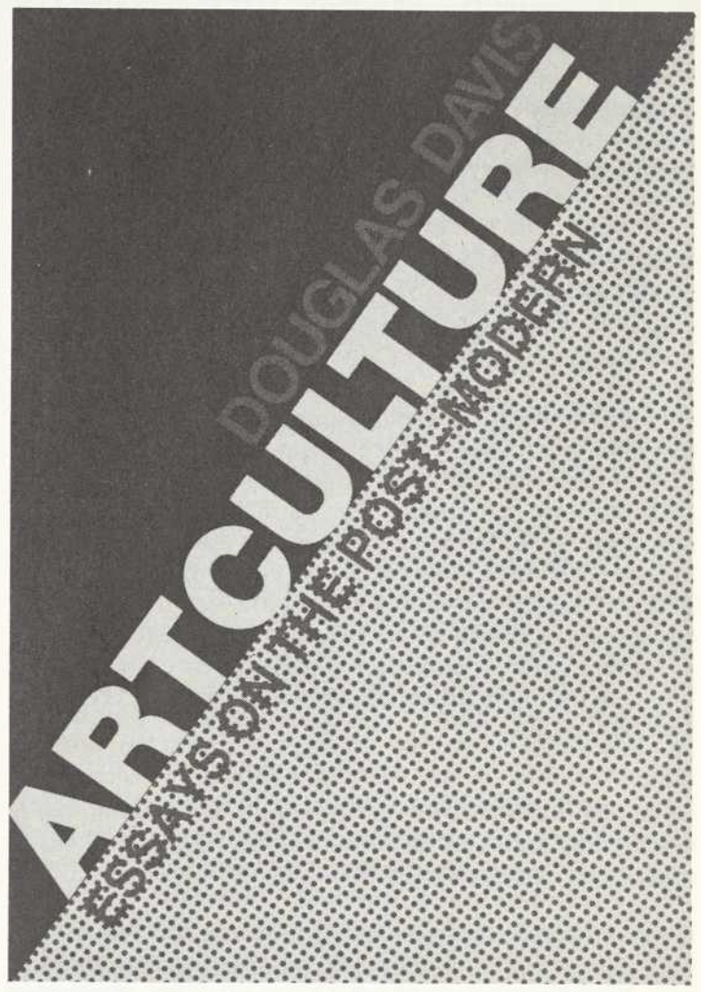
MONOGRAPHIES ET OUVRAGES
THÉORIQUES DIVERS

L'aliénation artistique, Mario Permiola, Paris, U.G.E., coll. 10/18 no 1165; 310 pages. Traduit en français par A. Harstein.

Le théâtre de la Grèce antique, la peinture de la Renaissance et l'avant-garde au début du XXe siècle sont les trois moments de l'histoire qu'analyse l'auteur pour démontrer la surdétermination de l'art par l'état socio-économique des contextes de production. Comme le souligne P. Sansot, dans la préface du livre, cet ouvrage réinscrit le champ artistique dans la vie sociale sans céder à une simplification réductrice comme c'est trop souvent le cas dans ce genre d'approche.

Artculture, Essays on the Post-Modern, Douglas Davis, New York, Harper & Row, Icon Editions, 1977; 176 pages, 16 illust. n. et b.; env. $11.00

Davis est un artiste qui travaille principalement avec la video et qui fait aussi des performances. Déjà dans **Art and the Future,** il avait établi les rapports que l'art peut (ou doit) entretenir avec la science, la technologie. Dans son dernier livre, à travers des réflexions sur le Pop Art, l'art et la politique, la photographie, la video et le film, le rôle des musées et le "contenu" de l'art, il tente d'établir des relations entre la théorie de l'art et la critique. Ses thèses sont souvent provocantes mais tracent de nouvelles perspectives face à l'art d'aujourd'hui.



Breton/Trotsky, Arturo Schwarz, Paris, U.G.E., coll. 10/18 no 1174; 216 pages.

Traduction française de A. Vassilikioti, du texte italien paru en 1974. L'édition française a été revue et corrigée et la section des documents abondamment augmentée.

Victor Burgin, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1977; 88 pages, texte anglais; $8.95US. Disponible chez Jaap Reitman, N.Y.

Ce livre fait suite à **Work and Commentary** (London, Latimer) qui présentait les travaux de Burgin de 1969 à 1973. Il contient, en plus des travaux de 1973 à 1976, un important texte intitulé "Modernism in the *Work* of Art". Dans ce texte, présenté d'abord sous une forme simplifiée au Festival d'Edinbourg en 1976, Burgin analyse la notion contemporaine d'avant-garde à travers des références aussi variées que les formalistes russes du début du siècle (Mukarovsky), Brecht, Greenberg, l'école de Francfort, la linguistique et la sémiologie de Jacobson, Barthes, Kristéva et Eco. En conclusion, R.H. Fuchs fait le point sur ce qui caractérise actuellement les oeuvres de Burgin en regard des anciens travaux plus abstraits et autoréférentiels.

Le cinéma, autrement, Dominique Noguez, Paris, U.G.E., coll. 10/18 no 1150, 1977; 329 pages.

Ce livre *bouge,* dit Noguez, comme dans *Wavelenght* de Michael Snow, c'est-à-dire comme un long zoom avant jusqu'à atteindre une image inattendue, mais pas totalement insoupçonnée. Ce lent déplacement se fait de la théorie cinématographique générale (le

cinéma dans son rapport au corps, à la politique, à la mort), à la sociologie (le cinéma en France, le cinéma et la jeunesse) pour enfin atteindre, en gros plan, la modernité (le film underground, de recherche, où le récit éclate et fait place au jeu du signifiant, à l'auteur).

Vient aussi de paraître le septième recueil des articles de Jean-Louis Bory, **Rectangle multiple,** Paris, U.G.E., coll. 10/18 no 1177, 311 pages. Encore, aussi, sur les rapports de l'imaginaire et de la société au cinéma: **Sociologie du cinéma,** Pierre Sorlin, Paris, Aubier-Montaigne, coll. Historique, 1977; 320 pages; $16.25. Sur un autre ton, mais sur le même problème de la représentation sociale, en positif et en négatif, cette fois dans la bande dessinée: **La chambre à bulles,** Pierre Fresnault-Deruelle, Paris, U.G.E. coll. 10/18 no 1146; 192 pages.

Constructive Concepts (A History of Constructive Art from Cubism to the Present), Willy Rotzler, Zurich, ABC Edition, 1977,; 300 pages, 50 illust. coul. et 220 n. et b.

Retracer l'histoire des lois fondamentales des formes et des couleurs dans leurs relations à la surface et à l'espace, voilà ce que propose W. Rotzler en examinant les productions peintes ou sculptées qui tout au long du XXe siècle s'attachent à la géométrie. Le grand avantage de cette étude est de franchir aisément les frontières géographiques qui habituellement isolent les phénomènes artistiques. Du cubisme à l'art minimal on passe par la France, l'Italie, l'Allemagne, la Hollande, la Suisse, la Russie, l'Angleterre, les États-Unis. Devant un art si "formellement" explicite, l'auteur complète son étude en analysant les conditions sociales et politiques de production et termine en posant la question de l'avenir de ce type d'art. Dans ce livre, plusieurs oeuvres sont pour la première fois reproduites.

Le corps subtil, David V. Tansley, Paris, Seuil, 1977; traduit de l'anglais par V. Bardet; 96 pages, 122 illust. n. et b. et coul.; env. $9.00

Différentes traditions et mystiques ont affirmé qu'au-delà de l'image humaine il y avait une réalité spirituelle que le corps représentait. A travers un répertoire d'images, puisées dans toutes les époques des nombreuses civilisations, l'auteur cherche à cerner ce que signifie le corps mental, astral, éthérique, les nadis, l'aura, les chakras.

G. Courbet, Bruno Foucart, Paris, Flammarion, coll. Les Maîtres de la Peinture Moderne, 1977; 88 pages, 68 illust. n. et b. et coul.; $11.00

Cette monographie est publiée à l'occasion de l'exposition Courbet au Grand Palais à Paris (1er oct. 1977 — 2 jan. 1978) et fait le point des connaissances actuelles sur l'artiste, son mythe, son oeuvre. Naissance de l'art moderne, dit-on à son propos. Par ses thèmes réalistes, jugés souvent "vulgaires", ou par le réalisme de sa pâte, de ses espaces courts et par plans. Aujourd'hui que la peinture est en crise et cherche à renaître, l'austère exemple de Courbet offre peut-être des solutions.

Le déclin de l'écriture, François Laruelle, Paris, Aubier-Montaigne, coll. La Philosophie en Effet, 1977; $19.25

Au moment où le structuralisme et le marxisme sont fortement critiqués, alors que la critique cherche de nouvelles voies pour que son travail soit signifiant (utile?), l'auteur, en opérant ici la fusion de deux courants de la réflexion contemporaine, celle de Derrida sur le texte et celle de Deleuze sur l'inconscient, propose un anti-structuralisme et un anti-marxisme qui signifient la mort politique qui s'annonce un peu partout de la littérature, de l'art...

Jim Dine, Prints: 1970-1977, New York, Harper & Row, Icon Editions, 1977; 134 pages, illust. coul. et n. et b.; env. $13.00

Ce livre a servi de catalogue à une exposition organisée par le Williams College Artist-in-Residence Program et qui fut présentée dans diverses universités américaines. On y retrouve une longue conversation entre Jim Dine et Thomas Krens où Dine explique sa position d'artiste en regard d'une idée de la modernité qui exclut l'illusion de l'espace ou tout contenu psychologique et émotionnel. Sa rencontre avec Allan Kaprow, en 1959 à New York, fut pour lui décisive. Tout au long de cette conversation s'élabore une définition de la notion d'avant-garde avec ses multiples contradictions. Un catalogue raisonnée sur plus de deux cents oeuvres a été dressé par Tara Devereux. Une bonne biographie et une bibliographie sélective complètent ce document.

Ensor, John David Farmer, Paris, Seuil, 1977; traduit de l'américain par F. Sotelo; 128 pages, 150 illust. n. et b. et coul.; env. $12.00

Ce livre, qui s'ouvre sur une chronologie détaillée, situe l'art de James Ensor en son temps. Membre du Groupe des Vingt, Ensor est un des meilleurs représentants de l'avant-garde belge de la fin du XIXe siècle. Assurément révolutionnaire par son utilisation de la couleur, on dit aussi de lui que "ses mises en scène de thèmes non réalistes" trouvent chez les surréalistes un écho.

Figurées, défigurées, Gilbert Lascaux, Paris, U.G.E., coll. 10/18 no. 1171, 223 pages.

Ce "petit vocabulaire de la féminité représentée" se propose comme la parodie d'un dictionnaire car l'auteur s'y efface sous le neutre de l'ordonnance alphabétique. Comme l'indique Mikel Dufrenne dans la préface de "livre", ce texte est féministe car il dénonce les défigurations répétées que la société phallocratique impose à la femme dans les représentations sculptées, peintes ou écrites. Que l'auteur de ce texte féministe s'efface, voilà une sage décision, car l'homme n'est pas là, encore, à diriger. S'il dirige ici, ce n'est que son texte; et celui-ci ne fait que montrer où ça blesse. Et ce texte, il est lui-même défiguré (la fragmentation du "récit" dans un dictionnaire) comme la femme qu'il décrit, qu'il écrit en pièces détachées. Ce nouvel ordre du texte défigure aussi l'histoire, celle de l'homme, du discours tranchant de l'autorité historique, car Lascault prélève ici et là, souvent dans tous les domaines à la fois, pour construire une nouvelle figure, la représentation de la femme défigurée. Les multiples renvois à l'intérieur du lexique indiquent que partout pourtant c'est la même chose qui se passe. Par amour de la femme, pour la construire nouvelle, Lascault fait la guerre à l'histoire mâle, à son ordre qu'il détruit joyeusement. Dépeçage, défiguration, geste anarchique sur la société mâle? Sans doute, mais geste artistique aussi car c'est avec art que le travail de Lascault est accompli. La fabrication de ce livre est rigoureuse et le bricolage n'y est pas fait au hasard. Ce livre qui brouille, qui morcèle, promet l'égarement du lecteur. Mais il y a une rhétorique de la re-distribution qui fait plaisir, si le lecteur se laisse séduire et se laisse emmener dans ce monde rêvé sans lutte des sexes.

Introduction à la modernité, Préludes, Henri Lefebvre, Paris, Minuit, 1977; env. $10.00

Aujourd'hui que le terme "moderne" est si courant qu'il semble ne plus pouvoir faire sens, la réimpression de ces douze préludes sur la distinction entre "modernisme" et "modernité" aide à préciser ces concepts et les questions qu'ils posent.

"Ambigu (le mot "moderne") révèle à l'analyse deux sens et recouvre deux réalités: tantôt il désigne une exaltation plus ou moins factice et soumise à la mode, tantôt il indique un certain nombre de problèmes et de possibilités (ou d'impossibilités). La première acceptation peut se nommer "modernisme", la seconde "modernité". Le modernisme est un phénomène sociologique: l'acte d'une conscience sociale qui peut avoir ses lois. La modernité est une notion liée à une critique naissante et à une problématique définissable."

L'objet local, colloque dirigé par Lucien Sfez, Paris, U.G.E., coll. 10/18 n° 1170; 435 pages.

"Faut-il renoncer au mythe du local: ce petit territoire où la plupart de nos contemporains cherchent encore leurs racines. Le centre: pouvoir anonyme et sans lieu, entité omniprésente, monstre froid, ne l'a-t-il pas englouti? Et avec lui tous nos repères, terriens, affectifs? Existe-t-il encore un "pouvoir local"? Et, question plus troublante, existe-t-il même un objet local?

Les discussions réunies dans ce volume attestent de la résistance à cette question même. Pour l'éviter, on déplace, superpose, attaque de biais. Débat où chacun des participants défend son territoire, son "locus"..."

Passages in Modern Sculpture, Rosalind E. Krauss, New York, Viking Press, 1977; 308 pages, illust. n. et b.

Reconnue pour son rapport étroit à la critique formaliste américaine, R. Krauss adopte ici un point de vue plus élargi car son projet le commandait. De Rodin jusqu'à la structure des années soixante-dix, elle indique les fils qui relient les différentes expériences d'effacement de la figuration comme recherche de la spécificité sculpturale. Si on a tendance à réduire la sculpture à sa composante spatiale (qui la distingue de la peinture), R. Krauss insiste à juste titre sur sa composante temporelle. Fondée sur les découvertes de la phénoménologie et de la linguistique structurale, le travail de R. Krauss est extrêmement éclairant: à la fois analyse de forme et de contenu, cette étude définit la sculpture comme lieu de tension entre statisme, mouvement, espace, temps, figure et figuration.

Le philosophe-artiste, Jean-Noel Vuarnet, Paris, U.G.E., coll 10/18 no 1168, 1977; 205 pages.

Ce concept du philosophe-artiste, rêvé par Nietzsche, met en opposition la rationalité et la vérité de l'idéalisme et l'art dans ses rapports à la nature, au temps, à l'espace. Si l'art représente, ce n'est pas l'autre monde, l'outremonde de la transcendance, mais bien, dans l'immanence, le besoin humain de comprendre et de transformer. Ainsi de la philosophie conçue comme "art de la transformation et non du dévoilement". L'art est comme la poésie. Vuarnet retrace dans l'histoire, dominée par l'idée de modèle et de transmission répétitive, les cas de "singularités désirantes", désireuses d'autonomie, dans des cas de parodie, d'ironie, d'humour. Autant de stratégies pour refuser l'unique totalitaire. "Ne pas vouloir répéter, c'est risquer de dénoncer". La figure du *souterrain,* d'un travail qui ébranle les bases, réunit tous les personnages de cette étude, personnages hétérogènes, "ni purs philosophes ni simples artistes" et tous un peu bouffons.

Francis Picabia, **Écrits,** II (1921-1953), Paris, Belfond, coll. Les Bâtisseurs du XXe s., 1977; textes réunis par O. Revault d'Allonnes.

Picasso, Tout l'oeuvre peint (1907-1916), Paris, Flammarion, 1977; 135 pages 64 illust. coul., 983 illust. n. et b.; $12.25

Le texte de présentation est de Françoise Cachin et la documentation a été préparée par Fiorella Minervino. Il a été sage de retenir de l'ensemble de l'abondante production de Picasso cette période de recherches intenses que l'on réduit sous le nom de Cubisme. De la critique de Louis Vauxcelles (1908) à John Berger (1968) qui fait du Cubisme "le seul exemple de matérialisme dialectique en peinture", ce livre retrace la fortune critique des premiers tableaux "cubistes" et, surtout, présente un corpus d'oeuvres où l'on remarque que cette période en est une de laboratoire sur l'objet pictural (malgré l'opposition de Picasso à cette interprétation).

Le texte automatiste, Jean Fisette, Montréal, Presses de l'univ. du Québec, 1977; préface de Paul Zumthor.

Cette étude est un "essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle" sur la spécificité du discours dans le texte automatiste. Trois oeuvres y sont successivement analysées: *Le vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe, *Refus Global,* manifeste des automatistes montréalais groupés autour de Paul-Emile Borduas, et *Yeux fixes* de Roland Giguère. En plus de conclure rigoureusement une fort éclairante analyse, J. Fisette fait, dans son introduction et son chapitre "Méthodologie et perspectives critiques", une pertinente mise au point de la situation actuelle (1974) des recherches en sémiologie. Un glossaire détaillé accompagne l'étude et en facilite la lecture aux non initiés à ce genre d'approche.

Tom Thomson, The Silence and the Storm, Harold Town et David P. Silcox, Toronto, McClelland Stewart, 1977; 240 pages, 177 illust. coul.; $29.95 jusqu'au 31 déc., après $42.50

Cette monographie se présente comme une "Célébration" de l'oeuvre peint de Thomson à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance. Participent à cette célébration David Silcox et l'artiste Harold Town. Mais tous deux reprennent, au-delà de la légende qui entoure déjà la vie et la mort de ce peintre, un examen plus rigoureux de son oeuvre. La peinture de Thomson, tout comme celle des membres du Groupe des Sept, permit à l'art "canadien" d'acquérir une certaine autonomie: ce livre nous montre comment.

Tristan Tzara, **Oeuvres complètes,** Tome II, Paris, Flammarion, 1977.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean, Christian Kiopini, Montréal, Musée d'art contemporain (26 mai-3 juillet 1977); 52 pages, illustr. coul. et n. et b.

Ces quatre artistes se sont "regroupés" (mais sans former le Groupe des Quatre!) pour faire une mise au point théorique sur leur pratique. Depuis 1976 ils insistent sur les points communs qu'ils partagent: une conception de l'oeuvre comme moyen de connaissance, moyen d'action et outil critique. Les textes en canon tendent à une seule voix. Mais les voies de traverse attirent et éloignent chacun des membres et on sent que bientôt c'est la diversité, déjà présente dans leurs oeuvres, qui s'affirmera davantage. Pour le moment l'important est que dans ces textes ça pense. En "citant" et s'inspirant beaucoup... mais "pour parler il faut bien s'appuyer sur d'autres textes" (Barthes).

10e Biennale de Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 17 sept.-1er nov. 1977; 320 pages et nomb. illust. n. et b.

En plus du répertoire et des dossiers des artistes invités, des textes de G. Forty, C. Millet, J. Gachuang, M. Compton, T. Minermura, V. Combalia, J. Denegri, N. Felschin et N. Printz, B. Lamarche-Videl, R. Connor, y sont tour à tour posés les problèmes des arts nationaux et des tendances internationales en art actuel. Une mise au point sur les contradictions qui animent aujourd'hui tous les milieux de l'art.

Cézanne, The Late Work, MOMA, New York, 1977; 416 pages, 427 illust. dont 50 en coul.; $17.50US pour la version non cartonnée.

Ce catalogue accompagne une magistrale exposition organisée par William Rubin, John Rewald et Theodore Reff. En plus des textes des trois organisateurs, on y trouve aussi des essais de Lawrence Gowing, Liliane Brion-Guerry, F. Novotny, Geneviève Monnier, George Heard Hamilton, Douglas Druick. La dernière période de l'oeuvre de Cézanne (1895-1906) y est exposée, minutieusement analysée à travers des perspectives très variées, mais toujours dans sa dimension *moderne,* c'est-à-dire comme lieu de transition entre les deux siècles, entre l'art "figuratif" et l'art "abstrait". Une chronologie comparative et un catalogue raisonné complètent ce document historique qui regroupe des oeuvres autrement très dispersées à travers le monde et plusieurs jamais ou rarement reproduites.

Cozic/Surfacentres, Montréal, Musée d'art contemporain (27 oct. — 27 nov. 1977); 24 pages, illustr. n. et b. b.

Travail sur le **centre** en rapport avec la notion de surface, avec certains objets tridimensionnels, mais où priment les qualités picturales mises en évidence par une composition focalisatrice et une accentuation des limites du cadre. Comme toujours chez Yvon Cozic, une abondance de matériaux aux textures et aux effets visuels très riches. Cependant les oeuvres sont maintenant réservées à la découverte visuelle et peut-être investies d'une iconographie symbolique (du couple) comme le suggère A. Parent dans le texte de présentation.

Formotropie, dessins de Raili Mikkanen, poèmes de Vladimir Krysinski, Montréal, Galerie Curzi, 1977; 18 pages, 30 illust. n. et b.

Ce document, qui accompagne une exposition (1er-24 déc. 1977), dépasse le cadre de cette exposition car il est en réalité plus qu'un catalogue: il s'agirait plutôt d'un *livre d'artiste.* D'artistes, puisqu'ils sont ici trois: l'auteur des dessins, l'auteur des poèmes et le graphiste (G. Véronneau) responsable de l'assemblage. Toutes les oeuvres exposées sont reproduites. Même si elles perdent un peu de leurs qualités plastiques (format, rapport du noir et du blanc) par les reproductions, comme leur raison d'être est plus conceptuelle que picturale, le catalogue est plus riche que l'exposition. Les poèmes qui accompagnent les dessins sont "inspirés" par eux mais ne les décrivent pas, sinon d'une manière sémiotique, c'est-à-dire en signalant le fonctionnement structural. Ces textes sont beaux, extrêmement *cultivés,* et rendent précieuses les images qui les inspirent en y ajoutant une dimension ludique sans laquelle elles seraient un peu sèches.

From this Point of View, Vancouver Art Gallery (Canada), 7 sept.-2 oct. 1977; 68 pages, nomb. illust. n. et b.

Cette exposition, coordonnée par Anne Pollock, regroupait soixante artistes de la Colombie Britannique: peintres, sculpteurs, graveurs, photographes et artistes utilisant la video. Alvin Balkind explique clairement dans l'introduction du catalogue ce que le choix de "ces" artistes implique. C'est un point de vue sur l'art actuel en Colombie Britannique. Cet art est vivant et résiste à la comparaison internationale.

Peter Gnass, Progressions, Musée d'art contemporain de Montréal, 18 sept.-23 oct. 1977; 35 pages illustrées.

Sans commencement ni fin, cette sculpture-environnement, intitulée "Progressions", indique dans son pluriel une volonté de représenter le *glissement.* Devant le spectateur immobile, trois plans transparents composés de fils de fer, de tubes, de cordes colorées et de néon, représentent la progression d'une forme, mais aussi d'un volume. Cette "sculpture" appelle le déplacement: devant le spectateur en mouvement, les perspectives s'animent, se déforment encore et révèlent les plans distincts. Tout ici est affaire de perception. L'aspect scénographique de l'installation réduit le "spectateur" à un seul espace. Les points de vue sont riches mais malgré tout limités et le "spectacle" s'aplatit inévitablement: la sculpture devient-elle ici peinture, jeux d'espaces illusionnistes? Le catalogue, avec ses pages transparentes, montre bien le fonctionnement complexe de cette oeuvre qui ne souffre pas de la réduction et de la reproduction bidimensionnelle. Peter Gnass est peintre et sculpteur et ses oeuvres récentes jouent sur les interférences.

The Group of the Thirteen at the XIV Bienal de Sao Paolo, oct.-déc. 1977; CAYC (Center of Art and Communication), Buenos Aires, Argentine; 80 pages illustrées en n. et b.

Commentaires et photos de Jacques Bedel, Luis Benedit, Jorge Glusberg, J. Gonzalez Mir, Victor Grippo, Leopoldo Maler, Vincente Marotta, Luis Pazos, A.J. Portillos, Clorindo Testa.

In Video, Dalhousie Art Gallery (Halifax, N.S.), Art Gallery of Ontario (Toronto), Winnipeg Art Gallery (Manitoba), 1977; s. pag. (env. 30), plusieurs reproductions en n. et b.

Cette tournée canadienne, organisée par Peggy Gale, montre que, déjà après dix ans d'existence, l'art de la video prend une nouvelle orientation, plus autonome par rapport au film, par rapport aux thèmes. La majorité des oeuvres présentées datent des deux dernières années; elles sont regroupées sous trois rubriques: "Performances and Concepts Investigated", "Personal Views", "Culture Probe". Plus de vingt artistes participent à cette "exposition"(?).

Jasper Johns, Whitney Museum of American Art et H. Abrams Publishers, N.Y., 248 pages, plus de 175 illust. coul. et n. et b.; texte de Michael Crichton; env. $15.00

L'arrivée inattendue de Johns dans le milieu de l'art lors de l'exposition de 1959 chez Léo Castelli et l'achat immédiat de trois tableaux par le MOMA créèrent aussitôt autour de son oeuvre des remous dans le contexte de la peinture américaine qui avait acquis un statut international avec l'abstraction expressionniste. L'apparition de la figuration, mal reçue par les formalistes défenseurs d'un art abstrait, réclamait alors pour la modernité un deuxième front. M. Crichton retrace l'histoire de cette polémique dans une synthèse des articles fondamentaux déjà parus sur l'oeuvre de Johns. La troisième partie de son analyse, "The Function of the Observer", témoigne du caractère éminemment conceptuel de l'art de Johns. La tournée mondiale de cette rétrospective permettra sans doute une évaluation juste de cette oeuvre trop rapidement rattachée au Pop Art.

Parallèlement se tenait au Whitney une exposition de **Foirades/Fizzles:** illustration du texte de Samuel Beckett par Jasper Johns. Judith Goldman présente ce travail et ses étapes de réalisation dans un catalogue fait par le Whitney (1977, s. pag., illust. n. et b.).

Morris Louis: The Veil Cycle, exposition organisée par le Walker Art Center, Minneapolis (USA), 1977; 44 pages, illust. coul. et n. et b.; texte de Dean Swanson, documentation de Diane V. Headley.

Ce cycle de peintures des années cinquante précèdent la série des centres ouverts. Images teintes plus que peintes qui doivent leur accomplissement à la rencontre de Noland, Frankenthaler et Greenberg. Mais Louis ne subit pas leur influence, Il trouve en eux une confirmation de son travail et de ses recherches sur les rapports entre couleurs et surface.

Strata: Nancy Graves, Eva Hesse, Michelle Stuart, Jackie Winsor, Vancouver Art Gallery (Canada), 9 oct.-6 nov. 1977; 40 pages, 20 illust. coul. et n. et b.; texte de Lucy R. Lippard.

Cette exposition, organisée avec la collaboration de L. Lippard, regroupe plus de cinquante oeuvres de femmes artistes qui ont marqué l'art des dernières années. L. Lippard commente le travail spécifique de chacune des artistes. (Voix texte PARACHUTE 9).

Suprématisme, Paris, Galerie Jean Chauvelin, 25 oct. — 25 déc. 1977; 142 pages, nombr. ill. coul. et n. et b.

En plus de courts dossiers biographiques sur dix-huit

artistes qui ont participé à l'idée suprématiste, ce catalogue contient huit textes qui indiquent l'état actuel des réflexions sur ce "mouvement", sur Malévitch et Lissitky, sur le Suprématisme comme "irruption dans l'espace du monde": par M. Lomac et J. Padrta, E. Koutoune, Y.A. Bois, D. Korshan, J.E. Bowlt, E. Martineau, J.-C. Marcadé. Plus le texte, en français, du *Manifeste du Suprématisme* édité lors de l'exposition futuriste "0.10" à Pétrograd (1915).

Tàpies, "Thirty Years of his Work", Buffalo, New York, Albright-Knox Art Gallery, 1977; 95 pages, env. 80 illust. coul. et n. et b.; texte de José L. Barrio-Garay.

Cette exposition, qui devait terminer sa tournée nord-américaine au Musée d'art contemporain de Montréal (27 oct. - 27 Nov. 1977) et que, malheureusement, seulement quelques personnes auront eu la chance de voir à Montréal à cause des problèmes imprévus (et espérons très temporaires) du Musée, était organisée sous les auspices de l'Albright-Knox Art Gallery. Le Musée a publié une traduction française du texte du catalogue: "Intention, objet et signification dans l'oeuvre d'Antoni Tàpies". L'auteur, le professeur Barrio-Garay, retrace ce qui a fait de Tàpies un artiste international rattaché à plusieurs des tendances de l'art après la Seconde Guerre mondiale, puis propose une nouvelle lecture qui met en évidence le rapport des structures formelles de la représentation à l'imaginaire: il indique précisément ce qui y fait code, individuel, mais code producteur de structure "ouverte" dont la signification incombe en grande partie au spectateur, à des inductions guidées. Le texte du professeur Barrio-Garay est un bel exemple de réalisation du désir de Tàpies: c'est-à-dire que l'art cherche "à rappeler à l'homme ce qu'il est en réalité, à lui donner un thème de réflexion, à le heurter de front afin de l'arracher à la démence qu'est l'inauthenticité et de le conduire à la découverte de lui-même, à la conscience de ses possibilités réelles."

Women Artists 1550-1950, Los Angeles County Museum of Art, Alfred A. Knopf, New York, 1977; textes de Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin; 368 pages, 32 illust. coul. plus de nombreuses n. et b.; $9.95US

Ce catalogue présente chronologiquement des oeuvres de quatre-vingt-quatre femmes peintres, de la Renaissance au milieu du XXe siècle. Des portraits du XVIe siècle à l'abstraction moderne, on retrouve des oeuvres que l'histoire de l'art a très souvent négligées, voire oubliées, même dans les cas d'artistes fort appréciées par leurs contemporains. Deux essais de A. Sutherland Harris et de L. Nochlin exposent les conditions historiques, économiques et idéologiques qui repoussèrent au second plan ou totalement dans l'ombre la femme artiste. Tout ce catalogue, en images et en textes, est l'histoire de ce refoulement et cette occultation: histoire qui donne une autre version de l'emprise du mâle que dénonce Gilbert Lascault (cf. ci-haut **Figurées, Défigurées).** Les oeuvres de chaque artiste sont accompagnées d'un commentaire, d'informations sur l'époque, sur la vie de l'artiste. Les conditions de production et de réception sont aussi exposées à travers des lettres, des extraits de journaux privés ou de mémoires. Ce catalogue est un document précieux pour réfléchir.

REVUES ET PÉRIODIQUES

AQ 16, Fluxus, "How we met or a microdemystification", publication irrégulière, 100 pages, illust. n. et b.; 12DM (env. $7.00). Ecrire à AQ, Bein Weisenstein 6, 6602 Saarbrücken-Dudweiler (Allemagne).

Ce dossier réunit les contributions de Ay-O, Ben, G. Brecht, R. Filiou, D. Higgins, J. Jones, Maciunas, B. Patterson, T. Saito, T. Schmit, M. Shiomi, D. Spoerri, R. Watts, E. Williams. Chacun y raconte comment au début des années soixante il a rencontré un membre Fluxus. Contient aussi une bibliographie et un calendrier des manifestations Fluxus.

FILE, Vol. 3, No 4, Fall 1977.

Ce numéro est consacré au phénomène Punk/Rock and Roll. Sur ce phénomène venu d'Angleterre, qui ramène les blousons de cuir, le rock, les cheveux courts, les épingles à couche et toutes les formes de toc, qui donne à tous les adeptes des airs inquiets, troublés, méchants comme dans les anciens films d'horreur, on pourra consulter (en plus de la bibliographie contenue dans **FILE)** le livre de Patrick Eudeline, **l'Aventure Punk,** Paris, Ed. du Sagittaires, 1977.

Heresies, Vol. 1, No 3, Fall 1977; 4 numéros par année. Abonnement $12.00US à **Heresies,** P.O. Box 766, Canal St. Sta., New York, N.Y. 10013.

Cette publication féministe sur l'art et la politique consacre ce numéro aux artistes lesbiennes, avec la participation de C. Carr, B. Crowell, B. Damon, M. Pottenger, S. Friedrich, H. Hammond, K. Webster, R. Fichtenholtz, A. Sillman, L. Fischman, C. Wade.

Parallelogramme, Rétrospective 1976-1977, publié par l'ANNPAC (L'Association des Centres Nationaux d'Artistes à But Non-Lucratifs), 970 rue Rachel est, Montréal, (Québec); 282 pages, illust. n. et b.

Chaque centre faisant partie de l'association présente ici ses activités des deux dernières années. Des essais de M. Lewis: "Le Processus de collaboration", C. Robertson: "L'Art de Performance canadien/une surveillance", F. Couture et E. Trépanier: "Art et Question nationale", entre autres.

La publication du bulletin mensuel **Parallelogramme** est recommencée depuis septembre. La nouvelle responsable est Tanya Rosenberg, 4612 Hutchison, Montréal (Québec) H2V 3Z9.

Virus, vernal 1977, 35 pages, illust. n. et b.; abonnement à 2 numeros $5.00 à Vehicule Art Inc, 61 ouest, rue Ste-Catherine, Montréal (Québec).

Ce numéro donne un aperçu des activités récentes à Véhicule Art, une conversation entre Clive Robertson, Roland Miller et Shirley Cameron, des textes de Les Levine, Claudia Lapp sur Ann Waldman et de David Moore: "L'art à échéance".

musique au présent

Dane Rudyar/**Tetragrams 1,** Ser. 12072
Dwight Peltzer: piano (aussi, K. Weigl)

James Nightingale/**New Music for Electric Accordion,** Orion 77263
(Kagel, Norgaard, Grayson, Nordheim et Nightingale)

George Antheil/**Sonate No. 2: Airplane,** 3 Vox-SVBX 5303
Roger Shields: piano

Carl Ruggles/**Evocations, 4 Chants for Piano — 1937/43,** 3 VoxSVBX 5303
Roger Shields: piano

Edgar Varèse/**Arcana-Ionisation — Amériques,** Columbia M34552
Pierre Boulez — N.Y. Philharmonic

Jean Sibelius/**3 Sonatines op. 67 — Kyllikki op. 41,** Columbia M34555
Glenn Gould: piano

John Cage/**String Quartet,** Deutsche Grammophon 2530735
Lasalle Quartet (aussi, Lutoslawski)

K. Stockhausen/**Sonatine — Drei Lieder,** Deutsche Grammophon 2530827

Henry Cowell/**Piano Music,** New World 203
R. Miller: piano (aussi, Cage et Johnston)

Leos Janacek/**Concertino, In the Mist, Sextet for Wind Instruments: Youth,** Vanguard 10123
L. Crowson: piano, Melos Ensemble

John Alden Carpenter/**Adventures in a Perambulator — 1915,** Mercury SRI-75095
Howard Swanson, Eastman Rochester Orchestra

Charles Tomlinson Griffes/**Piano Sonata, 3 Tone Pictures,** Orion ORS-77270
Susan Starr: piano (aussi, Ravel)

Charles Tomlinson Griffes/**Pleasure Dome of Kubla Khan, 4 Impressions, 3 Tone Pictures op. 5, Three Poems of Flona McLeod op. 11,** New World 273

John Cage/**A Book of Music for 2 Prepared Pianos** (1944), 2 Tomato 1001
Pierce-Ajemian: pianos (plus sonates/interludes)

Charlemagne Palestine/**Strumming** (1977), Shandar 83517
C. Palestine: piano

John Coltrane/**First Meditations,** Impulse AS-9332
New Jersey, 2 septembre 1965, John Coltrane (ts), McCoytyner (p), Jimmy Garrison (b) et Elvis Jones (dm). Il s'agit ici de la première version inédite à ce jour, de la célèbre suite **Meditations** (love — compassion — joy — consequences — serenity) enregistrée par le quatuor peu avant sa dislocation.

Richie Kamuca/**Drop Me Off in Harlem,** Concord Jazz CJ-39
Richie Kamuca (ts), Dave Frishberg (p), Ray Brown (b) et Herb Ellis (g), 1977

Charlie Haden (b)/**The Golden Number,** Horizon SP-727
1976, 4 duos: **Out of Focus** (C.H.) avec Don Cherry (tpf), **Shepps-s Way** (C.H.) avec Archie Shepps (ts), **Turnaround** (O. Coleman) avec Hampton Hawes (p) et **The Golden Number** (C.H.) avec Ornette Coleman (tp)

Billy Hart (dm)/**Enchance,** Horizon SP-725
7 compositions: **Diff Customs** O. Lake), **Shadow Dance** (D. Holland), **Layla-Joy** (B. Hart), **Corner Culture** (D. Redman), **Rahsaan is Beautiful** (H. Peterson), **Pharaoh** (D. Pullen), **Hymn for the Old Year** (O. Lake), N.Y.C. 1977 avec Oliver Lake (as, ss, f), Dewey Redman (ts), Hannibal M. Peterson (tp), Eddie Henderson (tp, flgh), Don Pullen (p), Buster Williams (b), Dave Holland (b), Michael Carvin (perc.), diverses formations.

Chet Baker (tp)/**You Can't Go Home Again,** Horizon SP-726
N.Y.C., 1977, 4 pièces: **Love for Sale** (C. Porter), **Un Poco Loco** (B. Powell), **You Can't Go Home Again** (D. Sebesky) et **El Morro** (D. Sebesky), avec Paul Desmond (as), Kenny Barron (p), Ron Carter (b), Michael Brecker (ts), Tony Williams (dm), etc... plus cordes.

Derek Bailey (g)/**Drops,** Ictus 003 (P.O. Box 59, Pistoia, Italy)
avec A. Centazzo (perc.)

Lee Konitz/**Timespan,** (solos 54-76), Wave 14

Steve Lacy/**Threads** (trio-mai 77), Hz-05

N.H.O. Pedersen (b)/**Pictures,** Steeplechase 1068
avec Kenneth Knudsen (claviers)

Walt Dickerson (vb)/**Serendipity,** Steeplechase 1070
avec R. McDaniels (b) et E. Bateman (dm)

John Tchicai (as)/**Real tchicai,** Steeplechase 1075 (trio)

Stan Getz (ts)/**Live at Montmartre,** Steeplechase 1073-74
Howard Riley (p)/**Intertwine,** Mosaic Records GMC-771

Art Pepper (as)/**The Trip,** Contemporary 7638

Steve Kuhn (p)/**Motility,** ECM 1094 (quatuor 1977)

Tony Oxley (perc.)/**February Papers,** Incus 18

Globe Unity Orchestra/**Pearls,** FMP-0380 (Brotzman, Pilz, DuDek, Kowald, etc)

Hans Reichel (g) — Achim Knipsel (g)/**Erdmannchen,** FMP-0400

Schlippenbach (p) — Parker (ss) — Kowald (b) — Lovens (dm)/**The Hidden Peak,** FMP-0410

A. von Schlippenbach/**Solo** (p), FMP-0430

Fred van Hove/**Verloren Maandag** (piano solo), SAJ-11

John Tchicai (as)/**Solo,** Saj-12

Steve Lacy/**Raps,** Adelphi 5004
5 compositions: **Stamps, No Baby, The Throes, Raps, Blinks** interprétées par S. Lacy (ss), Steve Potts (ss, as), Ron Miller (b) et Oliver Johnson (dm), 1977

Ron Carter/**Picolo,** Milestone Double M-55004
Ron Carter (piccolo bass), K. Barron (p), Buster Williams (b), Ben Riley (dm), 1977

Gary Peacock (b)/**Tales of Another,** ECM-1101
6 compositions de Gary Peacock: **Vignette, Tone Field, Major Major, Trilogy 1, 2** et **3,** avec Keith Jarrett (p) et Jack de Johnette (dm), N.Y.C. 1977

Max Roach/**Quartet,** Horo (Italie)

Ran Blake/**Piano,** Horo

Helen Merrill (voc.)/**Autumn Love,** Catalyst 7912

Keith Jarrett (p)/**Survivors' Suite,** ECM 1085
avec Dewey Redman (ts, perc.), Charlie Haden (b), Paul Motian (dr, perc.), 1976

Ralph Towner (g)/**Sound and Shadows,** ECM

Leroy Jenkins (vln)/**Solo Concert,** India Navigation 1028
6 pièces: **Improvisation, Why Am I Here?, Opus Supo, Lush Life, Keep On Truckin Brother, Nobody Knows the Trouble I've Seen,** 1977

Hank Jones (p)/**'Bop Redux,** Muse 5123
Trio avec G. Duvivier (b) et Ben Riley (dm), N.Y.C. 1977, 8 pièces: **Yardbird Suite, Confirmation, Ruby My Dear, Relaxin' With Lee, Bloomdido, 'Round Midnight, Moose the Mooche** et **Monk's Mood.**

Tommy Flannagan (p)/**Eclypso,** Inner City 3009
N.Y.C. 1977, ex Enja, avec G. Mraz (b) et Elvin Jones (dm), 7 pièces: **Oleo, Denzil's Best, A Blue Time, Relaxin' at Camarillo, Cup Bearers, Eclypso, Confirmation**

Earl Swope (tb) — Lennie Tristano (p)/**The Lost Session,** Jazz Guild 1008
1945-46, sextet avec Emmett Carls (ts), Shorty Rogers (tp), Chubby Jackson (b) et Don Lamond (dm); aussi: Tristano (piano solo) et trio avec L. Gaskin (b) et Billy Bauer (g)

CCMC, Vol. 3, Music Gallery Editions, Toronto - 1977
3 pièces: **October Fourth, September Twentieth, June Seventh** (disponible à l'Alternatif-disques, Montréal)

Kent Carter/**Solo With Claude Bernard** (as), Sun, SR 106
Kent Carter (cello, b, p, melodica), Château de Maignelay, oct. 75 à sept. 76, 9 pièces

Jimmy Raney (g)/**Solo,** Xanadu 140
The Fugue, New Signal, How Deep Is the Ocean, The Way You Look Tonight, Wait Till You See Her, Smoke Gets In Your Eyes, Blues Variations

Doc Cheatham (tp) — Sammy Price (p)/**Doc and Sammy,** Sackville 3013
Honeysuckle Rose, Sam + Doc's Blues, Summertime, Tishomingo, Sheik of Araby, I Can't Give You Anything But Love, You Can Depend On Me, Ain't Misbehavin, Dear Old Southland

Arthur Blythe (as)/**The Grip,** India Navigation 1028

Clifford Jordan (ts)/**On Stage,** Steeplechase 1071
Quatuor avec C. Walton (p), S. Jones (b) et Billy Higgins (dm)

Lee Konitz (as)/**Jazz à Juan,** Steeplechase 1072
avec M. Solal (p), N.H.O. Pedersen (b) et D. Humair (dm)

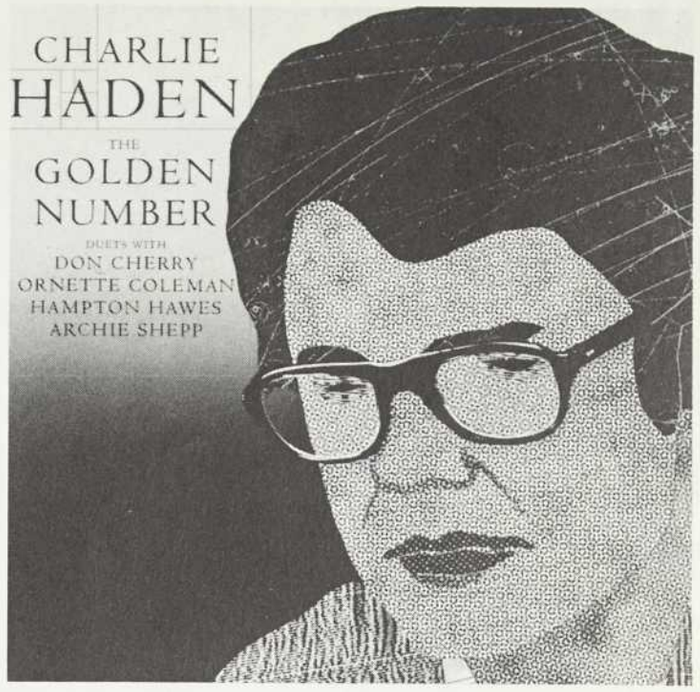
Mal Waldron (p)/**One-Upmanship,** Enja 2092
avec Steve Lacy (ss), M. School (tst), J. Woode (b) et M. Ntshoko (dm)

Al Haig/**Piano Solo,** Nadja PA-7163

Al Haig/**Interplay,** Seabreeze 1005 (duo avec Jamil Nasser (b))

Walter Bishop (p)/**Soliloguy,** Seabreeze 1002

Marion Bron (as)/**Awofofora,** Discomate 5002 (octuor)



Frank Strozier (as)/**Remember Me,** Steeplechase 1066 (sextet)

Duke Jordan (p)/**Live In Japan,** Steeplechase 1063-64
avec W. Little (b) et Roy Haynes (dm)

Jimmy Knepper (tb)/**Cunningbird,** Steeplechase 1061
avec Al Cohn (ts), R. Hanna (p), G. Mraz (b) et D. Richmond (dm)

Steve Lacy (ss)/**Clinkers,** Hat Hut F, 1977

Barry Altschul (dm, perc.)/**You Can't Name Your Own Tune,** Muse 5124
avec S. Rivers (ts), G. Lewis (tb), D. Holland (b) et R. Abrams (p)

Charles Mingus (b)/**Three or Four Shades Of Blues** (1977), Atlantic 50390

Max Roach/**Quartet Live In Tokyo,** Denon Jazz YX-7509

Randy Weston (p) — Vishnu Wood (b)/**Perspective,** Denon Jazz YX-7564

Erroll Garner (p)/**Plays Gershwin and Kern,** Polydor 2445-030
Trio, N.Y.C., 1976

RÉÉDITIONS

Duke Ellington/**Carnegie Hall Concerts — 1943,** Prestige Triple P-34004

Duke Ellington/**Carnegie Hall Concerts — 1944,** (double) P-24073

Dule Ellington/**Carnegie Hall Concerts — 1946,** P-24074

Duke Ellington/**Carnegie Hall Concerts — 1947,** P-24075

Herbie Nichols (p)/**The Bethlehem Years,** Bethlehem

Oscar Pettiford (b)/**The Finest of O.P.,** Bethlehem

John Lee Hooker (g, voc.)/**Black Snake,** Fantasy 24722
Album double, 1959-1960, avec Sam Jones (b) et Louis Hayes (dm) sur certaines pièces

Mary Lou Williams (p)/**The Ash Recordings 1944-47,** Folkways 2966
Album double, diverses formations, plusieurs inédits

Cecil Taylor (p)/**The Great Concert,** Prestige triple P-34003
ex Shandar — Paris 29 juillet 1969 avec Sam Rivers (ts), J. Lyons (as) et A. Cyrille (dm)

Paul Desmond (as)/**Easy Living,** RCA — PL42112

Paul Desmond (as)/**Take Ten,** RCA — PL42045

Paul Desmond (as) — G. Mulligan (bs)/**Two of a Mind** (1962), RCA — FXL1-7311

Gerry Mulligan (bs)/**The Arranger,** CBS — Contemporary Master Series

Miles Davis (tp) — Tadd Dameron (p)/**In Paris — May 1949,** Columbia 34804
avec également James Moody (ts), B. Spieler (b) et Kenny Clarke (dm); 9 pièces: **Rifftide, Good Bait, Don't Blame Me, Lady Bird, "Wah Hoo", Allen's Alley, Embraceable You, Ornithology, All the Things You Are**

The Four Brothers/**Together Again,** RCA — PL-42253

Duke Ellington/**Works of Duke, Vol. 20,** RCA — FXM1-7303
N.Y.C., 26 avril au 15 mai 1945

Fats Waller/**Piano Solos 1929-1941,** RCA — Bluebird AXM2-5518

Eddie Lang (g) — Joe Venuti (vln)/**Stringing the Blues,** CBS double JC-2L24

Ernie Henry (as)/**Last Chorus** (anthologie 1956-1957), Riverside 12-266

Vid Dickenson (tb)/**The Essential V.D.,** Vanguard double VSD99-100 (1953-54)
avec Edmond Hall (cl), Ruby Braff (tp), Shad Collins (tp), Steve Jordan (g), Walter Page (b), Sir Charles Thompson (p), Les Erskine (dm) ou Jo Jones (dm)

HUMOUR (Fantaisie)

Toy Symphonies and Other Fun, ensemble instrumental sous la direction de Raymond Lewenthal (p), Angel S-36080

Carl Reinecke (1824-1910): **Toy Symphony in C,** for piano, 2 violins, cello, nightingale, cuckoo, toy trumpet, drum, ratchet, bell tree, glass bell and tea tray.

Franklin Taylor (1843-1910): **Adagio and Finale From the Toy Symphony,** for piano, violin and cello with cuckoo, nightingale, fairy bells, sleighbells, triangle, toy trumpet, drum, bass drum and cymbals.

Henri Kling (1842-1918): **Kitchen Symphony Op. 445,** for piano with trumpet, funnel trumpet, wine glass, bottle, saucepan, fire irons, milk jug and tin covers.

Daniel Steibelt (1765?-1823): **Three Bacchanales Op. 53,** for piano with tambourine and triangle.

Cornelius Gurlitt (1820-1901): **Toy Symphony in C Op. 169,** for piano, violin and cello with quail, cuckoo, nightingale, triangle, toy trumpet and drum.

Etienne-Nicoles Méhul (1763-1817): **Ouverture burlesque,** for piano and violin with three mirlitons, triangle, toy trumpet, drum, ratchet and whistle.

"This record is the evocation of an Era: the 19th Century; and a place: the home... the comfortable home of the well-to-do bourgeois, where people had leisure but not so much money that they were too indolent or too preoccupied with the cares of supervising their fortunes to make their own entertainment, and had to resort to hiring it. (...) Here was music in which the whole family could participate (...) thus, toy symphonies form a not inconsiderable literature. Their popularity made them a lucrative business for publishers, who sold not only the music, but the toy instruments as well. Toy symphonies go back quite a bit in time (...) an inspiration for writing this kind of music came, in the 18th Century, from the existence of a world famous industry in the mountains, near Salzburg... During the long winter months the peasants, confined much of the time to their huts, manufactured all manner of musical toys... bird calls, drums, rattles, whistles, toy trumpets and the like. The tradition of toy symphonies grew and flourished in the German-speaking countries throughout the 19th Century and spread elsewhere, though never to the same extent."
Extrait de notes de pochettes rédigées par Raymond Lewenthal.

EN DIRECT

Lee Konitz, saxophoniste alto, concert solo, le 26 janvier 1978 à 20h30, à l'auditorium Maxwell-Cummings du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

LIVRES

Luigi Russolo/**L'art des bruits,** éditions l'Age d'homme, collection Avant-gardes, textes établis et présentés par Giovanni Lista, Lausanne 1975, 164 p., $6. approx.

Contenu: Russolo, peinture et bruitisme (préface de G. Lista), **L'art des bruits** — 1916, Manifeste futuriste/Polémiques, batailles et premiers concerts de bruiteurs/Principes physiques et possibilités pratiques/Les bruits de la nature et de la vie (timbres et rythmes)/Les bruits de la guerre/Les bruits de langage (les consonnes)/La conquète de l'enharmonisme/Graphie enharmonique/Les bruiteurs/L'orchestre des bruiteurs/L'art des bruits: nouvelle volupté acoustique/**Appendice:** lettre à Pratella (1921)/Brevet déposé pour le Rumorharmoniums (1924)/Seuphor (1931)/Brevet déposé pour un nouvel instrument à cordes (1931)/Lettre à Depero (1933)/L'archet enharmonique/Le Rumoharmonium/La "Sardane Catalane"/Témoignages/Pierre Henry: Futuristie 1 — Hommage à Russolo (synopsis du spectacle)/Notes de la préface/note bibliographique — écrits de Russolo.

Eric Satie/Écrits, éditions Champ libre, collections projectoires, documents rassemblés par O. Volta, 1977, $20.

Franz Schubert, par Brigitte Massin, Fayard, 1977, 1380 p., approx. $50.

Maria Callas/The Callas Legacy, Scribner's, 1977, 224 p., $12.50, rédigé par John Ardoin

A. Segovia/**Autobiographie 1893-1920,** McMillan Publishing Co., 1977, 207 p., $11.

COMPOSITEURS CANADIENS CONTEMPORAINS

"Ce volume constitue l'édition française des Contemporary Canadian Composers paru en 1975. Préparé et traduit sous l'égide du Centre de musique canadienne à Montréal, il présente des biographies, des listes d'oeuvres et des bibliographies de compositeurs de toutes les parties du Canada, et contient certaines informations relatives aux styles et aux recherches propres à chacun d'eux." Ed. Les Presses de l'Université du Québec, 338 p., $19.50

The World of Earl Hines (p), par Stanley Dance, 1977, Charles Scribner's Sons, 324 p., $7.95

Willy Geary "Bunk" Jonhson/**The New Iberia Years,** biographie du trompettiste, Austin Sonnier, 1977, $5.75

MAGAZINE

Fugue: "Canada's classical music magazine", publié 10 fois par année, $1. l'unité; information: Watts & Johnson Publications Ltd., 69 Sherbourne Street, Suite 315, Toronto, Ontario, M5A 9Z9.

Raymond Gervais

AUDIOGRAPHICS CASSETTE SERIES

"The New Wilderness Foundation produces and distributes cassette recordings of the works of both traditional and experimental performance artists. Storytelling, poetry, drama, and chanting and other traditional and avant-garde sound arts are represented on the series. Our aim is to cross cultural lines between traditional and experimental arts and to encourage dialogs among diverse communities. In attempting to do this, we not only produce cassettes and radio programs featuring our artists, but also sponsor live events in which audience and musicians collaborate with a poet or composer of a particular cultural tradition. If people are interested in our free brochures, or wish to be on our mailing list, they can write to us. Our address is: The New Wilderness Foundation, 365 West End Ave., New York, N.Y. 10024."

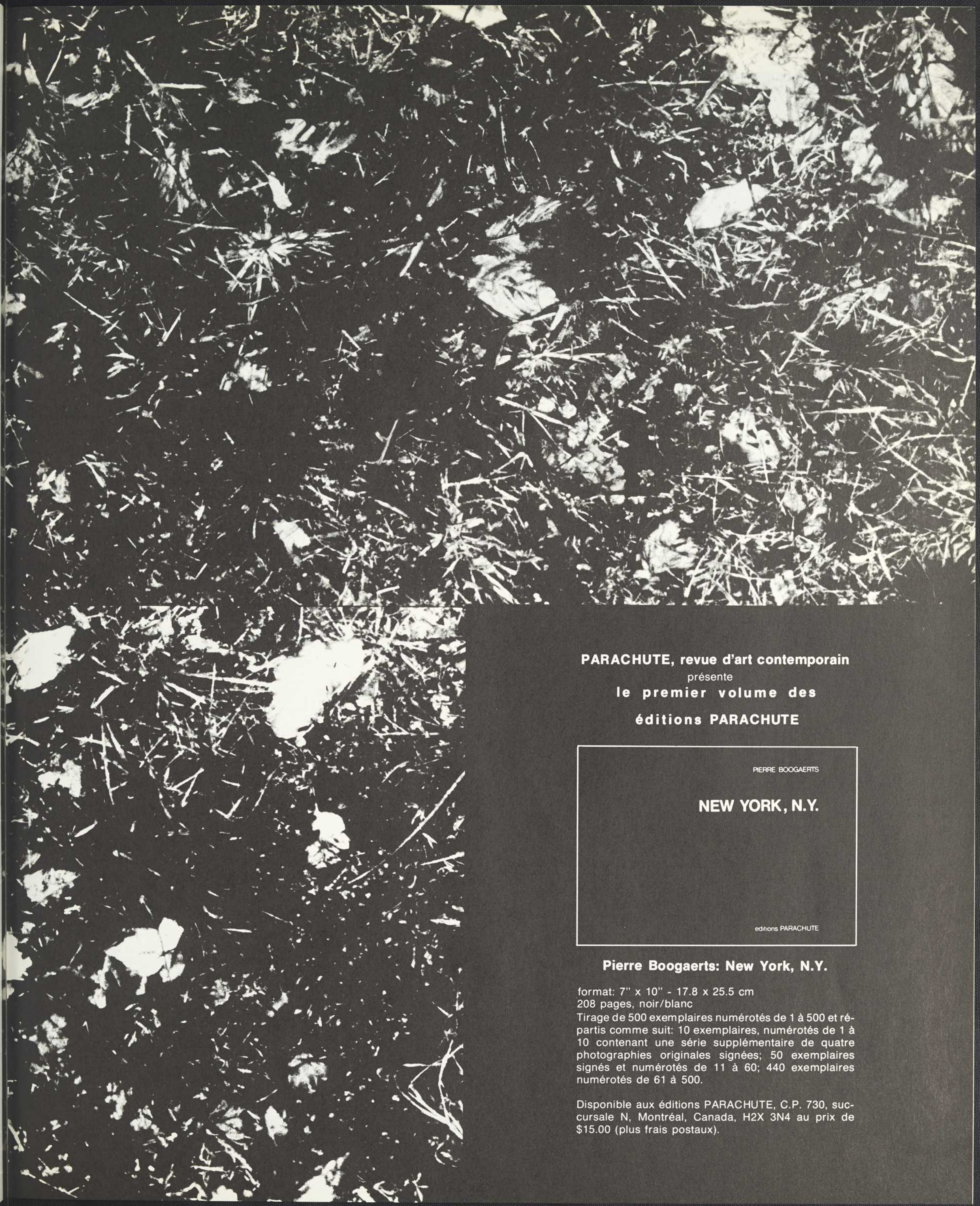
ENVIRONMENTAL MUSIC

"Dear Friends, this year, for the first time in Italy, under the heading SOUND/AMBIENTE two series of events (concerts, lectures, round-table discussions, open air performances) took place which were dedicated to environmental music, one at ZONA in Florence, the other at the Centro Internazionale di Brera in Milan. (A publication on the series is in preparation.) On this basis the Centro Internazionale di Brera has decided to set up a documentation archive on research and artistic activity in this field, covering its entire spectrum: from the problems of noise pollution to sound-environment studies to musical works involving environmental factors. This archive will be accessible to researchers and artists who, from different approaches, are working in the field; furthermore it will be used as reference for future activities this Centro intends to organize.

Please send (your expenses will be refunded) texts, recordings, graphic materials documenting your activity in this field; also, please keep us informed about projects and events related to it.

Thanking you in advance for your co-operation we are

Yours sincerely,
for the Centro Internazionale di Brera
Albert Mayr"
via Formentini 10
20121 Milano
telefono 808478/879815



PARACHUTE, revue d'art contemporain
présente
le premier volume des
éditions PARACHUTE

PIERRE BOOGAERTS

NEW YORK, N.Y.

editions PARACHUTE

Pierre Boogaerts: New York, N.Y.

format: 7" x 10" - 17.8 x 25.5 cm
208 pages, noir/blanc
Tirage de 500 exemplaires numérotés de 1 à 500 et répartis comme suit: 10 exemplaires, numérotés de 1 à 10 contenant une série supplémentaire de quatre photographies originales signées; 50 exemplaires signés et numérotés de 11 à 60; 440 exemplaires numérotés de 61 à 500.

Disponible aux éditions PARACHUTE, C.P. 730, succursale N, Montréal, Canada, H2X 3N4 au prix de $15.00 (plus frais postaux).

adami, arakawa, asselin, boisvert, borduas, christo,
L. comtois, lagacé, mikkanen, mill, miro, riopelle,
robert, séguin, simonin, titus-carmel, tounissoux

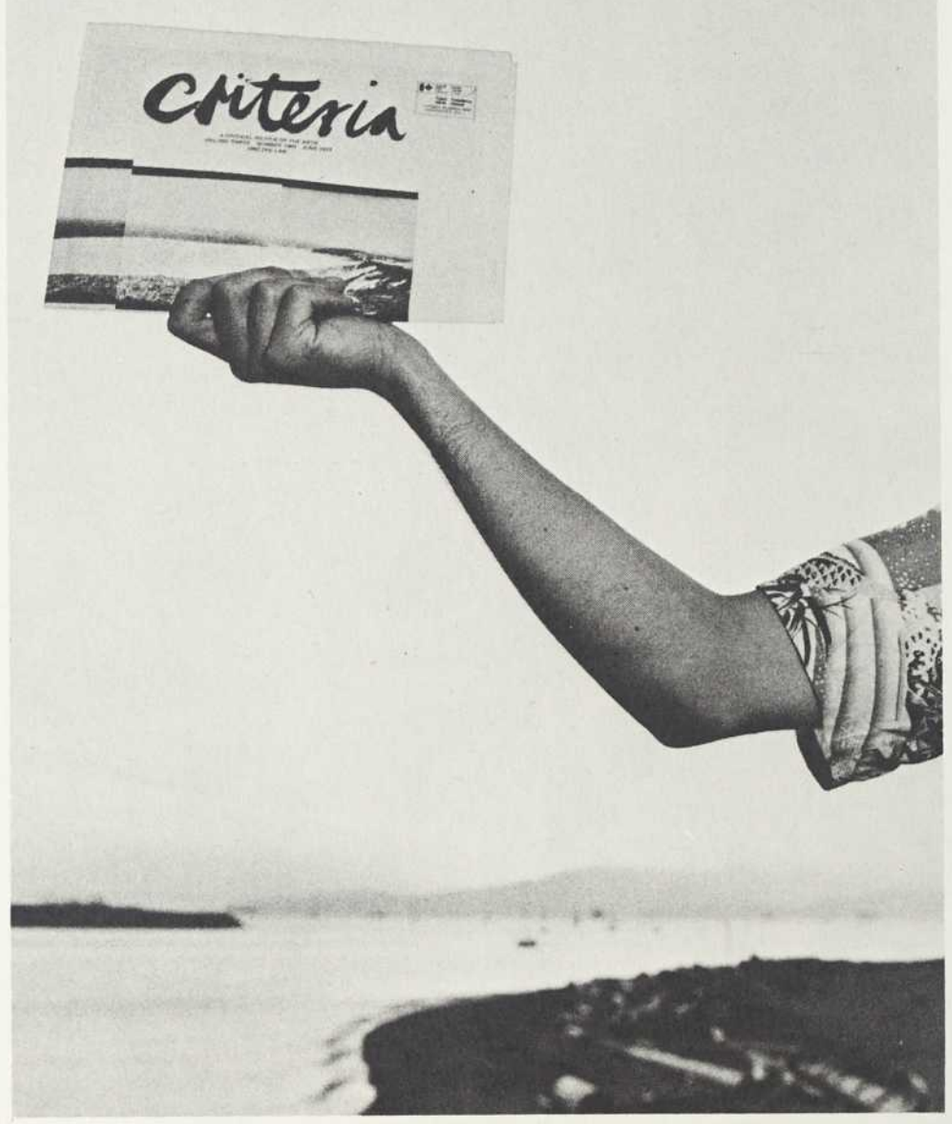
galerie curzi, 2140, rue crescent, montréal, québec
H3G 2B8 • tél. 844-2287

VITRINE

pour en savoir davantage

VITRINE
pour l'art actuel

51 rue quincampoix
75004 paris tél. 271 32 98

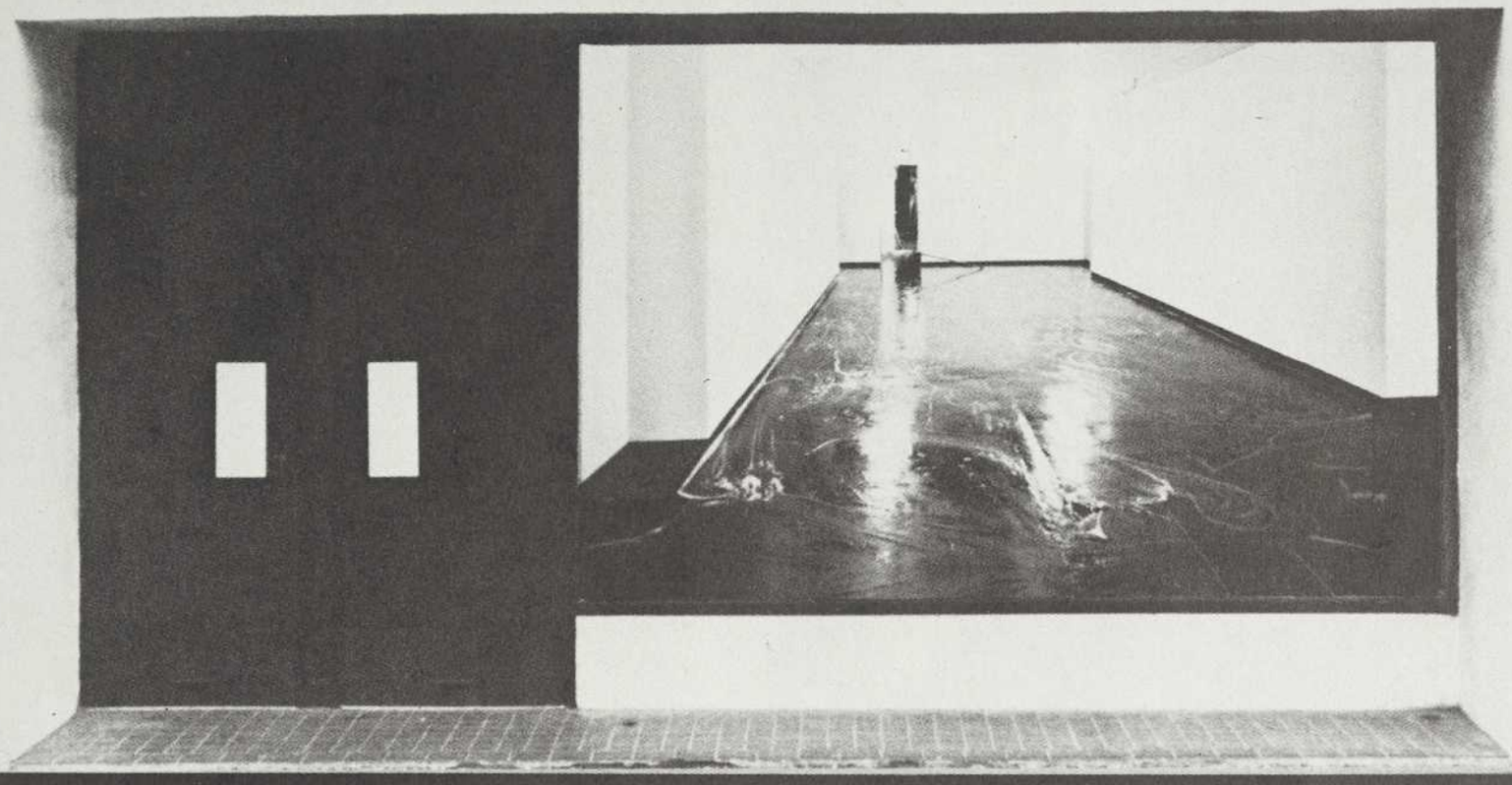


CONTEMPORARY CANADIAN ART : CHARLES GAGNON GUIDO MOLINARI IRENE WHITTOME

PHOTOGRAPHY : ROBERT FRANK LEE FRIEDLANDER E.J.BELLOCQ LYNNE COHEN

YAJIMA/GALERIE 1625 RUE SHERBROOKE OUEST MONTREAL QUEBEC CANADA TELEPHONE (514) 935-2217

CARMEN LAMANNA
GALLERY



Karl Beveridge / Ian Carr-Harris / Robin Collyer / Paterson Ewen / Murray Favro / General Idea / Mary Janitch / Joseph Kosuth / Robin MacKenzie / Ron Martin / David Rabinowitch / Royden Rabinowitch / Reinhard Reitzenstein / Colette Whiten / Shirley Wiitasalo / Ed Zelenak

CARMEN LAMANNA GALLERY 840 YONGE STREET, TORONTO, ONTARIO, CANADA M4W 2H1 (416) 922-0410

FÉVRIER 1978 FIZZLES de Beckett

illustré par Jasper Johns

MARS 1978 ERIC FISHL

GALERIE B 3611 ST. DENIS, MONTREAL, (514) 849-8948

CONTEMPORARY ART/SOUTHEAST

A bi-monthly magazine for the visual arts

Contemporary Art/Southeast is published six times annually, with extensive and comprehensive reporting on the visual arts events in the eleven Southeastern states.
Annual subscription for individuals: $9.00.
Annual subscription for institutions: $12.00.
Payment must accompany Subscription Order

P.O. Box 7873 Station C Atlanta, Georgia 30357

macula

Piet Mondrian **Le jazz et le néo-plasticisme.**
Max Bill **La Composition 1/1925 de Mondrian.**
Wladyslaw Strzemiński **L'Unisme en peinture.**
Jean-Claude Lebensztejn **Sur Alexander Cozens.**
Yve-Alain Bois **Malevitch, le carré, le degré zéro.**
Guy Brett **Champ, agriculture, décoration.**
Raymonde Hébraud-Carasco **Dialectique Eisenstein.**
HENRI MATISSE **AUTRES PROPOS.**

1

128 pages - 30 FF.

macula

Clement Greenberg **Les textes sur Pollock - Peinture à l'américaine**
Jurgis Baltrusaitis **Un musée des miroirs**
Hubert Damisch **Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture**
Jean Louis Schefer **Sur l'objet de la figuration**
Mondrian, Vantongerloo, Torrès-Garcia, Bill, etc... **Lettres à Jean Gorin**
Erwin Panofsky / Barnett Newman **Correspondance**
DOSSIER **ALBERS**

2

156 pages - 35 FF.

Vente au numéro - Franco de port
Abonnement 4 numéros par an : 120 FF. (Etranger : 140 FF.)
Administration : Pierre Brochet - 313, rue Lecourbe - 75015 Paris

Galerie Mira Godard

Albers
Avedon
Bill
Borduas
Botero
Gottlieb
Katz
Milne
Pasmore
Picasso
Riopelle
Bentham

Besant
Bolduc
Breeze
Colville
Comtois
Etrog
Forrestall
Fox
Gagnon
Gaucher
Haeseker
Knudsen

Kosso
Lochhead
Lorcini
McEwen
Onley
Pratt
Rogers
Smith
Smith
Tanabe
Vermette
Warkov
Young

1490 rue Sherbrooke Ouest
Montréal, Québec
H3G 1L3 Canada
Tél (514) 931-5841

22 Hazelton Avenue
Toronto, Ontario
M5R 2E2 Canada
Tel (416) 964-8197

FOREST CITY GALLERY
432 RICHMOND ST.

R. Benner T. Benner
Breeze Curnoe Dewdney
Favro Ferris Hassan Nold
Päs Zelenak

Gerard Päs
Nov. 11-30
Christmas Sale
Dec. 2-7
Lise Downe
Dec. 9- Jan. 4
Claude Breeze
Jan. 6-25
Ron Benner
Jan. 27-Feb. 15

London, Ontario
Open: Tues-Sat 10 am-5 pm
(519) 434-5875

Vous trouverez la revue PARACHUTE:

ALLEMAGNE
WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

ANGLETERRE
NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41, rue Sloane Gardens, London, SWI

BELGIQUE
E. RONA (+−o), 13, avenue Théodore Roosevelt — BI320 Genval — Lac
PALAIS DES BEAUX-ARTS, rue Royale 10 — 1000 Bruxelles
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM , 70, rue de l'Arbre Bénit, 1050 Bruxelles

CANADA
MONTRÉAL
VOUS TROUVEREZ LA REVUE PARACHUTE DANS LES LIBRAIRIES OU DANS LES MUSÉES ET LES GALERIES SUIVANTES:
GALERIE B, 3611, rue Saint-Denis
GALERIE GILLES GHEERBRANT, 2130, rue Crescent
YAJIMA GALERIE, 1625, rue Sherbrooke ouest

TORONTO
ART MÉTROPOLE, 241 rue Yonge, Toronto,
CARMEN LAMANNA GALLERY, 840 rue Yonge, Toronto

AUTRES:
LIBRARY, NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, 5163, rue Duke, Halifax, Nova Scotia
MUSÉE DU QUÉBEC, Parc des Champs de Bataille, Québec, Québec
TABAGIE GIGUÈRE, rue Buade, Québec
GALERIE NATIONALE DU CANADA, Ottawa, Ontario
LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre National des Arts, 75, rue Elgin, Ottawa
FOREST CITY GALLERY, 432 Richmond Street, London, Ontario
ARTON'S, 318 — 10th St. NW Calgary, Alberta
WESTERN FRONT, 303 East 8th Avenue, Vancouver, B.C.

FRANCE
JEAN FOURNIER, 22, rue du BAC, 75007 Paris
LA HUNE, 170, boul. St-Germain, 75006 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 15, rue de l'Échaudé, 75006 Paris
GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris

HOLLANDE
OTHER BOOKS AND SO, 227 Herengracht, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

ITALIE
MILAN: EVE ROCKERT CARPI, 18 via Solferino, Milano
MULTHIPLA, Piazzale Martini 3, 20137 Milano
VENISE: GALLERIA DEL CAVALLINO, San Marco 1725, 30124
FLORENCE: SCHEMA, Via Vigna Nuova 17, 50123
ZONA, Via S. Nicolo 119r, 50125
ROME: UGO FERRANTI, Via Tor Millina 26,00186
BOLOGNA: STUDIO G7, Via Val d'Aposa 7C, 40123

SUISSE
ÉCART c/o John Armleder
6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

U.S.A.
JAAP RIETMAN. INC. 167. RUE SPRING. NEW YORK 10012
PRINTED MATTER, 7 LISPENARD ST., New York
RIZZOLI, 712 5th AVENUE, NEW YORK 10019
WITTENBORN, 1018 MADISON AVENUE, NEW YORK
HENNESSEY & INGALLS, INC. 11833 WILSHIRE BLVD. LOS ANGELES CA 90025
LEGION OF HONOR BOOKSHOP, CALIFORNIA PALACE OF THE LEGION OF HONOR, LINCOLN PARK, SAN FRANCISCO, CA 94121
3rd FLOOR BOOKSHOP, 70 TWELFTH STREET. SAN FRANCISCO. CA 94103
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th street, KANSAS CITY, MO 64110
HALLWALLS 30 ESSEX ST. BUFFALO, NEW YORK 14213