PARACHUTE

$2.50 AUTOMNE 1978

255

12

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

collaborateurs
JEAN ANTONIN BILLARD, MARIE-FRANCE BRUYÈRE, PETER FROELICH, RAYMOND GERVAIS, CLAIRE GRAVEL, LISE LAMARCHE, PHILIP MONK, NICOLE MORIN-McCALLUM, RENÉ PAYANT, JEAN-MARC POINSOT, RAMON PELINSKI, GEORGES ROQUE, ALAN SONDHEIM, YANA STERBAK.

secrétariat COLETTE TOUGAS

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.

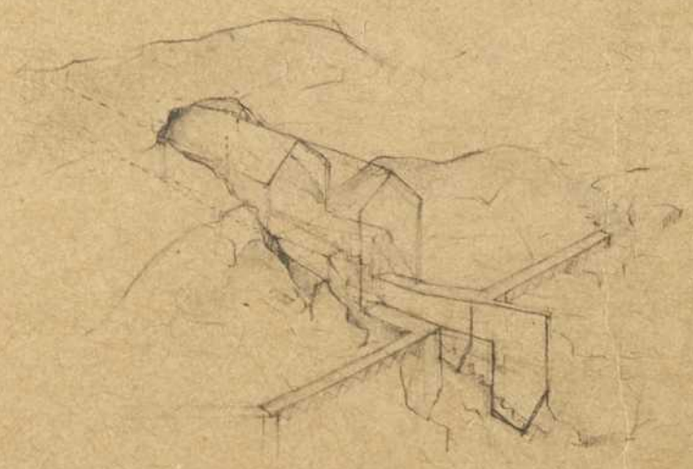
système graphique:
PIERRE BOOGAERTS
ANGELA GRAUERHOLZ

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 États-Unis)
$15.00 par avion.
Dépôt légal à la Bibliothèque Nationale du Québec et à la Bibliothèque Nationale du Canada.
3ième trimestre 1978.
Imprimerie Boulanger Inc., Montréal
Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert
ISSN: 0318-7020
Courrier 2e classe no 4213
Couverture: George Trakas, étude pour Cap Trinité, Baie Éternité, Québec, 1978, *Mine de plomb,* 9"x12".



12

SOMMAIRE

AUTOMNE 1978

5 BLURBS:
Performance Festival — The Montreal Museum of Fine Arts
by Peter Froehlich

14 SCULPTURE/NATURE
par Jean-Marc Poinsot.

20 STRUCTURES FOR BEHAVIOUR
by Philip Monk.

28 GEORGE TRAKAS
Interview by Chantal Pontbriand.
(suivi de la traduction française)

38 LA SCULPTURE MAINTENANT/TORONTO
par Lise Lamarche et René Payant.

41 ALVIN LUCIER
by Alan Sondheim.

43 JOHAN VAN DER KEUKEN: UN CINÉASTE QUI DÉMYTHIFIE LE RÉEL. PAS DE LIBERTÉ SANS INQUIÉTUDE.
par Jean Antonin Billard.

50 JOCHEN GERZ: RÉPONDRE À L'IMPOSTURE CULTURELLE PAR LA MUTILATION.
Propos recueillis par Claire Gravel.

52 TERRY RILEY
Interview by Ramon Pelinski.

54 Informations

SCULPTURE: QUELQUES QUESTIONS

Si une certaine sculpture contemporaine s'est aventurée dans la nature ou dans des lieux inusités, déserts, forêts, mer, terrains vagues, bâtiments désaffectés, c'est pour créer une dépense nouvelle, générer une énergie de transformation dans un environnement, dans un système différent de celui de la galerie ou de l'atelier. L'art minimal n'a-t-il pas au cours des années soixante poussé à ses limites la relation que pouvait soutenir l'objet avec la galerie, le musée, tout espace d'exposition conventionnel? Au même moment, l'extériorité promulguée par le minimalisme était contrebalancé par des démarches s'appuyant sur celui qui fait, et sur le comment faire. "Performance", "processus", "présence", des mots clés qui lient aux limites de l'interrogation sur l'espace le facteur temporel. Le temps transpire dans le mécanisme même de l'oeuvre, au moment de la conception, au moment de la perception. Le temps présent, où se joue la réalité des choses, le temps décalé, où figure la représentation, très souvent, assurée par la photographie, cette immense mémoire de notre temps, sorte de post-expérience dont la vie actuelle ne saurait plus se passer.

Dans une étude récemment parue sur la sculpture moderne, Rosalind Krauss affirme: "The history of modern sculpture is incomplete without discussion of the temporal consequences of a particular arrangement of form. Indeed, the history of modern sculpture coincides with the development of two bodies of thought, phenomenology and structural linguistics, in which meaning is understood to depend on the way that any form of being contains the latent experience of its opposite: simultaneity always containing an implicit experience of sequence. One of the striking aspects of modern sculpture is the way in which it manifests its makers' growing awareness that sculpture is a medium peculiarly located at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing."(1)

Le pendule qui oscille entre le temps arrêté et le temps qui passe balance aujourd'hui légèrement vers une connaissance plus grande de ce temps qui nous échappe et avec lequel nous devons renouer pour développer un sens du lieu dans lequel nous existons sans savoir. L'expérience vécue prime dans l'approche de la nouvelle sculpture, de même que la sensation de durée plus que l'instantanéisme ou la simultanéité d'une perception concentrée sur un objet à voir. Le corps entier est appellé à prendre part. Aussi, le corps participe au même continuum spatial mis en relief par la sculpture qui occupe ou délimite l'espace par une construction, un parcours, un encadrement quelconque. Une sculpture qui, dans ses moments les plus convaincants, relève de l'espace autour. C'est dire que matériaux, et ici tout s'y prête, échelle, rythme, toutes caractéristiques formelles sont en relation avec la spécificité du lieu.

Plusieurs dans ce numéro de Parachute mettent en évidence de telles préoccupations. Jean-Marc Poinsot, dans *Sculpture/Nature,* cherche à situer les démarches d'artistes tels que Smithson, Morris, Long, Heizer, Aycock dans la lignée d'oeuvres millénaires, témoignant des réalisations de civilisations antérieures à la nôtre. Il s'agit d'une exégèse sur une sculpture qui relève de temps immémoriaux et qui pourtant, dans le contexte de la sculpture moderne a connu ses transformations les plus radicales à l'intérieur des quinze dernières années. Ce changement, Poinsot le définit par une "prédominance de l'imaginaire sur le spéculatif, du sensible sur le sensoriel, c'est-à-dire d'une approche articulant ses significations et ses modes d'expression d'une manière globale, insécable plutôt que suivant le principe de l'analyse." Pourtant, la sculpture contemporaine fait face à des contradictions itinérantes, et c'est de celles-là que Philip Monk discute dans son commentaire sur l'exposition *Structures for Behaviour* que montait Roald Nasgaard(2) à Toronto, l'été dernier.

Le point de vue critique de Monk, qui oppose les oeuvres de Serra et de Rabinowitch à celles de Morris et de Trakas, ce qui l'incite à mettre en doute le regroupement de l'exposition, s'articule en fonction d'une dialectique entre formalisme et phénoménologie, un art de l'objet versus un art "spatial", où cependant il tente de réfuter les vieilles querelles qui entourent les notions de subjectivité et d'objectivité. "Artists, it seems, are proclaiming deflections in interest as historical necessity in a desire to detach art from the pluralism of the present and to re-engage it as a radical act shaping and transforming consciousness."

Créer une conscience nouvelles des choses... ce sont les mêmes mots qui définissent la performance, dont l'articulation se situe autour d'une interrogation sur l'ensemble des langages codifiés des arts de la scène. Performance et sculpture ont ce en commun de primer l'interaction spectateur et oeuvre, une interaction qui se veut active, questionnante.

Chantal Pontbriand

(1) Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture,* New York, The Viking Press, 1977.

(2) *Structures for Behaviour,* Art Gallery of Ontario, Toronto, 1978, introduction de Roald Nasgaard et écrits d'artistes.

BLURBS

Photo: Justine Muscutt

Peter Froehlich

On may 13 and 14, 1978, the Montreal Museum of Fine Arts sponsored a festival of performance art which included participants from across Canada.

Peter Froehlich discussed the festival with Spanish Eddy.

Peter Froehlich is a performer and theatre director. He is chairman of the theatre sector of the University of Ottawa.

Spanish Eddy is a general consultant. He is currently unemployed. He often hangs out at the corner of Clarence and Dalhousie in Ottawa.

Photo: B. Wire

Spanish Eddy

P.F.: It's just that with a festival that included eighteen separate performances involving over forty artists, the one thing that jumps out at you is just how little tangible connective tissue there is within performance art in comparison with the more traditional art forms.

S.E.: Yeah.

P.F.: I mean, even on a really superficial level, you can say that a man playing a trumpet isn't going to fit into the category of painting or that a work which involves two-hundred pounds of plaster is probably not music.

S.E.: Yeah.

P.F.: But even on a level as superficial as that, it's pretty hard to exclude anything categorically from performance art. Even the presence of the artist. I mean the first thing that obviously comes to mind when you hear the word "performance" is that the artist is going to be there doing, ah... whatever it is.

S.E.: Sure. Yeah.

P.F.: But there was at least one piece in the Festival that wouldn't fit that criterion and a couple of others that would really stretch it. It also seems like most performance art involves artists extending their work beyond the medium they originally started out in, in which they were formally trained.

S.E.: Painters who want to play the trumpet eh, or...?

P.F.: Except that it's easy to find exceptions to that one too.

S.E.: Yeah, eh?

P.F.: And again, most of these pieces seem to try to dissolve standard performance conventions, but then, that's true of a lot of stuff you wouldn't necessarily call performance art. And there's certainly no consistent approach to content. A lot of it is really formalistic; a lot of it is really personal. It seems to be about as diverse as the artists themselves and the directions from which they've come: dance, poetry, music, film, theatre, painting, photography...

S.E.: So how'd they decide what to include?

P.F.: The organizers you mean?

S.E.: Yeah.

P.F.: Well, I guess they realized that the only way to tackle this was to try to define it in terms of its diversity. What they set out to do was to bring together the largest possible range of performance events that wouldn't fit the traditional categories and so, for the most part, aren't seen in traditional performance venues.

S.E.: So are you saying that the traditional performance stuff like music and theatre and that, isn't a part of this performance art?

P.F.: No, there's no reason why the programme couldn't have included, I don't know... some Molière or a string quartet except that there was a limited amount of time and a sense that those things are pretty readily available and so familiar to everybody that they'll be automatically assumed as a part of the range of performance possibilities. Besides, there was a pretty fair representation in the festival, I think, of works which were traditional enough to show where it overlaps with conventional forms.

S.E.: Like what?

P.F.: With music for example, there were a couple of things: There was a composer-pianist by the name of Lubomyr Melnyk who played a fragment of a larger piece of his, an aleatory, continuous music composition fairly reminiscent of Reich and Glass.

S.E.: So how's that specially performance? I mean what, does he just sit at a piano and play or...?

P.F.: Oh sure, yeah. And then there was a punk rock band called "The Young Adults" who added a thin layer of theatricality to otherwise very ordinary rock music. And in the direction of poetry, John Heward did a piece with his daughter Alia and Mark Pfeiffer which he called "A Painting, words, pebbles, thrown into a stream."

S.E.: You said it was poetry.

P.F.: Essentially. It was a series of short verses by authors ranging from Heraclitus to Matisse all centering on the elements. The three of them sat in a circle and manipulated symbols of fire, water and earth as they read and sometimes they would crumple up a page when they had finished and toss it into the audience. In dance, there were a number of things: Vicki Tansey, Lily Eng, and a group called Catpoto. Tansey's work differed from conventional dance chiefly in that she moved to the reactions and suggestions of her audience rather than to music. Catpoto perform what they call "contact improvisation" which is a dance form in which two or more performers keep constant body contact and move so as to maintain a group equilibrium. So you can see, at least in terms of what was offered at the festival, that avant-garde performance extends well into the conventional arts. There sure aren't any clear dividing lines.

S.E.: And what about theatre?

P.F.: Well, Rae Davis headed a group that did a series of very different pieces... five I think. One of them involved three performers in incredibly slow, almost imperceptible movements. In another one, the group alternated repeating a single question, "What can I do that I haven't already done?" over and over for ten minutes. In their most complex piece, "Laps", one of the performers jogged around the gallery sixty times while another one danced along a straight line and pretended to lose control of her movements every once in a while, and a third performer was propped in a corner frozen in a position of falling, all of this to the accompaniment of a Bach concerto.

S.E.: Sounds like what these people want to do is just move away from what's usually allowed in their particular art.

P.F.: Well, yeah. There's a definite sense of artists straining at the accepted conventions of the modes in which they were trained. You can usually sense them growing out of a specific medium: I mean Melnyk is a classically trained musician; Eng, Tansey, and the Catpoto people still think like dancers; Davis' background is clearly theatrical. You can see that in the way her performers function as actors, using different costumes, and for that matter different attitudes, for different pieces.

S.E.: So what's the big deal? I mean how come you

need a special name for these things? What's wrong with "music" and "dance", I mean if these people are dancers...

P.F.: I guess it's their common attitude of challenging conventions, or just the fact that their exploration takes them into common intermedial areas. I guess they usually share aesthetic means and attitudes that form a bond between them which can be as strong as their individual bonds to the forms out of which they are growing. So in that sense it's useful to think of them together. I don't know. But... yeah, you're right too. There's a strange tendency on the part of the art establishment, the schools, the burocracies to want to say that new or exploratory forms aren't really a part of the arts they've grown from. But that's always been true.

S.E.: How do you mean?

P.F.: Well, it's from those directions that you always hear, "It's nice, but it's not theatre," or "it's not dance," as if it mattered.

S.E.: Yeah. Did you know that there's only six legitimate kinds of modern dance?

P.F.: What?

S.E.: Yeah. I was drinking with a guy from over at the Canada Council the other day, and he told me that.

P.F.: That's what I mean. That's why I'd rather not worry too much about the labels except as a kind of general focus of attention. But it's a mistake too to think of performance art as simply an outgrowth of the other arts. I mean that may seem to be the case with the people I just mentioned, Melnyk and Davis and Tansey, and for them it seems pretty ridiculous to try to make any distinction. There's no reason why a piece can't be theatre or dance and simultaneously be seen as performance art. But the majority of the artists are doing work which can't be made to fit any of the traditional categories. And it's them that I really want to talk to you about, to see what you make of them. But first... you asked about connections with theatre, and I mentioned Davis' work which seems, like the other pieces I've been describing, to be growing out of theatre. But there were a couple of pieces, and by Eric Fischl, and the other by the Western Front people which seemed more to be moving towards theatre from a very different point of view.

S.E.: O.K. I think I get what you mean by people moving away from some art, but how do you move towards?

P.F.: All I mean by that is that in both cases the primary discipline in which these people started out was the visual arts and not theatre. But both of them developed pieces that verged towards the theatrical. I mean in both cases the performers were, in one sense or another, assuming identities or emotions and speaking lines which were not their own at that particular moment.

S.E.: You mean they turned into actors?

P.F.: Exactly. And the pieces were also basically organized in terms of a progression of scenes which represented different times or places, or maybe just states of mind.

S.E.: But didn't any of the other pieces work that way?

P.F.: No. I think these were the only ones which involved performers either assuming roles other than their own or settings other than here and now. Like I said, most of the pieces functioned quite outside traditional performance conventions. But it was as exciting to me to see old conventions rediscovered as to see new ones developed. With these two performances there was a sense of particular techniques and conventions having been chosen, not because the performers had been brought up in them or even had picked them up along the way, but just because their work had brought them to them. You might have seen the devices they used a thousand times, but they still seemed new; there was nothing stale about them.

S.E.: So what were they like?

P.F.: The Fischl piece was called "Excerpts from the Prayers of our Sisters" and was performed by four people. It was a series of fragments centering on developing sexual roles. Each fragment involved a different physical relationship among the performers and a different musical setting, ranging from fiddle and music box to a home-made instrument that looked like it had been constructed from fish bones. Some of the pieces were sung, some were chanted or spoken, sometimes intermingling with pretaped segments.

S.E.: What kind of words, I mean poetry or...?

P.F.: It ranged from poetic images to simple mantras, phrases like "Bait the fish; beat the fish; eat the fish." repeated over and over until they lost all meaning. It was all incredibly carefully constructed and performed. Very delicate. They dit it in the auditorium lobby. The low ceiling was emphasized because the whole space was lit by dim, yellowish sodium vapour lamps. There was a backdrop and two side panels of blank photographic paper, and throughout the piece the performers would sponge developer onto the murals and gradually some of the words of the pieces and the image of a boat emerged. It was all done very solemnly. And then at the end of the piece the room-lights were switched on, and the whole thing turned black.

S.E.: Sounds almost religious, somehow.

P.F.: Well, yeah. Everything they said and did was ritualized in a way. And that was true of the other piece too, the Western Front piece. For this thing they called themselves, "The Canadian Shadow Play Theatre." I mean it was totally different, much zanier and flashier and tongue in cheek. I think it was probably the only piece of the weekend that didn't take itself utterly seriously. And yet it had a similar sense of ritual to it. What they did was a mixture of shadow puppets, film, slides, and live performances, all intricately co-ordinated with live and taped sounds. There were a series of acts, each of which toyed with a different notion of time. In the first one, shadow clock-devices were transformed into a film of clocks and watches going berserk. The second act dealt with time as event rather than time passing. Glenn Lewis came out in front of the screen on his knees dressed as a pygmy and danced, waving a spear and chanting ya-ya ya-ya incessantly as all kinds of prehistoric calamities, volcanos, herds of voracious shrews, engulfed him in shadow and on film.

S.E.: And what, a curtain would come down between the acts, or...?

P.F.: No, between the acts there were a series of erudite commentaries on the performance between "Madame X" and a man in a pig-mask. They were modeled on those Texaco Metropolitan Opera commentaries, you know, everything carried out entirely in a vocabulary of international words.

S.E.: How do you mean?

P.F.: Je ne sais quoi. Gemütlich Gesamtkunstwerk vis à vis mélange. Like that.

S.E.: Oh yeah.

P.F.: But you got the feeling of a remarkably skillful interweaving of ideas and techniques. I mean they had a screen through which people could walk, shadows which were simultaneously every colour of the rainbow, dialogue, electronic sound, all fluently co-ordinated.

S.E.: I think I'm beginning to get what this is all about. Didn't they use to call this kind of thing mixed media, or...?

P.F.: Well, a lot of the pieces involve different media but you don't hear the term "multi-media" used in this sense as much now as you did a few years back, which I think is a good thing because the term suggests a misconception that goes back a long way. The notion of adding arts together dates I think, from the sixteenth century when people began rediscovering documents relating to Greek and Roman performing arts. And they got the idea that they'd discovered a golden age of total art forms which appealed to all the senses at once.

S.E.: Kind of like Cinerama.

P.F.: Well, yeah, if they'd dug up some of the hype put out for "Earthquake" or "The Towering Inferno", they would have got the same idea. I mean Aristotle talks about tragedy having plot, character, diction, rythm, music and spectacle, and they took him literally and figured that somewhere along the line, this total

Tai-Chi instructor with Peter Dudar and Lily Eng.

theatre had become fragmented, split up into separate arts. So people like Bial decided that the only way to recreate a golden age of integrated art was to put the arts back together again. They had high hopes for their mixed media; they figured they could control the passions, ensure the stability of the state, even cure diseases.

S.E.: Cure diseases?

P.F.: Like I said, they took Aristotle literally. But it's out of that notion that ballet and opera come, and at their very worst, they still come across like an addition of separate arts. I mean, if you look at the façade of the Paris Opera, they've got the whole misconception preserved in marble for posterity. Over each of the archways is carved one of the supposedly constituent arts of the opera: Poésie lyrique, Musique, Chorégraphie, and so on. But the problem with starting with the notion of adding together separate entities whether it's adding dance and theatre, or just hooking up a slide projector to a tape recorder, your focus tends to become the pieces rather than the whole. It's like trying to orchestrate by starting out with a trumpet and then trying to add a couple of cellos or a xylophone; you have to start with a conception of a sound, an idea, and use whatever means are necessary to realize it. And I think that's what most of the artists at the festival were doing. It's a question of reconceiving the whole performance process from the start for each work, and as a result of that, maybe edging towards one medium or using an element or an approach from another, but not just mixing them together.

S.E.: Jesus, I was just trying to get a hold of this thing.

P.F.: Well, there were some pieces that were additive in the way they worked, and that's not to say they didn't function. I mean the piece Charles Gagnon and I did was basically constructed that way. We put it together on the spur of the moment out of a convoluted psychoanalytic tract on the significance of Leonardo da Vinci's bird dreams and a whole series of recordings of Siberian bird-calls and records for teaching mynah-birds to talk.

S.E.: And you recorded this?

P.F.: I read the essay live and very dead-pan while Charles manipulated the other sounds so that they either became background or foreground.

S.E.: And people actually sat through that?

P.F.: For the most part, yeah. And then there was another piece by Louise Guay and Marc Cramer which was a conglomeration of every audiovisual device you could imagine. There were film, slides, live video, taped video, taped sound, ah... live amplified sound, musical instruments movement... all images of animals and the elements, some of it prepared, most of it completely improvised. Both that piece and one by Raymond Gervais were attempts to create a stream of consciousness with a barrage of images in all different media. Gervais' piece, "Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer" was much more linear and much more specific than the other. It kept alternating between live and electronic images, beginning with a very simple piano piece, then switching to a tape of voice alternating the words "je" and "vous" in the rhythm of waves rising and falling, then back to live sound with Gervais knocking on the stage floor, then slides of the sea and so on ending up with Ella Fitzgerald singing *How Deep is the Ocean.*

S.E.: Live or...

P.F.: No, no. But all of those pieces — I mean I couldn't judge the one I was involved in — but they gave me a sense of pieces rather than a whole, while most of the other work, wafhever else was happening, seemed to start with an integral premise rather than adding bits, and go from there.

S.E.: And what kind of stuff was it?

P.F.: One of the first things that happened was a piece of improvised choreography by a woman from Toronto called Lily Eng. She's been doing a lot of work in the martial arts.

S.E.: A woman?

P.F.: Yeah. This is an improvised movement piece which centered around...

S.E.: A dance?

P.F.: Well, like dance. There was no music or sound except for the sounds she made when she moved and her breathing and her voice. Obviously a lot of her personal energies have been concentrated in the martial arts and that seemed to be the key source from which her choice of movements came. The piece took on the quality and ah... the energy of the work she's been doing with Kung Fu: unexpected, sudden rhythms, sharp breathing, hitting out at the walls, at herself, at the floor, shadows, air, like that.

S.E.: Like shadow-boxing.

P.F.: Kind of, except more structured... or maybe less structured.

S.E.: Well, which?

P.F.: Less structured in the sense that shadow-boxing is always geared towards improving your boxing skills and this wasn't held together by any goal like that.

S.E.: But...

P.F.: But more structured visually, ah... kinetically; more aesthetically organized and more personal to her I guess.

S.E.: O.K. So is this woman a dancer or what? The thing about shadow-boxing is you don't have to watch. Are people sitting through all of this?

P.F.: Sure, they...

S.E.: It doesn't exactly sound like "The Nutcracker".

P.F.: So what do you know about "The Nutcracker"?

S.E.: They make us watch it every Christmas down at the mission.

P.F.: I don't know, maybe you'd prefer "The Nutcracker".

S.E.: I hate "The Nutcracker".

P.F.: So if you don't get off on that, why worry about whether this thing is like it, whether it's dance or not? I mean I think one of the issues here, not just in Eng's work but in a lot of what was going on, is the fact that in the traditional arts, the preoccupation with an end product which is constructed according to certain set conventions and carefully geared to be accessible to a wide audience somehow constrains the artist and interferes with the individual freedom and naturalness of his process.

S.E.: Yeah, well the end product of the brain surgeon interferes with his freedom too, but...

P.F.: Except that here, there seems to be a fairly justifiable notion that, on the aesthetic level at least, an event whose references are completely personal might be just as interesting as an event which has been specifically keyed and modified for an audience: that the personal process might in other words be as significant as the public product.

S.E.: But that's crazy. You can't talk about shoemaking without talking about shoes.

P.F.: Look. You keep using examples with utilitarian goals. I mean with shoes and brain surgery; half an inch off and you're in trouble; you're going to get bunions.

P.F.: And you're going to tell me that in art museums, bunions are just as interesting as healthy feet.

P.F.: Well, I guess some bunions are going to be more interesting than others. It seemed to me that in spite of the fact that Eng's movement bordered on being autistic, what she improvised was as interesting and powerful as most any choreographed piece I've seen lately.

S.E.: But it sounds to me like if the stuff is that personal, all the audience is going to make out is just some meaningless pattern.

P.F.: So tell that to Mahler. Look, when people started exploring abstraction in areas other than music and dance sixty-some-odd years ago, they worked in all

Suzy Lake, *Choreography of the Self,* John Heward, Suzy Lake

photo: Tim Clark.

the media. People like Malevich and Schwitters tried non-representational poetry and non-representational painting. For some reason, visual abstraction got more or less accepted, but abstract performance is still a novelty; it's always an issue. But where's the difference?

S.E.: It's just that if you buy that, there's nothing you can say anymore. I mean, anything you do will end up having a pattern. Anything.

P.F.: That's true enough but beyond that, if you'd been at the festival, you couldn't argue with the fact that the particular patterns that grew out of this kind of process — some of them — have a surprising strength. So obviously, there's something in not consciously filtering every movement... every choice through a thing that says "is the end product of all this going to be interesting to an audience?" that still allows the result to be riveting.

S.E.: There you go. I mean you keep talking about this process thing but you still end up judging it by the result. So why not just think of the finished thing right off? That's what you have to look at.

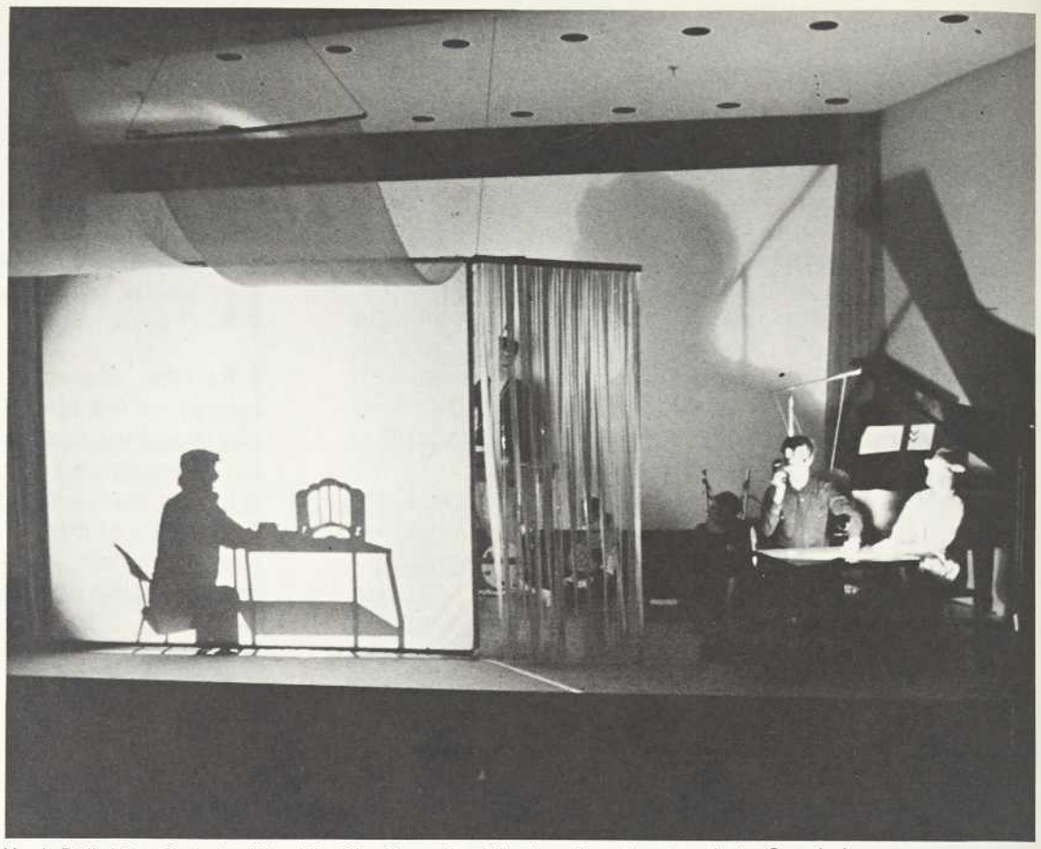
P.F.: You forget that an artist doesn't live with his finished work, he lives with the process of making it. So it doesn't seem far-fetched that, somewhere along the line, some artists are going to be concerned that their knowledge that there is eventually going to be this product that is going to be looked at in a certain context might in some sense interfere with the integrity of their process.

S.E.: I don't know what you're talking about.

P.F.: Look, I mean it's like, ah... let's say you're a painter. You know you're going to have to paint a picture, so you paint it to some degree with your viewer in mind. And the constraint of that imagined viewer can't help modifying the process of painting. So you take a deep breath and you set out to paint a picture without the interference of the future audience. And of course, once that viewer is out of the way as a goal, you realize that under the circumstances, the finished picture has suddenly become no more significant than the process of making it. So I suppose the next thing you do is you bring the blank canvas with you and you paint in the gallery. And at that point you're going to be forced to see that there is nothing particularly more important or interesting about somebody painting a picture than about somebody eating breakfast or ah... doing kung fu if that's what you happen to be into.

S.E.: So why not just come and do Kung Fu? I mean, why turn it into a dance?

P.F.: Well, that happened too. Later on that night, Lily Eng showed up with another performance artist, Peter Dudar, and they did a piece together which was nothing but a series of Kung Fu encounters.



Hank Bull, Kate Craig, in *Visa-Vis, The Canadian Shadow Play Theatre* photo: Suzy Lake.

S.E.: Like a prize-fight in a museum.

P.F.: Well, it was a performance.

S.E.: Wait. Were they fighting or were they performing?

P.F.: Hold it. You wouldn't make that distinction about a real prize-fight. I mean they'd brought along a couple of... I guess they were kung fu instructors and the four of them had something between a lesson and a free-for-all.

S.E.: It's you that's making the distinctions. I mean, all of a sudden according to you, we've got two guys who call themselves artists and two guys who call themselves Kung Fu experts, but as far as I can see, they're doing exactly the same thing. Or do they suddenly all turn into artists the minute they walk into the museum?

P.F.: Why do you always want to make these distinctions? First, it's either got to be dance or not-dance, now they've got to be either fighters or artists. I mean, here we are drinking cheap sherry and talking aesthetics, so what does that make you right now, a wino or an art critic?

S.E.: A wino.

P.F.: Simple as that? Have you ever heard a wino talk like this?

S.E.: The nights are long.

P.F.: Oh for...

S.E.: So you tell me: you said they were having a lesson. Would this lesson have been any different if it had been at a Kung Fu school?

P.F.: Well, except for the audience, I can't see that there would have been much difference if the whole thing had happened outside the museum. Except again, there might have been more structure to it. But basically it was a pretty normal looking lesson. I mean, Lily Eng would make suggestions to Dudar as he worked out, and the two instructors would point out different things to them.

S.E.: And everybody else just sat and watched?

P.F.: Yeah.

S.E.: But except for that, how do you tell?

P.F.: Tell?

S.E.: The art from the real thing.

P.F.: This is the real thing. This is high realism. I mean, with this piece, you got the feeling of walking in on a situation which would have happened more or less the way it was happening whether or not there was an audience there. I mean, we're back again to the thing of their not letting the business of being artists interfere with what they'd be doing anyway.

S.E.: Except of course, there was an audience there.

P.F. But you didn't sense any self-consciousness. You had this sense of almost voyeurism, of watching people in their everyday processes.

S.E.: So how come you don't just take the audiences on guided tours of the Rest rooms... of the men's room? I mean, what'd be wrong with bringing your hot-plate into the museum, you know fry up a couple of potatoes, open up a can of beans, eat it? You think maybe they'd have me in to do that?

P.F.: I don't know, they might.

S.E.: All I'm trying to say is that the big thing about this performance art thing's got nothing to do with what's actually going on. I mean, so far, it's got more to do with where it's going on. It's performance because there's an audience there, and it's art because it's happening in a museum.

Charles Gagnon, Peter Froehlich.

P.F.: I don't...

S.E.: I'm just quoting you. You remember a couple of years ago you took me over there to Elgin Street to the...

P.F.: To the National Gallery, yeah.

S.E.: And there was that pile of carpet under-padding, just laying there on the floor.

P.F.: "254 Pieces of Felt", Robert Morris's piece, yeah, you really got off on that didn't you?

S.E.: Are you kidding? Do you remember what I did?

P.F.: Yeah, I remember you took me across the park to where they were building the D.N.D. A bunch of you were sleeping up there at the time I think.

S.E.: Yeah, yeah, but remember I took you up to the top where they'd started laying the carpet already and there was the same pile of scrap carpet-felt sitting in one of the corners.

P.F.: Yeah, it looked a lot the same.

S.E.: It was the same pile I tell you. And remember I asked you how come the other one was a work of art. And you said, "Because it's in a museum."

P.F.: Yeah, well, that was pretty glib.

S.E.: You didn't think so at the time. You got all excited and kept talking about "art forgeries" and you wanted to take one of the pieces from the D.N.D. pile and throw it onto the museum pile.

P.F.: The nice thing was that there was stipulation with the piece that the pile had to be mixed up every morning it was on display, so a week later, it must have been just about impossible to figure which of the 255 pieces was the forgery.

S.E.: You mean you actually went and did it?

P.F.: Sure.

S.E.: And you're trying to tell me that was performance art?

P.F.: No, no, that was vandalism.

S.E.: But, I mean the fact still remains that the one in the gallery was a work of art and the one at the construction site was a pile of garbage. So what makes the difference?

P.F.: Well, the obvious answer would be the artist's intention. I mean Morris conceived it, made it, put it there.

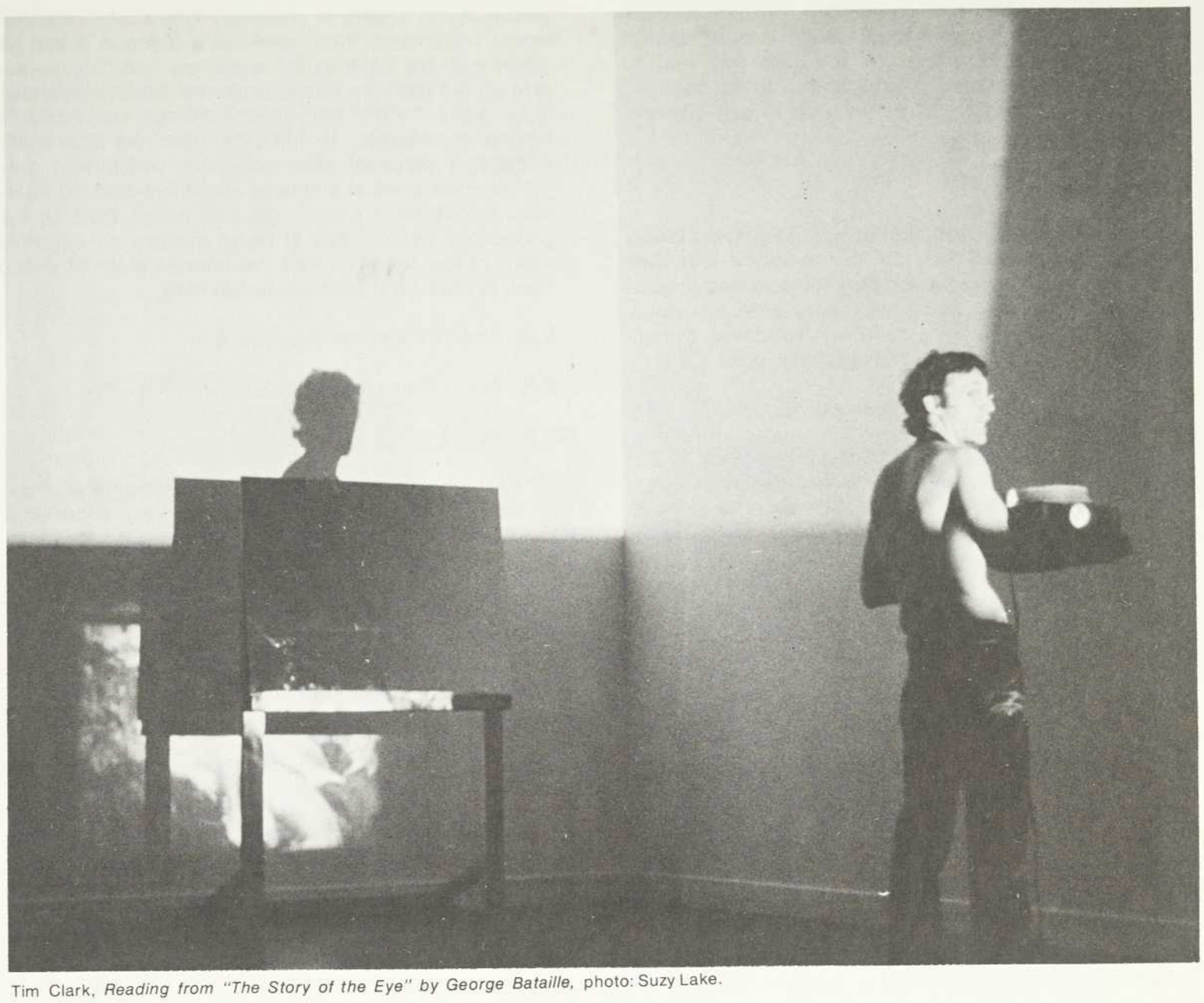
S.E.: In the museum, not in the construction site.

P.F.: Well, you've got to think about what the museum is in this process, what it does to the things it houses. It's a place where people traditionally go to look at things in a certain way, in terms of the form and feeling of the things rather than in terms of their value or usefulness or, in this case, uselessness. I mean, there's nothing new about any of this. Duchamp brought in his urinal so that people could see it outside of its utilitarian context. Eng and Dudar bring in their Kung Fu.

S.E.: But I still say, what's to stop you from doing guided tours of the men's room or going to the Kung Fu school and looking at those things for... what you said?

P.F.: What's to keep you from walking down the streets you always walk down and seeing everything in terms of colour and mood? Nothing. Except it's hard to do.

S.E.: And you'd probably get run over by a bus.



Tim Clark, *Reading from "The Story of the Eye" by George Bataille,* photo: Suzy Lake.

P.F.: Yeah, there's an element of safety involved in museums. But we're getting off on a tangent. Most of the performance pieces were not events chosen and brought in off the street. Eng's movement piece was situated somewhere between real Kung Fu and dance, and Dudar's films very consciously put a camera between the viewer and the real event, whether it was Kung Fu or whatever, so that even that one real episode of Kung Fu existed primarily in juxtaposition with the films which were shown with it.

S.E.: These are what, Kung Fu films?

P.F.: There were two of them: one of them involved Kung Fu; one of them involved running. Actually, each film was realty two films of the same event projected more or less simultaneously and covering the same sequence of events and more or less the same time span.

S.E.: They were made at the same time or what?

P.F.: More or less but because of variations in the exact moment the shutter releases were pressed, and in the exact speeds of the cameras and projectors, and... and when the projectors were switched on and stuff like that, sometimes the synchronisation of the two films was a little off, but every once in a while it was dead on. And the sense you get is one of very slightly differing points of view, between the two screens, the two cameras, and between the film and the live viewer both in the studio where it was shot and in the gallery where it was shown.

S.E.: This sounds pretty confusing.

P.F.: Well, the filming was intentionally rough. The first film was a piece called "Crash Points" and it consisted of Eng and Dudar running back and forth along a set path in a studio, at one end of which was a bar on which each of them had to pull himself up when he got to it, and at the other end of which was another bar which they'd run into and knock over with a crash. A lot of the interest of the piece was that the camera men would keep getting in each other's way and the time sequences would get confused with the crashes in the two films coming a few seconds off.

S.E.: So couldn't they have worked it out so it was smoother, more together?

P.F.: Yeah, but there's a kind of mystique that surrounds all this work, a deliberate unpolishedness, roughness.

S.E.: I guess that must be part of them trying to say that what matters is not the finished thing, the finish, eh?

P.F.: Partly that and partly, I think, a feeling that finish and slick production values function as a kind of artificial protective shield for the artist, a barrier between the event and the audience. The lack of polish makes for a sense of vulnerability and roughness at the same time. You could really make that connection in "The Young Adults" performance.

S.E.: Who is this?

P.F.: A local punk rock group.

S.E.: Punk...

P.F.: You know, safety-pins through the ears, ripped T-shirts, four-letter words, and beer all over the audience.

S.E.: Oh yeah, yeah, I know the ones.

P.F.: I think including them in the festival was a stroke of genius. Because in that context, the abrasiveness of their music and the absurdity of their statement really became a piece of performance art. It was another example of your putting them in the museum turning

them into art. And one connection you could really make with the other events was in the intentionalness of their lack of discipline and the care they took to avoid the performance amenities: not to do anything that could be construed as finished in any conventional sense.

S.E.: What'd they do?

P.F.: Nothing very much, just things like playing loudly while the audience was still in the lobby and then keeping people waiting once they were seated, a sloppy introduction, the band straggling onto the stage, drinking beer, stopping numbers suddenly without any sense of resolution or ending, that kind of thing.

S.E.: And you're saying the other events were like that.

P.F.: No, no. they were certainly the most unsubtle and aggressive about it, but there's that sense of intentional roughness in a lot of the work. Even with something as carefully crafted as the Canadian Shadow Play, they always took care to make sure that you could see the hands of the guy who was working the puppets. With Dudar, it's things like intentionally choosing inexperienced performers for this work, and Eng talks about trying to dissolve all formal structure in what she does. But with all of these things, the lack of structure or polish or, I don't know... sophistication is mystique, it's a convention as much as glitz is a convention of musical comedy. These things are usually incredibly tightly structured.

S.E.: What, I mean first you're saying that the cameramen are falling all over each other, and now...

P.F.: But look what's really happening. O.K., Dudar is a good case in point. What passes for looseness of structure can equally well be seen as a kind of tyranny of structure. His films are set up in such an inflexible way from the beginning that they don't allow the people working in them the kind of flexibility and choice that usually make for smooth, controlled products. The original structural choices may in part be dictated by technical considerations, things like... and here I'm guessing... in "Two Deadly Women", he has Eng and another woman engaging in a series of rounds of Kung Fu. Now the length of the rounds and of the individual shots may be dictated, say by the amount of film in one 16mm cannister. But once that decision has been made it can't be altered. And the same for the positioning of the cameras and whatever else. So whereas a conventional film-maker would continually be making choices, I don't know, "maybe right here if I get down on my belly I can catch the thrust of the blows more effectively" or "maybe we can intercut these particular sequences and get more of a sense of speed" or just "maybe if we get the second cameraman out of that corner, he won't be in the goddamn shot all the time." In a conventional film, the pattern of all those ongoing choices would be seen as the structure of the piece, in Dudar's work, those choices can't be made. Each shot is pretty well predetermined by the very simple pattern which is established from the start.

S.E.: And what happens if something gets in the way, something he didn't expect.

P.F.: He puts himself at the mercy of his initial choices. Things get in the way all the time, and it's the fact that the technique never varies no matter what happens that makes for some of the fascination of these things.

S.E.: Sounds to me like there's not much connection between the artist and what he's doing.

P.F.: Well, there is a sense of indifference and detachment on the part of a lot of the performance artists. Yeah.

S.E.: Sounds like a bore.

P.F.: With some of them, it really seems to intensify the impact of what's going on; with some of the others, you're right, it gets in the way. There was one you would have liked. Tim Clark did a piece in which he stood with his back to the audience, cradling in one arm an 8-millimetre movie projector which was showing a loop cut out of pornographic film; it was a couple having cunnilingus. In his other arm, he had a 35-millimetre carousel slide projector which was projecting, one word at a time at about five-second intervals, words from a pornographic novel. Both of the projectors were aimed at large mirrors on opposite sides of the room so that the images were bounced back across the room to the other side.

S.E.: And he's just standing there.

P.F.: Well, he was shaking a lot.

S.E.: Yeah?

P.F.: I think it was from the weight and the heat of the projectors. And he would read each word out in a dead-pan voice as it was projected on one of the mirrors.

S.E.: That's what I mean. How could you read something like that dead-pan. It'd ruin the effect.

P.F.: Exactly. In the first place, the interval between the words and just the length and repetition of the images made it impossible to do it any other way. You can't read anything, not even a pornographic novel, with feeling if you take five seconds between every word. It produced an extraordinary detachment not only in Clark but in the audience too. So what was happening was a lot like what we were talking about before with the Kung Fu. His detachment worked in a lot the same way as you were saying the museum works in reducing the images to something quite different from what they were intended. First, it was just amusing, then it became incredibly sterile, and then the whole thing was reduced again to patterns, but patterns with a real charge to them. I mean there was this constant interface between the fact that you knew perfectly well that you were hearing and watching essentially highly titillating material, and a growing disinterest with anything except the sheer monotony of the thing. And the impact grew out of the detachment, the indifference.

S.E.: I don't know...

P.F.: Well, it really showed when individual performers did get involved and became self-conscious about the length of the performance for example, and tried to adjust things. You felt like the experience was being tampered with. Suzy Lake for example, started out with a strong premise, and then stepped back from it in a way. She had herself carried in all rolled up in, I don't know,... thirty or forty yards of material.

S.E.: Of?

P.F.: Cloth. It was wound tightly around her body and her hands and feet were tied I think. Anyway, the guy who was carrying her laid her down in the freight elevator and after a minute or so, she started squirming to get out. She'd manage to roll across the elevator and free herself from a couple of yards of the stuff, but in trying to get back to the other side so she could roll out of some more cloth, she'd end up winding half of it back around her.

S.E.: Sounds frustrating.

P.F.: It was, in the way that Clark and Dudar's stuff got frustrating for a while. But I think with this kind of thing you have to go through a point where it seems too long before things get really interesting and then it's not too long anymore.

S.E.: How can it all of a sudden not be too long?

P.F.: That's how it's been in my experience. Whenever sheer mass, repetition, or monotony are a factor, there's always a period just after the novelty wears off when the audience has to adjust its expectations. It's the point at which the content of whatever it is that's going on gets stripped away by repetition.

S.E.: There was a lot of that going on, wasn't there?

P.F.: Yeah, a lot of the pieces used repetition, mantras: Rae, Fischl, Clark, Western Front... or just sheer monotonous length.

S.E.: I was thinking about that when I was a kid, I used to just say an ordinary word over and over like, I don't know... like "car wash" and "blend", blend's a good one. And after a minute you couldn't believe it was a real word. Blend. Blend. Blend.

P.F.: That's what I meant before when I said Clark's pornography got sterile. And it's a factor in most of these pieces.

S.E.: Blend. Blend.

P.F.: But that's a scary moment for a performer. The audience only perceives that its old expectations aren't working out, that things don't mean anything. For a while there, it just seems dull. An old professor of mine used to speak of "a certain honourable boredom" in literary works of any magnitude. I think that holds here. And the performer has to ignore that and push through. I mean, I don't know that that had anything to do with Lake's piece, but...

S.E.: What happened with her?

P.F.: Well, the elevator went up and down a few times so you could watch her struggling, in the context of various different periods of art, which I thought was nice. But then at some point she must have decided that the process was just taking too long and the next time the elevator doors opened, she was being helped in the process by two men who were taking up the slack in the cloth. And whereas the image of her utter vulnerability had been really powerful up until then, the whole thing started to feel more or less mechanical after that.

S.E.: So you're saying that that's why the artist has just about got to stay detached from the mechanics of the piece.

P.F.: All I'm getting at is that with very few exceptions, these performance pieces are developments of very simple structural premises which more or less mechanically dictate the course of the piece. I mean, that was true to some extent for the events of Clark, Dudar, Melnyk, Lake, Gagnon... And when artists attempt to manipulate their structure however slightly, rather than being manipulated by it, they end up moving into a more traditional performance situation and have to be judged according to more traditional criteria like content and composition and virtuosity, which for the most part are irrelevant to performance art. The only piece that went that route and really managed to pull it off I think, was the Canadian Shadow Play, but I mean that's opera.

S.E.: Sounds like a human cannonball'd be the perfect performance artist.

P.F.: Well, we got reasonably close with Max Dean. His piece had probably the most intricate and elegant premise to it, and he certainly stuck to it, not that he had much choice.

S.E.: How do you mean?

P.F.: Well, like Suzy Lake, he was tied up, hand and foot... also blindfolded and gagged if I remember. But unlike her, he made no attempt to escape. What happened was that he'd set up this apparatus in one of the larger galleries which consisted of a rope, one end of which ran out the door, out of sight, and the other end of which ran up through a pulley which was fastened to a skylight twenty-odd feet up, and then down to a winch which was fastened to the gallery floor. Now try and follow this: the winch motor was connected to a relay switch which was activated by a sound sensor which was connected to a microphone which was

placed in front of the audience. Oh yeah, and there was a red light mounted on the winch that showed when the motor was on. If it was quiet, the winch would pull the rope through the pulley but if there was enough noise from the audience, the relay would be tripped and the winch and the light would go off.

S.E.: And where was this guy all this time? What's his name?

P.F.: Dean. But just wait. All there was this apparatus for the first minute or two and then very slowly, the winch moved maybe, I don't know... two or three inches a minute — these two feet emerged through the doorway, tied to the end of the rope.

S.E.: That was Dean?

P.F.: Yeah. So I mean, in this one, you had a preimposed structure that was physical, you know, mechanical, and so it was really inflexible.

S.E.: Talk about the artist tied up by his concept. The guy was just dragged up to the ceiling, eh?

P.F.: Well, the only other mechanical link in the thing was a clock that shut the whole works down at a given point after, I forget... I think after thirty-odd minutes. I mean he didn't even have control over the end of the piece. The only variable was the audience, and the whole thing turned on whether the audience discovered that it was tied into the system, that it actually had some kind of control over this one, and then how it decided to deal with that. So that in a very real sense, the piece became the audience.

S.E.: How do you mean?

P.F.: Well, I mean, by tying himself up, by making himself physically incapable of intervening, of participating in his own event, he turned himself into a part of the mechanism, part of his own structure. And the thing that functioned within that structure, the only thing that was capable of functioning once the mechanism was set in motion, was the people who were watching it. They became the event.

S.E.: So what happened?

P.F.: Well, for a couple of minutes, everyone just watched ah... kind of passively as these feet inched into the room. They just kind of took in the mechanism you know, what was happening and what was going to happen. And then gradually, some of the people began to intervene, to make noises, to stop the machine by shouting, by clapping.

S.E.: Wait. Wait a minute. How'd they figure it out? How'd they work out they could do that?

P.F.: Well, I don't think they did, actually, in the sense that it was intended. There were two or three people who had some kind of pre-knowledge of what was going on who were loudly explaining, just before the thing started, how it was set up. Which was too bad in a way, because it cut out one part of the event.

S.E.: Like when you get into a show and the guy next to you's got to prove he's seen it before so he keeps telling you what's going to happen next.

P.F.: Same principle. But in the end, I don't think it interfered too much because the whole thing just happened in a slightly different form. I mean, there were still a lot of people who had no idea what was going on and had to figure out that the noise did in fact have something to do with the red light going off and the winch stopping.

S.E.: How far was he dragged by the time that all happened?

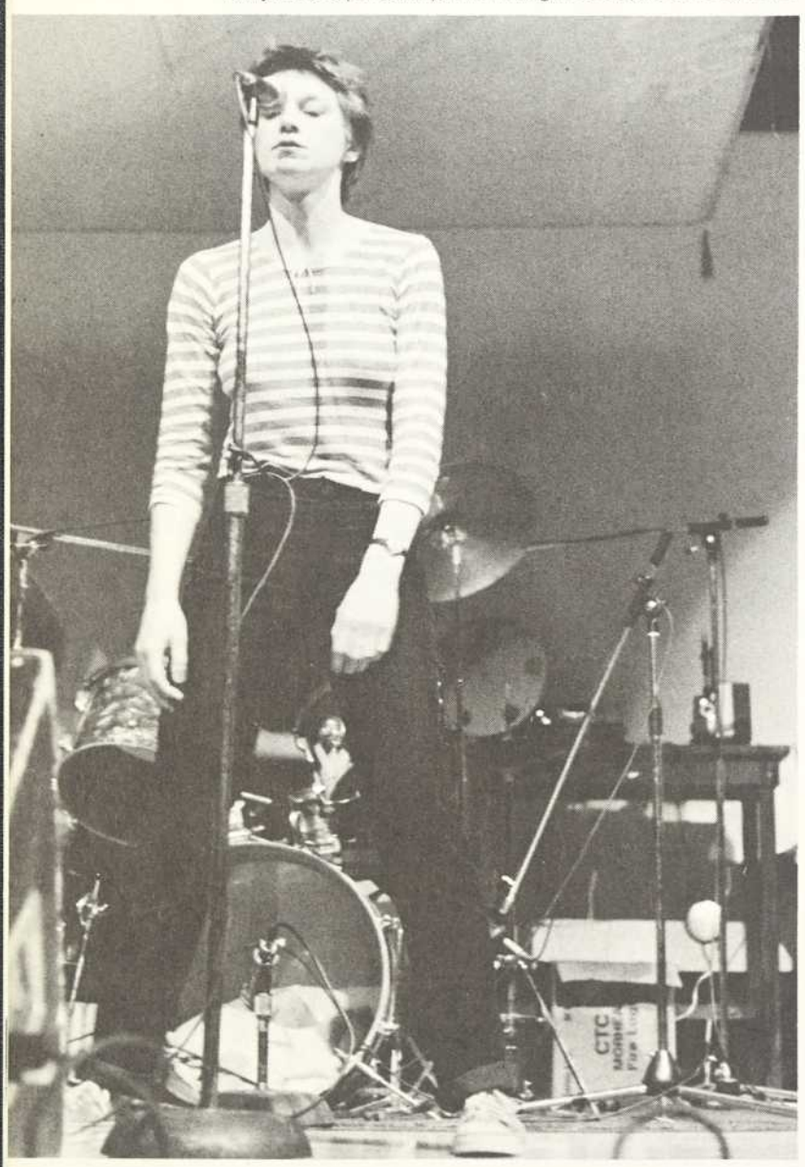
P.F.: Oh, I'd say he was, you know... five or six feet into the room ty the time there was enough noise to stop it for more than a second at a time. His feet were maybe six or eight inches off the ground by then.

Vicki Tansey, *Gifts of Mirroring*, photo: Tim Clark.

Vicki Tansey, *Gifts of Mirroring*, photo: Tim Clark.

Catpoto, Dena Davida, Evelyn Guinsbourg, photo: Suzy Lake.

Terry Elastic (Ewasiuk), *The Young Adults,* photo: Suzy Lake.



S.E.: And what happened then?

P.F.: At that point the audience kind of began to polarize. And that's where it really started getting interesting. I mean half the audience was for making noise for one reason or another and the other half just wanted to see what was going to happen. There were all kinds of reasons for making noise. There were people there, kids and adults, who were just fascinated with the fact that just by speaking, they could affect the mechanism, and then there seemed to be a humanitarian contingent who were trying to save the poor artist from being dragged into a situation which was bound to be really painful.

S.E.: Well I mean, Jesus, he set himself up for it.

P.F.: Sure but even at a suicide there are always one or two people yelling "Don't jump!" And then there was a certain amount of shushing going on. There were people who were shushing because they really wanted the other people to be quiet, and there were people who were shushing because the shushing was a sound that was shutting down the machine. And there was a certain number of people who were concerned with the conventional audience proprieties and thought people should just sit and watch. So there were all kinds of things going on.

S.E.: And they kept all this up for thirty minutes? I mean, shouting and stamping and shushing and...

P.F.: Well, the process went through at least three stages which was pretty interesting too. At first, the whole thing seemed mechanical and tentative, but gradually, some really organic processes started occurring in the audience. People were arguing, and the arguments themselves kept the mechanism from running. People were baiting one another and laughing at all kinds of things. I mean by that time, ten minutes into the piece, there was always something going on so that Dean wasn't moving for more then three seconds out of every minute. And the moment there was a pause and his body would jerk forward one millimetre, the whole audience would burst into laughter and the winch would stop again. And that lasted for a while and then people started being selective about the sounds they were making and Paul Théberge, one of the members of Eric Fischl's group, went out and got his violin, and for the last five or ten minutes, there was fiddle music, and Dean just lay there.

S.E.: And then what? The clock went off?

P.F.: Yeah, the clock went off, and the mechanism shut down, and they untied Dean and... I think he was pretty happy that he hadn't had to hang from the rafters for the last quarter hour.

S.E.: I see what you mean. In all the other pieces when you talk about stuff happening, you're talking about what the performers are doing, what's happening on the stage, and most of what happened in this, happened in the audience.

P.F.: Yeah, I think they were intentionally the focus of the piece. And Dean wasn't the only one to make the audience the focus of his performance. Yves Bouliane did the same thing much more literally. People told me that his event included recording the audience as they went into the 'Young Adults' concert and then playing them back to themselves as they came out.

S.E.: Didn't you see that one?

P.F.: No, unfortunately, not too many of us stayed to the end of the Punk concert. But I did see Vicki Tansey's dance performance, "Gifts of Mirroring", in which she tried to do more or less the same thing by making the audience and their reactions the score for her movement.

S.E.: Now how dó you mean that?

P.F.: Well, she'd hung a whole set of different mirrors in a large open gallery at the head of some stairs. And the audience sat around these mirrors as she moved through them. Basically, what she'd done was to set up a structure in which she would respond to impulses from the audience members, either by catching them in the mirrors or directly.

S.E.: There's the artist at the mercy of their structure thing again.

P.F.: There it is again. She divided her piece into three parts: in the first part, she took visual cues from the audience which consisted mostly of her mimicking or responding to reactions in the faces or in the postures of audience members. The second part was vocal cues, ah... which consisted mostly of her taking commands and suggestions from the audience. Then the third section in which she would work off of any kind of stimulus whatever from the audience.

S.E.: Like what kind of things did she do; what did she pick up on?

P.F.: A lot of it again was involved with what was happening to the audience, how the audience was responding to her. It was kind of a feedback process in which she would pick up on a response, an unusual interest, or unusual boredom, or a pose of somebody in the audience. And she would just pick up on that and amplify it. A big part of the audience for this piece was children and a lot of it was involved in their reactions and their excitement. And again in them and in some of the adults there was that same sense that you could see in the Dean piece of people being fascinated with the fact that they as audience members could affect what was happening in the performance. And in that way things would get more complex, because as people were surprised by their input into the piece, their surprise became new input which she then would pick up on. And so again the audience response became the piece. I mean that happened in a lot of the pieces in one way or another, some of them less consciously than others. One of the performances that played the audience in a completely different way was called "A Gift for Friends, a Gift from Friends". It's probably also the ultimate example of an artist making himself the victim of his own set-up. For this one, we all went downstairs to the foyer.

S.E.: To the...

P.F.: The lobby, outside the auditorium. The piece was by a guy... I guess... yeah, it was a guy, named Imre Muryani.

S.E.: What do you mean you don't know if it was a man or a woman or...

P.F.: Well, I mean, he wasn't... I do know. He was a man, but he wasn't there.

S.E.: He wasn't...

P.F.: His bike was there.

S.E.: And was it a boy's bike or...?

P.F.: No. Yes, it was a boy's bike, but that's not how I know he was a man. They kept referring to him as "he".

S.E.: Who is this now?

P.F.: His friends. Four of his friends were there. They were the piece.

S.E.: Oh, yeah.

P.F.: The piece was that they were supposed to talk about him when he wasn't there. You know, just kind of spontaneously.

S.E.: With all these people watching?

P.F.: Yeah, with the audience just to kind of... well, he

said something about playing back a recording of the artist along with his own recording, and some of it being in harmony and some of it not. I mean, there were four of them and some of them were his friends.

S.E.: I thought you said they all...

P.F.: Well, one of them was his brother. And mostly they talked about, well, they tried to talk about who he was to each of them and...

S.E.: In front of all these people?

P.F.: Yeah well, they...

S.E.: If it was me, I think I'd want to talk about how come this guy was my friend if he was making them do this thing. I mean, Jesus, would you do that if I asked you?

P.F.: Yeah, well that's what I think the piece ended up being about! About their discomfort. And the audience's discomfort. I mean, if the audience had been more comfortable, then I mean the audience would have...

S.E.: Well, with everybody just sitting around staring at each other...

P.F.: Oh no, you couldn't see them. I mean he'd put them all behind these pillars so...

S.E.: You mean you didn't even get to look at them?

P.F.: You know, I guess it was more comfortable for them.

S.E.: Oh yeah, just like the real thing.

P.F.: Well, you know...

S.E.: What did you call that before?

P.F.: High realism? Well, yeah, not in that sense, but in a sense, yeah. It's like what you said before. I mean if the piece was about anything, it was about where it was happening.

S.E.: Fucking in a fruit shop.

P.F.: Like that, and about what... what looking does to what you see. I mean, what made it, I suppose, performance, was just simply the fact that there was this audience there and without the audience, these people presumably could have talked about their friend. And with the audience, they couldn't talk and even more, the guy was not their friend, no then, not in any sense that he had been before. I mean, it's the old thing, observation distorts the field, you know what I mean?

S.E.: Yeah... oh yeah. But you never saw this guy?

P.F.: Muryani? Oh yeah, I saw him about a half hour later. He came for his bike. He was standing in the hallway. Everybody tried to pretend they didn't know it was him... I mean nobody knew what he looked like, but we all recognized the bike.

S.E.: And was that part of the piece too?

At this point on the tape there follows and indistinct altercation with a police constable and then a few minutes of conversation completely irrelevant to this interview:

S.E.: But thinking back on that performance art, I guess I kind of have an idea how it hangs together, but I wouldn't know how to start to say it.

P.F.: Well, that's why this festival was really exciting. I mean you can always get to see one or another of those things if you work at it, but the chance to see them all together in their diversity is really useful if you're trying to make sense of the whole phenomenon.

S.E.: So what is it?

P.F.: Well, I don't know if you can get it down to a definition, I don't know that you'd want to. I mean it's that kind of defining in the other arts that produces the inflexibility that most of these artists are trying to battle free from. But there are some threads that seem to run through a lot of the work. Like a concern with context: the way event and images are intensified or undercut or just altered by the environment, the expectations surrounding them. There are all kinds of contexts these people are exploring: the museum itself, the presence of spectators, mechanical and structural constraints, the foreknowledge by the artists and the audience of what is going to happen, even sheer repetition. One phrase or image or action in the middle of hundreds like it is nothing like it is in isolation. All those things alter the way things are seen. And I think that comes into most of these pieces in one way or another.

S.E.: Yeah.

P.F.: But maybe all that is just part of a larger concern with exploring and trying to manipulate and control the relationship between the audience and the artist and the event; the artist trying to participate in the way the spectator sees his work.

S.E.: Which takes you right back to what you were saying at first about the concern with process.

P.F.: Making process identical with product. Yeah, to some extent. But I think the key thing that separates these people from artists in the traditional modes is that they reserve the whole field of artistic possibility for themselves. They start with a tabula rasa. It's as if at the beginning of the process there are no preconceptions, no limitations, about what the finished thing is going to look like. The eventual characteristics of the piece, sound, or movement or words or colour are the result of the process and not of any loyalty to a particular form.

S.E. But then you're saying that a piece of performance art could turn out to be a flat painting on a wall.

P.F.: If that happened. Yeah. Or a string quartet.

S.E.: So where does that get you?

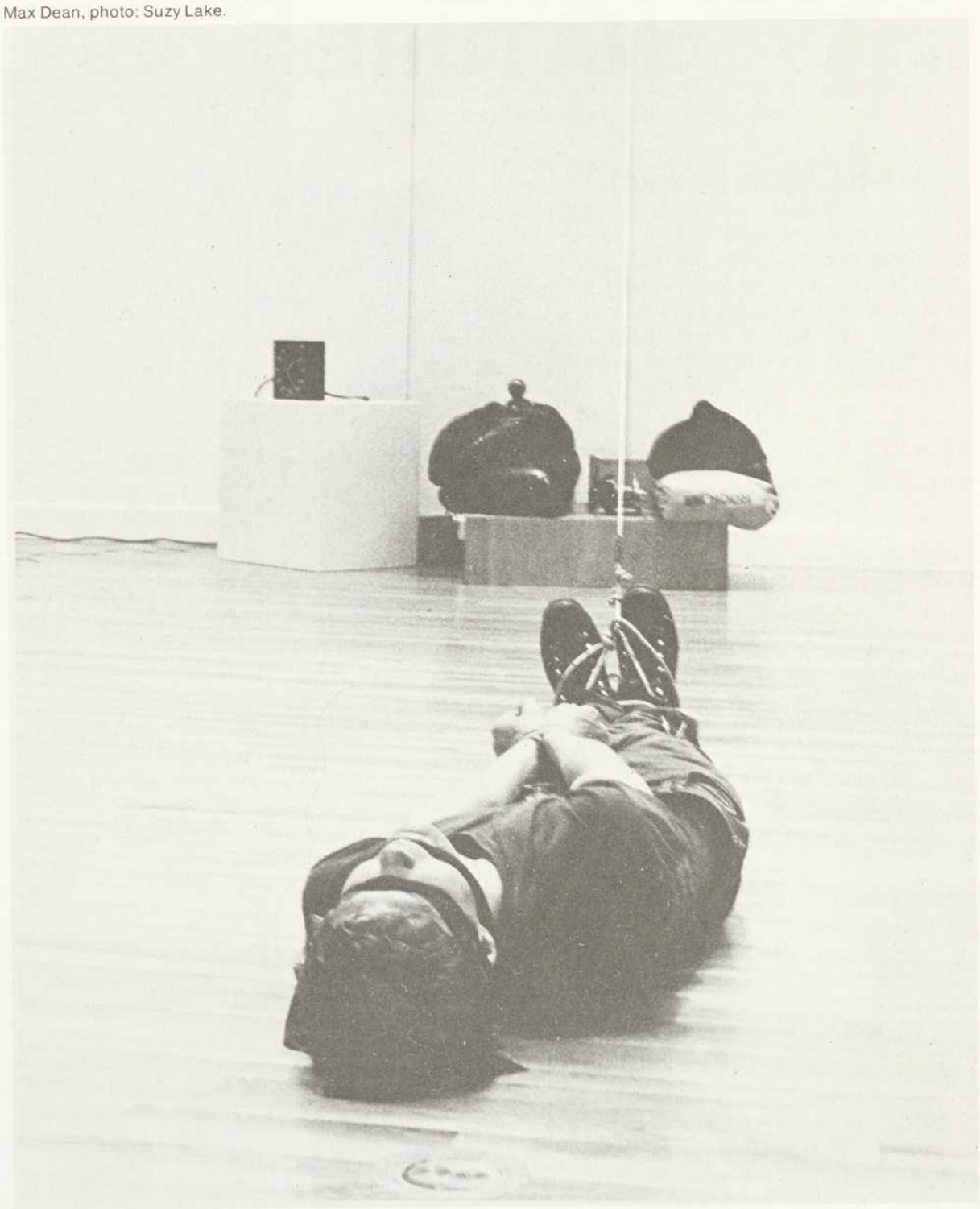
P.F.: Yeah.

S.E.: It's getting late.

P.F.: Yeah. Oh yeah. Here's the five bucks I promised you. Thanks.

S.E.: Yeah. Thanks. I think I'm going to buy me something to eat. I think I'm going to go out and get me some toast. ■

Max Dean, photo: Suzy Lake.



N.D.L.R. Le texte qui suit est tiré du catalogue de l'exposition *Sculpture/Nature* qui eut lieu du 5 mai au 1er juillet dernier au Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux. L'exposition était organisée par Jean-Louis Froment, directeur du Centre, et Jean-Marc Poinsot.

SCULPTURE/ NATURE

par Jean-Marc Poinsot

"L'art primitif est devenu pour les artistes le rêve romantique de notre époque". Barnett Newman, Art of the South Seas 1946.

Au milieu des transformations les plus spectaculaires de l'art contemporain, l'incursion des artistes dans la nature s'est d'abord affirmée auprès du public attentif, comme un refus du système culturel représenté par les galeries et les musées, et comme une innovation technique par l'utilisation de nouveaux matériaux tels que le paysage ou ses composantes (eau, terre, roche, air, neige, etc.).

S'agissait-il pour ceux dont l'art a été appelé Land Art ou Earth Art de fuir les seules conventions de l'art et de ses institutions? C'est une de leur préoccupations mais elle est loin d'être la seule et surtout la plus durable. D'autres artistes se sont préoccupés de la critique des institutions avec une efficacité certaine et ils ne se sont pas abusés en dénonçant l'ambiguïté du Land Art.

En fait ce retour à la terre se produit à un moment où d'autres marginaux vont chercher un rêve pour le futur dans l'écologie, dans une reconquête des modes de vie primitifs, niant l'acquis scientifique pour retrouver un accord mythique et mystique avec la nature. Nous sommes aux antipodes de l'art minimal qui fut pourtant le premier et décisif vocabulaire formel du Land Art ou de l'art conceptuel dont les premiers représentants comme Huebler et Robert Barry ne manquèrent pas d'utiliser cette nature dans leurs débuts.

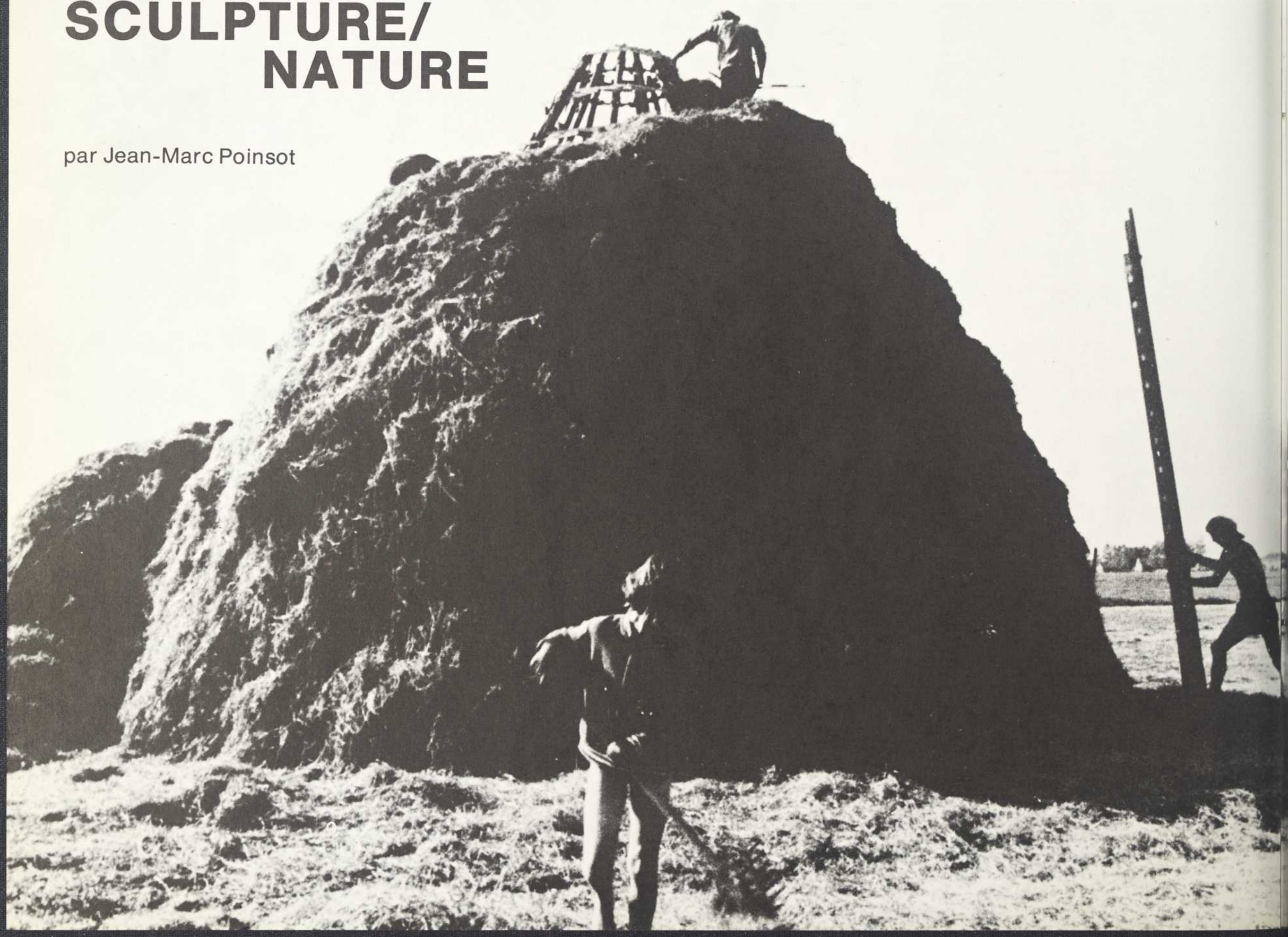
Est-ce seulement la fortune des mots qui a établi une taxinomie à ce point redoutable qu'elle rejette chaque artiste dans le cadre étroit d'une spécialisation technique, esthétique ou idéologique dissociant ainsi ceux qui ont pour matériau le paysage, ceux qui ne manient que dès idées, ceux encore qui développent une analyse du système de l'art dans nos sociétés?

Les catégories qui font les titres de revues et de catalogues m'ont toujours semblées illusoires, voire même trompeuses au regard de ce que nous offre le travail des artistes. Robert Morris a-t-il été successivement l'apôtre du minimalisme, de l'anti-forme, du land art ou Dibbets successivement peintre, "land-artist", conceptuel et narrateur, avant de se consacrer aux seuls effets de surface de la photographie? Voilà ce que propose une lecture au jour le jour des produits informatifs de l'art contemporain.

Lorsque l'idée de produire une exposition a germé dans l'esprit de Jean-Louis Froment, directeur du Centre d'Arts Plastiques Contemporain de Bordeaux, et qu'elle est venue occuper le mien, elle devait s'intégrer dans un vaste ensemble sur les transformations de la sculpture de 1965 à aujourd'hui. Notre volonté était didactique: rappeler des faits d'un proche passé pour mieux cerner les étapes franchies et les acquis sur lesquels travaillent aujourd'hui ceux que nous appellerons les sculpteurs. Nous sommes toujours aussi persuadés aujourd'hui que la sculpture a subi ses transformations les plus fondamentales lors de ces quinze dernières années et que cette fuite hors des ateliers a modifié considérablement l'objet sculpture, mais également un certain rapport à la culture et à l'imaginaire.

Ce n'est pas cependant une tranche du temps de l'histoire de l'art que nous proposons, mais l'avènement de relations nouvelles de l'artiste à son objet par le travail sur un site exploité ou entièrement remodelé.

Dissocier des paysages que l'artiste modèle avec les matériaux du paysage, des architectures qu'il bouleverse ou qu'il crée de toutes pièces, ou encore de cette approche visant à s'approprier par la délimitation d'un territoire entièrement imaginaire, c'est proposer de manière ouverte trois possibilités de lecture des oeuvres que nous avons retenues. J'espère que loin de substituer trois catégories à une seule, ce texte ouvrira sur la multiplicité des sens et



des contradictions de telles oeuvres.

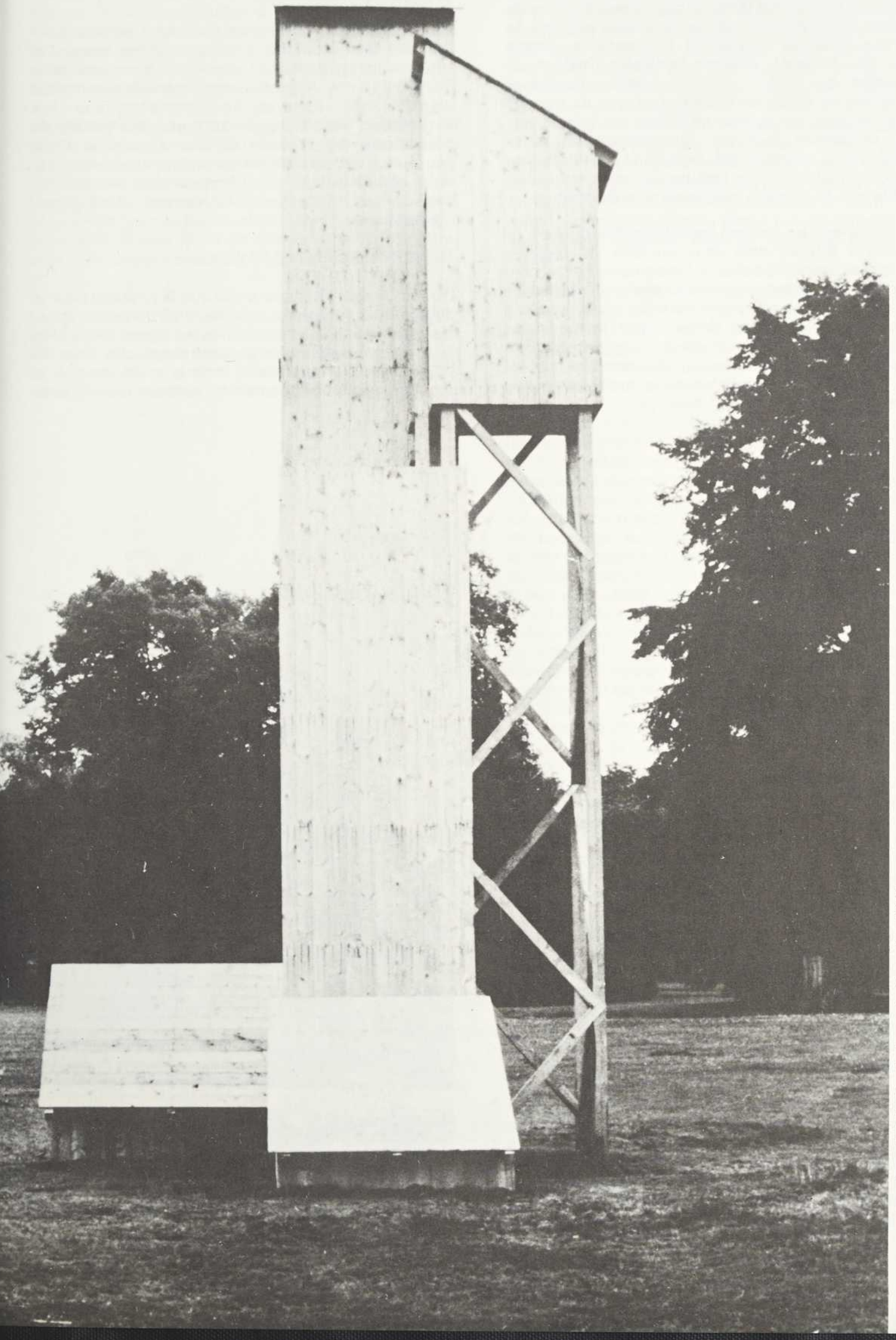
Si le vocabulaire formel de Smithson, de Long ou de De Maria semble au premier coup d'oeil une transposition des formes unitaires de l'art minimal à la dimension de l'espace naturel, il se différencie totalement d'un art formaliste et spéculatif par ses affinités avec les vestiges incompris et inexpliqués des civilisations primitives.

Alors que l'art minimal prend sens par sa démarche spéculative, sa recherche d'une spécificité de l'art refusant toute donnée hétérogène à son champ d'investigation et de signification, le travail en extérieur dans la nature s'y oppose en tentant de trouver au-delà du territoire de l'art de nouveaux modes d'expression du sensible et de l'imaginaire.

Je ne veux pas tenir un discours idéaliste sur le land art et les autres oeuvres de cette exposition, mais souligner cette contradiction majeure de l'art contemporain qui cerne, de plus en plus, sa spécificité au moment même où son territoire social, matériel et imaginaire explose sous la poussée de nombreux artistes. Cette contradiction n'oppose pas deux groupes bien distincts, mais s'affirme chez des individus comme Morris dont l'oeuvre minimaliste exemplaire et majeure, tant du point vue plastique que du point de vue théorique, ne l'empêcha pas de renouveler ses moyens plastiques et d'attirer le premier l'attention sur les civilisations anciennes du Pérou.

La référence à ces aménagements de paysage par des peuples primitifs, les significations symboliques, l'extension des stimuli plastiques aux dimensions du paysage prennent donc sens au creux du débat de tout l'art contemporain et non d'une seule de ses fractions. Comme le dit Newman "l'art primitif est pour les artistes de notre époque un rêve romantique". Rêve dans la mesure où à aucun moment cet art primitif n'est considéré dans sa spécificité historique, mais comme un pourvoyeur de formes, de significations, d'expériences esthétiques pour les artistes actuels. Cet art primitif prend sens dans notre art contemporain parce qu'il constitue une des rares expériences sensibles des questions qui se posent à notre imaginaire dont l'art et la vie inconsciente sont les dépositaires. Autrement dit les artistes ne vont chercher dans des formes passées qu'une lecture contemporaine de préoccupations présentes. S'il y a romantisme, au sens galvaudé d'un sentimentalisme touchant, il s'agit plus à mon avis d'une prédominance de l'imaginaire sur le spéculatif, du sensible sur le sensoriel, c'est-à-dire d'une approche articulant ses significations et ses modes d'expression d'une manière globale, insécable plutôt que suivant les principes de l'analyse.

Enfin, je voudrais dire que l'actualité immédiate nous propose les flux et les reflux du rationalisme et du désir, qu'elle associe à des écoles (minimalisme s'oppose à land art ou à art corporel) alors que ces faits sont contemporains, s'attaquent à une même réalité culturelle en jouant par leurs contradictions les contradictions mêmes qui nous assaillent.



Alice Aycock, *The Beginnings of a Complex*, 1977.

SORTIR DU MUSÉE

"J'ai pensé à un chantier artistique que j'aimerais construire. Ce serait une sorte de grand trou dans le sol... L'excavation du trou ferait partie de l'art."

"Peut-être ne m'avez-vous pas pris au sérieux? Mais je le suis véritablement. Et si ce texte devait tomber entre les mains de quelqu'un qui possède une entreprise de construction et qui est intéressé par la promotion de l'art et de mes idées, je le prie de rentrer immédiatement en contact avec moi."

De Maria eut l'idée de creuser ce trou en mai 1960, en pleine époque du happening et de l'événement, au moment même ou Klein réalise ses anthropométries (empreintes de corps féminins trempés dans la couleur) face à un public mondain. Les manifestations néo-dadaïstes et Fluxus (groupe créé en 1962) occupaient alors l'actualité artistique aux États-Unis en faisant sortir quotidiennement l'art de ses frontières traditionnelles dans un état d'esprit qu'Oldenburg traduit bien:

"Non-Art

— techniquement toute chose n'appartenant pas de manière conventionnelle au domaine de l'art

— l'utilisation de matériaux artistiques non conventionnels telle qu'elle fut prônée par les dadaïstes et maintenant par quelques-uns des néo-dadaïstes

— une réaction non pas contre l'art mais contre les formes et habitudes établies dans l'art

— la préférence pour les qualités non artistiques."

Avec le pop art, le non-art constitua l'élément dominant de l'actualité artistique des années 58-62 et par là-même joua un grand rôle dans la formation des artistes de la génération suivante. Malgré l'apparition quelques années après l'art minimal et de ses exigences formalistes De Maria, Heizer, Oppenheim, Long ou Dibbets durent leurs idées et leurs moyens d'intervention à ce renouvellement des matériaux, à cette critique des lieux et des moyens habituels de création. Leurs premiers travaux s'imposèrent tous comme une fuite hors du musée et comme une rupture avec les habitudes de l'art. Ils se présentaient comme des oeuvres non récupérables par le système marchand et muséal. Le spectateur devait soit en être le témoin direct soit se satisfaire d'une présentation documentaire faite de photographies, de films et de bandes vidéo. La situation était telle qu'on a cru un moment que le musée n'aurait plus de raison d'être et

que seuls des moyens d'information nouveaux pourraient rendre compte de cette actualité artistique qui ne produisait plus d'objets. Quelques amateurs passionnés comme Virginia Dwan, Willoughby Sharp à New York, Heiner Friedrich, Carlo Huber, Fabio Sargentini ou Gerry Shum en Europe financèrent leurs premiers travaux ou assurèrent la diffusion de l'information, mais cette aide souvent désintéressée ne pouvait se poursuivre indéfiniment et les artistes compter sur ces seuls soutiens. En fait les media artistiques s'adaptèrent assez vite aux nouvelles productions.

Bien sûr le non-art ne constituait pas cependant le cadre exclusif de manifestations de ces artistes, il fut quelque temps le cadre d'interprétation d'oeuvres dont le développement devait largement dépasser de telles ambitions. Les premières oeuvres du Land art eurent le caractère provocateur des nuages de vapeur de Robert Morris ou de la tranchée que fit creuser puis reboucher Oldenburg lors de sa participation à une exposition du Metropolitan Museum de New York. On pouvait comprendre les promenades de Long dans la campagne anglaise, les coulées d'asphalte de Smithson, les premières incursions de Heizer dans le désert et les corrections de perspective de Dibbets comme autant de remises en cause, de dérisions de l'art traditionnel, mais en fait seul parmi eux Walter De Maria fit preuve de cette ironie du non-art et son "kilomètre vertical de terre" réalisé en 1977 à Cassel en témoigne encore. En effet après un forage qui a nécessité 70 jours de travail à toute une équipe et l'introduction d'un cylindre de cuivre d'un kilomètre de long le spectateur ne pouvait plus voir que la section supérieure de ce cylindre scellée dans une pierre carrée située au niveau du sol.

De Maria reste véritablement le seul à refuser toute autre relation avec son public que celle de la visite in situ de ses travaux.

Les autres artistes surent transformer des attitudes en formes, comme nous l'indique le titre d'une exposition réalisée par H. Szeeman à Berne en 1969: "Quand les attitudes deviennent formes". En effet le non-art ne constitue pas à lui seul une forme artistique, c'est-à-dire un moyen d'expression et de communication d'idées ou de sensations, mais plus simplement un questionnement, une pause exploratoire dans le développement erratique de l'art. Lorsqu'il demande de considérer l'éphémère et le quotidien comme autant de faits artistiques il dénonce plus la sclérose, l'inactualité des autres formes d'art plus qu'il ne propose un message. Il désigne un nouveau champ d'action qu'il va falloir organiser en langage, transformer en matériau, exploiter en signification, introduire dans le champ culturel.

Je considère sur ce point le programme que Hans Haacke se donne en 1965 tout à fait révélateur de ce passage vers de nouvelles formes artistiques.

"... faire quelque chose qui éprouve l'environnement ou réagit face à lui, qui change, qui n'est pas stable, faire quelque chose d'indéterminé, qui paraît toujours différent, dont on ne peut prévoir précisément la forme,
faire quelque chose qui ne peut fonctionner sans l'assistance de son environnement,
faire quelque chose qui réagit aux changements de lumière et de température, est sujet aux courants d'air et dépend dans son fonctionnement des forces de la gravité,
faire quelque chose que le spectateur manie, avec lequel il joue et qui en est animé,
faire quelque chose qui vit dans le temps et fait faire au spectateur l'expérience du temps,
énoncer quelque chose de naturel."

De la fuite hors de l'art que proposait Oldenburg, nous sommes parvenus à l'appropriation par l'artiste de certaines données de ce monde extérieur à l'art comme nouveaux matériaux ou moyens d'action. Avec un peu d'objectivité nous remarquons que ce que retient Haacke de son excursion hors de l'art est particulièrement limitatif; on y perçoit l'instable, l'indéterminé, tout ce qui caractérise le temps dans l'expérience de son écoulement plus que dans sa mesure, et le naturel sous certains de ses aspects. N'est-ce pas aussi des qualités ou des phénomènes particulièrement caractéristiques de notre société actuelle, ou plus exactement de son expérience, de sa durée et de sa nature.

Notre société occidentale ne vit plus à l'heure de la mesure du temps par la vie sociale, mais impose une vie au présent sans autre mémoire que celle des institutions chargées de la conservation du passé, de même elle entretient une relation au naturel étonnement contradictoire. Elle l'organise, le modifie, l'altère ou l'enrichit pour lui faire produire les moyens de sa subsistance immédiate et crée simultanément des réserves protégées, des musées de la nature d'antan qui jouent le même rôle pour l'ensemble de la société que la maison de campagne ou la plage des vacances pour les individus. Plus on vit en ville, plus on mécanise la campagne, plus on vide le sous-sol, plus on développe les îlots de retour aux origines: origines de la nature (réserves animales et végétales) origines de l'homme (réserves historiques et humaines comme celles des Indiens), origines familiales (maison de campagne qui renoue avec les origines rurales et paysannes de tous les citadins). La leçon du non-art débouche donc sur la prise en charge par l'art de certains problèmes culturels primordiaux de notre société que la structure idéologique et matérielle des moyens traditionnels de l'art ne pouvait prendre en compte que de manière marginale ou anecdotique.

En dépassant les bornes traditionnelles de l'art de nombreux artistes dont ceux du land art vont actualiser les problématiques et l'imaginaire de l'art contemporain en créant de nouvelles formes. Il s'agit de la transposition de signes non naturels dans un cadre naturel ou l'inverse, de l'introduction de nouvelles échelles spatiales et temporelles (le gigantesque de certains travaux dans la nature s'oppose aux faits les plus ténus des conceptuels), de la redécouverte de signes déjà présents dans le paysage.

La relation intérieur-extérieur particulièrement développée avec les "sites" et "non-sites" de Smithson (les non-sites sont des oeuvres réalisées en partie avec des matériaux glanés au cours de promenades en extérieur et présentées dans les galeries et musées, les sites sont des oeuvres éphémères réalisées le plus souvent avec des miroirs servant de révélateurs du lieu choisi mais aussi de moyens d'intégration d'éléments instables tels que le ciel et ses nuages) est aussi présente chez De Maria, Oppenheim, Heizer et Long. Il semble qu'elle ne soit pas ce que certains ont interprété, comme une récupération par réintégration des lieux culturels mais plus exactement une mise en relation du travail en extérieur avec le monde des signes dont jusqu'à aujourd'hui les lieux culturels restent les dépositaires dans notre société.

Cette dialectique intérieur-extérieur permet ainsi un renouvellement des signes par l'intégration de nouvelles données au sein des signes établis et exprime une autre revendication des artistes: le droit à produire des oeuvres qui ne soient pas seulement des objets de commerce.

Cette mise en cause du marché ne s'inscrit pas à proprement parler dans une optique contestataire, c'est-à-dire dans le cadre d'une critique en règle d'une économie de marché. Elle s'insurge contre la réduction de tout le travail de l'artiste à des dimensions, caractéristiques et significations susceptibles de mobilité et d'échange. Ce que désirent les artistes du land art, c'est pouvoir concevoir un travail qui trouve son sens dans un temps et un lieu donnés.

Aujourd'hui en effet l'intervention de l'artiste tend à se réduire à l'animation du vide interchangeable des multiples lieux culturels, et à leur seul remplissage à l'exclusion de tout autre espace social. La courte histoire américaine et la relative mobilité dans l'occupation des sols ruraux et urbains permet encore aux artistes de revendiquer les espaces vides et délaissés. Des escouades de peintres ont de la sorte pris le relais des peintres publicitaires sur les pignons d'immeubles délaissés, des espaces momentanément meurtris par une occupation polluante ou déformante (carrières abandonnées par exemple) ont été convoités pour des interventions artistiques et enfin des lieux marginaux par leur climat envahis par tous ceux qui ne trouvaient pas leur place dans le quadrillage de la colonisation.

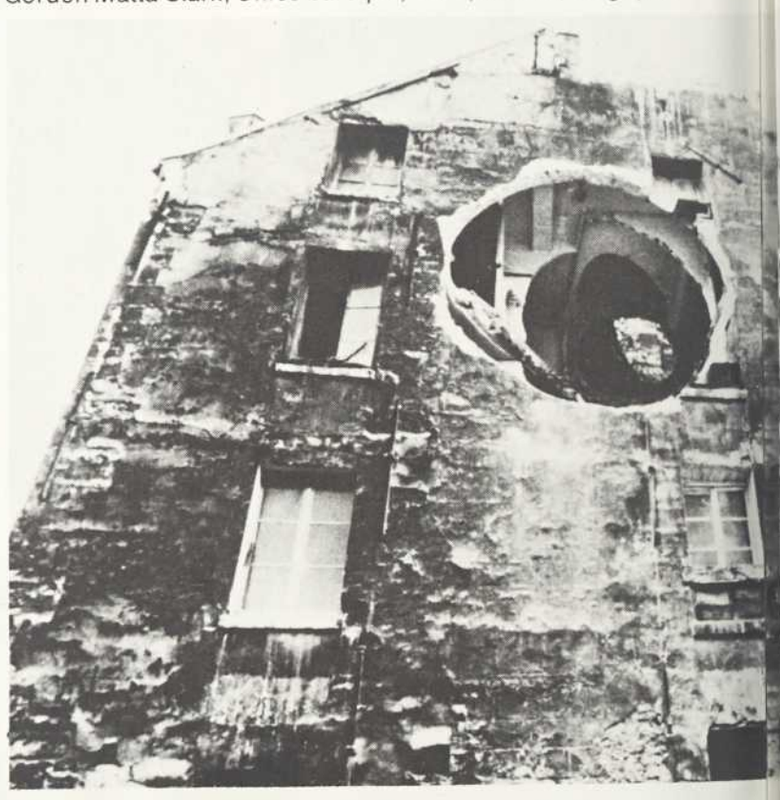
L'espace que la société américaine n'est pas à même ou plus à même d'exploiter se trouve ainsi réinventé par les artistes ou occupé par les marginaux d'une société encore très mobile. Aux États-Unis le land art s'impose dans ses velléités d'occupation de certains espaces comme le pendant du phénomène marginal et underground, face à une organisation sociale encore immature dans un territoire non encore totalement maîtrisé, alors qu'en Europe paysage et société ont atteint un âge avancé et acquis des structures relativement stables.

Malgré la relative cohérence du champ artistique occidental, les attitudes artistiques européennes et américaines gardent donc une signification profondément différente. Alors que les Américains semblent disposer de réserves non domestiquées, les Européens vivent dans un cadre que des milliers de générations ont marqué de leur empreinte. C'est pourquoi il est possible de sortir du musée plus aisément aux États-Unis qu'en Europe où la moindre incartade doit se justifier politiquement, idéologiquement et socialement.

DES SIGNES DANS LE PAYSAGE

De tous temps l'homme a marqué le paysage pour le construire à son image. Il l'a parsemé de signes ponctuels dont sont d'ailleurs dérivés les signes de piste de nos régiments enfantins ou dans des enclos réservés l'a entièrement remodelé. Il nous suffit de voir le monde en avion pour constater comment la présence

Gordon Matta Clark, *Office baroque,* 1977, Anvers, Belgique.



Gordon Matta Clark, *Days End,* fin des jours, 1975, New York.

humaine a découpé et mis en forme l'espace naturel avec une variété infinie.

Les formes les plus culturelles de la nature sont celles du jardin qui fut d'abord une représentation du paradis. Ce mot d'origine persane signifie d'ailleurs enclos entouré de murs et les horti conclusi (jardins clos) du moyen âge reconstituaient en un microcosme tous les aspects heureux de la nature dont savait jouir l'homme de l'époque. L'entreprise acquit une autre dimension lorsque les jardiniers du XVIIè siècle français ou du XVIIIè siècle anglais se mirent à raser les collines, à combler les marais ou encore à construire des montagnes et des grottes artificielles.

Loin de nous être indifférent, le paysage a toujours constitué un objet de soins attentifs où l'action complémentaire des faiseurs de paysages et des observateurs (peintres) a contribué à le remplir de signes, à lui faire tenir un discours dont les itinéraires touristiques et les points de vue constituent l'écriture que chaque citadin va déchiffrer à ses moments de loisir. Ainsi sous les multiples prétextes de l'agriculture, de la religion, de l'agrément ou de l'histoire, la terre fut mise en forme, construite en un texte dont nous faisons quotidiennement la lecture.

L'apparition récente d'artistes quittant les pinceaux, le ciseau ou le chalumeau pour le bulldozer et les tonnes de terre n'a dû sa coloration scandaleuse qu'à la séparation des genres. Passer de l'atelier au paysage choque ceux qui ne fréquentent que les espaces blancs des lieux culturels alors que l'audace des artistes semble bien faible comparée à l'action de tous ceux qui chaque jour transforment la surface de la terre.

La profession de faiseurs de signes hautement culturels a conféré cependant à quelques artistes un rôle distinct de celui des jardiniers et des paysagistes. La société n'attend rien en effet de ceux qu'elle a remplacés par des techniciens. L'échec de Smithson appelé comme artiste conseiller dans une entreprise de travaux publics chargée de construire un aéroport nous confirme qu'en 1967 malgré de bonnes dispositions une entreprise ne pouvait plus concilier l'imaginaire et l'utilitaire. Smithson tire cependant profit de cette expérience et nombre de ses premières oeuvres et projets construisent des spectacles, des événements ou des signes à partir des opérations de travaux publics les plus simples, telles que des coulées d'asphalte ou des accumulations de gravas.

Ces premiers travaux restent informels et balbutiants, ils ont une valeur d'initiation à des donnés nouvelles comme les premières traces sur la neige d'Oppenheim (1968), mais ils fascinèrent Smithson par leur caractère titanesque. Dès qu'il s'est rendu compte de la possibilité de modeler le paysage, Smithson a envisagé toutes les solutions, toutes les implications pour réaliser de véritables travaux et non la seul pratique de traces éphémères. Il a arpenté une multitude de sites, gardant toujours la préférence pour ceux que la présence humaine avait rompus, comme s'il ne pouvait toucher au paysage vierge, mais seulement à des lieux déshérités ou laissés pour compte. Il a entrepris auprès des compagnies minières de nombreuses démarches pour associer l'activité industrielle au processus de mise en forme de ses oeuvres se heurtant soit à l'incompréhension, soit à la lenteur des pourparlers. L'ensemble de ses projets envisage aussi bien le traitement des matériaux, que le remodelage complet de certains sites ou que la construction d'architectures utopiques. Tout en impliquant des moyens les plus modernes de terrassement ses projets renouent avec le mythe de la tour de Babel.

Certaines configurations de projets évoquent les images que les hommes ont gardées de cette tour, mais surtout ils supposent une confrontation aux forces de la nature et des tentations démiurgiques. En cela, avec des moyens fort différents Smithson retrouve les préoccupations de Newman:

"La raison de la proximité de l'art primitif et de la mentalité moderne tient à ce que, vivant à l'époque de la plus grande terreur que le monde n'a jamais connue, nous sommes en mesure d'apprécier la sensibilité exacte que l'homme primitif avait vis-à-vis d'elle."

Newman attribuait à cette terreur une valeur mythique et religieuse nourrie par la culture indienne d'Amérique que les expressionnistes abstraits intégrèrent les premiers au patrimoine culturel des États-Unis. Pour la génération qui commence à travailler en 1960 ces références aux peuples primitifs ont probablement perdu leur valeur religieuse, sans que les développements des connaissances historiques et ethnologiques effacent la dimension mythique.

Le film que réalisa Smithson sur sa jetée en spirale associe la ronde des bulldozers à l'image des monstres phéhistoriques et transforme les déplacements des tonnes de terre en cataclysmes primitifs. Tout le mythe des premiers jours de la terre est présent avec son imagerie parfois un peu pesante.

Moins évidentes chez Heizer, De Maria ou Oppenheim ces connotations n'en sont pas moins présentes soit dans les significations, soit dans les démarches.

Heizer dont le père était ethnologue a réalisé pour Gerry Schum une oeuvre intitulée "Coyotte", en renouant avec la tradition des peintures de sable Navajo et leur caractère divinateur. De Maria dans son "champ d'éclair" essaie par une série de pieux métaliques acérés de capter la foudre dont on connaît le pouvoir d'évocation dans l'imagination effrayée de tout un chacun. Quant à Oppenheim, il marque le sol comme l'on fait d'un corps avec le tatouage. J'aimerais citer à ce propos les mots de l'indien Smohalla des Nez-Percés: "Vous me demandez de labourer la terre. Dois-je prendre un couteau et déchirer le sein de ma mère? Mais, quand je mourrai, qui me prendra dans son sein pour reposer? Vous me demandez de creuser pour chercher la pierre. Dois-je aller sous sa peau chercher ses os? Mais, quand je mourrai, dans quel corps pourrai-je entrer pour renaître?

Vous me demandez de couper l'herbe, de la faner et de la revendre et de devenir riche comme les hommes blancs. Allons! comment oserai-je couper les cheveux de ma mère?" in Pieds nus sur la terre sacrée, Denoël, 1974, p. 70.

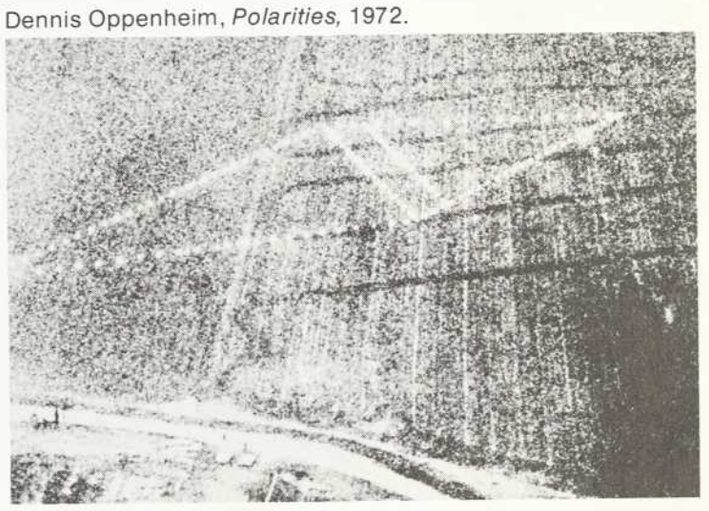
Toute la mythologie indienne évoque la terre comme le corps sacré d'une mère nourricière qu'il ne faut à aucun prix profaner. L'écho qu'elle trouve dans la société américaine contemporaine semble assimiler l'arrivée des blancs, acte de création d'une nouvelle nation, au péché originel.

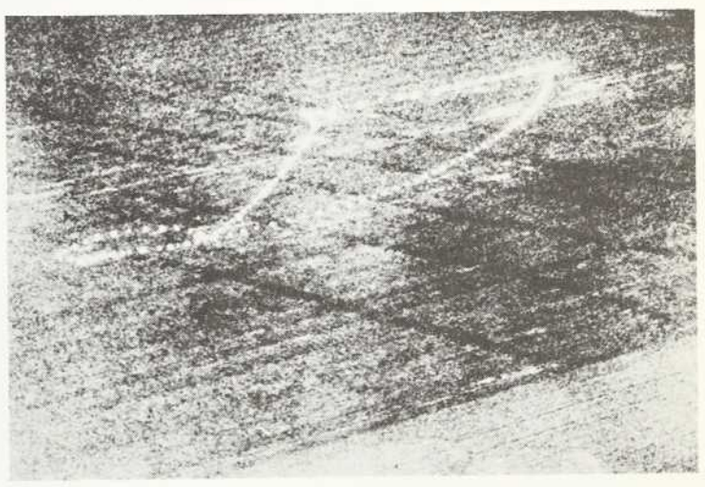
Loin de moi l'intention de réduire les travaux du land art à cette seule dimension, mais il serait vain de vouloir en donner une idée sans évoquer ces données présentes sous les formes les plus diverses chez chaque artiste. Ce n'est pas par hasard d'ailleurs que l'on doit à des artistes comme Robert Morris ou Richard Long une redécouverte ou une relecture d'alignements préhistoriques et de sites aménagés comme ceux de Nazca au Pérou.

Ce modèle culturel ne suffit pas à épuiser la signification des premiers travaux du land art car ils doivent malgré tout la plus grande partie de leur sens aux préoccupations artistiques actuelles. Deux grandes caractéristiques s'opposent: les données sculpturales et la valeur des signes.

Smithson et Heizer sont d'abord des sculpteurs. Le cercle brisé et la colline en spirale de Smithson, réalisés en Hollande, confrontent dans une seule oeuvre un réseau graphique en plan à un autre en volume. L'avancée de terre dans l'eau a sa contrepartie par une pénétration de l'eau dans la berge. L'aspect uni du matériau se trouve contrebalancé par la présence d'un rocher au centre du cercle. Chaque oeuvre de Smithson s'articule ainsi autour d'un certain nombre de contrastes et d'oppositions associées à une exploitation attentive du matériau. Heizer aborde ses oeuvres en des termes de masses. Son double négatif se caractérise autant par sa forme, son emplacement sur le bord d'une mesa que par le volume de minéraux déplacés qu'Heizer n'oublie pas de nous signaler. Nombre d'autres travaux mettent en scène un procédé similaire, tel que ses excavations révélant des rochers enterrés, ou le transport de leurs masses énormes dans l'espace d'une galerie. Son

Dennis Oppenheim, *Polarities,* 1972.





travail comporte également un aspect graphique beaucoup plus caractéristique cependant de celui de De Maria, mais surtout de ceux d'Oppenheim et Richard Long.

Dennis Oppenheim considère le terrain qu'il travaille comme un lieu déjà surchargé de traces, de fonctions et de signes sur lesquels il va ajouter la sienne toujours extraite de son contexte par son inscription à l'échelle du paysage. Oppenheim fait peu de cas du site et n'intervient pas dans un panorama, il pose sur le sol des signes en coupant la glace, en creusant la neige, en moissonnant le blé, en répandant du goudron ou en disposant une série de bornes lumineuses. Il ne construit pas dans la masse, il dessine. Son intervention n'est que momentanée, elle se superpose aux autres écritures dont le sol porte les traces. Il organise ce travail sur le mode du déplacement, du changement de contexte. Telle ligne sur le sol correspond ainsi à la frontière horaire d'une carte, telle autre agrandit les cercles de croissance d'un tronc d'arbre, un enchevêtrement ne doit son existence qu'au sillon formé par le véhicule que conduit Oppenheim. La prairie porte la marque brûlée que les cow-boys utilisent pour leur bétail, et l'empreinte digitale d'Oppenheim se trouve agrandie à l'échelle du paysage. Le sol sert de lieu d'inscription et la nature du signe trouve son sens dans le site. À la différence de Smithson ou de Heizer dont les formes sont plastiquement intégrées au paysage, Oppenheim, comme De Maria dans certains travaux, ne se soucie pas du paysage, mais du lieu, de son sens, de sa relation au signe qu'il y dépose.

Richard Long ne s'interroge pas sur le statut du paysage, sur son aspect naturel, organisé ou brisé par l'occupation industrielle, il le considère comme un lieu de travail et un matériel imaginaire. Si par le hasard d'une culture passée, que Long n'oublie jamais de visiter, des signes s'y trouvent déjà, Long limitera son travail à une lecture ambulante, sinon par son passage ou par une légère modification de structure (pierres déplacées dans un sol de pierres, herbes arrachées sur un sol herbu, végétation écrasée par son pas) il inscrira sa trace. Il attache plus d'importance aux signes qu'aux formes et se soucie peu de la permanence de son action. Une photographie et quelques indications peuvent rendre son travail accessible. Long nous convie à lire les signes laissés dans le paysage par d'autres ou à concevoir la promenade comme un signe inscrit dans le paysage. Sa disponibilité vis-à-vis des cultures anciennes est sans limites dans la mesure où leurs traces appartiennent à notre monde actuel.

ARCHITECTURES ET TERRITOIRES

La première génération du land art a développé ses investigations de manière exploratoire, dans les sens les plus divers, avec des références culturelles aussi différentes que contradictoires. La seconde génération travaille maintenant sur des acquis dans des cadres plus maîtrisés avec une culture parfois prodigieuse et surtout plus cohérente. Ainsi ce qui paraissait comme les multiples dimensions d'un même propos s'est scindé en démarches distinctes et plus délimitées. Certains ont donné un aspect plus architectural à leur travail quand d'autres ont misé sur la relation subjective à un lieu, à un espace. Les genres n'en sont pas pour autant figés et les possibilités restent très ouvertes. Il a semblé cependant nécessaire de réduire leur présentation aux seuls travaux comprenant un travail sur le site et gardant dans leur présentation définitive des traces réelles de ce site. Seront donc exclues toutes les oeuvres totalement mediatisées. Elles sont fort nombreuses à présenter des vues et des interventions dans le paysage mais elles concernent plus le mode de vision que l'objet observé.

Les architectures ou constructions sont dues autant à une nouvelle génération qu'à des artistes comme Morris et Heizer ayant éprouvé le besoin de fixer de manière plus durable les traces de leur travail. Elles reposent non sur la volonté expresse d'offrir le spectacle de leurs volumes extérieurs (le complex city I de Heizer est une exception à cause de son caractère très sculptural), mais sur le désir de fixer des parcours. Les deux modèles originels sont le labyrinthe et l'observatoire.

Ils hantaient déjà des artistes comme Smithson, Oppenheim ou Long et s'imposent comme le véritable point de départ de Fleischner ou d'Alice Aycock. La culture anglo-saxonne a toujours accordé une place importante à ces dédales que l'on trouve en grand nombre sur le sol anglais. La notion de parcours quant à elle a été largement expérimentée depuis 1960, mais elle avait besoin d'une certaine échelle et d'un minimum de permanence pour ne pas se borner à un exercice physique à caractère ludique. La filiation avec la labyrinthe comprend toutes les valeurs symboliques de l'accès à la connaissance et de son caractère irréversible alors que la notion plus simple de parcours ludique n'est pas porteuse des mêmes significations. L'association du labyrinthe à l'observatoire comme dispositif architectural de repérage de l'espace environnant oppose deux extrémités d'une même chaîne: d'une part l'instrument qui permet l'observation à ceux qui possèdent déjà la connaissance, d'autre part la représentation symbolique des difficultés d'accès à cette connaissance.

Dans un texte sur son observatoire Robert Morris lui refuse le statut de sculpture, d'"Earthwork" et assume la filiation avec des complexes architecturaux orientaux et néolithiques. Tel qu'il est construit cet observatoire permet de sélectionner les quatre levers de soleil du premier jour de chaque saison et est donc supposé vivre à ce rythme.

Le locus solus de Suzanne Harris pourrait être compris comme un anti-observatoire. Situé dans New

Robert Morris, *Observatoire,* à Swijterhant (Hollande), conception 1970, réalisation 1977:

York, il aurait pu offrir un point de vue sur la ville or, il ne renvoie qu'à lui-même, c'est-à-dire à un cube inscrit dans un cylindre.

Fleischner, plus jardinier, construit des architectures de végétation, rejoignant en cela Richard Long qui a modifié la structure de certains terrains notamment à Mündchengladbach sans toucher à la végétation reconstituée par la suite.

Alice Aycock reste un cas particulier tant par sa culture que par son travail. Très curieuse, elle va chercher dans toute l'architecture américaine du Moyen Âge (antérieure à l'arrivée des Européens) des idées et des sollicitations, mais elle s'intéresse avec autant d'assiduité au Moyen Âge et à l'Antiquité européenne et méditerranéenne. Bien qu'ils soient souvent très facilement décelables, ses emprunts, dont elle ne se cache pas, s'intègrent dans un propos à sa mesure. Cette mesure tient ses dimensions de ce qu'Alice Aycock peut entreprendre et par la suite parcourir elle-même. En effet, bien que d'une taille non négligeable, ses constructions n'ont pas la monumentalité de l'observatoire de Morris et des oeuvres de Smithson. Alice Aycock n'est pas fascinée par les outils de travaux publics car pour être situées dans le paysage ses oeuvres n'en sont pas moins à la dimension d'un corps humain et de l'effort qu'il peut supporter. Chaque oeuvre propose un parcours sur le mode fantasmé de ces architectures médiévales (des souterrains, des oubliettes) que l'on imagine plus qu'on ne les visite.

"Les espaces sont des espaces psychologiques. Les oeuvres sont conçues comme des situations exploratoires pour le percepteur. On ne peut en prendre connaissance qu'en y déplaçant son corps. Elles impliquent l'expérience du temps et la mémoire. Elles sont définies comme des traits préexistants au paysage et sont visibles à distance comme les temples grecs.

...Parce qu'elle est conçue d'après les données de mon corps, la construction éprouve les limites de ma force physique." Alice Aycock in Individuals: Post-movement art in America, Dutton, 1977, p. 104.

Le "bâtiment circulaire" se présente comme un cylindre de béton à demi enterré dans le sol. Une échelle qui rappelle celles des architectures pueblos donne accès au bord supérieur du cylindre. Debout sur le bord du cylindre (40 cm de large environ) le visiteur doit le parcourir à moitié pour atteindre un escalier de la même largeur qui lui donne accès à une rampe horizontale qu'il faudra suivre en un cercle complet pour pouvoir descendre les marches suivantes et ainsi de suite. Comme me le confiait sur un ton effrayé le marchand d'Alice Aycock, cette oeuvre est très dangereuse. Il faut dire aussi qu'il est beaucoup plus grand qu'elle et qu'il a dû craindre à de nombreuses reprises de tomber au fond du puits.

Pour être périlleuse la fréquentation des travaux d'Alice Aycock n'en perd pas pour autant toute signification. L'organisation des formes, des espaces et des parcours associe à l'expérience du trajet celui des connotations multiples que suggère le passage de la surface au souterrain, de l'issue obstruée aux issues trop nombreuses, ou la contradiction entre une structure formelle simple et un trajet fort compliqué.

Alice Aycock met le corps en danger pour stimuler son imagination et l'on comprendra qu'éveillés de la sorte, l'inconscient et l'oublié ressurgissent avec force.

Simonds et Matta-Clark ont ceci de commun qu'ils travaillent en ville et sur des ruines. Matta-Clark se sert de bâtiments en instance de démolition pour les sculpter, révélant par des percées la complexité des espaces internes alors que Simonds transplante en ville des villages miniatures. Le premier reste très formaliste bien que ses découpages d'immeubles présentent plus d'attraits que les variations ténues des peintres ou sculpteurs post-minimalistes dont il partage en partie le répertoire formel. Le second inscrit des ruines indiennes dans les centres urbains. Monuments dérisoires de quelques dizaines de centimètres, elle constituent la mémoire des origines baffouées, des aspirations réprimées peut être partagées par ceux qui se nomment en Italie ou en Allemagne les nouveaux Indiens. Elle sont les bornes d'un territoire imaginaire que Simonds délimite dans la ville moderne.

Rappels d'étapes passées. Ces petits assemblages de terre ponctuent un espace à la mesure de l'individu et non plus à celle des exigences économiques.

Cette attitude est fort proche de celle qu'ont pu prendre des artistes comme Clareboudt, Sonfist, Giezen et Canole, tous fortement nourris des cultures anciennes et non occidentales.

Pour Clareboudt tout paysage, tout matériau, tout signe est une sollicitation à laquelle il ne peut résister. À côté de son travail en atelier, il développe une lecture des espaces qu'il traverse. Ainsi ramena-t-il d'Egypte une corde constituée d'autant de matériaux différents que de lieux traversés, mesurant à sa manière le périple sur le Nil et dans le temps de l'histoire.

Sonfist, plus écologiste, porte une attention scrupuleuse aux animaux et aux plantes pour en exploiter les comportements, les parcours, les phénomènes vitaux. Depuis de nombreuses années il envisage de reconstituer dans un espace inocuppé de New York la forêt primitive telle qu'elle existait avant l'arrivée des colons européens. Même s'il parvient un jour à réaliser ce projet, les plantations effectuées n'auront de sens que par rapport à l'ensemble de son oeuvre. Jamais, en effet, il ne reconstituera un modèle écologique ancien, mais plutôt l'image poétique qu'il s'en fait.

Quant à Canole, il sculpte la chair du paysage. Champignons, fleurs, légumes et autres plantes constituent son matériau qu'il aborde de manière très sensuelle voire même impudique, car c'est toujours un corps et ses désirs qui transparaissent sous chaque assemblage. Fort éloigné des autres artistes, il développe des moyens envisagés par Hutchinson d'une manière narrative.

Ces derniers artistes ne laissent de leur passage dans le paysage aucune trace que celle des actes qu'ils choisissent d'enregistrer par un objet ou une image. Aux signes construits même pour un court laps de temps, ils opposent une situation de lecture, d'appréhension de l'environnement à travers un individu et ses désirs. Le manque de formes trouve sa compensation dans l'importance du récit et le timbre de la voix du conteur.

ÉPILOGUE

De 1968 à 1978 la situation des artistes a fortement changé. Les rares réalisations qui pouvaient se faire grâce aux mécénat privé de quelques individus passionnés ont cédé la place à un système d'institutions prenant en charge un nombre croissant d'artistes et leur permettant de mener à bien leurs projets. Aujourd'hui Artpark dans l'état de New York permet à 40 artistes chaque année d'envahir et de transformer à leur guise les quelques cent hectares de paysage dont il dispose. Musées et grandes expositions n'hésitent plus à engager des frais importants pour la réalisation d'oeuvres de grand format.

Peut-on espérer pour autant que le travail des artistes bénéficie de ces bonnes dispositions pour participer de manière plus satisfaisante à la vie de l'ensemble de la société? Je n'en crois rien pour la bonne raison qu'il n'est jamais demandé à un artiste de modeler un paysage. Il peut en des lieux parfaitement délimités mettre son oeuvre en place. Elle sera alors comprise comme oeuvre d'art, c'est-à-dire comme un objet appartenant à une catégorie bien déterminée que personne ne confondra avec un enchevêtrement d'autoroutes, ou le cône renversé d'une mine à ciel ouvert.

Privé de cette responsabilité, l'artiste ne dispose pas moins d'une situation privilégiée. Il est devenu le philosophe de la forme et d'une partie non négligeable de l'inconscient collectif. Ses oeuvres deviennent par le relais des techniciens de toutes sortes des modèles d'organisation de l'espace et de satisfaction des désirs. Attendons donc des plus forts d'entre eux qu'ils nous permettent de voir le paysage avec un plus grand plaisir et si nous-mêmes nous philosophons qu'ils nous révèlent ce que nous investissons collectivement dans l'espace que nous occupons. ■

Richard Fleischner, *Sod maze,* buttes de terre et gazon, diamètre 43.20 m, hauteur 46 cm, Château Scutter, Newport, Rhode Island, 1974.

Structures for Behaviour

by Philip Monk

To affirm some of the things that can be known about reality is not to fall victim to what Roland Barthes calls "the old couple, the old paradigm: *subjectivity/objectivity,*" for our experience of the world and ourselves is more complex than that opposition allows.[1] Nor is it to *value* the categories of the verifiable and external over the subjective, but to *concede* the material conditions of reality.

To simply dichotomize sculpture into an object art and a post-object art (that is, a "spatial art") and to call one objective and the other subjective is only to prolong the idealism of the opposition of the subjective versus the objective. Artists, who still produce something that we can call an object within the field of experience, do not value an object art as such, as much as assert the external in and by an object. Only through something constructed — as opposed to that given in nature — can we believe or understand the assertion or existence of the external and objective. A "spatial art," which does not permit these judgements to arise, traps the spectator in subjectivity, as we shall see. The ramifications of the denial of individual interaction with the objective and material conditions of reality are far-ranging; for instance, they deny the possibility of changing the conditions of reality, that is political action. Yet these artists fall back on the *assumed* radical charge of art to change consciousness.

In the present investigation, objectivity rests with the verifiable conditions known as sculpture. The sculptor achieves objectivity in the sculpture through practice, that is, work, and the spectator through actual physical and perceptual engagement with the material sculpture and its spatial context in real space and time. Subjectivity resolves itself in practice:

> The chief defect of all hitherto existing materialism — that of Feuerbach included — is that the thing, reality, sensuousness, is conceived only in the form of the *object* or of *contemplation,* but not as *human sensuous activity, practice,* not subjectively.[2]

The recent exhibition, "Structures for Behaviour" at the Art Gallery of Ontario, provides the site for the investigation of recent sculpture with this understanding.

Whether one calls it the range of possibilities in sculpture or a contradiction, the exhibition revealed, in spite of itself, a basic disjunction in contemporary sculpture. The exhibition attempted to designate all five works by Robert Morris, David Rabinowitch, Richard Serra and George Trakas as "structures for behaviour;" that is, as sculpture which promotes an interactive relation between sculptural work and spectator in structure and perception.[3] Although the catalogue states that the sculptures, while not forming a cohesive group, share certain tendencies, the works themselves, in their intention or interpretation, seem antagonistic to one another. Indeed, what separates them seems of more importance critically than those features which unite them.

The works reveal profound discord where there was an assumed continuity. Conflict arises due to the attempt to unite recent trends in sculpture under the dual banner of phenomenology and a "spatial art," each of which is inadequate as either explanation or description for all the works in the exhibition.

There is a definite epistemological break between Morris and Trakas, on one hand, and Serra and Rabinowitch, on the other. They break on the question of subjectivity that either affirms itself as subjectivity or that confirms what can be known to be exterior to subjectivity — that is, the material conditions of sculpture and the degree to which this posits the world. Although some of the works seem rhetorical in their statements, it is the interpretation of the works and Morris' writing on "spatial art" that reveal the contradictory positions to be polemical. It is as if material reality can sustain differences, the written word only contradiction. We do not maintain, however, that this contradiction bears within itself any essential meaning for each of the respective artists.

Serra and Rabinowitch are concerned with understanding judgements in perception by showing, among other things, that knowledge is not given *a priori* or directly in perception and that the constructed sculpture, and, by extension, the world, exist. nonetheless, external to our perceptions. Their demand for judgement is not positivistic: it allows the subjective but only insofar as the subjective determines our structures of judgement in relation to the external world. The virtue of these works is that, in their own way, they combat the type of idealist dualism found in language and thought, and show how the material constrains and determines consciousness of reality at any moment.

The works of Morris and Trakas, which exhibit the subjective, romantic and baroque sensibilities of the new "spatial art," as promoted by Morris' writing, at no time allow these types of judgement to be made. In the case of Morris and Trakas, however, we shall want to understand what use is made of subjectivity and how the artists direct the subject/spectator to this state of mind and sustain him in it. We might ask further why we want to return to an aesthetic of sensibility which is implied in a natural art approached and perceived subjectively.

To quote from the catalogue preface "the exhibition is "thematic" only insofar as it presents sculptures which demand a common order of perceiving actively and meaningfully engaging the spectator." The introduction states further that "the four artists do not form a necessarily cohesive group, but in their respective ways of making sculpture, they share a number of tendencies which point to a set of values held in common."[4] These shared tendencies presumably are those that fit the characteristics of "natural art" and "existence art," terms borrowed from Edward Fry and Robert Morris respectively. "Natural art," according to Roald Nasgaard, the curator who organized the exhibition and wrote the catalogue, finds the central experience of the work in the natural world, and "existence art" in "the strong sense of lived experience, of being in immediate time and released from the sense of the continuous narrative of history."[5] While the catalogue essay is weighted towards an art discussed in these terms, the order of experience revealed by all the works is qualitatively different. A "natural art" and an "existence art," defined clearly, would exclude the works of Serra and Rabinowitch. What the catalogue says and what the exhibition itself proves are sometimes two different things, but it is the works produced that render authority through their concrete forms and perceptual demands. Since the catalogue necessarily could not address itself to the actual works due to the simple fact that the pieces generally were executed during installation, the following analysis of the individual works fulfils a supplementary as well as critical role.

Aside from the catalogue, some have claimed the exhibition as a historical summation with the works of Morris and Trakas reflecting the new sensibility of perceptual transformation and Serra and Rabinowitch the reactionary stance. Does the Art Gallery of Ontario exhibition really trace the end of the closure of a period? If not, what desires, reasons or motivations are revealed in the wish to invoke historical necessity to justify the change in sensibility? Why should sculptors abandon what has been gained through the radical acts of the sixties and seventies in favour of the assumed permissions of dialectical historical necessity? Artists, it seems, are proclaiming deflections in interest as historical necessity in a desire to detach art from the pluralism of the present and to re-engage it as a radical act shaping and transforming consciousness.

RICHARD SERRA

The sculpture in this exhibition, which reveals itself in experience and discloses an intentional or subjective experiential state is necessarily weighted against verbal description, but it makes demands, or constructs intentions, or structures experience, so that some type of interpretation is made by the spectator: at the very least, the spectator is made aware of the experience. The following analysis of Richard Serra's *3 = elevations* creates a logic of the structure of the piece and its perception. It is not, however, *the* logic of the work but the description of one directed encounter. The work itself subverts any type of approach through logic: it avoids it necessarily in its disjunctive readings.

Although Serra's work is experienced in a spatial-temporal duration, it does not promote this experience as subjectivity. While it allows this experience, it presents itself as something external to subjective experience, and verifiable in its externality, that is, as something knowable as external through its constructions which in themselves can be known to have meaning. The work is irreducible both to *a priori* conceptualization and to a subjective experiential essence.

3 = elevations is sited in an empty lot in the neighbourhood of the art gallery but away from that institution's value-conferring precincts. The lot, surrounded by a parking lot, houses and warehouse buildings, is not a park but a waste space. A path bisecting this space is well used by members of the community, which is primarily Chinese.

To the average onlooker, the work does not present itself as art. Three rectangular steel blocks varying in size (10"x12"x24", 11"x12"x24", 12"x12"x24") occupy positions in the lot. Each block of steel is a discrete mass with definite length, breadth and depth. They are oriented to each other and in a space. Separate elevations are the same height; the widths of the faces vary in order to distinguish the specificity of each block. All horizontal planes are equal in elevation due to their topographic setting which has been determined by survey. This is not necessarily known to the observer but the information is given in the title. These are the physical properties of the work, but the work also occupies a space.

The three masses roughly triangulate the space. A spectator perceiving the three masses from outside their collective space or upon entering the space, immediately makes this observation because each mass establishes a point. From this initial observation, the spectator assumes a triangular structure, and this assumption remains conceptual even as the three masses are observed perceptually. The spectator, likewise, assumes and judges a centre point of the intersection of the directional lines of the three masses. In the subsequent attempt to physically locate this centre — because of the motivation on the part of the spectator to find direction or meaning in the work — the *a priori* conception of triangulation must be abandoned by virtue of the observations that arise in situating oneself in the approximate centre. The spectator, after a series pf adjustments, finds that there is no centre.[6] Physical movement, necessarily accompanied by visual and concomitant spatial adaptation, obviates the original conception. We cannot say either that the centre of intersection shifts because judgements are made from two inferences, that is, points, only which are adapted to the third point. If there is a centre, it is in the moving body that postulates and destroys meaning through experience in and of the

work. But the work questions even this notion of a subject who can centre his experience. The experience of the work shows us that there is no stable system; the third element, when it is brought into consideration, is always capable of suggesting further observations or, in fact, of defeating the creation of a system.[7] At each moment perceptions must be adapted and integrated to what is physically known in interaction with the material conditions of the sculpture.

Although each mass is a part of a space of three masses, each is in its own right a separate entity. But relations can exist between any two of the three masses at a time, relations that shift from one binary set to another according to directed interest. Each relation, however, eventually involves observation of the third unit outside of each set. Having exhausted the conception of absolute triangularity in the work, the spectator moves to investigate the relations between the individual sets of masses. (Once again, this description should not be taken as programmatic, directional or as an indication of a sequence in a logical chain of meaning, nor as a shift to a different "level of meaning." The work is open to experience from different directions; physically, one can approach it from all sides. The work is open to displacements of interest and interpretations based on indications in the work.)

How does the spectator perceive meaning in a work? Or rather, how is the individual motivated to find meaning? Initially, the individual conceived *a priori* notions which did not correspond to experience. More attention to the specificity of the components of the sculpture shows that the work itself concretely presents various elements for investigation. That is, the constituent elements of the masses are constructions in relation to one's movements and perceptions. Since each mass is a simple solid — a rectangle — each plane of the mass gives itself as a possible orientation to the spectator. For instance, if one starts from the mass in the south-west corner of the lot and moves perpendicular to its inner face, one intersects the face of the mass in the north-east corner: at one point, the inner face of this second mass presents itself frontally to the spectator. (It should be noted in passing that the terrain of the field causes the spectator to vary an ideated and expected geometrically projected path. The spectator must look back repeatedly to the starting point to readjust his wavering path). Each face in this frontal position presents a construction and a meaning is made obvious at that point through comparison with the other masses. To continue with the example, at this point of intersection of the two faces in the position of the viewer's body and perception, the line of vision of the viewer naturally aligns or coincides with a longitudinal line projected from the mass under observation (the second mass in the north-east corner). At this point, the spectator turns to the third mass (north-west corner) to see its orientation and relation to his position. A line from this third mass does not intersect with other two linear projections. The position of the spectator once again is not coincidental with the interior intersection of the three masses.

Visual tension between the actual projected line of this third mass and the expected line separates the actual line from the conceptual triangular pattern.[8] The lines, it seems, exist as separate entities, as constituent elements of each mass. They begin to separate as distinct orientations apart from an overall imposed triangular structure.

The directional line perpendicular to the face of the original mass under observation, that is aligned with the spectator's line of vision, in thus separate from that line of vision. The two lines — line of vision and projected line — although they coexist along the same path are not the same; the latter exists in its own right apart from the spectator's vision. At this point, the line is consistent with one's line of vision but the example of the linear tension between the real and the expected supplied by the third block shows that the line exists apart from one's conceptions or perceptions. The ability of the line to separate from one's vision asserts that something exists external to vision. Although we first know of it through our vision, it confirms the externality of the work.

Yet, although it is there in the world for us, the work does not come into being through our vision. The reverse happens: real art (that is, an art of the real) brings consciousness into being. This is a dialectical,

not metaphysical, process where cognition develops in interaction with the material.

Different judgements and constructions are made by the spectator in this work. Judgements made apart from the work's constructions, such as the notion of triangularity and the judged centre point, are rendered invalid and obviated by experience. Knowledge, then, is not given directly in experience — whether that experience is a present or a duration, but it cannot be known apart from experience; it cannot be *a priori.* Knowledge arises in the dialectical interaction of matter, structure and consciousness. At the same time it is not our consciousness that determines meaning — It interprets, or brings the work onto being for us, but the work still remains external to our perception. The work is constructed by the artist, but the experience is not totally determined. And the meaning that is constructed in the work is not the same as in nature, although we experience the work in the natural field of phenomenal existence. An art object in the world can be known to have meaning, whereas nature cannot. Our experience of the work is real, but do we call it a metaphor or a paradigm of cognition?

In another context Serra has stated: "What I am interested in is revealing the structure and content and character of a space and a place by defining a physical structure through the elements that I use."[9] These modest blocks of steel, unasumming in their placement in the lot, structure the space as much as they reveal its structure and content. The blocks and their placement create their own system of abstraction and a structure of interaction with the perception of the viewer determined by these abstractions. The work, then, if it was an abstraction, could exist apart from real experience. Ultimately, though, it cannot exist apart from this particular space. The title, *3=elevations,* tells something about this shifting overlay of parallels between the abstract and the real. The horizontal planes of the three masses as well as their visual extensions are parallel. They form a parallel field of unseen, but not unimagined, planes over the space of the field and are a measure of the topography of the place and a contrast to one's experience of this topography. These planes visually overlay the uneven ground which is, all the same, roughly parallel as a ground plane horizontal to them. But in physical fact, the ground is not parallel and the uneven terrain is the cause of many necessary adaptations of physical movement and conceptual ideation. Indeed, the planes are to *a priori* conceptions as the ground is to our experience. The ground is the physical stumbling block to *a priori* conceptions. It is the very real aspect of the place whose latency for content and structure has been activated. This space has not been known in this way before, but it is only through the place that the space is known.

Although the structuring of the space in this way is parallel to the spectator's experience of it, its nature is actually different. It is one aspect of the disjunctive intentions or readings of this work — not different levels of meaning. Since it is questionable to talk of artistic intention rather than intentional acts of the observer, perhaps we should talk of the disjunctive or polysemic readings elicited by the separate contexts. The work, in more ways than most, is open to different individual experiences, and meaning is not directed in any given logical progression. But the work is also part of the various contexts in which it finds itself, as a perceptual abstract sculpture in a space, that is also a place, that is also a community. And it situates itself modestly in this space, open for interpretation to those who wish to investigate it, and absent from the value-conferring or objectifying or commodity creating limitations of a gallery space. In its modesty it is also polemical at this point.

Serra's sculpture, given all it attempts and encompasses, does not abandon the possibility of an abstract sculpture whose meaning is posited in the medium itself, that is, in its constituent elements, conjunction with the perception of the whole and its parts through observation by the physical perceiving and motor body in space and time. The important nature of the work lies within these disjunctive readings and in the awareness it permits of the destruction of *a priori* idealist conceptions that carry with them the notion of a centered self. The distribution of the pieces across a field prevents the interiorization of meaning within a physical body inhabiting virtual space. But it is the very experience of trying to find the centre of the assumed triangular structure that points to this decentering in the self's assumption of meaning and experience of its own self. Not only does the work discourage the self from assuming *a priori* meaning or centering meaning in itself, but it shows the work's independence from the perceiving self and, indeed, its final determination of the self's perceptions. Decentering allows the work to avoid the strict and exclusionary one-way undialectical logic of perception directly subsumed within conception, which obviates further perception and which exhausts the meaning of the work on a single level.

GEORGE TRAKAS

Trakas, too, structures the perception and movement of the spectator along the linear and within a spatial matrix. Trakas is one of the sculptors who intend to return sculpture to the public domain where it has always functioned in an extra-sculptural manner as a container and purveyor of values. The new work abandons culturally transmitted values and traditional symbols: rather, it involves the public in individual perception and physical involvement. Symbolic representation is not abandoned completely, however. It exists in Trakas's work objectively — and paradoxically — as structural referant and subjectively on the spectator's part as association. Symbolic association ensures the subjective nature of the experience. On the part of the artist and artistic intention, this is an historicizing association.

Trakas was the only artist in the exhibition to construct two works. One is housed in the gallery and the other creates a structure in the Gallery's sculpture garden. This division into two classes — interior and exterior — creates different qualities of experience in the work. *Transfer Station,* the interior work, is more easily recognized as a structure than *Extruded Routes,* the work outside. Even though the former is experienced durationally, by walking through or over it, it is also experienced as a stasis. The experience of the latter is more durational and discontinuous, but the discontinuities of nature — light, shadow, sound and climate — are absorbed into the work and become the ground for it. Trakas implies the difference in a catalogue statement:

"I have chosen to build work in what I consider to be two extremes: one self-consciously within a confined static room that excludes all exterior conditions of light and climate, and another in a slightly large exterior fenced-in yard adjacent to the building where the seasons and natural growths course at will"[10]

What unites the two extremes is the perceiving and motor human body that acts under constraint or in disjunction with the mind in experiencing the work.

The initial premises of the works are based on their contexts. For *Transfer Station* this context is a large, interior gallery space "where materials and sculptural structures are looked at as separate from the building and are sensed as temporary insertions." The architectural structure of the gallery determines the structure of the three units constituting the work. On a general level, the units reflect the basic nature of the building by being structural supports and protective cover. More specifically, they replay the structural divisions of the gallery. Thus the steel beams of the bridge-like unit duplicate the two large longitudinal beams that support the eight transverse beams, while the steel trusses of the two platform units restate the eight steel-reinforced concrete transverse beams. The units reflect the scale of the room, its openness as well as its architectonics, and the structures, halfway between floor and ceiling, mediate the human to the gallery space: they relate to human scale as well. Intimacy and scale within this particular space usually are determined by the virtual space of traditional painting and sculpture; or more recent work might be open to the literal space of the gallery and the physical space of the spectator, but never in such a structurally reflective and physically reflexive way as in Trakas's work.

Another given in the work, besides space/structure, is the body of the spectator. The work scales itself to the human body, but it also permits an interaction with the body that draws attention to the body itself. Since the structures themselves are somewhat absurd, the useless activity they promote focusses attention on the activity itself — namely the body moving and perceiving. The long structure functions as a bridge, but it crosses only the floor of the gallery, and one mounts the other two platforms only to descend the same narrow staircases. On the ground, while one may enter under one of the platforms freely, entering the other, beyond an initial step, requires one to lower the head in order not to hit the deeper trusses. Trakas states that:

"While one is thinking about the work one must also be cautious about where one moves one's head to avoid touching the steel trusses. There is therefore a transfer of focus, from looking and thinking about the work to thinking about one's movement with respect to one's head. This alternation of mind as part of the body and body as part of the mind is an enforced condition that maintains the essential dynamic of being celebral and physical at the same time."

This same experience attends walking the wooden staircases by which one attains access to the platforms (where, of course, one is in closer relation of the ceiling, one of the determinants of the work). The staircases are narrow, wobbling, and the risers calculated to be uncomfortable for the body's ascent and descent. This combination forces the mind to lose in upon the body in the concentration on merely climbing the stairs safely, while the body asserts recognition of itself through the slight awkwardness caused by the height of the risers. Only when one attains the relative safety of the platforms — where, nonetheless, one must attend one's position since it is a railless platform — can the mind and visual perceptions free themselves from the constraints of physical activity.

The structural referants of *Extruded Routes,* Trakas's exterior piece, are more complex because they are not only material but organic, architectural and historical too. In approaching this work, the spectator enters the sculpture garden from the street through an iron gate. There, a steel frame in the "essential shape of a house" figuratively shelters an L-shaped "corner of masonry resembling a foundation" which leads in two directions: (1) down a flight of concrete steps to the recessed foundation of the gallery itself to a steel band/bridge perpendicular to the steps and supported by braces from the wall beside which the bridge runs to a dead end; (2) towards two rough spruce beams supported by three posts. The latter, in turn, leads to a horizontal wooden trestle (paralleling the steel bridge at the lower level) elevated due to the lay of the land but rooting itself in the higher ground at its conclusion.
This piece can be seen or physically traversed; and there is a visual and physical speed for each of the horizontal elements. Visually the piece can be perceived almost in the traditional terms of landscape painting: all the linear elements are means of moving the spectator visually or physically through this particular landscape. The determinants of this entry into the space, however, are not engendered by the pictorial problems encountered in depicting a recessional landscape on a two-dimensional surface. Nature and the physical context of the space are the work's determinants, in the same manner that the gallery space structured *Transfer Station.*

Spatial and architectural contexts determine the physical structure, and this in turn directs the physical motion of the spectator and opens and closes his experience to ambient nature, which affects the sensitive perceptions rather than muscular engagement of the spectator. As such, the work concerns itself with the limits and infinity of perception in a natural as well as structured space. But it is the very treatment of the limits and infinity of perception — limits caused by the

physical structure of the work directing one's experience and the infinity of perceptions allowable in nature — that is problematical.

If we look at the physical structure of the piece, we can see how much has been determined by its immediate context and how much in the work directs associations to a broader and more generalized context. Both material and construction are related to the area. Thus, the steel bridge in an extrusion of the structural system of the gallery building, and its braces are related to the stucco seams in the wall. The broader association of the bridge, which is at the bottom of a slope and thus "below" ground level, is to metal's source in the earth. The organic substance, the wood, locates itself, like trees, above the ground but originates in the ground at one end: thus, "extruded routes"/roots. Natural elements, such as trees, have an equal, though not as abvious, role in structuring the work. The wooden trestle aligns with a tree outside the fence, but this is not noticed until the trestle has been traversed and the walker turns around. The work points to these natural elements: thus, "the beam bridge axis, aligned between two large trees on either side of a steel fence, points to a large stand of chestnut trees in the distance." Trakas writes that "I have chosen to align the axes of all parts of the work with the architectural and urban grid in order to establish a physical counterpoint to the conceptual whole." This physical counterpoint of structure and site incurs a tautology, just as does the conceptual. The work is tautological while being externally referential. Yet the tautology only directs — it does not inform. It is as if the work is a type of drawing: it uses the site to *compose* the structure of the work, or in another sense, it draws to the surface the geological, organic, architectural, and, seemingly, historical structures and coordinates them on a grid. The work's limitations are obvious, though, since one structural pattern is laid simply over another pattern rather than being used to analyse or cause tension or disorder between two systems. It reinforces what is there rather than being critical.

While the structure of *Extruded Routes* directs motion and visual interest conjointly and disjointly at different times and positions in the work, allowing for the body to usurp the mind during the process and thus to become aware of its physical self, the exterior and inclusive environment of nature allows the perception of appearance. Both structure and nature incorporate duration: the physical structure due to the motion of the body, and nature in the spectator's sensibility. But the latter opens the work to experiences that are subjective and associative, not that these are improper in themselves but dubious as valued ends for experience. The spectator is drawn into his subjective experience of factors tangential to the physical structure, such as light, climate and sound, or to inner associations in the manner of eighteenth century theories of aesthetic sensibities. In such a way, the work remains open to historicizing associationalism.[11]

Thus the subject once again becomes centered in himself. While the work itself has a structure and remains independent as structure (although not in the same intentional fashion as in Serra's work), and while it directs the spectator experientially and physically, it leaves the spectator to experience himself experiencing what is tangential to the structure — the ground of nature around him. And while the structure — the ground of nature around him. And while the structure may try to attach itself to broader organic, nonorganic, architectural and historical structures, the fact asserts itself that the total work splits into this tautological physical structure and the perceiving self which must tie into these referred structures by subjective association rather than through active interpretative analysis. Trakas's work is beautiful, like nature; one feels in it the seductive beauty of experience as one does the explanation of experience in phenomenology. But it is seduction not critical analysis.

DAVID RABINOWITCH

Rabinowitch's sculpture is the least "natural" of all the works in the exhibition. While a "natural art" (that of Trakas and Morris) promotes continual presence — work grounded in durational movement and experience — Rabinowitch's sculpture posits a nonhierarchical chain of events, and the construction and deconstruction of vision through discontinuous judgements. And he achieves this through attention to the constituent elements of the sculpture which are abstract and literal and which both construct the work and determine and affirm the separate judgements that the observer *can* make.

As in previous Rabinowitch work, the constituent elements of *Metrical (Romanesque) Constructions in 5 Masses and 3 Scales # 2* function variously, but now they are each referenced to one particular act. The separate constructions — horizontal constructions of metrics (cuts and boundaries) and masses, and vertical constructions (scalar holes) — while serving to construct a sculpture of mass, inform the observer about his structure of judgement and the externality of the work, that is, its existence apart from perception and subjectivity, but necessarily affirmed by perception. As Rabinowitch writes:

"The role of the observer in art is not one of investigator of motives underlying a consciously made world but rather as a discoverer of the structures of his own judgement within a world he experiences as external and of a fully achieved desire."[12]

Thus, horizontal constructions reveal in an exemplary manner that truth is not given directly in appearance, and vertical constructions affirm that something can be grasped externally, that is as exterior to subjectivity. Both in the denial of truth in appearance and in the affirmation of externality, Rabinowitch states that his work sets up instances where the model of phenomenology does not work.

The new work situates itself as the latest in the "Romanesque" series, and is one that has benefitted from the studies carried out by Rabinowitch in the small untitled sculptures that were exhibited at the Carmen Lamanna Gallery, Toronto, in 1977.[13] These works primarily investigated the relations of parts and wholes in a sculpture of mass in which it was not a matter of establishing harmonious, balanced, fixed or hierarchical relations among the masses and subordinate to the whole. Nor were these relations ordered by the artist. Rather, it was a matter of the spectator making judgements about concrete relations and relations in appearance based on the constructions. In these small works, the individual masses, contained within a quadrangular whole, were discrete entities. But because of certain judgements they could join with other separate masses or the shape of the centre space, itself implying a "removed mass," to form a larger part within the whole. The removed mass, or space within the centre of the sculpture, gave indication that extended planes outside the sculpture existed as parts also. Thus the whole, that is, the total sculpture of mass, became a *part* of a new *whole,* and this whole was only one possibility of new constructions made through the judgement of the observer.

One implication of these small works was the displacement of meaning from the centre or interior of the work, where a certain hierarchy of visual acts and fixed or ideal relations is implied, to judgements made by the observer within the literal specificities of context and perception in relation to a constructed mass. Secondly, the works, through the concatenation of judgements made about the relations of parts and wholes, suggested that it was questionable whether "the investigation of wholes and parts contributes towards the foundation of an *a priori* theory of objects." According to this phenomenological precept, "objects can be related to one another as wholes and parts, or can be in the relationship of coordinated parts of a whole. Such relationships are grounded *a priori* in the idea of an object."[14] Contrarily, the work under discussion showed that these relationships of parts and wholes arose in *judgemental* experience. Here the judgements cannot exist *a priori* apart from the constructions and their experience and observation in literal space and time by the spectator. It should also be noted that the constructions have the quality of both appearance and verifiable reality. While constructions determine both perception and apperception, adequate judgement cannot be made apart from the constructions and must be "formed in a perfect identity with its content" (E1). And while "all constructions are of a rational character," Rabinowitch declares that "rationality is nowhere identified with intention" (A4, A5).

The new work benefitting from this perceptual and judgemental research is now able to obtain a much greater separation of the constituent masses. No longer, as in the small sculptures, are the masses held by a continuous boundary. The masses literally separate; their shapes as discrete masses and primary forms, in one case a triangle and in another a rectangle, assist in this. Spatial indentations acting like the previous interior spatial triangles, serve to display this constructed discontinuity. Yet the discrete parts seem to cohere into a greater whole, to slide into place along their tangential horizontals as if the steel masses were charged magnets.

While the masses are known to be constructed through the horizontal metrics (the edges and cuts of the masses), they are directly apprehended as solids in a plane (D1). And they are apprehended as separate entities, groups, or a planar whole. That these horizontals plainly are constructed is evident in the juxtaposition of the horizontals of different masses, especially in the case of near perpendiculars. This is clearly apparent in the open space created by the "displacement" of the rectangular mass which opens the interior of the sculpture to the space around it. The clear demarcation of this space by the metrics of the surrounding masses shows that this space is actively created both by the constructions and the spectator's vision. Thus, at this moment, the space is active and so is the corresponding judgement of its construction.

Mass and horizontals are inextricably wed: it is through the mass that the horizontals are known and vice versa, but it is the metric horizontal constructions that relate the parts. Horizontals play a specific role, the significance of which is greater than that implied by a quasi-formal analysis of their sculptural role in defining mass and its verticality, relating the parts, etc. in this particular sculptural example. Rather, the significance obtains to their role in structuring judgement, but more specifically, in this case, to their role as agents in the deconstruction of the phenomenological enterprise in experiencing sculpture. Yet, while certain very specific constructions have evolved new functions throughout Rabinowitch's work, they have always maintained their previous roles. Horizontal and vertical scalar constructions are the two most important instances of an anti-phenomenological act and most readily direct our attention to their functions.

Since there is no hierarchical development in the directing of visual acts, the spectator is free to enter into perceptual discourse with the sculpture at any point. This is not to maintain, however, that there is not a dialectical process that evolves once the visual engagement has been made. Any horizontal is the means of starting the process, of magnetizing an attractive relationship between the work and the spectator, of providing the dynamism that starts perception but is not itself the ground of perception. It is the discord caused by initial perceptions and mental constructs (interpretations) made in relation to other perceptions and constructs — made from a distance and therefore perspective constructions — that necessitates moving to check, affirm or adapt perceptions in order for them to become apperceptions. Rabinowitch writes that "perspectival considerations are only one class of variant structure; it is a partial means of interpretation, its use directed against the belief that appearances can be associated with truths" (B3).

Perspective is a partial means because it is only partly grounded in the literal facts of the mass. It is our perception (or our perspective) that make the horizontals into perspectives and thus into something that changes in appearance. Changing views deconstruct one's previous perceptions. Distortions that arise due to the spectator's relation to the constructions are not made for distortion's sake, but are inherent in perception in this inadequate relation to the mass in order for correct judgement to develop. The construction and deconstruction of vision in judgement, therefore, occurs on the level of the horizontal metric, on something that is variable. But judgements are not dependent on perspective alone, otherwise we would be totally determined by our perceptions and appearances rather than by the structure of judgement of perception in "perfect identity with its content." As Rabinowitch notes, judgement still rests on that which is external to perception, the horizontal constructions that lose their perspectival role under closer observation: "The potential for the deconstruction of any unified perspective renders it dependent on conditions external to it; i.e. judgements may never rest on it alone" (B4).

The autonomous constructions of verticals serve a similar anti-phenomenological function, but unlike the

horizontals they remain the same from any viewpoint. Moreover, while the horizontals often are judged in relation to one another (thereby in perspective), the vertical scales serve as independent foci. Although they can be formed into geometric patterns among themselves and in relation to the horizontals, this act is essentially interpretation. And if the perception required to comprehend the horizontal constructions temporally coincides with movement, that needed to apprehend the vertical scales can exist outside of movement. Thus, the vertical, unlike the horizontal, constructions are "enduring objects limited to one class."

Just as it was the variable character of the horizontals that indicted a phenomenological approach, it is the constancy of the "enduring objects" — the scalar constructions — that asserts that something external exists. For it is the very constancy of the scalar properties that permits them to be grasped as literally external and exterior to our subjective phenomenological perceptions and judgements. The content of one's perception, in the case of the scalar constructions, must be formed in perfect identity with the external conditions of that perception. And it is the unchanging vertical scales that allow this. Rabinowitch's comments on this matter deserve to be quoted in full:

"Any construction of a scale type is by its definition a complex situation in which a group of constructed possibilities under the form of perception and in the context of a referencing act, i.e. a special apperception of the process of observation, are grasped externally, as enduring objects limited to one class. The root of such construction, the referencing act, must be formed in a perfect identity with its content. This assumes that: a) acts of observation are uniquely determined by their structure, b) external classes of objects endure in a larger context which is itself a concrete object, c) the construction of observable objects is at once the condition and result of the referencing act. The construction of scale is felt, then, to be the most personal condition for observable art and at the same time a basis of verifiable judgements." (E1)

Basically, the vertical scales are something to look at, and they are to focus light, something that is external.

Why engage in an anti-phenomenological enterprise, especially when phenomenological processes must be used to deconstruct themselves? Because of the limitations and questionability of phenomenology some of the problems of which Michel Foucault has outlined:

"If there is one approach that I do reject, however, it is that (one might call it, broadly speaking, the phenomenological approach) which gives absolute priority to the observing subject, which attributes a constituent role to an act, which places its own point of view at the origin of all historicity — which, in short, leads to a transcendental consciousness"[15]

It is not enough to penetrate "to the very sources of our experiences of the world through the relationships which we establish with it by our perceptual behaviour," but to affirm through this same procedure, and in spite of it, what exists external to man — the objective conditions of reality. And it is obviously not sufficient to turn to the phenomenological "things in themselves" since that process of turning only conceals the subjective idealism that process of turning only conceals the subjective idealism that retains man as the centre and origin of truth in experience: "If the current sculpture is not in the image of man, at least in a curious, but very real way, it places man at the very centre of itself."[16] To place man at the centre is only once again to centre man in himself, to make a priviledged locus of meaning.

Rabinowitch does not deny the perceiving self in favour of literal external reality. But he does affirm the *objectivity* inherent both in externality and in the structure of the individual's judgements. Here, in the latter, is where Rabinowitch rejects total subjectivity of knowledge. Horizontal constructions gave the lie to the experience of truth in appearance, and the vertical scales affirmed externality. Similarly active in this procedure are the operations of mass which, from every view that the spectator might take, are presented as totally recognizable. Thus, though apprehension is variable, mass operations are recognized as not being variant:

"All views present total recognition of every mass operation; i.e. at any instance of the reorientation of the plane the operations of mass and their relations are preserved. The enduring relations of the operations of mass, therefore, are not grasped as variant, all variation being placed on the side of unique apprehension. Thus is retained simultaneously the externality of relation and internalized truths" (B1)

Objective verification of externality and the objectification of the individual's structure of judgement do not imply rigid determination of perception. On the contrary, the individual has to make these judgements himself, and there are specific occasions that affirm not only what the perceiver can know, but also what is unique to him. This is the case of the "cardinal ordering of appearance." It is peculiar to this work, and to others in the series, that certain collections of masses within the whole cohere into separate groups dependent on the judgements made by the observer at that specific moment. This likewise includes the creation of external areas/planes by perspective projection (C1). Collections may be independent but they exist as part of the total mass which is prior to the collections (C2), and these collections can exist in opposition to others formed by the spectator since they are at all times formed in individual judgement — they do not exist *a priori* as pre-established relations. A cardinal appearance which comes into being through a specific judgement made by the observer "is one means of affirming objectivity of sight unique to one observer. In this construction it is crucial that both the objects of vision (form) and its uniqueness act (content) be preserved" (C3). Oppositions of cardinal appearances, being autonomous constructions, "are built insights which further assert the ligitimacy of one observer's point of view" (C4).

On a simple level Rabinowitch's sculpture shows that there is something in sculpture, in its constructions, that has meaning and is external. What is the relation, then, between these constructions and nature, that is, between the work and what is outside it? To make the work into a model or metaphor for cognition or naturel experience is to turn it into representation and to deny it the literal acts that bring it into meaning.

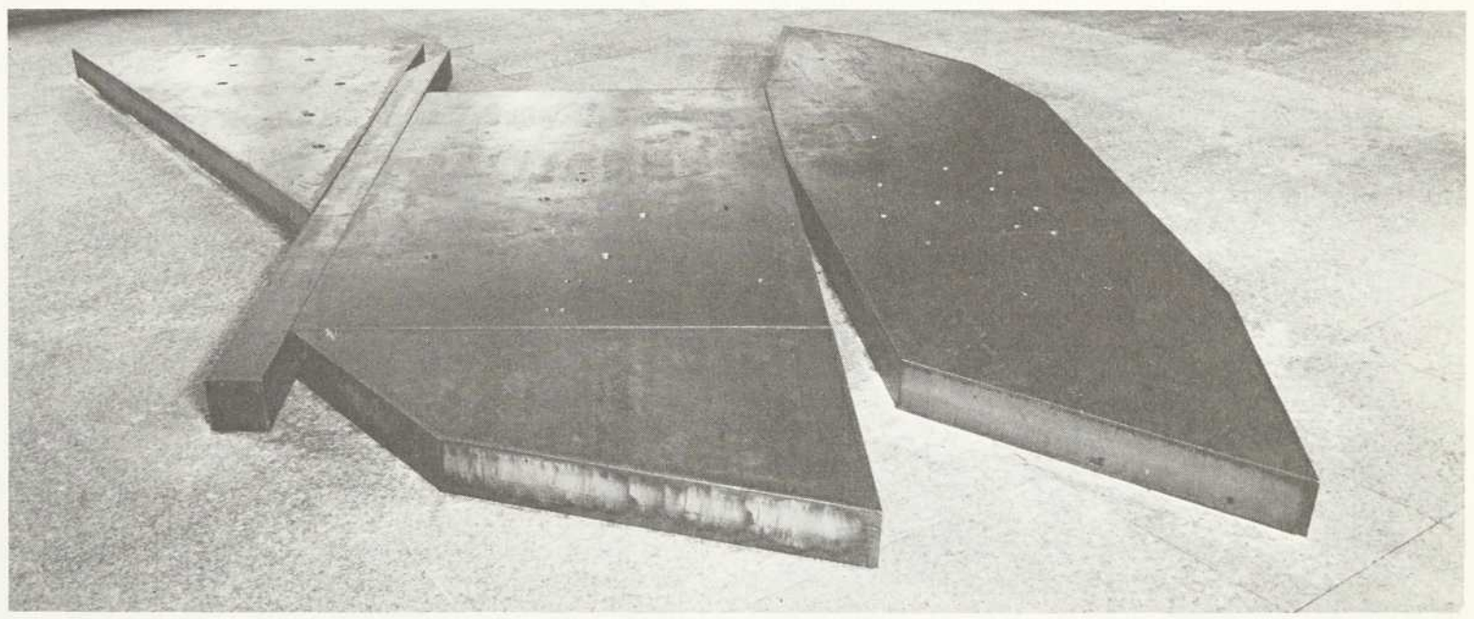
ROBERT MORRIS

Morris's work constructed in one of the spacious Sam and Ayala Zacks galleries at the AGO, is the latest and most complex of his mirror installations. Panels of mirrors were disposed in the space so that they shaped the four corners of the gallery (passageways behind the mirrors were made necessary by fire regulations) and two freestanding mirrors, reflective on both sides, occupied the central area of the gallery. Stacked wooden beams, issuing from the corners, diagonally crossed the space enveloping the two central panels of mirrors. The mirrors, relfecting upon and off each other, creating effects of virtual space enfolded in virtual space until exhaustion, and the beams, physically structuring the space and projecting virtual structures in the mirrors beyond the limitations of the room, do not so much destroy the space of the room as refuse to acknowledge it. The mirrors deny the space of the room by drawing focus into them; they themselves become a self-contained system.

The beams act as an open and closed structure, denying or giving access to different pockets of space. They direct both physical and visual movement along the diagonal of the space, and are means to slip the actual into the virtual space. In the mirrors form becomes image, but form is also parallelled by image to create another structural whole whose gestalt shifts with movement of the spectator. The mirror image complements the physical structure, but the central mirrors also act as physical planes that block space, that hide the existant by a virtual space which reflects an image symmetrical to what is in front but opposite to that behind the mirrors.

While one could describe and analyse the structural effects of the installation, one cannot do this without first experiencing the space and structure. At this point attention is drawn to the perceiving body in the way that it insinuates itself into the world and develops its experience. The mirrors are excellent devices for showing this insinuation of the body in space and foccussing recognition of its experience in that space. But why should the spectator, once in this space, want to move to investigate the space and levels of virtual space? Beyond curiousity, what is the motivating force? One soon finds that the complexity of the mirrors, on the one hand, leads to a physical self-forgetfullness as the viewer becomes visually absorbed — in both senses — by the virtual images. On the other hand, the multiplication of the image of the self allows the various movements of the body to be observed in walking. The body takes cognizance of itself in movement, but under its own visual, not physical, observation. In approaching a corner mirror, for example, the body can be seen both approaching and retreating at the same time. Or in other cases, one can observe the image of the self observing itself. In this instance, where two images of the body are under observation, one image will be seen to observe the other image while the latter is seen to observe the real physical observer.

These devices could be dismissed as optical tricks, but the mirror is also a simple structural device and it sets up binary oppositions of similitudes, its mirror plane operating like the slash between two terms. It, therefore, establishes an analytical situation within the field of the body's experience. Now instead of mirroring the situation of the body in space, it becomes a structural model or metaphor for consciousness.



David Rabinowitch, *Metrical (Romanesque) Constructions in 5 Masses and 3 Scales* #2, 1977-78, Carmen Lamanna Gallery and the artist installation, Art Gallery of Ontario, Structures for Behaviour exhibition, 1978.

The mirror plane is the mediator betwen the actual space and its replication, virtual space. And as this mediator is the slash between terms, in the structural configuration it allows of the reflection of the body we can say that the actual space is to the virtual space, as the perceiving subject is to the subject known to itself (i.e. as a mirror image), and further as the subject as physical object is to the subject known as object (mirror image). The latter two pairings already imply the basic binary opposition of our culture: mind/body. Beyond this, we can add Morris' binary designations that incorporate all the above, that the actuel space is to the virtual space as the "present-time experiencing self" is to the "reconstituted 'image' of the self," or as the "I" is to the "me" as Morris symbolically constitutes it.[17]

Of the mirror installations previous to this, Morris has written:

"Mirror spaces are present but unenterable, coexistant only visually with real space, the very term "reflection" being descriptive of both this kind of illusionistic space and mental operations. Mirror space might stand as a material metaphor for mental space which in turn is the "me's" metaphor for the space of the world. With mirror works the "I" and the "me" come face to face."[18]

With the "I" and the "me" face to face, Morris perhaps is attempting "to bring the domain of the "I" untransformed into the purview of the 'me'" by the "I's" physical usurpation of the "me's" space of consciousness in the same structurally referential way that the physical body is absorbed into the mirror space, itself the analogy of mental space.[19] While Morris maintains in his essay that experience of the work discussed there is outside the experience of the "me," in his own mirror installations he tries to reconstitute the "I" and the "me" by collapsing the "me" into the "I" and abandoning the object in order to resolve the subject/object dilemma in a state of presence.

Outside these binary structural creations, what we think the work achieves in an understanding of the limits to experience. This work comes very close to setting the limits to art in the phenomenological field. If the work acts in the field of nature it is nature, that is, part of experience, but is separates itself from nature through the intentional act of the artist. The simplest means to this is the interposition of the mirror which traditionally, as basic representation or symbolization, has been an approach to nature (the artist holds the mirror to nature) but also has functioned to duplicate the truth/appearance problem, and within man, the mind/body duality. What Morris accomplishes with the use of mirrors is the submersion of subjectivity within the natural field of existence.

The insertion of the mirror is an interruption of the field by something that shares characteristics with that field, that slides itself into place through virtual reproduction. The mirror interrupts the space while being part of the space. It allows the spectator to be engaged in virtual space while being present bodily in real space which one realizes through the observation of the self in reflected form in the virtual space. This is analogous at the same time to the state of consciousness that interrogates a virtual space, or its own mental space of experience, but it *is* that state of consciousness at the same time, not a representation of it as Morris would maintain. It exists also in the natural world of experience.

To return to basics, to go back to something that is nearly invisible, seems to inform the work in what is tantamount to a transformation of consciousness, of sensibility. This transformation necessitates the abandonment of the object and a type of consciousness determined by the object in favour of the transformed consciousness of spatial presence. To deny the object is to deny the intentional activity of the human mind, and to reorganize experience on the basis of a new object — that of the body. According to the essence of this art, one cannot look for meaning when the work only allows experience.

Yet to validate the experience of presence alone is to make it into an ideal since it is to assume that something is pure without the inflections or determinations of its own historicity.[20] Any activity which does not acknowledge its own historicity outside its point of view is questionable. This is true in terms of the individual subject perceiving this work, but also in terms of the conditions of display. With Morris, the reduction takes place in the ideal space of the art gallery, even though he wishes to contend with that space (and yet the work also creates its own self-contained system); his elaborate and expensive constructions necessitate it. Perhaps the most pervasive structures for behaviour and those that are subtle, if unconsciousness, are the aesthetic and perceptual determinants of the gallery system.

The very possibility of our understanding Morris' work implies the adjustment for interpretation that the human being is able to make in order to understand a *type* of behaviour, and, thus, to make judgements about it. Morris wants to avoid the discourse of culture, of memory, of the "me" conditioned by language and history in favour of a durational, but not narrational, sense of the experiential body. But the body is inscribed in more complex ways than the utopian desire for the body's absolute presence admits. It is as if Rosalind Krauss' reading of the exteriority of meaning in Rodin and modern sculpture (including the notion of the relative opacity and deferment of meaning in Duchamp) must be interpreted as the perceiving body's awareness of itself. Not only can one not talk about the interiority of meaning and truth centered in the body (concomitant with the notion of interiority and intentionality, and *a priori* ideas), but one must admit: how meaning comes to the perceiving body; the disjunction between the body and exterior signifiers, and, therefore, the plurality of readings in contexts; and the necessity of "active interpretations, which substitutes an incesssant deciphering for the disclosure of truth as a presentation of the thing itself" whether in a idea, object, or human body.[21]

Morris' previous work has been instrumental in serving "as a certain kind of cognate for this naked dependence of intention and meaning upon the body as it surfaces into the world in every external particular of its movements and gestures."[22] In the present installation, his work has gone full circle from the object as performer in time (in the 1961 Living Theater performance) to the spectator as performer in time and through space. Since the body becomes its own performer and necessary spectator, it observes its gestures as a body in the world. Yet Morris' adamant concentration on presentness and subjectivity in his work and writing with the concomitant loss of the intentional object perhaps only displaces interior meaning from the object — and hence the spectator who interiorizes the meaning felt to be inherent in the object — to the spectator so that, even now without an object, the work maintains a disguised centeredness. However, it is a vexed problem since Morris seems to attempt the same strategies as the other artists under discussion here. Similar to some of these artists' work, Morris's installation delays establishing a cognitive gestalt space through the conflicting spaces created by the mirrors, and he seems to confuse the notion of a self centered as a subject by the myriad reflections of the perceiving body that understands itself only in the gestures that arise in its experience.

A full and proper analysis of Morris's work would entail a three-fold discussion that is not possible here, including the considerations: (1) whether Morris' mirror installations in their abandonment of object consciousness are still "cognitive, then, in their fullest effect" and whether the work "informs us of the nature of consciousness itself" in the sense that Annette Michelson analysed his work with exemplary rigour in the early seventies;[23] (2) Rosalind Krauss' brilliant application of the concept of "decentering" to sculpture;[24] and concomitant with this, (3) an undertaking of a critique of presence or presentness, which implies centeredness, in order to understand how duration of presence in literal time may allow Morris to escape this charge of centeredness.[25]

Basically, Morris's recent essay, "The Present Tense of Space," is the means to approach this problem, and demands comment, especially because of his authority and since the writing will be more influential than his installations due to its greater accessibility. Of course, the writing has nothing to do with the work, particularly because it is predicated on the rhetorical opposition of binaries that are absent necessarily from the work, if the work is known experiencially not symbolically. Whatever the significance of Morris' writing as observations in one particular site of experience, it is undercut by the valorization of only this experience to the exclusion of others. The necessary rhetorical exclusion of other modes of experience is also tied to the exclusion of other artistic activities and forms. One is made the symbol of the other. This binary categorization is a type of Wölfflinian opposition, only here value is given to one of the polarities. In order to oppose so-called Minimal object art and its object oriented derivations, with its supposed attendant form of consciousness, Morris has had to resort to binary dualism that becomes an ethical, metaphysical discourse, a discourse that assigns positive and negative attributes. It is curious that the repressive features of thinking in binary terms has received the same critique as the metaphysical concept of presence.[26] Thinking in binary terms is repressive because it determines and limits the experience of each specificity by its valorized opposite. Yet the dualism set up, still contains the valorized term's opposite by reaction and repression. This means of arguing outside the art work is basically a rhetorical device and polemical means of support for one particular direction in contemporary art. It is this discourse created from binaries and the accompanying valuation of subjectivity that surfaces in Morris' essay that should be discussed.

Insofar as Morris' work and the work he discusses direct awareness towards new experience, the enterprise is valuable. But to value this over other experiences, to situate reality for man in one type of consciousness which is present in a particular situation or experience, to the exclusion of others, is suspect. The "shift in valuation of experience" that Morris narrates, from "images, the past tense of reality... to duration, the present tense of immediate spatial experience," directs his model of "presentness" in which there "is the intimate inseparability of the experience of physical space and... an ongoing immediate present. Real space is not experienced except in real time."[27] This is true, but do we build a model of "real" consciousness from this? Morris reads this development as a reaction against the "independent specific object." Therefore he must posit parallel binary structures linking each art, that of an object oriented art and the newer spatial art, to binary modes of perception and consciousness.Using George Herbert Mead's division of the self into the "I" and the "me," Morris equates the "I" with the "present-time experiencing self" and the "me" with "that reconstituted "image" of the self formed of whatever parts — language, images, judgements, etc. — which can never coexist with immediate experience but accompanies it in bits and pieces." And these categories are further identified with two types of perception and two types of art:

"Shift the focus from the exterior environment to that of the self in a spatial situation, and a parallel, qualitative break in experience between the real-time "I" and the reconstituted "me" prevails. As there are two types of selves known to the self, the "I" and the "me," there are two fundamental types of perception: that of temporal space and that of static immediately present objects. The "I", which is essentially imageless, corresponds with the perception of space unfolding in the continuous present. The "me," a retrospective constituent, parallels the mode of object perception"[28]

In equating object art and object perception and consciousness, Morris denies any dynamic relation to the object by consciousness which, in effect, is the spectator who has been refused a contextual relationship by Morris. He admits that "objects are obviously experienced in memory as well as in the present," but "their apprehension, however, is a relatively instantaneous, all-at-once experience. The object is more-

over the image par excellence of memory: static, edited to generalities, independent of the surroundings."[29] This denies any real space and time experience of the object by the spectator and limits his awareness of the object to a pure definition of the object outside any context. We have only to compare this with Morris' own earlier writings on this object art:

"The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision... It is in some way more reflexive because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work."[30]

Rosalind Krauss wrote of Rodin and Brancusi that:

"The art of both men represented a relocation of the point of origin of the body's meaning — from its inner core to its surface — a radical act of decentering that would include the space to which the body appeared and the time of its appearing."

This description would seem to apply to Morris' concerns and Krauss went on to say: "What I have been arguing is that the sculpture of our own time continues this project of decentering through a vocabulary of for that is radically abstract." She claimed this same role for the object art of Minimalism whose ambition she stated, like Rodin and Brancusi, was "to relocate the origins of sculpture's meaning to the outside, no longer modelling its structure on the privacy of psychological space but on the public, conventional nature of what might be called cultural space."[31]

An object art such as Judd's, for example, could be seen to combat the "uniqueness, privacy, and inaccessibility of experience" by reducing meaning to the surface of the object.[32] Morris' early object art, likewise, withdrew meaning from the interior of the work itself to that which affected it, situated it. And while it would appear that he still is concerned with the space and time of the body's appearing, it is his persistance in valorizing one type of experience that he calls "presentness" and his return to the privacy and subjectivity of experience that seems once again to house and center meaning in the individual subject.

Morris conceives the "sensibility" of this new art as baroque, although we could say that it is also romantic. No matter how cognitive the body is in experience, subjectively apprehended experience still promotes sensibility. And sensibility reinforces subjective self-direction (being as self-relationship) rather than subjective interaction with structure, material and other requisites subservient to the external.

The field of subjectivity aligns with the field of spatial presentness. Morris often assumes that consciousness is the same as the structure under observation, that they are tautologous, or that the latter is capable of transforming perception and consciousness. Thus he wrote in 1969 that "some new art now seems to take the conditions of the visual field itself (figures excluded) and uses these as a structural basis for the art."[33] Morris does not conceive a perceiving body that structures comprehension outside of a pure perceptual field. Valéry commented negatively on a similar phenomenon:

"Something like this might be seen from a certain level of observation, if light and the retina were continuous — but then we should no longer see the objects themselves. Hence the function of the "mind" here is to combine two incompatible orders of size or quality, two levels of vision that are mutually exclusive."[34]

Perhaps we can best read intention on the level of language, on what the artist has written. But we know that the rhetorical structure of language is symbolic, not literal. And we know that intention is an *a priori* limitation of the literal experience of the work and is only of marginal use in the interpretation of the work. But what if Morris' mirror piece is a material interpretant of his writing? The work may escape the charge of presence which implies centeredness, although what it attempts is small return for its elaborate construction. Morris' writing, however, cannot escape the centripetal pull of its influence. Paradoxically, it is the writing which produces the optical illusion of the subject. ■

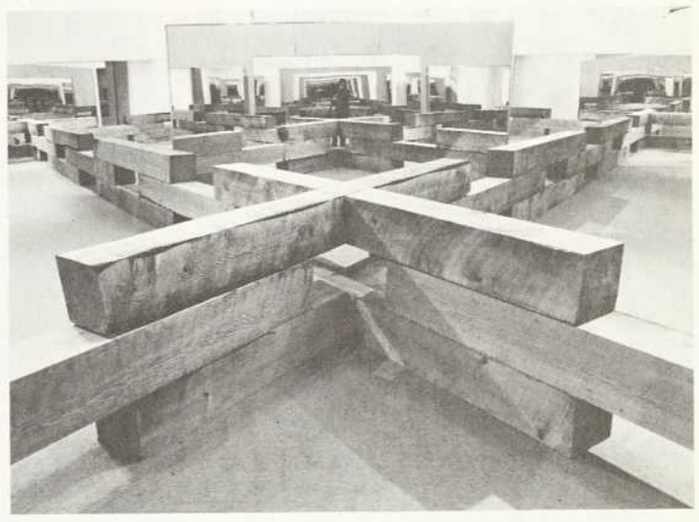
NOTES

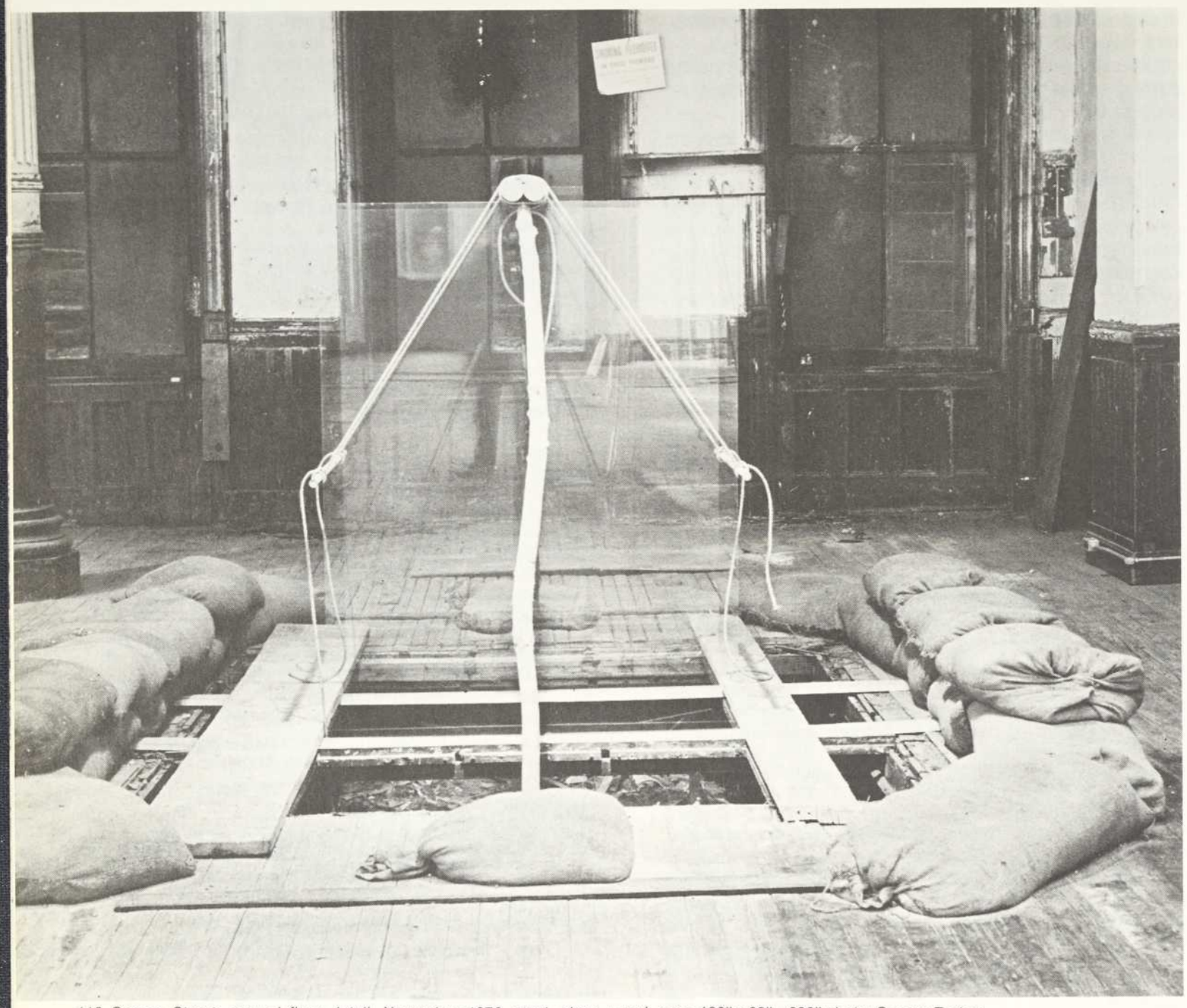
1. Roland Barthes, *Roland Barthes* (New York: Hill and Wang, 1977), p. 168.
2. Karl Marx, *Theses on Feurerbach,* no. I.
3. The word "spectator," derived from the Latin *spectare*, to look, and meaning "one who looks on" obviously is inadequate to describe the person who experiences this work, but it will be used by convention.
4. Roald Nasgaard, *Structures for Behaviour* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978), pp. 7,9.
5. Ibid., pp. 9-10.
6. If we abstract the three masses to points, then a triangle can be delineated. But the sightlines of the rectangular masses oriented to the interior space do not intersect.
7. Cf. Serra's own statements where he imputes a moving centre: "Similar elevations — elevations equal in height — in an open field, on a flat floor, shift both horizontally and vertically in relation to one's locomotion. Because of this, the center, or the question of centering, is dislocated from the physical center of the work and found in a moving center;" and on *Shift*, "The space between the two sets of walls... implies a center to the work. The center would coincide with both the measured center of the field and a gravitational or topological center of the land mass. However, this is not the center of the work. The work does not concern itself with centering in that way. The expanse of the work allows one to perceive and locate a multiplicity of centers." Richard Serra, "Shift," ed. by Rosalind Krauss, *Arts Magazine*, 47:6 (April 1973), pp. 55, 54.
8. The lines exist in so far as lines can be projected either longitudinally through their masses perpendicular to the inner faces or from the side planes of the masses. They do not exist in physical fact, but we can hold them in the space of our vision, so to speak.
9. "Richard Serra: Sight Point '71-75/Delineator '74-76," radio interview by Lisa Béar, *Art in America,* 64:3 (May-June 1976), p. 82.
10. Statement by George Trakas in Nasgaard, *Structures for Behaviour*, p. 115. All quotations hereafter on *Extruded Routes* and *Transfer Station* respectively are from pp. 116 and 124.
11. One example where this is apparent is in the steel frame structure. A tree is absorbed into the open frame structure of steel "so that a relation is made between the open web network of steel and the growth of twigs. The alignement of both results in the foliage of the tree making a shadow in the interior of the frame which creates the sheltered sense of being inside." The steel structure thus associated with the tree as shelter makes reference to eighteenth century architectural theories on the origin of buildings. The "house" frame in Trakas's work thus functions as a symbol and relates the work associationally to certain ideas of shelter or being housed. If the sculpture is not architecture but something that deals with the body, why are there references to structural origin? Does not the sculpture then necessarily become a symbolic representation in spite of what else it attemps to present?
12. David Rabinowitch is Nasgaard, *Structures for Behaviour*, A8, p. 73. Henceforth references to Rabinowitch's statements will be designated in the text by their proposition numbers.
13. See Philip Monk, "David Rabinowitch: Recent Sculpture," *Parachute*, no. 8 (Autumn 1977), pp. 22-24.
14. Marvin Farber, *The Foundations of Phenomenology*, 3rd ed., rev. (Albany: State University of New York Press, 1966), pp. 283, 284.
15. Michel Foucault, *The Order of Things* (1971; rpt. New York: Vintage Books, 1973), p. XIV.
16. Nasgaard, *Structures for Behaviour*, p. 47.
17. Robert Morris, "The Present Tense of Space," *Art in America*, 66:1 (January-February 1978), p. 70.
18. *Ibid.,* note 9, p. 80.
19. *Ibid.*, p. 80.
20. See Jacques Derrida's analysis of the relation of presence, phenomenology's "principle of principles," to ideality: "Now... this determination of being as ideality is paradoxically one with the determination of being as presence." Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, trans. David B. Allison, (Evanston: Northwestern University Press, 1973), p. 53.
21. Derrida's quotation on Nietzsche is from the translator's introduction to Jacques Derrida, *Of Grammatology,* trans. G. Spivak, (Baltimore: John Hopkins Press, 1976), p. xxiii.
22. Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility," *Artforum*, 13:3 (November 1973), p. 49.
23. Annette Michelson, "Three Notes on an Exhibition as a Work," *Artforum*, 8:10 (June 1970), p. 63; and, "Art and the Structuralist Perspective," *On the Future of Art* (New York: Viking, 1970), p. 57. See also, "Robert Morris — An Aesthetic of Transgression," *Robert Morris* (Washington: Corcoran Gallery of Art, 1969).
24. Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility," pp. 43-53; and, *Passages in Modern Sculpture* (New York: Viking, 1977).
25. Using the example of Derrida's critique of presence in *Speech and Phenomena* and *Of Grammatology*, one could substitute "spatial art" for "speech" in his analysis of the relationship of speech, ideality, being and presence.
26. Derrida, *Of Grammatology.*
27. Morris, "The Present Tense of Space," p. 70.
28. *Ibid.*, pp. 70-71.
29. *Ibid.*, p. 71.
30. Robert Morris, "Notes on Sculpture, II," *Artforum*, 5:2 (October 1966), reprinted in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: a Critical Anthology* (New York: Dutton, 1968), p. 232. Also see what Krauss has written on critical interpretation of the gestalt in Morris' early work: "The gestalt seems to be interpreted as an immutable, ideal unit that persists beyond the particularities of experience, becoming through its very persistence the *ground* for all experience. Yet this is to ignore the most rudimentary notions of gestalt theory, in which the properties of the 'good gestalt' are demonstrated to be entirely context-dependent." "Sense and Sensibility," p. 50.

for all experience. Yet this is to ignore the most rudimentary notions of gestalt theory, in which the properties of the "good gestalt' are demonstrated to be entirely context-dependent." "Sense and Sensibility," p. 50.

31. Krauss, *Passages*, pp. 279, 270.
32. *Ibid.*, p. 259.
33. Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects," *Artforum*, 7:8 (April 1969), p. 51.
34. Paul Valéry, "Introduction to the Method of Leonardo da Vinci," collected in *Paul Valéry, An Anthology* (Princeton: Princeton University Press, 1977), p. 55.

Robert Morris, *Untitled,* 1978, installation, Art Gallery of Ontario, Structures for Behaviour exhibition, 1978.





112 Greene Street, ground floor detail, November 1970, steel, glass, wood, rope, 108" x 60" x 222" photo: George Trakas.

112 Greene Street, basement detail. November 1970; detail from basement demolition scaffold with glass and light penetrating from groundfloor

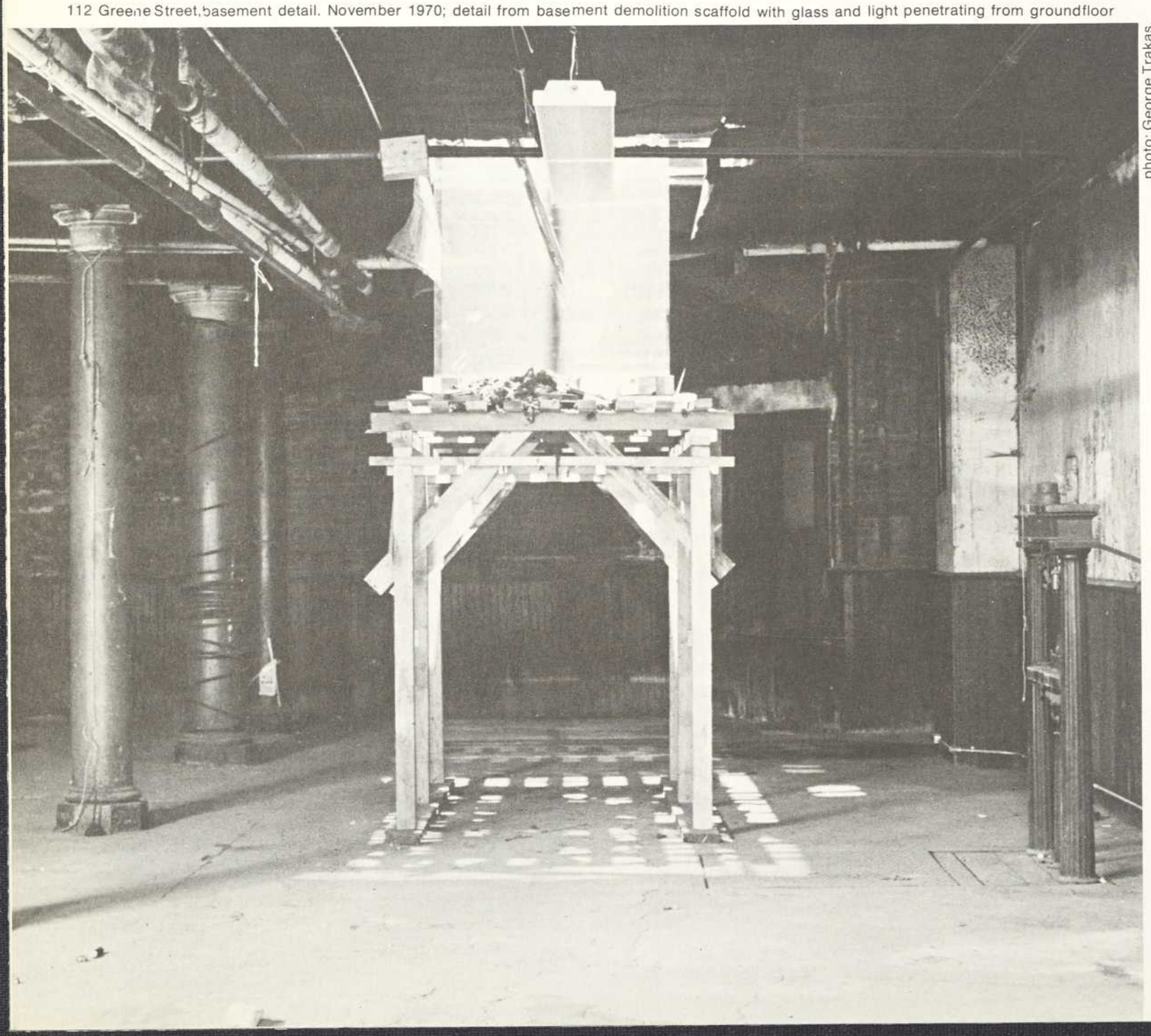


photo: George Trakas.

C.P.: You have created as much indoor sculpture as outdoor sculpture, although your work has mostly been associated with outdoor sculpture recently. Is the indoor sculpture always thought out for specific places as is the outdoor sculpture?

G.T.: Both are primarily expositions of concepts I have about sculpture and how the body relates to itself through materials in space. In most instances there are elements of nature and architecture which are initially separate and which I synthesize at least conceptually with the work. Organic and geologic conditions tie in with the existant human structures at times loosely on the periphery but periodically in direct physical contact. The first piece I exhibited was in the basement of 112 Greene Street in 1970. It existed both inside and outside the building. An interior structure was held up by a rope that was tied to a rock outside a window. Though the interior construction was built in my studio and attached to a window frame I resolved the exterior solution on seeing the conditions of the site. The next piece I built soon after was in a sense diametrically opposite though there were conceptual parallels. Instead of going out the window I went up through the ceiling and up into the ground floor. I built a demolition scaffold, used it as such to destroy the ceiling and floor above it, and built a tall structure of glass and steel on it that went up through the hole and emerged five and a half feet above the ground floor. Its essence in form was an emanation on a dissolution which I thought of as a metaphor of the city. I ran into a difficult set of conditions in the Guggenheim Museum the next year in that I couldn't pierce the shell so I counterpointed the circular axis of the building and the movement of the spectator by initially setting up a long straight lateral axis and reinforced it by using the slope as potential energy in one of the structures (*Locomotive*) that if tampered with would have set it in motion to ultimately destroy the whole work. So you can see that some of the indoor works that I have done use the specific conditions of the building to engage you to be conscious of place as is evident in all the outdoor works.

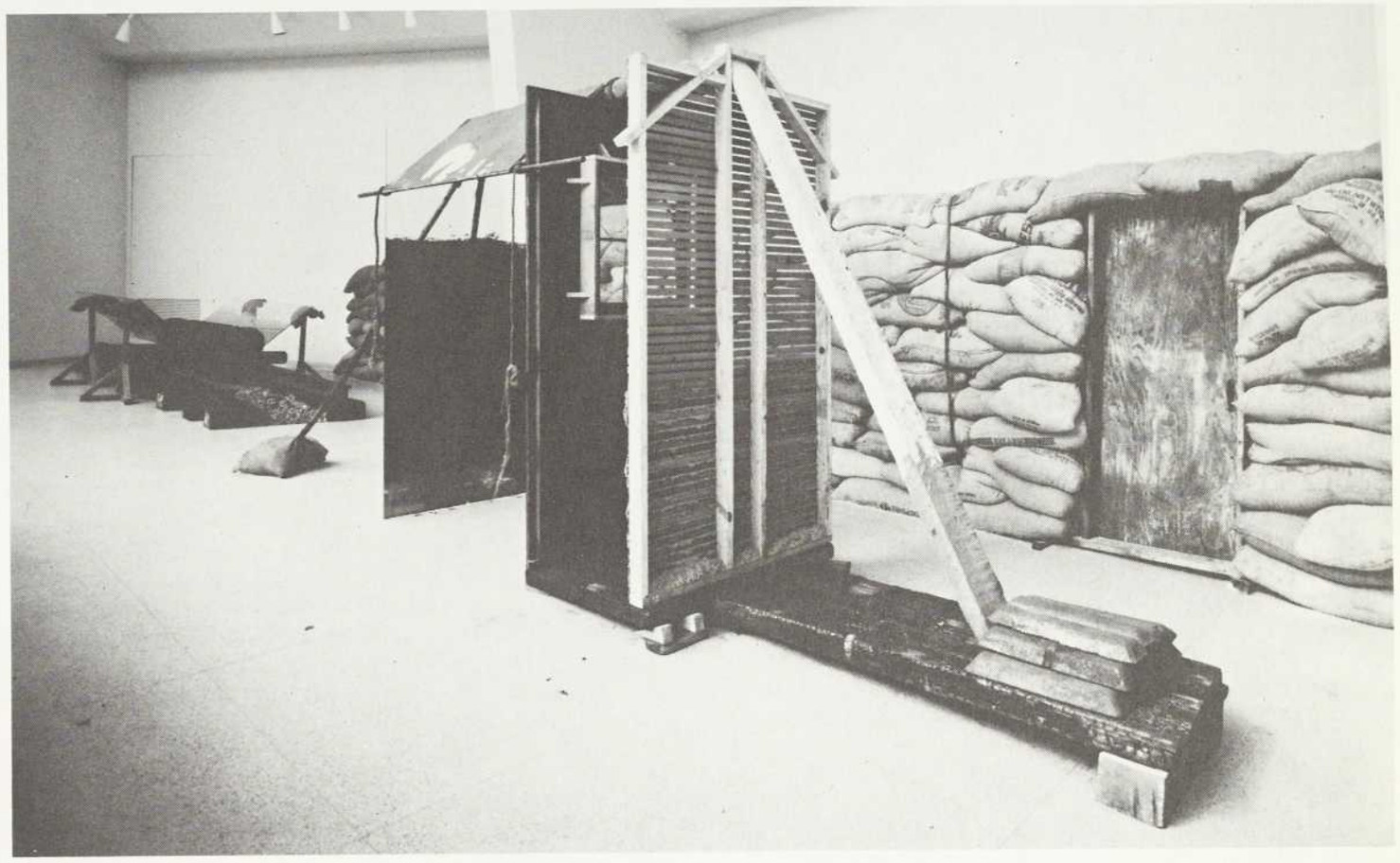
Commissioned outdoor work only started happening about three years ago in terms of public visibility, but I had been independently building outdoor works since '69. The first piece that really became known was done in Farhills, New Jersey, *Union Station,* in the "Projects in Nature" show. What I have been doing when the budgets of certain exhibitions will allow it, and when the space is available, is to work both inside and out. The concept essentially is to be able to spatially engage the body in the extremes. I find that the way we think and the way we tend to look at work, or the way we think about structure and about ourselves within an interior space is very different from the way we think and move in an outdoor situation. I've been working with this kind of concept and trying to merge the two situations conceptually, not in terms of being both one piece, but in the sense of experimenting with the experiential whole. So that I've just begun to concentrate on themes that have been growing. What I'm choosing is exterior sites that make possible an interiorisation of nature. In other words, at Baie Éternité, I have chosen a site very close to water, at the base of a cliff. I'm blasting into the cliff, creating an interior within the cliff, so that the work is not associated with an architectural interior. I'm going back to the primal sense of being interior. And more so, the conscious sense of being within material and being surrounded by it, so that it begins and ends within this cave. It comes out of the mountain, over the water so that you are within the material on one extreme, and then, as you exit, under a roof shape and walk out on to a stone pier, and into a shape that ressembles the hull of a boat (a reversed roof), you are actually held up by materials, metal and stone whose origin essentially comes from within the cliff. So, again, I'm just developing that idea of being within and without on multiple levels, symbolically and physically.

C.P.: How exactly does that approach apply to the Art Gallery of Ontario projects, completed last June for the *Structures for Behavier* exhibition?

GEORGE TRAKAS

interview by Chantal Pontbriand

La traduction française suit le texte original.



Locomotive and Schack, 1971, Gugenheim Museum,
a028*Locomotive and Schack*, 1971, installation, Guggenheim Museum, Theodoron Awards, steel, glass, wood, stone, rope, 52" x 168" x 33" and 52" x 216" x 90".

G.T.: The conditions are essentially man-made throughout, whereas in Baie Éternité, it is the complete opposite. At the Art Gallery of Ontario, what was available was a very large interior space, (Zack's South Gallery) with no windows, no columns, which felt like being in a tomb. The space was a dead end. There were two entries into it. Your entry was also your exit. To me, its properties were in complete opposition, or at least, complete contrast to the exterior space that I used, which is just next to the new Canadian Wing, outside, next to the old grange. All the conditions that I consulted in germinating the work were relative to human history, which is very different from what I was just talking about, with the work at Baie Éternité.

There are certain appearances within both works that are dislocated. You walk into Zack's South, you see these steel columns and web joists, staircases, and upper levels, and in no way do they actually relate in structure or appearance to the outdoor work. They look as if they could possibly have been made by two completely different people, not just in terms of their appearance, but also in terms of how they engage the body. But as one begins to examine the works in relation to one another, one finds that the staircases, inside, are similar in width and ratio of tread to riser, as the outdoor staircase. One can study both works as a whole considering not so much the works themselves as one, but one's experience of both works as ultimately being an experiential whole. In other words, the works are one idea, or set of ideas of one man having built two works, one inside, and one out. The sense of the indoor piece, or at least, the logic of it in terms of the way the materials are structured is that the steel is more or less holding up wood. A relative consistency or a relative relationship appears between the inorganic aspect of steel and the organic aspect of lumber as they are one above the other. The steel in nature comes from earth, which is below ground, which is essentially where the inorganic world exists, where most of building materials that are inorganic initially exist. Most of our organic materials exist within water or above ground. Those materials are put together and synthesized within the interior space in a way that accomodates the very analytic static type of thinking that happens within an interior space. When man made an interior space, it was a space for shelter and ruminatory thought after a day of activity, of running and hunting, or whatever. One's sense of body becomes much more active and much more physical outside than inside. One associates inside with beds, tables, chairs and sitting and reading and writing. The work at the A.G.O. was more or less an experiment with these characteristics that I've been working with. In no way is it some kind of pristine whole that forms itself into a beautiful object. It is very much an experience for the spectator to revel and wrestle with and remember.

C.P.: When you deal with a certain place, what elements come into account? You have given us a few insights, a few of the clues. Could you summarize how you relate to different situations?

G.T.: How I think of... There are a lot of very pragmatic considerations that I have before I commit myself to building work, budgetary aspects, et cetera. Essentially, once those things are worked out, and reach my demands, then I consider both interior and exterior sites, all of those that I've ever worked with being tremendously contrasted, and not in any way the same. Generally, I have found that every interior space and every exterior space has its own properties that distinguish it totally, exclusively, from any other space that I've been in. I just begin in a totally raw form in terms of experiencing and studying the work, studying space. I usually begin by drawing in a sketch book, I start moving through the space as anybody would be moving in space and then I begin to move into and next to areas that become mine and then the work begins to emerge. A critical consideration in elevation for one: if it's the fifth floor, the ground floor, what light is about, how the light comes in, the ports of entry. Then I start getting into the materials of the room, how it's held up and things like that. Generally, those properties will begin to germinate and start rustling in my mind. There is a certain vocabulary of structures that I continue to work with and develop, when all those ideas start merging, the work is projected. If the site is far from my studio, which has been happening lately, after a couple of days of sketching, and measuring and planning, or at least, looking at the space and studying it with a pencil, I will take some photographs which I will later use to reinforce and refresh the sketch book notes. The photos are not critical. They are not the important part of researching or at least, getting to know the space. What is important is being in it, and looking at it, and feeling it, and ultimately beginning to see the work there.

I have been in many situations where all the demands have been met, budget, time of show, length of show, understanding of the way I like working, and where I have been told: fine, no problem you can come in with your purchase orders, and come in with your truck and stay here for two months... Sometimes, those demands have been met very quickly on the phone before I have seen the site, and I go to see the space and I'm just devastated by its ineptitude or whatever, linoleum floors, rampaging daffodils and I wait and say, give yourself time and look at it again. In most cases, the most difficult spaces have served as new germinators for myself, or at least because of their limits, dismal limits, have made me think in a way that brought up very exciting work.

C.P.: Outside, do you find yourself always choosing similar types of environments to work into?

G.T.: No. With what is given within a site, I choose an area that flows with my ideas. On the other hand, I will also choose a disjunctive site that has properties in terms of administration and finance that I feel will just enhance what I'm doing even under certain limits that I'm not particularly familiar with. I will not reject shows if they don't present an ideal natural setting, although people do tend to associate most of the sites that I've worked in as being kind of formal, garden-like beautiful settings.

C.P.: Sites very rich with nature...

G.T.: Right, and, yet, if you start to look at all the sites I've worked with, they are extremely varied. In many cases, I do not necessarily look for beauty in that sense. In fact, most of them are wastelands which are revitalized through the work.

C.P.: The Walker Art Centre site, for example...

G.T.: Right, the lot in front of the Walker was far from beautiful in relation to what one considers as a nice

setting to put work. Many sculptors that have been invited to put work out there, have refused just because of the look of the park. I, on the other hand, was tremendously excited with that particular site.

C.P.: How did you recuperate the situation to your advantage?

G.T.: Well, one of the reasons why a lot of sculptors, and actually, not only sculptors, but why the city and a lot of other people had not begun to deal with the park is because there was on that particular site a huge armory, built in 1905. The building was condemned in 1916 because of settling foundations. It was partially destroyed, and then rebuilt. In 1934 it was leveled and foundations were just filled in. There is no grass there. It is scrubby terrain and here and there, there are little outcrops of foundation. I discovered that this must have been the foundation of the old armory. That excited me very much and I thought of excavating... If I could locate it, I could excavate down and expose part of it, sandblast it and then build on it. Months before I saw the site, I was sent a photo, I saw it as this beautiful lawn that just extended out in front of the Art Centre, on the other side of the street. The concept I developed prior to seeing the site was to have initially two abstract beginnings of axes that accrued and intersected one developping gradually into a bridge and the other into a roofed passage, where at their diverging extremities an existing tree stood between them. Well, when I finally got there, the tree was cut down, there was just a huge stump, and when I actually saw the ground, there was just a blurred grid of grass and sandy soil. The grip I immediately realized was the covered ruin of the old armory. The stump and the evidence of foundation was where it all began.

What most people would consider obstructions, I saw as essences to focus on and expose, dig into and resurrect. That's what happened, and I was just tremendously excited building that work. The stump added even more, it was much better than the tree. I built the steel frame of the house on the corner of the old armory foundation and built a complex of four bridges right through it. It ended at the stump which just pulled the whole piece together and made it much tighter and real in terms of its idea, in terms of really maintaining a kind of very strong relation of natural growth and natural chronology to the tree, in synthesis with a human chronology through the old stone foundation of the armory. Human history and natural history came together. It was just very strong for me. The limits and the discoveries of building, and the things that emerged from that work were unique, never experienced before and impossible to have concieved without being there and discovering while working.

C.P.: Steel and wood are materials you have used extensively, how does meaning enter your work in reference to these materials, just as do structural qualities?

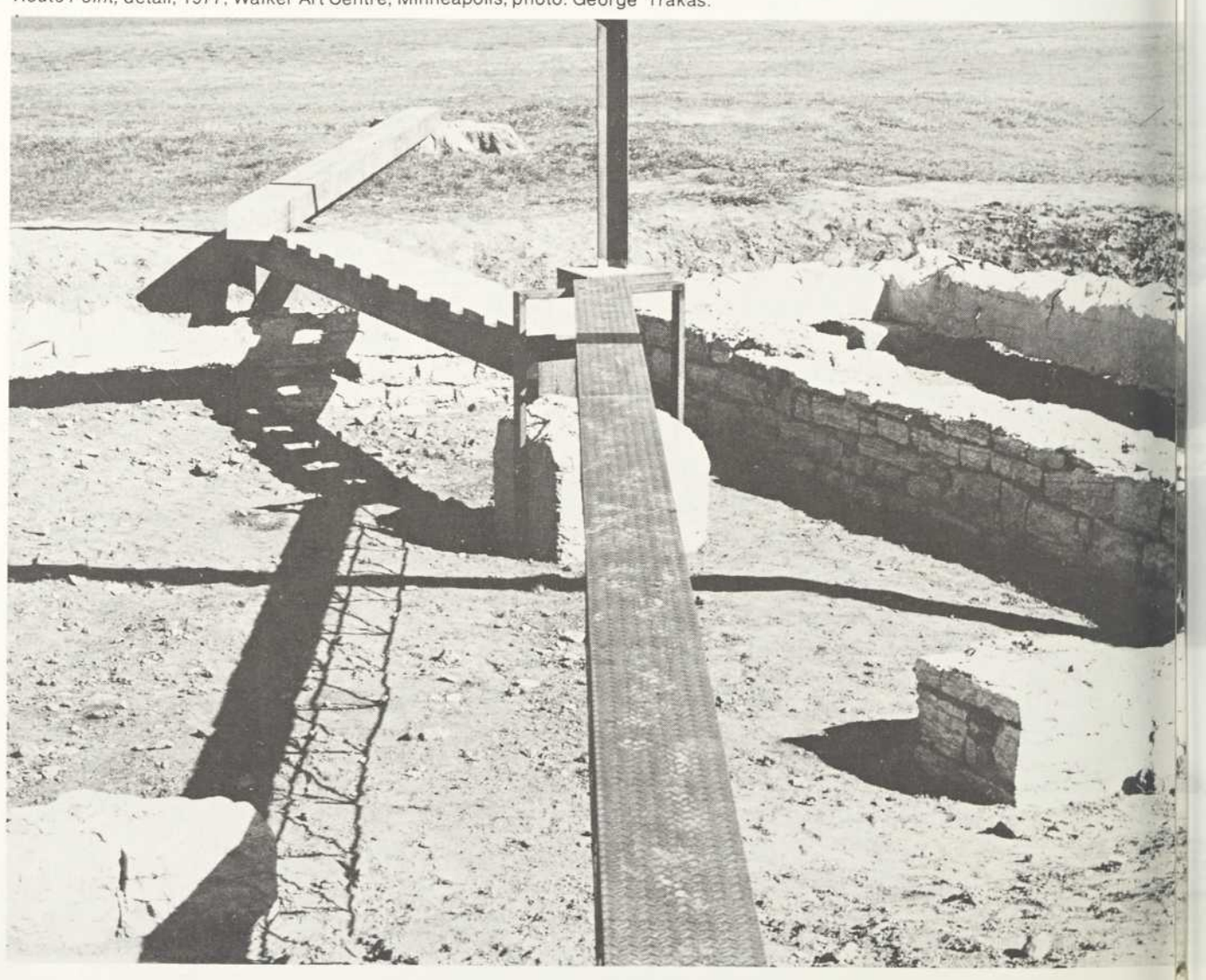
G.T.: And stone! Found, quarried or made as concrete. I somehow feel that there are certain properties of space within the materials that people understand without acknowledging literally. We can talk about sculpture, and talk about space, and talk about perception with words which float in the air, or are flattened on a page, but I think there is something in space and in materials, and in sculpture, that is essentially incommunicable. For instance, in Farhills, New Jersey (*Union Station*), the steel bridge was built over an area of red shale and red clay. The bridge was unpainted and soon rusted and the color of the bridge and the soil out of which its footings emerged were derivative from the same element, iron, in that the coloring of the soil was an oxide of iron which is also what rust is. But this is not necessary to *know* literally, the relationship of the colors creates the known with much more magic than words can tell.

There are forms of knowledge that are innate that one can grasp without literal recognition. My use of materials, to a certain extent, tries to exhume that kind of innate curiosity to know. I don't feel that my spectator needs to know as much as I do about the geologic or chemical facts to experience the work because I try to position it and work with it so that it presents itself in relation to the soil, the rock, in a way that it just becomes immediately sensed perceptually, not literally in the factual sense of text book geology, or metallurgy, etc. Similarly with wood, in that particular piece, in *Union Station,* the forest was a man-made forest, planted to hold the soil together. Logically, those trees were not in very good terrain. They were planted in clay, and the roots of the trees did not hold very well. So, due to periodic high winds, some of these huge trees would just tilt over, and there was much evidence of that in that forest where I positionned the wood bridge. For this work, I used utility lumber, cheap lumber being two by threes that had bark on the edges. Most contractors or builders who go into lumber yard, certainly don't want lumber with bark on the edge of it.

But, in my case, I wanted to use vertical posts for this bridge with bark on the edge. The axis of the bridge passed by these "sapplings" and somehow, you had this relation between these vertical posts with bark and their place of origin. You can see that my use of material has to do with a different kind of truth. I mean, we talk of truth to material, as with Brancusi, for example. We talk about it when allowing the material to come through, being self-conscious within itself of being wood, where the concept is used with wood, or being stone where it is stone. I think the tradition of our thinking comes out of the *Bound Slave* of Michelangelo, where the slave is bound in rough stone, emerging from the stone... That tradition goes through Rodin, and into Brancusi... But, for me in Brancusi there is a radical change in that concept. In many of his fish he would use (I'm talking specifically about his stone fish, particularly the one at the Museum of Modern Art in New York), he would use marble to shape that very thin, elogated, kind of elliptical form of a fish. For the one at the Modern Art museum, he chose this kind of green, tinian marble. Marble is metamorphosed limestone, and limestone is a marine deposit that is essentially made of fish bones, clam shells and various other calcareous accretions. Brancusi very often, as in that particular piece, used limestone as a sub-base to the fish. He used a piece of stainless steel and then he used the core of a tree that sits on a piece of limestone. There is a kind of geological history there and a truth to materials within that fish, where he actually used fish to make a fish. It is very different from Rodin's work. Somehow, through studying geology in New York, and by looking at that sculpture and realizing what the stone was and what he used to make a fish, that he actually used fish to

Route Point, scale andenvironment, 1977, Walker Art Centre, Minneapolis, bridges 156', frame 16' x 22' x 29', photo: George Trakas.

Route Point, détail, 1977, Walker Art Centre, Minneapolis, photo: George Trakas.



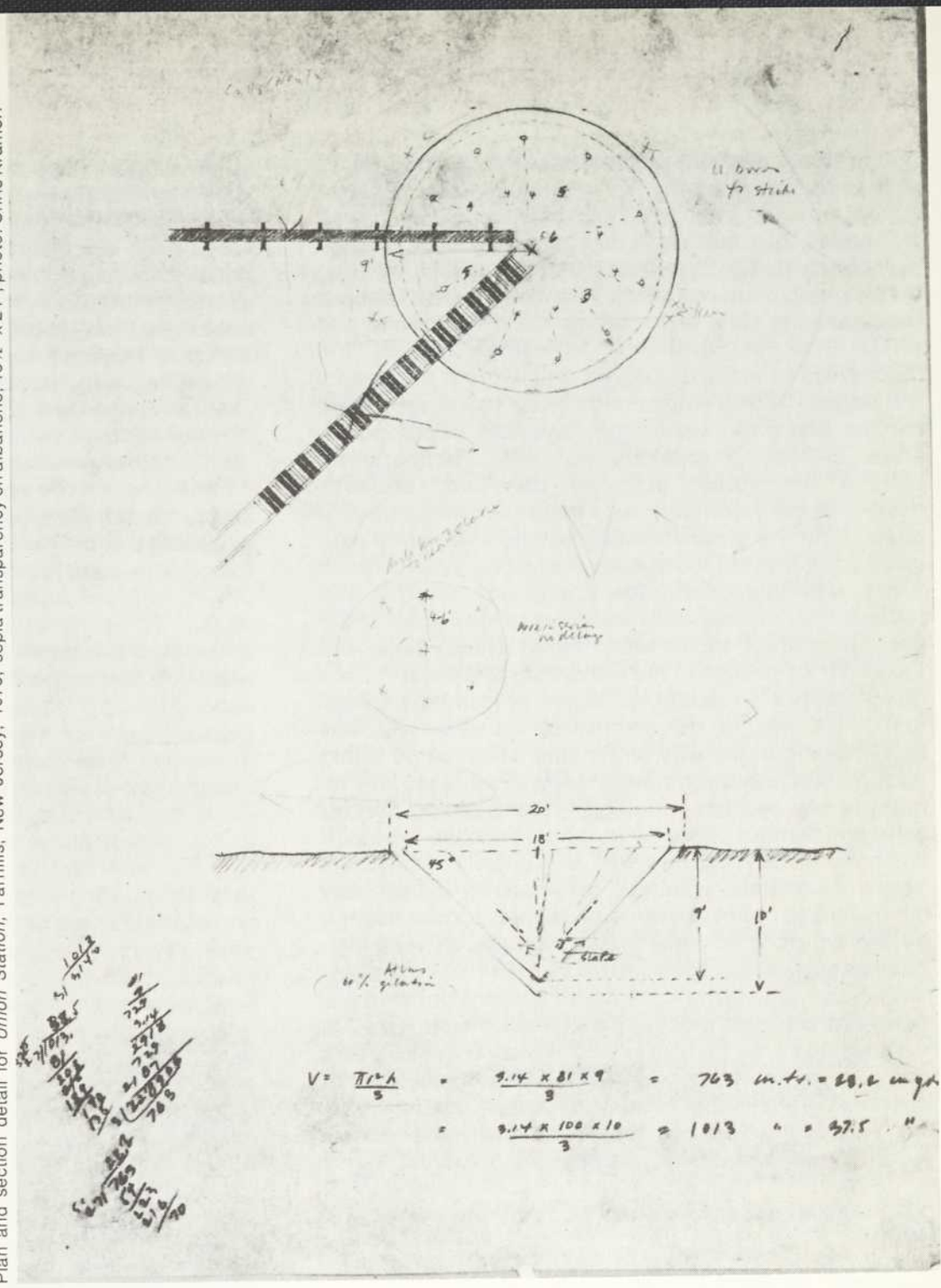
make a fish. I felt that Brancusi almost multiplied the essence of fish, a hundred fold for time and for humanity in terms of art, just by choosing that material. I'm not saying I use materials in that manner, but that kind of thinking belongs to my choice of materials. The materials very often dictate themselves to me by the specific properties of the site. Consequently, I don't arbitrarily choose materials just for function or taste. I work with standard local building materials, because they allow a sense of locale and relate to a common built reality. I essentially build with spruce, pine, or oak. The score of the teeth of the blade is evidence as well as planning of a journey. I allow them to weather. I don't paint them. I allow steel to rust because it relates more to the natural process of the weather and time. Letting this happen essentially with steel brings to mind its essence of being extracted and going back into the earth. It is a purification of rock, its alternate relationship with nature is a deterioration back into rust. Relating to that indoor/outdoor relationship, if you use a piece of new steel to build a piece inside, and you build a piece outside at the same time with similar stock and they are part of the same show, the steel inside will obviously not rust. It will have most of the properties that it had as it emerged from the rolling mill: the scale, and sometimes a little bit of rust, from having been stored outside the mill briefly. But once it has been in the gallery, it remains in a static form. The same material outside, after a couple of weeks, becomes very rusted, so there is a whole time factor involved in the relationship of both pieces having been made at roughly the same time, by the same person and not being painted and not being primed. Now, the outdoor piece at the Art Gallery of Ontario, in which the lumber and the steel are in some structures identical to the materials inside are now rusted and much more weathered. That gets back to that original question, how, why, and what is the kind of thinking that engages me in choosing the materials.

C.P.: What type of methodology is used finally...

G.T.: It's a beginning, I haven't yet defined it all, because it changes and I learn more continually.

C.P.: But, still, there is this element of process that comes into a piece everytime...

G.T.: In terms of the history of sculpture, we tend to associate process to the evidence of its making. The evidence of the process of the sculptor building a piece. I associate process with the history of viewing the piece and your associations internal or emotive with the relation of the physical at hand or the material it came from. Even though I say that there is evidence of me having built the work, my work tends to be, I think, a little more traditional, or shall we say transcendant with relation to this contemporary connotation of process. When I build the work, the work itself does not continually say that I made it. The ego of the sculptor is very much evident in some work: there is a lot of sculpture that you see today that continues to announce itself to you as having been made by the sculptor, by a specific person through its psychology or its look. I feel that there are elements in experiencing my work where you lose that sense of it having been made by one man. You get much more engaged in yourself, as viewer, being in the work. I'm not trying to put down process work, Johns and Morris were very influential for me. On the other hand, as a student I saw discrepancies in a lot of process work and minimal sculpture that I grew through, and out of. My participation at the show at the Art Gallery of Ontario was an honor and a challenge, being in company with Morris, Rabinowitch and Serra. It was something I never dreamed of. The challenge has to do with the fact that there are polarities in the work of the four of us that I think expose and push sculpture into a frontier of thinking and doing as a sculptor and a spectator that transcends appearances very different than what existed in the fifties and sixties. This frontier has to do with having people think about what can be experienced in space, body and soul as it relates to oneself and the outside.



Plan and section detail for *Union Station*, Farhills, New Jersey, 1975, sepia transparency on albanene, 15½" x 24", photo: Chris Kramer.

Union Station, wood bridge from blast zone, 1975, Far Hills, New Jersey, steel, wood (dynamite), 184" x 144", photo: George Trakas.

C.P.: ... through the participatory element inherent to your sculpture.

G.T.: Well, the new sculpture is, to a certain extent, participatory, which reflects the change in thinking that is going on in our times. Phenomenology I believe discusses the state of our being with the temporal and physical order of things; it relates self to the mechanics of materials within and without the flesh. I remember in New York about three years ago, when we had that gas/oil shortage, everyone became sensitive to natural and artificial light, temperature, volume of rooms, distance travelled, because everyone was rationed. Yes, I think the changing condition of things is reorientating people's ways and sensitizing the mechanics of spatial thinking. Artists are in touch with this orientation and produce work that reflects the new way. You just have to look at art of the past in context to its time. When Giotto built and painted the frescoes in the Scrovegni Chapel in Padua, he was far out in relation to the percepts of the perceptual capacities of the people of his time. He was reorientating a new way of thinking about being within the spiritual and the material world simultaneously on many levels: painted buildings — real building, entries exits and human contacts in the thresholds. To me, it is tremendously exciting that the artist as individual began to initiate within a very conventional, very bureaucratic realm. Painters were then commissioned by the Church. In those days, the Church was big business like Wall Street. Artists could fulfill the commission, on one hand in terms of content but also experiment with the mechanics of their vision. Even in Velasquez, or Goya, you find tremendous breakthroughs where, when you think of the context of the making within the institutions that they were working for, you would not expect these tremendously revolutionary anarchistic, developments to be...

C.P.: What one calls working from the interior of the system...

G.T.: Right! Right in the eye of the hurricane. Velasquez is just mind-blowing. When you think of his work *(Las Meninas, Innocent X),* in relation to having been the court painter. You know, there are other extremes, like El Greco, who exiled himself to Toledo because Venice and Rome were not conducive to his vision. His isolation in Spain, painting for the Church, allowed him to produce unhindered by the polarizing tensions occuring in Italy at the time. His *View of Toledo,* is an incomparable tour de force which foreshadowed the collective individual's omniscient view of the future.

C.P.: I believe you have a very special relationship with painting, and with the history of art.

G.T.: Yes. It's a very rich continuum of our ways. I think Giotto's chapel in Padua is a very special experience. It is very three-dimensional, a tremendously real situation. He was using the natural structure outside, and the natural properties of what was happening outside. He painted within the land. He was painting the same type of rocks, the same type of trees, also using the actual structure of that chapel: posts, beams, that actually held up the roof, within the composition. Then, at the same time, he created some kind of illusion that time holds together in a way that had never been done before. I'm not talking about the composition of the painting... a little recession of blue there, or anything like that. I'm talking about the phenomenology of encompassing that particular site that the chapel was on, the type of materials that he used... When I think of egg yolks as the binder of pigments derived from rocks to create the illusion, you know, it is very critical to me, when you think of the symbolism of an egg, and the rock, the fact that they used the yolk of eggs to make painting that epistemologically germinated what happened after that. The fact that an egg yolk can bind pigment to produce works where depth of field was achieved is important. This and the fact that pigment is an inorganic substance to me just adds to the whole spatial, phenomenological process of what happened. I'm not talking about the style as it relates to taste, or shit like that!

C.P.: You've also been interested in old landscape painting, Constable...

G.T.: Yes. Not from the academic point of view. But from the point of view of movement, through illusion, how painting positions itself... The painter usually positions himself on the fringe of the frontier looking towards the town or city. There is this old road that emerges from the bottom edge. I think that landscapes more than portraits were really at the core of the concepts of painters even in how they could really pull together painting. Painters chose themes of saints in wilderness to be able to... Saint Francis is the patron saint of the Renaissance. This is not about the stigmata alone! The fact that he was a rebel in communion with nature is the crux.

C.P.: What is also very interesting and very characteristic of the type of work you do, is that the situation you're dealing with is not just a formal esthetic situation but a psychological cultural and natural one, all integrated considerations in one work.

G.T.: Yes. I always relate all of that to sculpture, those many characteristics that I have been talking about, emotional, socio-economic, physical, chemical, etc. The work that I do, I relate to being as a whole. I mean, when I finish a work, it is sculpture to be looked at, felt and taken in alone. I try to make the work available to the public as individual.

C.P.: You are very involved in the subjectivity that is being experienced within your work. You, yourself, explore space through your individual relationship to it, or to what you see or what can be taken out of a space and explored even further. But, on the other hand, isn't there also a kind of anonymity related to your sculpture?

G.T.: There is a sort of extreme privacy in terms of the

Union Station, wood bridge as seen from steel bridge, 1975, photo: Harry Shunk.

physical element of being up walking on the sculpture, being within the center of the space which is very comfortable, in terms of not being threatened by the sense of space. You are within a space that creates a space within the space, and you are always at the center of it. On the other hand, there is a kind of contradiction to that, at the same time, you can also be looked at and become very self-conscious of being up there. My sculpture, engaging the singular spectator and his or her feelings, tries to create a sense of body, a sense of presence. It is usually a private experience which generates a feeling of security, or a sense of caution: you're up there, and you have to get down, either by turning back or by continuing on. Also, the bridge has the same type of connotation as the roof. When you think of a bridge, you think of it in connotation with the geography. A bridge just accomodates man's passage over it. Generally, we tune in to where we are in a car, going over a bridge. I know that there is just a whole new sense that takes over then. Somehow, you start looking up and you drive more carefully, and, in some cases, probably in every case, one wonders if the bridge will really hold the vehicle and one's focus is all around. In one's mind, there is always this thing of essentially associating existence to structures. Will it hold, is the question. Experiencing sculpture is always sort of self-referential. The David is self-referential. So is a Rodin, but in motion it is that sense of the third dimension and the process of looking and of going around, making a circle in space. I've tried to refocus instead on the physicality of the body from the moving feet, all the way up to the mind.

C.P.: Do you believe that your work is about establishing a total perception vis-a-vis fragmentary perception, which is usually the perception privileged by traditional sculpture?

G.T.: Yes, I have found certain discrepancies within looking at sometimes even good sculpture that I could not engage my body with. The fact that I could choose whatever time, and whatever point of view I wanted and that there seemed to be so many permutations of positions that I could take, didn't seem to me logically consistent within the making of the work. In some cases, I found certain views to which the sculpture could not temporally correspond and this fact just became problematic. I am referring to positive or negative points of view in relation to the tally of looking at work. Realizing this, I began to work with dynamically locating the person in the work. I could build something that would direct the spectator on a life line, that fused self, the work and the surrounding. This whole experience becomes a narrative continuum of perception. I'm not talking about esthetics. I'm not talking about quality, I'm just talking about being able to engage the spectator in real time and space which in the mind of the spectator connects — subjective time with the objective time of the work. To me, this experience became tremendously rich, in relation to the kind of problems I was faced with looking at other sculpture, and actually doing sculpture, that was more or less traditional. So, it just grew into what I do.

C.P.: You can only "see" the sculpture that you're doing while you feel at the same time. Do you find that your work has anything to do with architecture in the sense that there is the inclusion of the body in space, and anywhere beyond that concern?

G.T.: When I was twelve to about eighteen years old, I had dreams of becoming an architect. I finally left school with no high school diploma, and so, I immediately became aware that there was no way that I was to become an architect. The essential turnpoint for me has been the year spent in Montreal, at Sir George Williams University. I studied with Orsen Wheeler who taught a course on the history of architecture and sculpture. He had reconstructed on a small scale every major structure in the world. He had built out of plasticine and balsa wood the pyramids, the Statue of Liberty, the temples of India, Mount Everest, the Montreal Forum which he brought in all the time because it was the critical point of reference he used in terms of scale. At the same time, we would talk about sculpture. He was always talking about all these structures in relation to his stories of navigating them physically, and it just opened my eyes. I responsed very strongly to that because at that point, I knew I wasn't going to become an architect, I knew I couldn't, but the dream that I had to build structures that related to the body was there.

The ambition I had suddenly focused on sculpture, like a dormant volcano suddenly erupted through my body and into my brain. Wheeler was a tremendous admirer of Rodin, and Rodin was a tremendous admirer of architecture. He had this wonderful book called *Cathedrals of France* by Rodin, with lots of drawings and text. He would go for months on trips to come back with dreams of drawings of cathedrals and various details of works. His idea was that the figure was walking architecture. The next year fate shipped me into New York, I spent eight years just studying. I went to night school for four years and finally got enough good grades to be able to get admitted to N.Y.U. At the same time, I voraciously rampaged the streets, museums, galleries, librairies and crashed the courses of all the best teachers in New York.

But I also studied geology, and psychology. When I first went to the New School in '63, I thought I was tremendously uneducated and a little screwed up so I took, among others, a course in psychology. I would say to people: "I have this teacher who talks about art, he talks about the body, and this whole gestalt, he teaches you all about how your body functions before he starts getting into the mechanics of the mind, intuition, etc., and how our body responds to various emotional states or whatever, color, heat, temperature, etc." I was just starting to grow. Now I'm building things on the scale of architecture. I'm building shapes and forms and things that extend in space that in many cases relate to architecture, and relate to the building materials that architecture is made of. It stems out of the initial ambition of being an architect, and seeing after that sculpture was essentially what I wanted to do.

C.P.: There is nothing monumental about your work. It's always on a human scale.

G.T.: The scale is always geared towards a single individual, which is in a sense contradictory to architecture. But the house frame at the Art Gallery of Ontario and the house frame in Minneapolis, the space I built under the Brooklyn bridge, relate to the architecture of the figure. The shell has this kind of pitch shape, these two angles that come to a peak about six to eight inches above one's headline, so they are very much house-like. I associate the pitch roof to being utilitarian in terms of draining water and draining snow, etc. But, on the other hand, it very much relates to the shape of the top of one's head to one's shoulders. Rodin talked about the shell of the vaulted ceiling being very much like the cranium, the top of our head, and the arch being more or less relative to the shape of our head and of course, the pillars of the cathedral, being associated with body and its limbs.

C.P.: You have been associated to the romantic tradition: how do you relate to that categorization?

G.T.: I can admit to a certain extent that I am a romantic. It's almost like a put down. "Well, I'm a romantic, I like those little things in life that relate to memory and childhood, etc." It's difficult for me to admit to. People tend to think the opposite to being romantic, is to be a classic. I tend to think of Mondrian as being both and I emulate his life and work. Quality art has the capacity to lusciously render both. I think Yeats is a very classic poet but I also think that he is romantic, although I consider Dylan Thomas to be romantic but the *Green Fuse* poem pulls together both. He is like a perfect example of somebody who is both classic and romantic although many may disagree. My work is very much geared to the individual. Emotions come into play to the point where the work exudes a sensual kind of emotive power that is brought out of you as a spectator, but on the other hand the work does not throw itself at you vicerally and self-consciously. It is not my testament though I may talk about it as such.

I tend to think of classical work as being much more relevant to a thread of thought that involves not just the community, in terms of minds or bodies, experiencing, but also the epistemologic (the siderial). I think that, to a certain extent, this can really weed out any sense of real individual looking. Yeats' poetry is classic and yet relates to your guts, to your feet, to your mind, to your hands, to your sense of stability, in life and death. I know a lot of people who see my work, describe me as being a romantic and those people probably think of the sculptor as dictator of blueprints as being classic. The issue of being romantic or a classic is not that relevant to any serious discussion of a singular work of art or the work of a specific person.

GEORGE TRAKAS

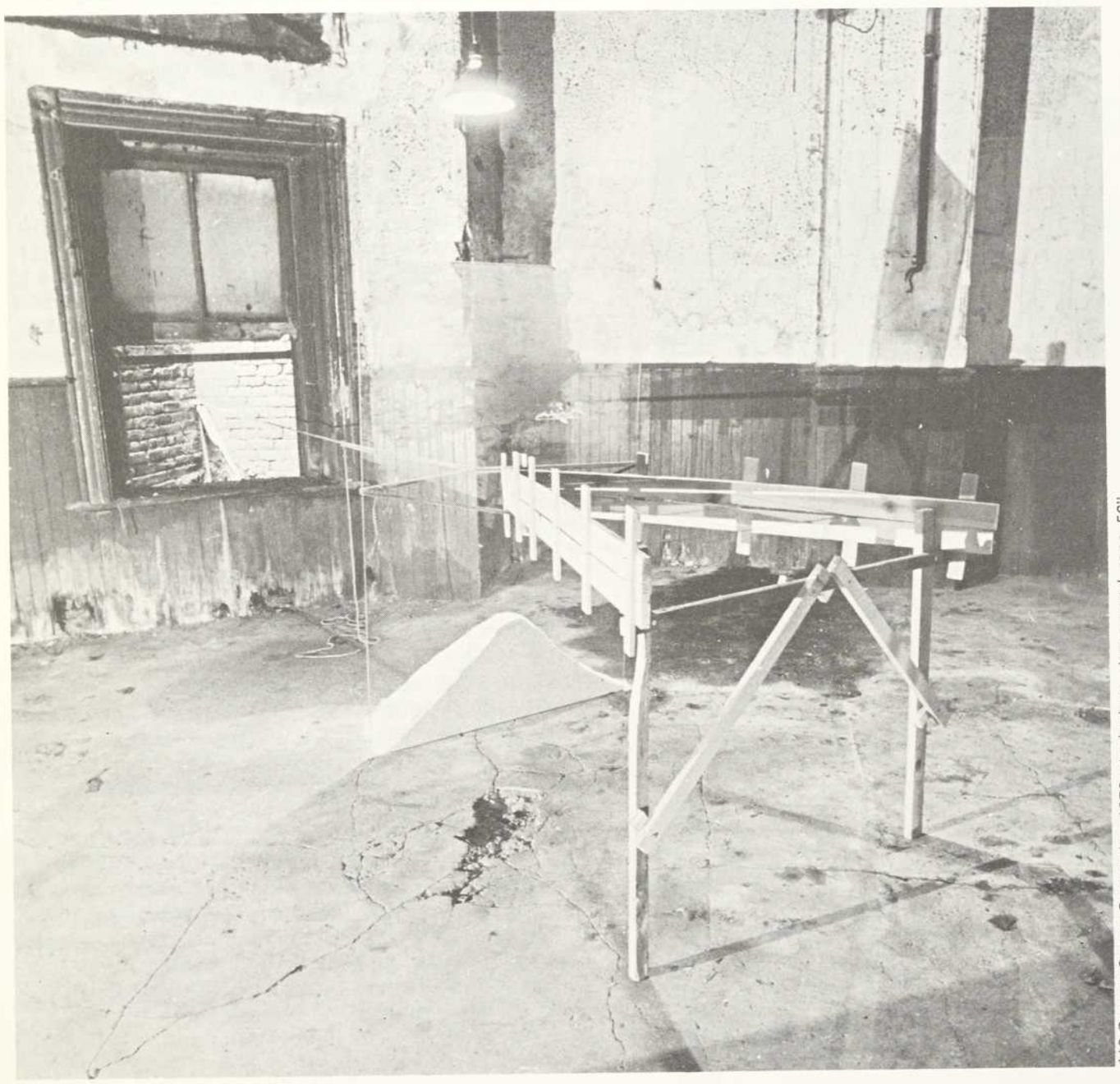
Une entrevue par Chantal Pontbriand

Traduction: Marie-France Bruyère.

C.P.: On associe maintenant généralement votre oeuvre à la sculpture extérieure, mais vous avez créé autant de sculptures intérieures qu'extérieures. Concevez-vous toujours la sculpture intérieure en fonction de lieux spécifiques comme vous le faites pour la sculpture extérieure?

G.T.: La sculpture intérieure et la sculpture extérieure représentent pour moi la possibilité d'exposer des concepts que j'ai au sujet de la sculpture et comment le corps établit une relation vis-à-vis lui-même à travers les matériaux dans l'espace. La plupart du temps, il y a des éléments dans la nature et dans l'architecture qui sont initialement séparés et que je synthétise, du moins conceptuellement à travers l'oeuvre. Les conditions organiques et géologiques se marient aux structures humaines existantes quelques fois en périphérie mais périodiquement par le contact physique direct. Ma première pièce fut exposée au sous-sol du 112 Greene Street en 1970. Elle existait à l'intérieur comme à l'extérieur du bâtiment. Une structure intérieure était retenue par une corde attachée à une pierre à l'extérieur d'une fenêtre. Bien que j'aie réalisé la construction intérieure dans mon atelier, et qu'elle ait été attachée à une fenêtre, j'ai résolu le problème qui se présentait à l'extérieur en examinant les conditions du site. La pièce que j'ai construite peu après était en un sens diamétralement opposée à cette dernière bien qu'il y ait eu des parallèles à faire au niveau du concept. Au lieu de sortir par la fenêtre, la pièce passait à travers le plafond pour gagner le rez-de-chaussée. J'ai construit un échafaud et je m'en suis servi pour démolir le plafond et le plancher au-dessus. Sur cet échafaud, j'ai construit une structure élevée en verre et en acier, une strucutre qui passait à travers le trou et qui émergeait de cinq pieds et demi au-dessus du plancher du rez-de-chaussée. L'essence de sa forme était inspirée de la dissolution qui représentait métaphoriquement la ville. L'année suivante, j'ai connu des conditions difficiles au musée Guggenheim en essayant de percer la coquille de la construction. Alors, j'ai créé un contrepoint de l'axe circulaire du bâtiment et du mouvement du spectateur en installant un axe latéral long et droit, et en le renforçant par l'utilisation de la pente comme énergie potentielle dans une des structures (*Locomotive*) qui, si elle avait été déplacée, aurait généré un mouvement susceptible de détruire la pièce tout entière. Alors on peut voir que certaines des pièces intérieures utilisent les conditions spécifiques du bâtiment afin de vous engager dans une conscience du lieu comme c'est le cas des pièces à l'extérieur.

Des commandes pour les oeuvres extérieures ont commencé à venir il y a environ trois ans mais j'en construis en fait depuis 1969 de façon indépendante. Par contre, la première qui a été vraiment connue du public a été exécutée à Farhills, New Jersey. C'est *Union Station,* dans le cadre de "Projects in Nature". Ce que je fais maintenant, lorsque les budgets d'exposition le permettent et lorsque l'espace est disponible, est de travailler à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Le concept consiste essentiellement en la capacité d'impliquer le corps dans un espace. Je trouve que la façon dont nous pensons et nous avons tendance à considérer le travail, dont nous réfléchissons à la structure ou à nous-mêmes dans un espace intérieur est très différente de la façon dont nous pensons et bougeons à l'extérieur. Je travaille à partir de ce genre de concept et j'essaie de fusionner conceptuellement les deux situations, pas dans le but de n'en faire qu'une mais plutôt pour en tirer un tout expérimental au niveau du regard porté vers l'art ou la sculpture en particulier. En fait, je viens tout juste de commencer à palper quelque chose qui m'intéressait depuis longtemps. Je choisis des sites extérieurs qui permettent l'intériorisation de la nature. En d'autres mots, à Baie Éternité, j'ai choisi un site très proche de l'eau, au pied d'une falaise. Je veux dynamiter le roc pour créer un intérieur à même la falaise de sorte que l'oeuvre ne soit pas associée à un intérieur architectural. Je traite essentiellement du sentiment primal d'être à l'intérieur, d'être conscient d'être entouré par le matériau, alors que cela débute et se termine dans cette caverne. Cette pièce sort de la falaise, au-dessus de l'eau afin qu'on soit à l'intérieur à une extrémité et qu'on sorte ensuite vers l'extérieur, sous une forme de toit, qu'on marche sur une jetée de pierres et qu'on pénètre une forme qui ressemble à la coque d'un bateau (un toît renversé). On doit être vraiment soutenu par les matériaux, le métal et la pierre qui proviennent essentiellement de l'intérieur de la falaise. J'élabore simplement cette idée de l'intérieur et de l'extérieur, d'être *dans* ou *sous* à plusieurs niveaux, symboliquement et physiquement.



112 Greene Street, September 1970, steel, glass, stone, wood, rope, 56" x 201" x 64", photo: Richard Landry.

C.P.: En quoi exactement cette approche s'applique-t-elle aux projets de la Art Gallery of Ontario réalisés en juin dernier pour l'exposition *Structures for Behaviour*?

G.T.: Les éléments dont je me suis servi là sont pour la plupart faits de main d'homme alors qu'à Baie Éternité, c'est tout à fait le contraire. L'endroit disponible à la Art Gallery of Ontario était un vaste espace intérieur sans fenêtre ni colonnes, qui faisait penser à un tombeau. En un sens, c'était un cul-de-sac. On pouvait y accéder par deux entrées, l'entrée servait également de sortie. Pour moi, les caractéristiques de la Zack's South Gallery étaient diamétralement opposées à celles de l'espace extérieur que j'ai utilisé et qui est situé juste à côté de la nouvelle aile canadienne, près de la grange. Toutes les conditions que j'ai dû étudier en élaborant le projet puisaient leurs composantes à même une histoire essentiellement humaine, ce qui est très différent de ce que je viens de dire à propos de l'oeuvre de Baie Éternité.

Il y a certaines apparences dans les oeuvres qui semblent très désorganisées. On rentre dans la Zack's South et on voit ces colonnes et armatures d'acier, escaliers, plate-formes, et ils n'ont absolument rien en commun, au niveau de la structure ou de l'apparence avec l'oeuvre extérieure. On a l'impression que les deux oeuvres auraient très bien pu être faites par deux personnes complètement différentes, non seulement au niveau de leur apparence mais aussi à cause de leur façon d'impliquer le corps. Pourtant, si on commence à les examiner l'une par rapport à l'autre, on se rend compte que les escaliers intérieurs sont à la même échelle de perspective que l'escalier extérieur. On peut étudier les deux oeuvres comme un tout, pas tellement en les considérant en elles-mêmes comme une, mais en pensant son expérience des deux oeuvres comme étant finalement une entité au niveau de l'expérience. En d'autres termes, les oeuvres sont une idée ou un ensemble d'idées d'un homme qui a exécuté deux oeuvres, l'une à l'intérieur et l'autre à l'extérieur. Le sens de l'oeuvre intérieure, ou du moins sa logique, en ce qui a trait à la façon dont les matériaux sont structurés est que l'acier soutienne le bois. Une certaine uniformité ou relation naît entre l'aspect inorganique de l'acier et l'aspect organique du bois puisqu'ils sont l'un au-dessus de l'autre. Dans la nature, l'acier provient de la terre, de ce qui se trouve sous le sol, là où notre monde inorganique existe, là où la plupart des matériaux de construction qui sont initialement inorganiques se trouvent. La plupart de nos matériaux organiques existent dans l'eau ou au-dessus de la surface du sol. Ils sont rassemblés et synthétisés dans l'espace intérieur de manière à accommoder le type de pensée très analytique et statique qui prévaut à l'intérieur. Lorsque l'homme a créé un espace intérieur c'était un espace pour se protéger et ruminer ses pensées après une journée d'activité, de course ou de chasse. À l'extérieur, nous donnons un sens beaucoup plus actif et beaucoup plus physique à notre corps. À l'intérieur, nous nous associons à des lits, des tables, des chaises, à s'asseoir, à lire, à écrire. L'oeuvre de la A.G.O. était plus ou moins une expérience de ces caractéristiques avec lesquelles je travaille. Ce n'est absolument pas une espèce de tout primitif qui se transforme en un bel objet. C'est pour beaucoup une expérience par laquelle le spectateur se divertit, ou contre laquelle il lutte, et dont il se souviendra.

C.P.: Lorsque vous vous trouvez face à un lieu donné, de quels éléments tenez-vous compte? Vous nous avez livré un aperçu, certains indices. Pourriez-vous résumer votre approche vis-à-vis diverses situations?

G.T.: Avant de m'impliquer dans l'exécution d'une oeuvre, je prends en considération plusieurs facteurs pragmatiques. Il y a le côté budget et plusieurs autres critères du genre. Une fois que j'ai réglé ces questions de façon satisfaisante, j'envisage les sites extérieurs et intérieurs. Tous ceux sur lesquels j'ai travaillé diffèrent beaucoup les uns des autres. Je constate généralement que chaque espace intérieur ou extérieur a ses propres caractéristiques qui le distinguent complètement des autres espaces que j'ai habités. Je pars toujours de zéro pour expérimenter et étudier l'oeuvre et l'espace. Je commence d'abord par faire un dessin dans un cahier de croquis, puis je commence à me mouvoir à l'intérieur de l'espace comme le ferait toute personne. Je me situe par rapport à certaines aires qui deviennent miennes et l'oeuvre commence à émerger. Je considère, entre autres, l'élévation: est-ce que c'est au cinquième étage, au rez-dechaussée, quel éclairage y a-t-il, comment pénètre-t-il, comment y accède-t-on? Je m'attarde ensuite aux matériaux dont la pièce est faite, à la façon dont elle est construite, etc... Ces idées commencent ensuite à germer, à remuer dans ma tête. Je continue à utiliser un certain vocabulaire structural, je l'élabore, et quand toutes ces idées commencent à s'organiser, je fais un projet d'oeuvre. Lorsque le site est loin de mon atelier, ce qui est le cas dernièrement, je fais des esquisses, des calculs, des plans ou je regarde le site, crayon en main, pendant quelques jours, puis je prends quelques photos pour appuyer et les esquisses et les notes. Rien d'exagéré. Ça ne constitue pas la partie importante de ma recherche ou de la pénétration de l'espace. Il s'agit juste d'y être, de regarder et de sentir la pièce.

Je me suis trouvé dans plusieurs situations qui ont répondu à toutes mes exigences: budget, dates, durée, compréhension de la façon dont j'aime travailler, et où on m'a dit: "c'est parfait, vous pouvez arriver avec votre carnet de commandes, votre camion et rester ici pendant deux mois..." D'autres fois, on a répondu à mes exigences très rapidement au téléphone et je me suis rendu au site pour être renversé par son inaptitude, les planchers de linoléum, les mauvaises herbes partout, ou n'importe quelle chose qui fait que je préfère prendre le temps d'y réfléchir et revenir plus tard. Dans la plupart des cas, les espaces les plus difficiles m'ont servi d'étincelle, ou, par leurs limites très strictes, m'ont amené à penser d'une facon qui a ouvert la voie vers une oeuvre passionnante.

C.P.: Finissez-vous généralement par choisir les même types d'environnement à l'extérieur?

G.T.: Non. Je n'essaie pas vraiment de trouver des sites variés mais je cherche un site qui correspond réellement à ce que je veux faire. Je le choisis aussi en fonction d'administration, de finance, ce qui, je considère, doit mettre en valeur ce que je fais sous des aspects qui ne me sont pas nécessairement familiers. Je ne rejette pas systématiquement des espaces parce qu'ils ne sont pas munis de décors naturels idéals, quoique les gens soient portés à croire que je travaille plutôt sur des sites du genre jardin splendide.

C.P.: des sites où la nature foisonne...

G.T.: C'est ça, et, pourtant, si l'on regarde tous les sites sur lesquels j'ai travaillé, on se rend compte qu'ils diffèrent beaucoup. Il arrive souvent que je ne recherche pas ce genre de beauté. En fait, la plupart d'entre eux sont des espaces perdus revitalisés par la pièce.

C.P.: Le site du Walker Art Centre, par exemple...

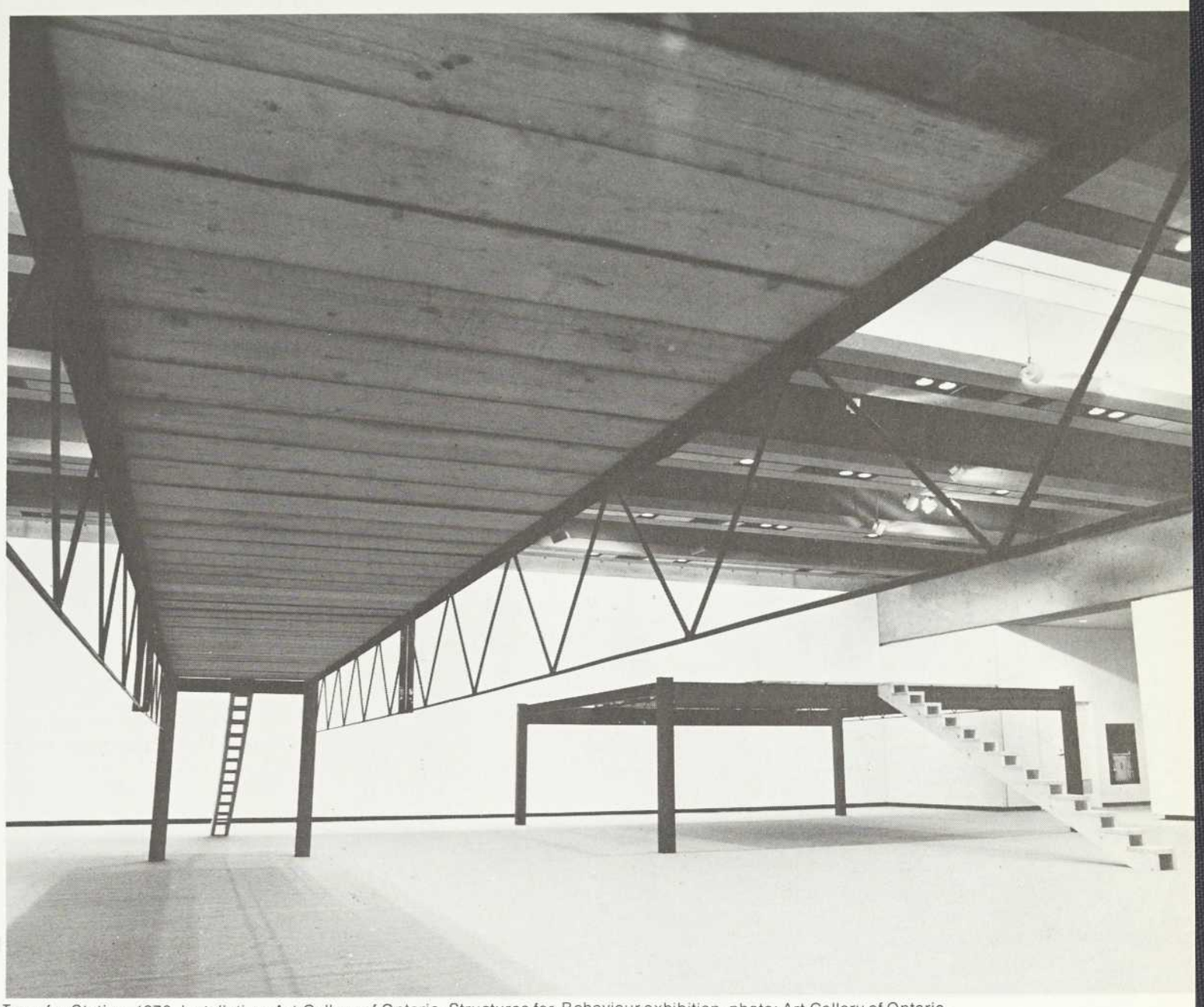
G.T.: Oui. Ce terrain vague était tout simplement hideux par rapport à ce qu'on considère comme un bel endroit pour exécuter une oeuvre. Plusieurs sculpteurs ont refusé d'y installer leurs oeuvres, simplement à cause de l'allure de l'endroit. Pour ma part, ce site en particulier m'a vraiment passionné.

C.P.: Comment avez-vous tourné cette situation à votre avantage?

G.T.: Bien, en fait, l'une des raisons pour lesquelles plusieurs sculpteurs et aussi la ville et d'autres gens n'avaient pas voulu s'occuper de ce parc était l'immense caserne qui s'y trouvait depuis 1905. L'édifice avait été condamné parce que ses fondations n'étaient pas solides. Il a été partiellement détruit puis reconstruit. Lorsqu'il a finalement été démoli, en 1934, les fondations ont été remplies. Il n'y a pas de gazon là. Ça ressemble à un terrain de broussailles et, ça et là, il y a de petites parties des fondations qui dépassent du sol. J'ai découvert que c'était les fondations d'un vieil édifice et j'en ai déduit que ce devrait être celles de la vieille caserne. Cela m'a excité, j'ai pensé à faire des fouilles... Si j'avais trouvé les fondations, je pouvais creuser et en mettre une partie à nu, les nettoyer à la sableuse et ensuite construire des charpentes dessus. Quelques mois avant de voir le site, j'ai reçu une photographie sur laquelle je voyais cela comme une pelouse superbe qui s'étendait devant le centre d'art, de l'autre côté de la rue. Avant de voir le site, le concept de deux axes qui en se développant arriverait à une intersection, l'un devenant un pont et l'autre un passage couvert. Aux extrémités divergeantes, se trouverait un arbre. Quand je m'y suis finalement rendu, l'arbre avait été coupé, il ne restait qu'une énorme souche et quand j'ai vu le terrain, je n'ai trouvé qu'une vague forme de grille, d'herbe et de sol sablonneux. J'ai su qu'il s'agissait des fondations recouvertes de la vieille caserne. La souche et les restes des fondations constituèrent le début de la pièce. Je voyais ce que d'autres auraient considéré comme les défauts comme étant des essences que je réussirais à exposer, à creuser, à faire revivre. C'est ce qui est arrivé et j'ai été très heureux de construire cette oeuvre-là. La souche d'arbre apportait quelque chose de plus que l'arbre, elle convenait beaucoup mieux. J'ai construit la charpente en acier de la maison sur les fondations du coin de la caserne et j'ai fait passer un ensemble de quatre ponts au travers. Il se terminait à la souche qui unifiait l'ensemble et le rendait beaucoup plus réel par rapport à l'idée, au maintien d'une relation très forte de croissance et de chronologie humaine à travers les vieilles fondations de pierre de la caserne. L'histoire humaine et l'histoire naturelle étaient réunies. Pour moi, c'était très fort. Les limites et les découvertes de la construction et tout ce qui est ressort de cette oeuvre-là se sont avérés presque uniques, impossible à concevoir sans avoir été sur place et sans les avoir appréhendées au cours du travail.

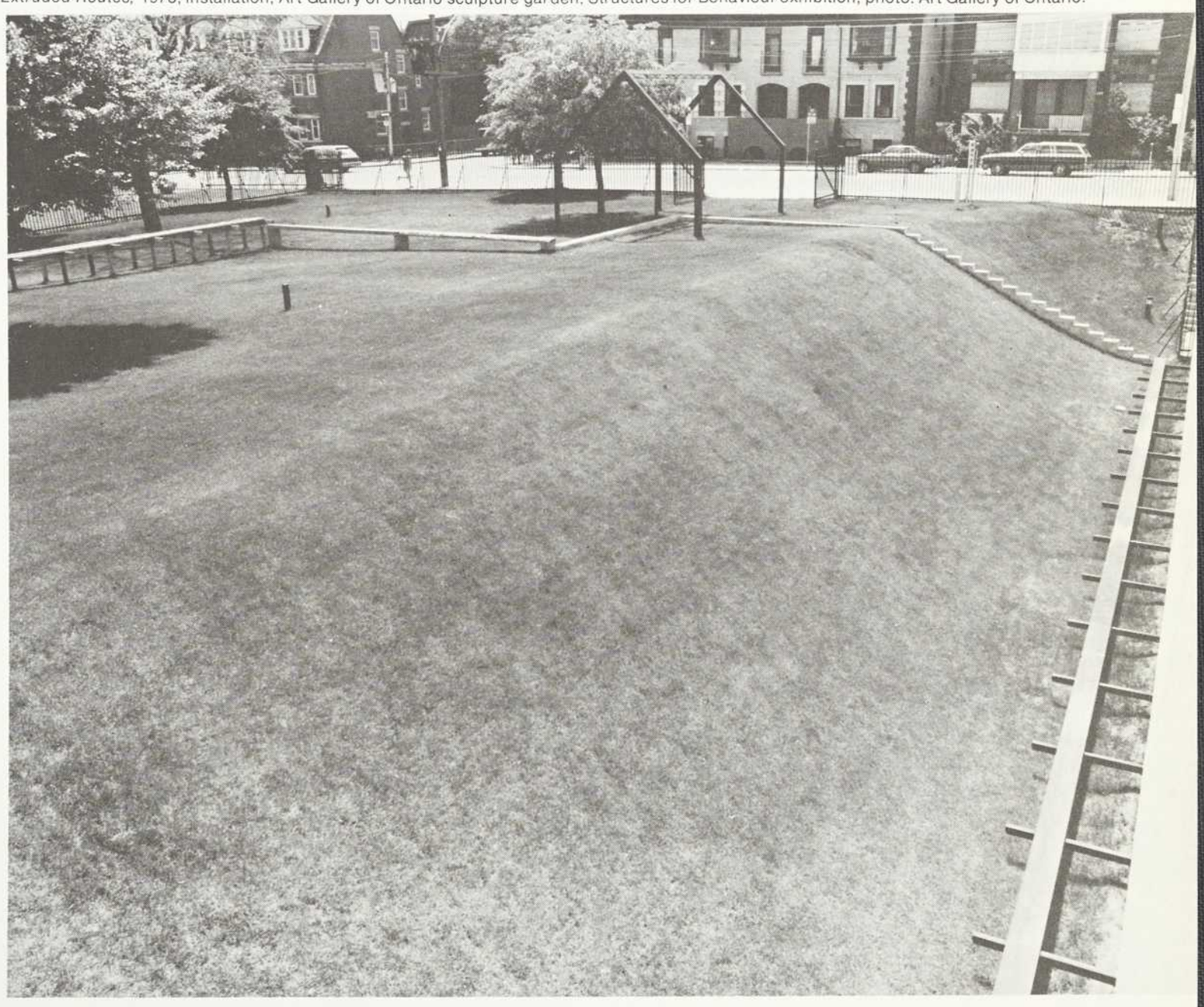
C.P.: L'acier et le bois sont des matériaux dont vous avez fait un usage considérable. Comment le sens pénètre-t-il votre oeuvre en référence à ces matériaux comme le font, par exemple les qualités structurales?

G.T.: Et la pierre! Trouvée, taillée ou transformée en béton, J'ai l'impression qu'il y a certaines propriétés de l'espace à



Transfer Station, 1978, Installation, Art Gallery of Ontario, Structures for Behaviour exhibition, photo: Art Gallery of Ontario.

Extruded Routes, 1978, installation, Art Gallery of Ontario sculpture garden, Structures for Behaviour exhibition, photo: Art Gallery of Ontario.



même les matériaux et que les gens les sentent sans nécessairement les reconnaître. On peut parler de sculpture, parler d'espace et de la perception qu'on en a, mais je pense qu'il y a quelque chose de plus profond dans l'espace et les matériaux, dans la sculpture qui ne se communique pas par les mots, l'écriture. À Farhills, New Jersey *(Union Station)* par exemple, le pont d'acier était construit au-dessus d'une aire de schiste et d'argile rouge. Le pont n'était pas peint et devint rapidement rouillé et la couleur du pont et du sol duquel émergaient ses fondations dérivaient du même élément, le fer, la couleur du sol étant due à l'oxyde rouge, ce qu'est également la rouille. Il n'est cependant pas nécessaire de connaître ces données littéralement, la relation créée par la couleur engendre une connaissance avec beaucoup plus de magie que peuvent en transmettre les mots. Il y a des formes de connaissance innées que l'on peut saisir sans s'en rendre compte. L'utilisation que je fais des matériaux provient jusqu'à un certain point de ce savoir inné, de ce désir de connaître. Je ne pense pas qu'un spectateur ait besoin d'en savoir autant que moi au sujet de la géologie ou de la chimie pour faire l'expérience de mon oeuvre, parce que j'essaie de travailler avec le sol et la roche de façon à ce qu'on puisse sentir l'oeuvre perceptuellement et non littéralement, au sens de la géologie ou la métallurgie des livres. C'était la même chose pour le bois d'*Union Station.* La forêt avait été plantée par les hommes pour retenir le sol. Évidemment, le terrain n'était pas particulièrement propice aux arbres. Ils étaient plantés dans l'argile et leurs racines ne tenaient pas très bien. D'immenses arbres pouvaient être renversés par le vent et cela était évident dans la partie de la forêt où j'ai placé le pont de bois. J'ai utilisé du bois vraiment pas cher pour cette oeuvre, c'est-à-dire, des deux par trois qui avaient de l'écorce sur les arêtes. Les entrepreneurs et les constructeurs qui vont chercher du bois dans un chantier de bois ne veulent sûrement pas avoir des planches avec de l'écorce sur les côtés.

Moi, je voulais utiliser des poteaux verticaux pour ce pont, avec de l'écorce sur l'arête. L'axe du pont passait par ces "baliveaux" et une relation naissait entre l'axe vertical créé par ces petits poteaux recouverts d'écorce sur les arêtes et leur lieu d'origine. Vous voyez que l'utilisation que je fais du matériau a trait à une fidélité particulière. Je veux dire qu'on parle de fidélité au matériau comme pour Brancusi, par exemple. On en parle lorsqu'il s'agit de permettre au matériau de percer, d'être conscient d'être du bois lorsque le concept est appliqué à du bois, ou de la pierre, lorsqu'il s'agit de pierre. La tradition de notre pensée provient de l'*Esclave enchaîné* de Michel-Ange où l'esclave est lié par la pierre qui émerge de la pierre. Cette tradition passe par Rodin et arrive à Brancusi. Pour moi, ce concept change radicalement avec Brancusi. Il utilisait du marbre pour créer la forme elliptique si mince et allongée de plusieurs de ses poissons (je parle précisément de ses poissons de pierre, en particulier de celui qui se trouve au Museum of Modern Art de New York). Il a choisi ce marbre d'un vert grisâtre pour faire celui du Museum of Modern Art. Le marbre est un calcaire métamorphosé et le calcaire est un dépôt marin constitué essentiellement d'os de poisson, de coquilles de moules et d'autres dépôts. Brancusi a souvent utilisé le calcaire comme sous-base à ses poissons. il a aussi utilisé un morceau d'acier inoxydable, puis le coeur d'un arbre sur un morceau de calcaire. Il y a là une sorte d'histoire de la géologie et une fidélité aux matériaux de ce poisson en ce qu'il a utilisé le poisson pour faire un poisson. C'est très différent de l'oeuvre de Rodin. En étudiant la géologie à New York, en regardant cette sculpture et en réalisant de quoi la pierre était faite et ce qu'il avait utilisé pour faire un poisson, j'ai senti que Brancusi avait presque multiplié l'essence du poisson. Il a remué le temps et l'humanité au moyen de l'art simplement en choisissant ce matériau. Je ne dis pas que j'utilise les matériaux de cette façon-là, mais c'est ce genre de pensée qui guide mes choix de matériaux. Les matériaux s'imposent souvent à cause des propriétés du site. Je n'ai pas tendance à me lancer arbitrairement dans l'usage de matériaux pour une question de fonction ou de goût. Je travaille avec des matériaux standardisés et locaux parce qu'ils transmettent un sens du lieu et se réfèrent à la réalité de la construction. Je construis essentiellement avec de l'épinette, du pin, ou du chêne. Il faut qu'on voit bien la trace des dents de la lame dans le bois, aussi bien que l'aplanissement. Je les laisse se patiner. Je ne les peins pas. Je laisse l'acier rouiller parce que ça se rapproche plus du cycle normal de la nature et du temps. Laisser ces choses se produire, surtout dans le cas de l'acier, fait penser à l'extraction et au retour à la nature. C'est une purification de la pierre puisque sa relation alternative avec la nature est une détérioration vers la rouille. Si l'on utilise un morceau d'acier neuf pour construire à l'intérieur et un autre pour construire à l'extérieur en même temps et qu'il font partie de la même exposition, l'acier à l'intérieur ne rouillera évidemment pas. Il conservera la plupart des caractéristiques qu'il avait à sa sortie du laminoir: l'échelle et, quelquefois, un peu de rouille provenant d'un bref séjour à l'extérieur. Une fois qu'il est dans la galerie, il conserve une forme statique. Les mêmes matériaux rouillent en moins de quelques semaines à l'extérieur. Un facteur de temps intervient donc dans la relation entre les deux oeuvres qui ont été exécutées à peu près en même temps par la même personne et qui n'ont pas été peintes ni apprêtées. L'oeuvre qui est à l'extérieur de l'A.G.O. et qui est faite du même acier et du même bois que celle qui est à l'intérieur est beaucoup plus rouillée et patinée. Cela nous renvoie à la question d'origine: comment et pourquoi, de quelle façon je choisis les matériaux.

C.P.: Il s'agit finalement de savoir quelle méthodologie est utilisée...

G.T.: En effet, et ce n'est qu'un début. Je ne l'ai pas encore entièrement définie et elle change et j'apprends plus continuellement.

C.P.: Mais il y a toujours cet aspect du processus qui intervient dans chaque oeuvre...

G.T.: Si l'on se base sur l'histoire de la sculpture, on peut dire qu'on a toujours tendance à associer le processus à l'évidence de la fabrication. J'associe le processus à l'histoire de regarder une oeuvre et aux associations mentales ou émotives avec l'aspect physique de l'oeuvre et ses matériaux. Quoique je dise qu'il est évident que j'ai construit mes oeuvres, elles ont tendance à être un peu plus traditionnelles, ou du moins transcendent-elles cette connotation contemporaine de processus. Lorsque je construis une oeuvre, elle ne dit pas continuellement que c'est moi qui l'ai faite. L'ego du sculpteur est très évident dans certaines oeuvres. Beaucoup de sculptures s'annoncent encore aujourd'hui comme étant l'oeuvre d'un sculpteur, d'une personne en particulier par leur psychologie ou leur apparence. Moi, je trouve que certains éléments de mon oeuvre nous font perdre la notion qu'elle a été faite par un homme. On s'implique beaucoup plus en tant que spectateur qui est dans l'oeuvre. Je ne tente pas de nier l'oeuvre de processus, Johns et Morris m'ont beaucoup influencé. D'autre part, j'ai vu beaucoup de divergences dans les oeuvres de sculpture processus et dans l'art minimal à travers lesquelles je suis passé et dont je suis sorti. L'exposition à l'A.G.O. était un privilège, un défi parce que j'étais aux côtés de gens comme Morris, Rabinowitch et Serra; je n'aurais jamais osé espérer pareille chose. La défi vient du fait qu'il y a des différences marquées entre nos quatre oeuvres, et je pense qu'elles exposent la sculpture à repousser ses limites de pensée et sa manière de faire pour le sculpteur et le spectateur de façon à transcender les apparences, pas du tout comme ce qui existait dans les années cinquante ou même dans les années soixante. Cette frontière vise à exposer ce que pensent les gens par rapport aux expériences extrêmes qu'on peut faire dans l'espace, le corps et l'âme dans leur relation avec l'extérieur.

C.P.: ...à travers l'élément de participation qui est inhérent à votre sculpture.

G.T.: La nouvelle sculpture véhicule cet élément jusqu'à un certain point mais reflète aussi le changement de pensée qui se produit à notre époque. La phénoménologie je pense, traite de notre existence face à l'ordre temporel et physique des choses; elle relie le soi à la mécanique des matériaux, avec ou sans la chaire. Je me souviens quand, à New York, il y a environ trois ans, il y a eu cette pénurie d'essence et d'huile et que tous sont devenus sensibles à la lumière artificielle et naturelle, la température, le volume des pièces, la distance parcourue parce que tous étaient rationnés. Je pense que les choses changent de façon à réorienter les gens et à les sensibiliser à la mécanique d'une pensée spatiale. Les artistes sont en contact avec cette orientation et produisent des oeuvres qui reflètent ce changement. Il suffit de regarder l'art à travers les temps. Lorsque Giotto a fait sa petite chapelle Scrovegni de Padoue, il est allé à l'encontre de la capacité de perception des gens de son époque. En fait, Giotto a réorienté une vision de l'être à même le monde spirituel et matériel simultanément à plusieurs niveaux: des bâtiments peints, entrées, sorties et contacts humains sur le seuil. Pour moi, c'est très passionnant de voir qu'un artiste comme individu a commencé à innover à l'intérieur d'un domaine très conventionnel et très bureaucratique. Les peintres de cette époque recevaient les commandes de l'Église. L'Église de ces temps-là était comme Wall Street aujourd'hui. Les artistes pouvaient exécuter la commande et, en même temps, réaliser leurs projets les plus excentriques, expérimentals, en rapport avec leur vision des choses. Si l'on pense au contexte de réalisation de ces oeuvres dans le cadre des institutions pour lesquelles ils travaillaient, on ne pouvait s'attendre à trouver ces démarches très révolutionnaires et anarchiques.

C.P.: Ce qu'on appelle travailler depuis l'intérieur du système...

G.T.: Oui, c'est ça. En plein coeur de la tornade, si l'on veut. Vélasquez est tout simplement étonnant. Quand on pense à son oeuvre (*Las Meninas, Innocent X*[1]), par rapport au fait qu'il était le peintre de la cour... Il y a d'autres cas extrêmes, comme Le Greco, qui s'est exilé à Tolède parce que Venise et Rome ne répondaient pas à sa vision. Son isolement en Espagne où il peignait pour l'Église lui a permis de peindre sans les tensions connues en Italie à cette époque. Sa *Vue de Tolède,* est un tour de force incomparable qui préfigurait la vision du futur omniscient chez l'individu collectif.

C.P.: Je pense que vous avez une relation très particulière avec la peinture et l'histoire de l'art.

G.T.: Oui. Il s'agit d'un continuum très riche... Je pense par exemple que la chapelle de Padoue de Giotto est une expérience très particulière. Elle est très tridimensionnelle et excessivement réaliste. Il utilisait la structure naturelle à l'extérieur et les propriétés naturelles de ce qui se produisait à l'extérieur. Il peignait les mêmes roches, les mêmes arbres et se servait de la structure de la chapelle: les poteaux, les poutres qui soutenaient réellement le toit se retrouvaient dans la composition. Il a créé en même temps une sorte d'illusion de simultanéité du temps qui n'avait jamais été tentée auparavant. Je ne parle pas de la composition du tableau par rapport aux couleurs ou quoi que ce soit du genre. Je parle de la phénoménologie du fait qu'il a saisi ce site particulier sur lequel la chapelle se trouvait, du type de contenu qu'il a utilisé à son époque, du genre de matériaux qu'il a utilisés. Quand je pense au jaune d'oeuf qui servait de liant pour les pigments tirés du roc pour créer l'illusion, ça me semble très critique, surtout si l'on pense au symbole de l'oeuf, au fait qu'on utilisait le jaune des oeufs pour faire des tableaux qui ont engendré ce qui s'est ensuite produit du point de vue épistémologique. Le fait qu'un jaune d'oeuf puisse lier un pigment pour produire des oeuvres où l'on obtenait la profondeur de champ est très important. Ce fait et le fait que le pigment est une substance inorganique ajoutent, à mon sens, à tout le processus spatial et phénoménologique qui s'est produit. Je ne parle donc pas du style de la composition de la peinture en ce qui a trait au goût ou autre niaiserie du genre!

C.P.: Vous vous êtes aussi intéressé à l'ancienne peinture de paysage, Constable...

G.T.: Oui, mais pas du point de vue académique. Je me suis intéressé au mouvement, par l'illusion, à la façon dont la peinture se situe... Le peintre se place généralement à la frontière, en regardant vers la ville. Il y a presque toujours une vieille route qui monte du coin en bas du tableau. Je pense que les paysages, beaucoup plus que les portraits étaient au coeur des concepts des peintres de la cour et même de la façon dont ils pouvaient réfléchir en peignant. Les peintres choisissaient des sites extérieurs naturels pour peindre des saints dans la nature sauvage. Saint François est le patron de la Renaissance. Il ne s'agit pas seulement de stigmate! Le fait qu'il était rebel en communion avec la nature compte surtout.

C.P.: Ce qui est rès intéressant et très caractéristique de votre oeuvre est que la situation que vous traitez n'est jamais uniquement esthétique, formelle, elle est toujours psychologique, culturelle et naturelle en même temps.

G.T.: Oui. J'implique toujours tout cela dans la sculpture, toutes ces caractéristiques dont j'ai parlées, les aspects émotionnels, socio-économiques, physiques, chimiques, etc... Je conçois l'oeuvre que je fais comme un tout. Lorsque je termine une oeuvre, c'est une sculpture à être regardée, sentie et comprise en soi. J'essaie de faire une oeuvre qui soit accessible au public comme individu.

C.P.: Vous êtes très intéressé à la subjectivité qui est impliquée dans votre oeuvre. Vous explorez l'espace selon la relation personnelle que vous avez avec lui ou selon ce que vous voyez, ce qui pourrait être tiré de l'espace et exploré plus à fond. N'y a-t-il pas un certain anonymat qui est relié à votre sculpture?

G.T.: L'aspect physique qui correspond au fait de marcher sur une sculpture est infiniment personnel, tout comme se trouver au centre de l'espace, ce qui est très confortable au sens où on n'est pas menacé par le sens de l'espace. Vous êtes à l'intérieur d'un espace qui crée un espace à l'intérieur de l'espace et vous êtes toujours au centre. Il y a, d'autre part, un phénomène contraire à celui-là: vous pouvez être regardé par quelqu'un et devenir très conscient de votre présence sur la sculpture. Ma sculpture implique le spectateur seul, avec ses sentiments, et veut créer un sens du corps et un sens de la présence. C'est une expérience personnelle qui génère un sentiment de sécurité ou un sens de la prévoyance: vous êtes là-haut et vous devez redescendre, soit en revenant sur vos pas ou en continuant à marcher. Le pont a un peu la même connotation qu'un toit. Lorsqu'on pense à un pont, on pense à la géographie du lieu. Le pont n'est là que pour permettre à l'homme de passer au-dessus. On est généralement très conscient de soi lorsqu'on est en voiture et qu'on passe sur un pont. Je sais qu'il y a un sens très particulier qui intervient à ce moment-là. On commence à regarder plus attentivement, on conduit plus prudemment, et, dans la plupart des cas, on se demande si le pont va supporter le véhicule et notre attention est périphérique. Notre esprit associe toujours l'existence à la structure. Est-ce que ça va supporter mon poids? est vraiment une question-clé. Faire l'expérience de la sculpture renvoie toujours à la référence à soi, le *David* aussi et même un Rodin, mais de façon très différente, en mouvement. C'est le

sens du tridimensionnel, du processus qui consiste à regarder, à se déplacer en circulant dans l'espace. J'ai plutôt essayé de mettre l'accent sur l'aspect physique du corps, à partir des pieds qui se déplacent et en montant jusqu'à l'esprit.

C.P.: Croyez-vous que votre oeuvre consiste à établir une perception globale versus une perception fragmentaire qui est généralement la perception privilégiée de la sculpture traditionnelle?

G.T.: Il m'est arrivé d'être en désaccord avec certaines sculptures, même de la bonne sculpture, parce que je ne pouvais pas y impliquer mon corps. Le fait que j'aie pu choisir le temps et le point de vue que je voulais et que j'aie pu choisir tant de positions différentes ne me semblait pas assez logique à l'intérieur de l'exécution de l'oeuvre. Il m'est arrivé de trouver des angles de vue auxquels il était impossible que la sculpture corresponde temporellement et ce fait devenait problématique. Je fais référence à un point de vue positif ou négatif en relation avec le fait de regarder une oeuvre. Lorsque j'ai réalisé ce fait, je me suis mis à construire mes oeuvres en commençant par attribuer à la personne une position dynamique spécifique au sein de l'oeuvre. Je pouvais construire quelque chose qui pourrait orienter le spectateur sur une façon de voir la vie, fusionnant le soi, l'oeuvre, et l'environnement. Cette expérience devenait un continuum narratif. Je ne parle pas d'esthétique ni de qualité. Je parle simplement d'être capable d'impliquer le spectateur dans un temps réel et un espace réel, ce qui est relié dans l'esprit du spectateur — le temps subjectif avec le temps objectif de l'oeuvre. Cette expérience s'est avérée très enrichissante pour moi par rapport au genre de problèmes auxquels je faisais face quand je regardais d'autres sculptures et quand j'en faisais qui étaient plus ou moins traditionnelles. Ça fait son chemin...

C.P.: Vous ne pouvez voir la sculpture que vous êtes en train de faire que lorsque vous la sentez en même temps. Croyez-vous qu'il existe un certain lien entre votre oeuvre et l'architecture au sens où il y a inclusion du corps dans l'espace ou à tout autre niveau?

G.T.: Je suppose que ça provient du fait que, pendant mon adolescence, de 12 à 18 ans environ, je rêvais de devenir un architecte. J'ai finalement laissé l'école sans diplôme de cours secondaire et je savais déjà que je ne pourrais jamais devenir architecte. L'année que j'ai passée à Montréal alors que j'ai étudié à l'Université Sir George Williams a été un tournant essentiel. J'ai étudié avec Orson Wheeler qui donnait un cours d'histoire de l'architecture et de la sculpture. Il avait reconstitué à petite échelle la plupart des structures les plus importantes du monde. Il avait construit en plâtre et en balsa les Pyramides, les temples de l'Inde, le Mont Everest et le Forum de Montréal qu'il apportait tout le temps parce qu'il s'en servait à titre de référence en matière d'échelle. Nous parlions aussi de sculpture. Il parlait toujours de ces structures en rapport avec ses histoires de les parcourir physiquement et cela m'a ouvert les yeux. Cela m'a vraiment accroché parce que je savais que je ne deviendrais jamais un architecte mais que je rêvais toujours de construire les structures reliées au corps. Mon ambition s'est polarisée sur l'idée de faire de la sculpture, un volcan éteint s'est soudain ranimé et a fait éruption dans mon corps et dans mon cerveau. Wheeler vouait une admiration sans bornes à Rodin et Rodin vouait une admiration sans bornes à l'architecture. Il avait ce livre fantastique qui s'appelait *Cathédrales de France* de Rodin, avec des tas de dessins et beaucoup de texte. Il partait en voyage pendant des mois pour revenir avec des tonnes de dessins de cathédrales et de détails d'oeuvres. Il croyait que le corps était une architecture mobile. C'est avec cette idée en tête que je suis allé à New York, l'année suivante.

J'ai d'abord beaucoup étudié pendant huit ans, et j'ai finalement obtenu d'assez bonnes notes pour être admis à N.Y.U. Au même moment, j'ai parcouru les rues avec un appétit de connaissance vorace, visitant les musées, galeries, bibliothèques, et j'ai pris des cours avec les meilleurs professeurs de New York.

J'ai aussi étudié la géologie et la psychologie. Lorsque je suis allé à la New School, je trouvais que j'avais très peu d'éducation et j'étais pas mal confus, alors j'ai pris un cours de psychologie, entre autres. Rudolf Arnheim était mon professeur de psychologie. Je disais à des gens: "J'ai un professeur qui parle d'art, qui parle du corps, de la gestalt, qui nous enseigne comment notre corps fonctionne, la mécanique de la pensée, etc... Il nous dit comment notre corps répond à divers états émotifs, à la couleur, à la température, etc..." Je commençais à peine à "grandir". Je construis maintenant des choses à l'échelle de l'architecture. Je construis des formes et des choses qui se prolongent dans l'espace et qui se rapportent souvent à l'architecture et aux matériaux qu'elle utilise. Cela ressort de l'ambition première de devenir un architecte et de la conscience ultérieure que la sculpture était vraiment ce que je voulais faire.

C.P.: Votre oeuvre n'a rien de monumental. Elle est toujours à l'échelle humain.

G.T.: L'échelle est toujours pensée en fonction d'un seul individu, ce qui, en un sens, va à l'encontre de l'architecture. Cependant , la charpente de maison à l'A.G.O. et celle de Minneapolis, la cabane que j'ai construit en dessous du pont de Brooklyn, ont trait à l'architecture de la figure. La charpente qui est en pente et les deux angles qui se rejoignent à six ou huit pouces au-dessus de la tête les font ressembler beaucoup à des maisons. J'associe le toit en pente à son aspect utilitaire: il sert à drainer l'eau et la neige, etc... D'autre part sa forme se rapproche beaucoup de celle du dessus de la tête jusqu'aux épaules. Rodin parlait de l'armature du plafond voûté comme ressemblant beaucoup au crâne, au-dessus de notre tête, de l'arc comme ayant plus ou moins la forme de la tête et des piliers de la cathédrale comme s'associant au tronc et aux membres.

C.P.: On vous a associé à la tradition romantique: que pensez-vous de cette catégorisation?

G.T.: J'admets jusqu'à un certain point être romantique. C'a presque l'allure d'un aveu. "Oui, je suis un romantique; j'aime ces petites choses de la vie qui se rattachent à l'enfance, au souvenir, etc..." C'est difficile pour moi de trancher. Les gens ont tendance à penser qu'être classique est le contraire d'être romantique. J'ai tendance à considérer Mondrian comme un incroyable romantique, mais aussi comme étant incroyablement classique, et je m'identifie à sa vie et à son travail. L'art de qualité a la capacité de rendre les deux assez bien et assez abondamment. Je pense que Yeats est un poète très classique mais je pense aussi qu'il est très romantique. Je considère aussi Dylan Thomas comme un grand romantique, mais le poème *Green Fuse* rassemble les deux aspects. Il est l'exemple parfait de quelqu'un qui est à la fois classique et romantique, bien que plusieurs risquent de ne pas être d'accord. Mon oeuvre est très poussée vers l'individu. Les émotions entrent en jeu au point où l'oeuvre exude un pouvoir émotif très sensuel qui jaillit du spectateur, mais l'oeuvre ne se projette pas sur le spectateur de manière viscérale et consciente d'elle-même. Il ne s'agit pas d'un testament. Je suis porté à considérer l'oeuvre classique comme étant plus pertinente à un schème de pensée qui implique non seulement la communauté en terme de corps et d'esprit vivant une expérience, mais aussi une certaine uniformité épistémologique (le sidéral). Je pense que cela peut vraiment extirper tout sens de véritable regard individuel. Je considère Yeats comme un poète classique et romantique parce que sa poésie est excessivement classique et s'adresse pourtant à nos tripes, à nos pieds, à notre esprit, à nos mains, dans la vie comme dans la mort. Beaucoup de gens me décrivent comme étant un romantique et ces gens pensent probablement que le sculpteur qui est un producteur de bleus, est classique. Être un romantique ou un classique ne signifie pas grand chose lorsqu'on discute sérieusement d'une seule oeuvre d'art ou de l'oeuvre d'une personne en particulier. ■

Cap Trinité, Baie Éternité, Québec, photographic Study 1978.

LA SCULPTURE MAINTENAN

Pour ceux qui ont assisté au *10e Congrès international de sculpture (10th International Sculpture Conference)* qui s'est tenu à Toronto (Canada) du 31 mai au 4 juin 1978, la sculpture actuelle est américaine.

Malheureusement, dans la majorité des congrès de ce genre trop d'événements se déroulent parallèlement, produisant une condensation d'activités qui oblige le participant même le mieux intentionné ou le plus fanatique à devoir choisir. Ne pouvant se résoudre à sélectionner certains préfèrent prélever ici et là, c'est-à-dire un peu partout, un peu de tout. Cet essai d'ubiquité a sans aucun doute quelque avantage, sinon quelque intérêt, mais ce rapide survol n'apparaît sûrement pas aussi riche que le lent approfondissement de séances choisies à ceux pour qui les problématiques actuelles de la sculpture sont matière à réflexion. Donc devant cette abondance et, particulièrement, à cause de nos préoccupations spécifiques, pourtant différentes mais assurément complémentaires, nous présenterons une vue partielle, et aussi partiale, de ce congrès. Durant ces cinq jours nos deux parcours, l'un formé selon l'angle d'une certaine sociologie de l'art et l'autre d'un formalisme certain, se rencontrèrent étonnament à maintes occasions. De là ce compte rendu présenté ici à une seule voix.

WHEN IT'S BIG

Si la réussite d'un congrès s'évalue au nombre des congressistes, celui-ci qui regroupait plus de deux mille personnes méritait d'être plus remarqué que ne l'a fait la presse canadienne. D'ailleurs un mois avant la date d'ouverture on refusait malheureusement toute nouvelle inscription puisque le congrès attirait déjà de nombreuses participations venues du monde entier (même du Brésil, du Japon, de Norvège, de Singapour, de Thaïlande, de Trinidad, de Turquie..., nous dit-on). L'organisation matérielle des mouvements d'une telle foule exige une planification rigoureuse. Il faut souligner l'efficacité des organisateurs de ce 10e Congrès qui firent néanmoins preuve de la souplesse nécessaire au bon fonctionnement général. Et ceci non seulement dans l'ensemble mais surtout dans ces petits détails qui font qu'un congrès est physiquement agréable autant qu'intellectuellement stimulant: comme par exemple le café et les rafraîchissements (nécessaires) que l'on trouvait à proximité des salles de conférence. Du reste toutes les activités reliées au congrès (visite du Ontario Science Centre, des galeries d'art torontoises, du site Harbourfront) ont bénéficié d'un soin aussi attentif.

Malgré son éloignement du centre-ville, le vaste campus de l'Université York était à Toronto l'endroit qui permettait de recevoir avec le plus de facilité un groupe si imposant. Ce décentrement qui isolait les congressistes favorisa les rencontres et les échanges et fit du campus un lieu "envahi" des questions de sculpture. De plus, ces grands espaces extérieurs étaient tout désignés pour recevoir de nouvelles et imposantes sculptures (Caro, di Suvero, Vazan) qui s'ajoutaient à la collection de l'Université (comprenant entre autres des Rickey, Vaillancourt, etc). Notons qu'en sortant du musée la sculpture retrouve ainsi un de ses traits pertinents, sa fonction sociale libérée.

TASTER'S CHOICE

L'horaire de chaque journée comportait deux séries d'activités: l'une de conférences et de tables-rondes, l'autre d'ateliers pratiques. Par déformation professionnelle sans doute, mais sans doute encore à cause du caractère trop spécialisé et parfois même trop limité de certains ateliers (on peut par exemple s'interroger sur la pertinence d'une démonstration de fabrication de médailles en bronze, qu'elles soient frappées ou moulées, dans le contexte d'un congrès sur la sculpture contemporaine), nous nous sommes plutôt dirigés vers les conférences et les tables-rondes dont les problématiques proposées, par les titres au moins, étaient plus apéritives. Certains ateliers cependant, par exemple sur l'holographie, le laser, les plastiques, par la nouveauté des matériaux ou des techniques, auraient pu être intéressants mais une simple séance de quelques heures n'offre qu'une "représentation" à caractère faussement didactique. D'ailleurs ces ateliers attirèrent dans l'ensemble très peu de monde et, aux dires des praticiens eux-mêmes, semblaient de peu d'intérêt. La majorité des sculpteurs se retrouva donc, comme nous, aux séances théoriques.

VERSUS

L'ensemble des tables-rondes pourrait être subdivisé en trois types de questionnement dont la mise en relation de la sculpture avec d'autres pratiques *(Pictorial vs Sculptural Space; Sculpture vs Architecture; Object vs Phenomenon—Piece or Process).* Cette polarisation posait avec acuité les réels problèmes de la "sculpture" actuelle. Mais en accentuant les caractéristiques distinctives de chacune des pratiques et en insistant sur l'écart inscrit par la tradition, ce questionnement gommait somme toute la spécificité des propositions les plus pertinentes des dix dernières années. L'ambiguïté de ces productions étant justement de mixer les genres et de défier les cloisonnements rigides et souvent normatifs, il aurait plutôt fallu valoriser l'impossibilité de produire un discours fondé sur une structuration binaire. Object ou discours, où se situe la résistance?

L'essai de définition de la sculpture par comparaison, par une mise en rapport teintée de rivalité, repose en fait sur des propriétés formelles. Donc pour spécifier le champ de la sculpture, on procède de l'extérieur par confrontation en utilisant pourtant les qualités internes des domaines en présence. Cette manière de procéder, au moment même où le statut de la sculpture comme objet est radicalement mis en cause, s'avéra alors peu fructueuse.

SUBJECTS

Les hypothèses heuristiques furent proposées ailleurs, à l'occasion des tables-rondes thématiques *(Landforms; Primitivism and Cult Objects; Sculpture in Landscape; Figurative Sculpture — Realism Today; Pygmalion or Phythagoras — Sculptural Response to Living Systems).* L'analyse thématique, considérée comme une méthode un peu passée, permit cependant de révéler les lieux de mutation de la sculpture. En effet, les propositions récentes — où justement le terme même de sculpture devient impropre — opèrent de multiples déplacements: sortant des musées et des galeries, empruntant à d'autres cultures, ramenant une figuration autre, mettant en scène des objets diversifiés, travaillant des concepts, utilisant les médias... Malgré l'incohérence de la plupart de ces tables-rondes, certaines soulignèrent toutefois cette dimension expérimentale et tracèrent des voies de réflexion où les questions formelles et la portée sociale des oeuvres se nouent. Un tel complexe théorique, sûrement difficile à articuler, rendrait néanmoins davantage compte du caractère actuel des productions fortement marquées d'individualisme.

ETCETERA

Étant donné la difficulté de rester au coeur de la sculpture et de maintenir simultanément actives ses con-

Photo: Suzy Lake

Panel OBJECT VS. PHENOMENON

tradictions principale et spécifique, le reste des tables-rondes se développèrent surtout autour de l'objet, inversant ainsi l'angle d'approche de la première série. En effet, s'il s'agit ici de se concentrer sur la sculpture elle-même, sans la comparer à d'autres pratiques, c'est-à-dire de produire un questionnement interne du champ sculptural, ce questionnement se fera d'une certaine façon de l'extérieur puisqu'il est d'une manière générale à caractère sociologique.

Ce qui prédominait dans cette troisième série de tables-rondes semblait relever du domaine étroit des intérêts corporatistes. Qu'elles concernent la personne de l'artiste *(Integrating Responsabilities of Sculptors/Architects; You and the Law — Minding Your Own Business)* ou l'objet matériel *(You and Your Fabricator)* ces séances ne parurent pas toucher des préoccupations réelles car peu de participants les fréquentèrent.

Ensuite, deux tables-rondes *(Who Pays and Why — The Politics and Economics of Cultural Policy; The Regionalism of Urban Centre Art)* où l'on aurait dû produire une critique de l'idéologie des instances de consécration, qu'elles soient institutions gouvernementales ou centre artistique dominant, se sont arrêtées au classique problème du mécénat ou s'enlisèrent dans de vaines querelles de clocher, ce qui limita le débat aux lieux communs de l'histoire sociale de l'art que d'aucuns confondent souvent avec la sociologie de l'art.

Une dernière table-ronde *(Sculptors and Critics — Friends or Foes)* qui mettait en présence des artistes et un seul critique — étant donné l'absence, remarquée, de Greenberg — tourna vite en une confrontation serrée mais néanmoins menée avec humour et urbanité. D'une manière générale les artistes, naturellement (?), à l'exception de l'intervention nuancée de Paul Brach qui ne désavoua pas son travail de critique, s'opposèrent aux devoirs et aux droits que se reconnaissait la critique à travers le courageux exposé de Pincus-Witten qui, attitude assez rare dans ce genre de débat, n'évita pas le conflit en se repliant stratégiquement par une dénégation de sa fonction mais affirma au contraire la spécificité de sa profession. Après avoir ironiquement fait remarquer son isolement physique à une petite table placée non loin de la grande où étaient regroupés les artistes et le modérateur *(friends),* il souligna la responsabilité de la critique qui doit pointer dans l'ensemble des productions celles qui sont pertinentes en regard de l'histoire de l'art et doit pouvoir adapter ses critères d'évaluation selon la souvent rapide transformation des oeuvres. D'autre part il revendiqua le caractère créateur et autonome du discours critique qui se développe parallèlement aux oeuvres mais, rappelons-le, à propos d'elles.

L'incontestable succès de cette table-ronde dépend assurément de son sujet provocant mais aussi, sans aucun doute, de la qualité de ses participants.

TALK SHOW

La formule de la table-ronde n'est certes pas sans difficultés. Indépendamment des sujets à traiter, une lourde responsabilité incombe aux modérateur qui doit animer la discussion plutôt que de s'y impliquer et un dialogue doit s'engager et se développer à partir d'opinions dont les différences sont assez marquées pour stimuler la participation des spectateurs. Malheureusement les expériences de ce congrès ne furent pas tout à fait réussies parce que dans plusieurs cas la table-ronde se limita à des exposés monographiques ou bien rallia trop facilement les participants autour d'une opinion trop générale. Quelques séances furent même monotones et finalement inutiles.

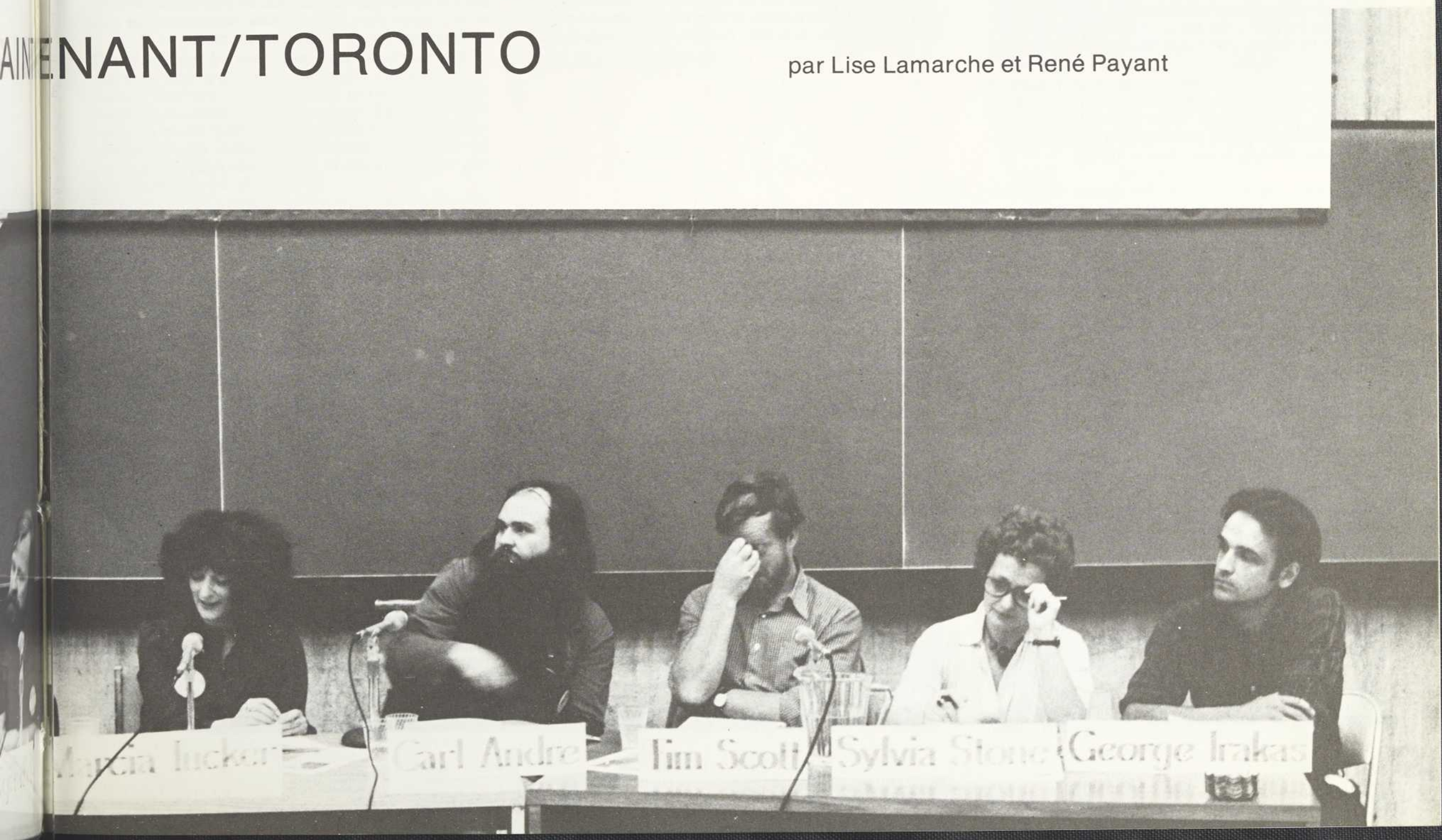
La séance apparemment la plus réussie résulte de la dynamique animation d'Ivan Karp tenté par le *one-man show.* Le problème de la figuration et du réalisme aujourd'hui, qui devait faire l'objet de la discussion, est devenu en fait secondaire puisque pour chacun des artistes, la sculpture figurative est avant tout un problème de forme. Chacun insista sur l'absence de référence sociale de leur figuration: le spectateur doit dépasser l'effet illusionniste (Hanson) et s'intéresser à la qualité esthétique (Prent) car ces oeuvres ne sont que l'expression du créateur (Karp, Kienholz) et de ses phantasmes (Prent). Donc le succès de cette table-ronde ressortit à son caractère "spectaculaire" car tous les participants s'entendaient comme larrons en foire accumulant les farces et les réparties drôles.

INDIVIDUALS

De la dizaine de conférences prononcées on ne put en retenir, toujours pour une question d'horaire, que quatre. George Rickey exposa les problèmes de la sculpture cinétique des années soixante et plus spé-

AINENANT/TORONTO

par Lise Lamarche et René Payant



cialement les siens. Ce pas en arrière permit à Rickey de réaffirmer sa conviction que l'élément fondamental de la sculpture reste le mouvement.

Parallèlement à cette position historique, l'architecte James Wines présenta ses projets extravagants dans lesquels la sculpture semble menacer (au propre et au figuré) l'édifice architectural. Cette sculpture du risque, qui a souvent l'allure de catastrophe ou de fantaisie, est un pas de côté qui sort la sculpture de l'habituelle conception de son intégration à l'architecture et à son environnement. L'ambiguïté de ces "oeuvres" où le rapport forme-fonction paraît inversé ou perverti fascine ou déplaît selon notre degré d'adaptation à voir se réaliser les utopies qui bouleversent les rassurantes catégories.

Robert Pincus-Witten, dont le sujet ouvrait des perspectives aussi nouvelles et critiques en insistant sur le corps et le comportement comme sculpture, fit cependant un exposé timide et peu convaincant. On peut regretter le ton de cette piétinante performance étant donné ses interventions menées avec brio lors de la confrontation sur la fonction de la critique.

Dans une présentation fort remarquée, Rosalind Krauss, à l'aide d'une brève étude de l'oeuvre de Sol Lewitt, formula les positions actuelles d'un formalisme renouvelé. Critiquant l'inconfortable position récemment prise par Suzi Gablik *(Progress in Art)* Krauss rappela les intentions du premier formalisme américain qui a souvent par la suite perdu ses visées réelles en se réduisant à quelques observations formelles ahistoriques. Sans renoncer à sa fondamentale pratique formaliste, elle élargit son appareil critique en y intégrant les réactions du sujet percevant. Ce qui l'amène à faire des propositions d'analyse peut-être étonnantes mais assurément riches de possibilités.

MARGINALIA

Plusieurs autres activités sous la rubrique "événements spéciaux" s'ajoutèrent au programme déjà chargé des conférences et des tables-rondes. D'abord des films: la première *Masters of Modern Sculpture* (Blackwood Film; trois films d'une heure), et aussi *Spiral Jetty, Artpark People, Standard Time* (Snow), *Linking Arms* (Whiten). Ensuite des rencontres internationales qui doivent faire l'objet d'un rapport à l'UNESCO; des visites organisées du Ontario Science Centre et des galeries d'art du centre-ville qui profitèrent de l'occasion pour montrer un vaste éventail des tendances actuelles de la sculpture.

Parallèlement au congrès, la Art Gallery of Ontario présentait une exposition, organisée par Roald Nasgaard, qui regroupait sous le thème *Structures for Behavior* des oeuvres nouvelles de Morris, qui nous faisait passer d'espaces illusionnistes à des espaces réels; de Trakas, qui nous invitait à suivre un parcours nous élevant dans le musée ou nous promenant dans un jardin attenant; de Serra, qui plus audacieusement peut-être nous obligeait à quitter le musée pour atteindre un terrain vague où il avait disposé au ras du sol, presque cachés par les hautes herbes, trois parallélépipèdes de fer, assez éloignés les uns des autres pour nous pousser à traverser tout le champ (où des enfants, ce jour-là, jouaient au *Frisby)* afin de pouvoir saisir leurs relations, et finalement de D. Rabinowitch, qui s'intégrait d'une manière moins convaincante dans la thématique de l'exposition puisque devant son oeuvre le spectateur se comportait comme devant toute sculpture, c'est-à-dire en faisait le tour, même si par ce mouvement habituel il découvrait un contenu nouveau.

La galerie Harbourfront avait aussi organisé une exposition de sculpture, intitulée *Performance (Environmental Sculpture Events),* qui s'étendait sur une distance d'un mille le long des quais, de la galerie jusqu'à Bathurst Street Park. Une centaine d'oeuvres, de la sculpture-objet à la performance, du mime aux installations, étaient proposées aux visiteurs. À l'intérieur de la galerie un choix de sculptures puisées dans la collection de la Banque d'oeuvres d'art nous permettait de voir des oeuvres rarement exposées.

Enfin, sur les lieux mêmes du congrès, une rencontre, laissée en marge des conférences et des tables-rondes, fut spécialement consacrée à la performance conçue comme sculpture. Y participaient Vera Frenkel, Les Levine, Charles Simonds, Laurie Anderson et Toby MacLennan. On avait malheureusement prévu pour cette séance un très petit local qui se trouva rapidement envahi d'intéressés qui s'entassèrent malgré tout pour assister à toute la session étand donné l'actualité et la pertinence du sujet. Déplorons aussi la faiblesse des installations techniques indispensables à la présentation des oeuvres de ces artistes qui utilisent pour la plupart des documents vidéographiques.

MAKING VS TALKING

Pour essayer de conclure ce rapide exposé fragmentaire on serait tenté de dire que dans l'ensemble le 10e Congrès international n'a peut-être pas donné une idée assez juste de ce qu'est maintenant la sculpture. Malgré les qualités par ailleurs certaines des composantes du programme, l'image de la sculpture proposée par ce congrès se rapproche davantage de l'esprit des *sixties.* Ce qui commença de s'élaborer vers la fin de ces années et que l'on regroupe sous le terme général d'"art conceptuel", pour marquer le détachement de l'objet et l'attention portée au processus créateur et à ses multiples formes d'expression, est resté en quelque sorte marginal. La majorité des sculpteurs invités insistaient eux-mêmes sur la dimension intimiste et le caractère quasi artisanal de la fabrication des oeuvres. Pourrait-on considérer la "démonstration" champêtre de di Suvero comme la représentation de cette option esthétique, et peut-être plus encore, le choix d'Henry Moore à la présidence d'honneur du congrès comme son symbole?

Les interventions théoriques de Robert Irwin, rigoureuses et subtiles, apportèrent une contrepartie à cette attitude quelque peu réductrice et le mirent ainsi en situation d'*analyseur.* Tout artiste ne se donne certes pas obligatoirement un rôle de théoricien puisque dire par la sculpture et dire de la sculpture peuvent être des activités mutuellement exclusives. Cependant les tendances actuelles de l'art opteraient au contraire pour leur inclusion réciproque. Et quant aux artistes qui se refusent toujours à la verbalisation de leurs expériences — quelles que soient les raisons d'un tel refus — ils pourraient en venir à cette opinion d'un sculpteur que nous entendions lors d'un dîner déclarer à propos d'un autre sculpteur: "Elle, ce qu'elle fait est intéressant, mais elle est franchement incapable d'en parler; elle devrait laisser faire ça par d'autres... (!)".

SECOND ONLY TO NEW YORK

Tout compte fait, la sculpture maintenant, telle que nous l'a présentée ce 10e Congrès international, semble américaine. La forme et le fond de ce congrès en témoignent puisque la majorité des participants provenaient des États-Unis et que les problématiques soulevées prirent conséquemment une orientation américaine à tendance presque uniquement newyorkaise. Même si le public était composé de congressistes venus de plus d'une dizaine de pays, les interventions de la salle furent assez limitées et ne réussirent pas à diversifier les points de vue. Il aurait fallu que ce critère de diversité oriente le choix des participants invités. On remarquera comme nous l'absence d'artistes reconnus internationalement comme Joseph Beuys, Gilbert et George, Wolf Vostell, Vito Acconci, Klaus Rinke et plusieurs autres qui auraient permis au congrès d'avoir cette diversité et de s'inscrire plus profondément dans l'activité "sculpturale" des *seventies.*

On aura compris que la langue du congrès fut l'anglais, ou sans doute plus précisément l'américain (la traduction simultanée en français et en d'autres langues requises était toutefois disponible pour les séances principales), ce qui fit malheureusement oublier à beaucoup que Toronto n'est pas aux États-Unis. C'est pourquoi il n'était pas rare d'entendre des participants américains dire *"In this country"* créant ainsi une ambiguïté quant à leur référence. Lorsque César conseille à ses étudiants d'apprendre l'anglais s'ils veulent devenir sculpteurs, on peut se demander si c'est parce que l'art se discute internationalement en anglais ou bien, ce qui mérite réflexion, parce que la sculpture internationale est américaine... ■

Panel "Who Pays and Why — The Politics and Economics of Cultural Policy"

Photo: Chantal Pontbriand

Alvin Lucier's Clocker with Joseph Celli and Douglas Simon at Real Art Ways, June 2 & 3, 1978, Hartford, Ct.; photo: Bob Antaramian.

ALVIN LUCIER

by Alan Sondheim

This article is, in part, a response to an Alvin Lucier retrospective recently held at Real Art Ways, Hartford Connecticut, which comprised four installations ("Music on a Long Thin Wire," "I am Sitting in a Room," "Music from the Bridge," and "The Queen of the South") as well as two concerts (June 2nd and 3rd), each a selection of pieces. Alvin Lucier will be giving a concert at the Montreal Museum of Fine Arts early next year.

Writing *occurs;* it occupies a position in terms of activity, location, dissemination in a multitude of copies. Writing distances; its production via teletype, computer, or audiotape is adjacent to its "origination". If the text, the statement, remains problematic, writing is more so; it exists as an excuse, a gesture, as breath.

Inscription is intentional writing, a deliberate act. It is a tuning (between the language and the inscriber) and a signature. It is not equivalent to anything, fulfilling a nominalist universe.

Criticism surrounds Alvin Lucier's works, which are acoustic inscriptions, open signatures modified by both performer and listener within a space that becomes activated. The writing accompanying his productions has been based on either the spoken word (a series of interviews, including "Music on a Long Thin Wire" published in **Parachute** Automne 1977), or his own analytical descriptions, such as this from the text of "The Queen of the South": "Sing, speak or play electronic or acoustic musical instruments in such a way as to activate metal plates, drumheads, sheets of glass or any wood, copper, steel, glass, cardboard, earthenware or other responsive surfaces upon which are strewn quartz sand, silver salt," ... "or other similar materials suitable for making visible the effects of sound." Lucier's text (paralleling "The Queen of the South" itself) branches constantly; it surrounds the ostensible subject of its discourse; the subject is decentered — the subject becomes indentical with the text in its entirety; the subject is *sound.*

The production of sound requires labor, a means of setting material into vibration. This vibration occurs within the scale of mechanical-molecular movement (although second and higher sounds "exist" on the quantum-mechanical level), ranging from submicroscopic oscillations to easily-perceivable movements of a wire in space. The production of sound requires material which resonates; the sound spills from the material — acoustic boundaries (unlike visual boundaries) disintegrate. The most hidden cavities, in fact, may contain their own (sonic) environment, their own secretive responses...

The production of sound requires the movement of one thing from a place to another place, a thing coming and returning, a natural order (elasticity) in which the thing assumes a quiescent state. Beginning from sound to music, from reductive labor to aural perception, remaining close to the source (investigating), Lucier's approach has resulted in one of the most unique bodies of work in existence.

[I quote from an article in the *Hartford Advocate.*] "It is no exaggeration to say that Lucier is one of our most important composers, that he has revolutionized our concept of music, that he has created one of the most complex structures of 'performer-performed-listener' in existence. His pieces often extend themselves into the performance space, which becomes the acoustic chamber, resonator, or filter modifying them. Through the use of such bio-medical devices as a galvanic skin response sensor (measures skin moisture) and biofeedback equipment, Lucier has extended the physiology of the performer into the same space. The result of all of this is a series of breakdowns, fragmentations, and recombinations. The performer may become one with the performance space; the performer/space together may constitute the music. All of this fragmentation, however, is reassembled into a unity through the transcendence of the music itself, which often consists of slow transformations, changing directions, harmonics, etc. — a music often rich in overtones (especially when external resonators are employed, such as in 'Music for Solo Performer', in which alpha waves from the performer activate resonators in the performance space), and always rich in timbre."

Lucier often begins with a "scientific" approach to sound, an approach that isolates its constituents (parameters) through a more or less reductive approach. This isolation parallels the motion of "pure" writing, a text without intended content. Just as such a text becomes interpretable, existing as it does in a socio-cultural life-world, Lucier's work is modified by "noisy" environments, peripheral subjective decisions of the performers, and the positions of the listeners. In other words, the isolation is inauthentic; the music, the *resulting* music, is in complex dialogue with the world.

The scientific approach to sound emphasizes the following as quantitative and interdependent parameters: frequency (pitch), duration , onset characteristics, harmonic/inharmonic spectra, amplitude (loudness), envelope, directionality, and phase. Lucier will often (as in scientific experimentation) emphasize a *mapping* between two of these characteristics. Thus in "Direction of Sounds from the Bridge" (1978), a cello is "sounded" by means of an audio oscillator coupled to its bridge. The oscillator note — a slowly descending sine wave, I believe — resonates the cello body. As the note descends, the direction of the sound from the instrument (which is mounted, like a sculpture, on a pedestal in the center of the room) slowly changes. This directionality is "revealed" by means of four flashlights pointed at the walls of the room, which is otherwise dark; when the sound is loudest on the left, for example, the flashlight on that side lights. As the note descends, the pattern of the lights slowly changes.

Thus a mapping is created between directionality and frequency, given a traditional resonating body. In a scientific experiment, the result would be a four-dimensional graph plotting maximum amplitude (actually the topography of amplitude) against the three-dimensional space of the environment. Here, however, the sound is *released* from quantitative measurement; at the same time it is made vulnerable to both environment and listener. Such a piece can neither "succeed" nor "fail": it *exists.*[In fact, this "existence" marks Lucier's work as ontological, paralleling the medieval theory of Light as revelation and Sign. His pieces are fulfilled by the specifics of their existence, but the specifics themselves are transcended by the monolithic unity of the sound. In this respect, the pieces are in opposition to the work of Cage, which deals only with the *symptomology* of the environment, its hazardous location, its surface stimuli. Cage's work is often concerned with a recognition of *spaces,* while Lucier's more fundamentally, deals with space.]

Since his pieces exist in the life-world (the world of every day experience), they often embody peripheral modifications. Sometimes these modifications (in the sense of *tunings* or centerings) create the entire trajectory of the work. Consider "Vespers". [From Lucier's program notes.] "In 'Vespers' performers in dark spaces use pulse generators as echolocation

devices to avoid obstacles, find clear pathways to center points, and, over time, take slow sound photographs." He states further, in the original description, "Equip yourselves with Sondols *(Son*ar—*dol*phin), hand-held echo-location devices which emit fast, sharp, narrow-beamed clicks whose repetition rate can be varied manually.

"Accept and perform the task of acoustic orientation by scanning the environment and monitoring the changing relationships between the outgoing and returning clicks."...

"Move as non-human migrators, artificial gatherers of information or slow ceremonial dancers. Discover routes to goals, find clear pathways to center points or outer limits and avoid obstacles."...

"Endings may occur when goals are reached, patterns traced or further movement made impossible."

This work (1968), for blind or blindfolded performers, utilizes the performers as point-sources of sound; their movements tune and retune the space. As in all of Lucier's work, there is no "correct" tuning (although "I am Sitting in a Room" allows the harmonics of a room to dominate, i.e. each room possesses specific resonances); all tunings are equivalent. [Note, again, the language of his text: "non-human migrators, artificial gatherers of information, or slow ceremonial dancers" — again the branching, the exfoliation of meaning, the exhaustion of specificity.

A branch point. This decentering in another context becomes the deconstruction of the subject, a deconstruction which is at the heart of con temporary continental psycho-analysis, structuralism, and semiotics, in these fields, however, the deconstruction remains in its fragmented state (in fact, it authorizes such a state); attempts to reassemble the pieces would be seen as an inauthentic humanism or idealism. In Lucier's work, however, the reassembling occurs "naturally", as part of the other of things. Things *speak;* the resonances between their individual existences modify each other; things speak together. In pieces such as "The Queen of the South," "I am Sitting in a Room," and "Music on a Long Thin Wife," this speaking extends through the "thingness" of the environment to the specific molecular properties of the surrounding materials. No other music that I know focusses on this concern (which curiously parallels, for example, the effects of cathedral reverberation time (around seven seconds) on Gregorian chants), a concern which produces a different kind of listening, a "listening from the beginning."

It has been difficult to take a course between description and critical thought. I became concerned that my writing would attempt an appropriation of Lucier's work, that it would somehow be a decoy, detraction. My experience of the music ranges from a technocratic appreciation to a series of unexamined meditative states — states which are occasionally too comfortable. By a circuitous route, I eventually ended with the *Brihadaranyaka Upanishad* (Müller translation), I,6,1: "Verily this is a triad, name, form, and work. Of these names, that which is called speech is the Uktha (humn, supposed to mean also origin), for from it all names arise. It is their Saman (song, supposed to mean also sameness), for it is the same as all names. It is their Brahman (prayer, supposed to mean also support), for it supports all names." The rest of the chapter ("Brahmana") reinforces the triad of song, hymn, and prayer. The analysis in this section of the Upanishad stresses sound as a ground-form (just as for the early Wittgenstein the limits of the language formulated the limits of the world). Now the sound of song, hymn, and prayer is articulated sound — in this instance, sound of religious propitiation, a means of structuring the world. In Lucier's work, the articulation is equivalent to the generation of the sound itself — equivalent to its origin — the core scientific apparatus (labor) that results in the production of vibrations. Again, the speaking in a Lucier work (as opposed to the Upanishadic description) is not "speaking-for" things: it is "speaking" itself, an existence, that is called forth. (End of notes.)]]

In certain works, speaking occurs within the distinction between the performer and the environment, a speaking which unites them. In "Bird and Person Dyning" (1975), a performer uses a binaural microphone system, electronic bird, and an amplifier/loudspeaker system; the instructions conclude: "Turn, dip and tilt your head to make corrections and fine adjustments and to move the sounds of the twittering bird from loudspeaker to loudspeaker. Stop from time to time to catch and hold single and multiple strands of feedback so that interactions, if any, between them and the twitters can more clearly be heard.

"Search for phantom twitters, including mirror images above and below the originals, caused by heretorodyning."

"Use the directional properties of the binaural system to localize these phenomena for listeners."

The movement of the performer is the movement of any being in space, a being in response to and modifying the acoustic environment. This movement is not technique-oriented... One can easily see the parallel between the *situation* of this performer, and the situation of the performers in "Vespers" or even the early (1970) "Hartford Memory Space":

"... any number of players go out into urban environments and record on tape the sound situations of those environments. Returning to the performance space, and using the tape recordings as oral scores, they try to re-create as much of the sound situations as possible by means of their instruments." (Program notes, 6/3/78 performance at Real Art Ways, Hartford, Connecticut.)

"Hartford Memory Space" bridges an older aesthetics of musical instrumentality and the speaking of a "natural" set of environments through translation. The performer is an agent of mediation — as in traditionally-scored music — but the specific *content* (the original "sound situations") is irrelevant.

However, in "Hartford Memory Space" the performers are judged; listening demands a series of conscious operations (attempting to identify the original sounds from the playing, rating the instrumentalists' prowess, etc.). The performance can be considered a series of acts, actions, although these actions are in response to an environment. But that environment is elsewhere.

In "Vespers" and "Bird and Person Dyning" the environment is present; the enrivonment is translated into itself through the integrated actions of the performers. Thus the later pieces represent an autonomous, perhaps cyclical, situation, while the earlier work is "linear" (environment through performer to audience).

In "Music for Solo Performer," 1965, the internal environment (alpha rhythm) of the performer generates, through translation, the musical experience; at the same time, this environement is contexted with its own negation. The alpha rhythm is "used to excite a variety of percussion instruments. Alpha rhythm is present only when the brain is free from conceptualization, visual or otherwise. The performer, therefore, only can perform when he has no intention to do so, although the performer is prepared to make artistic decisions about the operation of the electronic system and the choice and deployment of the instruments." (From program notes.) In this work, the "core" sound production (alpha rhythm equipement, which may be considered "objective" in the sense of responding only to a specific physiological response) is placed in dialectic with a number of purely subjective factors: the instrumental decisions, the space of the performance, and (in the June 3 concert in Hartford, Connecticut) the decisions made by Douglas Simon, Lucier's assistant. The amplifier is connected, through a mixer, with a number of speakers. Each speaker possesses a different percussive resonator in front of it, such as a gong, cymbal, tin foil sheet, snare drum, etc. As Simon "plays" the mixer, one or more of the speakers set their resonators into vibration. The work is a combination of Lucier's inactive participation, and Simon's conscious decision-making.

Requoting from the above: "The performer, therefore, only can perform when he has no intention to do so..." This concept, which might be called "letting the work go," or even "releasing," is extremely important. Since his pieces (for the most part) neither "succeed" or "fail," are neither "good" nor "bad," since they are situations which *occur,* they exist as mathematically bound variable. The original production of vibrations, the original location, is released within a given space. One releases, and one waits. The sound "dwells" in its space, dwells as opposed to "is constituted within." This dwelling is without control, without appropriation. It is dwelling within an authentic freedom, a free-speaking.

The production of vibrations, the scientific core, is an ideological act closely related to western enterprise in general. The releasing is not. The core is an appropriation of materials, appropriation in the same sense that an instrumentalist "appropriates" her or his instrument. An instrumentalist controls the body in order to control sound. There are proper and improprer, just and unjust, intonations. These intonations are the fixtures of interpretation, the substructure of a traditional piece of music whose dynamics is temporally controlled by composer and performer. The dynamics of a Lucier piece may be said to exist "elsewhere," external to the apparatus, constantly just beyond the reach of the performer. They reveal themselves as other; they reformulate the performer's or listener's "natural attitude towards the body," the body as object. In the responses of the environment in "Music on a Long Thin Wire," there are no bodies, no objects, no things to do the speaking.

It is the nature of sound that there are things and no things, a constant breakdown of categorization. Lucier's works exist in the elsewhere negatively defined by the absence of "observer," "environment," "performer," "appropriation." The elsewhere is in dialectic with the scientific production of sound — alpha rhythms, echo-location devices, and so forth. The experience proceeds from the dialectic, an experience that cannot fail to locate the listener in an authentic relation to her or his environment. Such a process, location, is vital today when so much work proceeds on the basis of dislocation or superficial location (such as a surface reading of the *raga*). In these manners — the manner of the signature and inscription, the manner of releasing and waiting, the manner of the dialectic of the situation, the occurrence that dwells — Lucier's work is at the forefront of cultural activity. Can one conclude by "objects as procedures," can one conclude writing. ■

Johan van der Keuken:

un cinéaste qui démythifie le réel. Pas de liberté sans inquiétude.

par Jean Antonin Billard

Depuis le 18 février 1975, jour où, grâce à Robert Daudelin, l'efficace et discret directeur de la Cinémathèque Québécoise, il m'était donné de voir pour la première fois les films de Johan van der Keuken, j'ai la certitude d'avoir eu la révélation d'une des plus importantes oeuvres cinématographiques d'aujourd'hui, aussi essentielle par son questionnement du pouvoir sur les lieux que ce pouvoir investit et par sa tentative de briser l'image même de ce pouvoir dont le cinéma est devenu le miroir mythifiant, que le travail de Jean-Luc Godard, de Jean-Marie Straub/Danielle Huillet ou de Chantal Akerman.

Je veux tout de suite signaler aux lecteurs de l'entretien qui suit et que Johan van der Keuken m'accordait en avril 1978 lors de sa deuxième visite à la Cinémathèque Québécoise pour y présenter ses deux plus récents films: *Printemps,* 1976 et *la Jungle plate,* 1977, que je n'avais connaissance que du remarquable entretien du cinéaste avec Robert Daudelin, publié par la Cinémathèque Québécoise en 1975. Ceux des lecteurs qui voudraient donc aller plus loin dans leur connaissance de Johan van der Keuken doivent absolument se référer à ce premier texte. Ils pourront alors poursuivre leur étude dans le no 14 de *Ca cinéma* où Vincent Nordon interroge Johan van der Keuken et publie deux textes indispensables du cinéaste. Enfin, *Les Cahiers du Cinéma* consacrent deux numéros (289 et 290/291 — juin 1978 et juillet-août 1978) à une exhaustive interview de Johan van der Keuken menée admirablement par Serge Daney et Jean-Paul Fargier et à la lecture/critique de l'oeuvre par ces derniers.

La rencontre a lieu dans un café où Johan van der Keuken et moi nous sommes donnés rendez-vous le 11 avril 1978, trois jours avant la première conférence/débat publics que Jean-Luc Godard vient faire au Conservatoire du Cinéma où le Docteur Serge Losique, avant de choisir Alain Delon comme président du *Festival des films du monde de Montréal,* l'a invité à venir penser tout haut (et tout seul) à l'histoire du cinéma. D'où ma première question.

JAB.: As-tu déjà rencontré Jean-Luc Godard?

JvdK.: Non. Mais je connais Straub et D. Huillet que je vois de temps en temps. Je les avais d'abord rencontrés à Edimbourg où je leur ai montré un film. Ils l'ont aimé. Bien sûr, ça m'importait dans la mesure où je considère que ce qu'ils font est ce qu'il m'a été donné de plus beau à voir au cours de ces dernières années — au moins ce qui fait le plus avancer notre travail. Ça a donc été très important pour moi de les rencontrer de temps à autre.

JAB.: Est-ce que ta démarche personnelle jusqu'à votre rencontre te semble expliquer rétrospectivement l'intérêt que tu portes au travail de Straub?

JvdK. Plus ou moins. Avant la rencontre, c'est une sorte de pari que je m'étais fait. Bon, compte tenu de ma compréhension de leur cinéma, eux devraient aimer ça. S'ils ne l'avaient pas aimé, ç'aurait été assez grave pour moi. Il m'aurait fallu reconsidérer pas mal de choses, n'est-ce-pas? Surtout l'idée de tout ce qu'il y a derrière les apparences, c'est-à-dire derrière ce qui se montre et qui se montre en deux temps — à travers ce qu'on montre on montre autre chose mais qui finalement s'avère être la même chose. La chose originale, mais avec plus d'intensité. C'est une sorte de dialectique entre l'objet et ce qu'il est censé représenter pour en revenir à sa vérité première. C'est donc une espèce de dédoublement qui est ensuite écarté.

C'est comme ça que je voyais les films de Straub et Huillet. Alors, au moment où la reconnaissance a lieu, que le pari tient, ça commence à fonctionner comme une influence plus directe — comme un travail possible. Ceci dit, je crois qu'on ne peut pas se laisser influencer directement dans la forme de son propre travail. Le langage est tellement personnel. D'ailleurs à ce niveau-là, j'ai quand même depuis longtemps le sentiment que j'avais les moyens de parler pour moi. Que je n'avais pas besoin de me ranger dans telle ou telle autre école. Je pouvais avoir des doutes sur le résultat de ce que je disais, mais pas sur ma façon de parler.

JAB.: Est-ce que la complicité d'un public te confirme la validité de ton regard, de ton point de vue?

JvdK.: Non, j'aurais très peur de revendiquer l'approbation de quelqu'un d'autre pour valoriser mon travail. Par contre, ce qui pour moi est intéressant, c'est que dans tout ce qu'on fait, films ou autres choses, il y a des niveaux assez durs à atteindre et auxquels pourtant on peut communiquer , n'est-ce-pas? Devant certains publics, un film se vide de son sens. Si le public ne voit pas, moi je vois le film mourir. Ça me fait cette impression.

JAB.: C'est donc les rapports de l'image au spectateur qui t'importent?

JvdK.: Oui, mais même si l'on essaie de se fonder sur une vue assez matérialiste, assez concrète des choses, il reste toujours un mystère quelque part, ailleurs. Et puis, c'est souvent très difficilement explicable, mais alors que tel plan est bon, un plan presque identique fait par quelqu'un d'autre, ça n'est pas ça. Alors?

JAB.: Est-ce qu'il s'agirait du rapport structurel que le plan entretient avec les plans suivants? Le cadre et son hors-champ? D'ailleurs, dans tes films que j'ai vus, une de mes premières façons de les regarder consciemment, c'était de les lire comme une surface qui se déployait, dépliait devant moi.

JvdK.: Oui, je crois que c'est juste. Ça joue beaucoup sur le plat, sur la surface prise sous plusieurs angles.

JAB.: (après une interruption). Comment se fait-il qu'un travail déjà aussi considérable que le tien soit si peu connu?

JvdK.: Les Cahiers (du Cinéma) qui ont déjà présenté plusieurs de mes films dans leur "semaines", vont publier quelque chose d'important en juin. Ce qui est intéressant pour moi, c'est d'abord qu'avec les Cahiers, il y a un cadre et un choix précis. Auparavant, malgré mes tentatives de montrer mes films en dehors de la Hollande, on les refusait souvent parce qu'on ne pouvait pas les mettre dans une catégorie. Dans ces grands trucs que sont les Festivals, la sélection se fait d'après les cinq premières minutes. On arrête la projection et puis ça se case ou ça ne se case pas. Évidemment, l'offre est énorme et je ne crois pas que je puisse jouer ce jeu avec mes films. Moi, je jouerais bien le jeu, mais mes films ne me le permettent pas pour ainsi dire. Alors, après un certain temps, je me suis dit qu'il valait mieux essayer d'entretenir des contacts avec des publics moins nombreux, mais mieux motivés. C'est beaucoup plus intéressant. À partir de là, que mes films travaillent avec un public de 20, 200 dans une salle ou d'un million de spectateurs à la télé-

Membres de la communauté autogestionnaire Villa el Salvador en train de brûler les ordures, Lima, Pérou, 1974

photo: Chris Brouwer

vision, pour moi c'est la même chose. Bien que mes films ne soient pas faits en fonction d'une forme télévisée, la télévision est pour moi un moyen très important. J'ai toujours pensé que si je pouvais rester présent à la télé, à côté de toutes les saloperies qu'il y a en Hollande par exemple, ça serait au moins une place occupée, n'est-ce-pas? Et puis en Hollande, la VPRO, un groupe pour lequel j'ai fait beaucoup de films, fait quand même un effort pour bien sortir leurs trucs parce qu'ils ne sont pas grands — c'est une des plus petites organisations, (en Hollande, il n'y a pas de monopole de l'Etat) et comme il fonctionne selon une sorte de représentation proportionnelle, selon le nombre de leurs adhérents, pour ne pas disparaître, ils soignent leur public. Tant que ça existe, c'est pas mal quoi! Et là encore, c'est menacé de l'intérieur, parce qu'il y a aussi, ces dernières années, une tendance à se laisser aller, à perdre courage, n'est-ce-pas, à adopter des points de vue quand même réactionnaires. À toujours et constamment se trouver dans l'opposition, ils finissent par se fatiguer et finalement par céder à une facilité, un cynisme... Et je crois que ça devient même un cynisme ouvert. C'est : "Ah ces gens qui veulent toujours améliorer la société, ils nous font chier!". Alors si tu persistes et que tu proposes une critique en vue de faire autre chose, en temps de crise par exemple, tu deviens un type complètement irréel et aussi un peu emmerdant...

Après une nouvelle interruption, la conversation reprend sur le thème du cheminement intellectuel et politique de Johan van der Keuken.

JvdK.: Si je n'avais que 7 ans à la fin de la guerre, ça m'a tout de même marqué, il est certain qu'énormément de mes souvenirs se réfèrent à ça. Et puis maintenant il reste cette peur qu'on devra vivre ça de nouveau, sous une autre forme, en Europe et partout dans le monde quoi. Bon, on le voit déjà en Europe...

JAB.: Lucidité? Désespoir?

JvdK.: Seulement ça n'a pas de sens quoi... Parce que si tu veux, le désespoir, ça suppose qu'on puisse aller ailleurs, où on peut se désespérer en paix, n'est-ce-pas, mais...

Et justement ça me frappe beaucoup quand par exemple, samedi, nous étions à la Cinémathèque pour la projection de mon dernier film, il y avait Med Hondo, n'est-ce-pas. Et je lui ai demandé: "Alors, toi, en tant que Mauritanien, est-ce que les problèmes qui sont soulevés dans *Printemps,* très fortement encadrés dans la réalité hollandaise, est-ce que tu peux y reconnaître quelque chose?". Et précisément, il m'a fait quelques remarques du même ordre, que par exemple beaucoup de gens dans les pays pauvres disent: "Donnez-nous votre pollution... au moins on produira". Bon, lui il voyait bien que c'étaient des réflexions à court terme, que c'est plus complexe et qu'en fait ça fait partie du même processus, et il y est très sensible. Et pour moi c'est clair que quand on pense les problèmes en termes européens, ça reste toujours des images bien nourries pour ainsi dire. Il n'y a pas cet espèce de manque direct n'est-ce-pas, que je vois par contre déjà beaucoup plus ici, en Amérique du nord. Le Tiers monde est déjà beaucoup plus inscrit dans la réalité même des pays riches.

Je me souviens par exemple, en 1975, nous avons fait un voyage en Virginie et un des endroits visités était un hôpital où travaillait une personne de notre connaissance. Cet hôpital était la propriété d'une usine de chaussures. Bon, il était manifeste qu'on économisait sur les patients pour faire profiter l'usine de chaussures. Et finalement, c'était comme si on avait visité un hôpital africain. C'était vraiment le Tiers monde, installé dans le soi-disant Premier monde. Alors quand on filme dans un pays comme la Hollande par exemple, les images ne sont pas tout à fait comme ça. Disons que le manque, la défaillance, le déséquilibre sont, pour le moment, bien nourris, et ça donne une autre image, tu vois. Et j'étais impressionné par ce type qui, à travers ça, pouvait voir que pour le moment, le problème est ça aussi, parce que quand même, si tu viens de manger ou si tu n'as pas mangé depuis une semaine, ça fait une grosse différence. Mais au-delà, il y a quand même un problème qui se pose pour les deux, auquel on ne peut pas échapper. Et ça c'est quelque chose de très emmerdant, parce que comment parler dans ces conditions-là?

JAB.: Et donc, cela explique aussi cette difficulté de parler, cette gêne...

JvdK.: Et à la fois je trouve impressionnant qu'il y ait des types comme ça qui puissent formuler très bien, très dignement ce genre de choses. Je me dis bon, ça existe aussi.

France Morin, Co-directrice de *Parachute* vient de se joindre à nous.

FM.: Moi, quand j'avais vu le Triptyque Nord/Sud, j'étais toujours restée sur une très forte impression esthétique, et je voulais te demander comment tu procédais au niveau des images? Est-ce que c'est purement intuitif, cette vision particulière du monde? Parce que tu nous offres — spécialement dans ces trois longs métrages, des images vraiment étonnantes esthétiquement, sans pourtant que ça tombe dans l'esthétisant. Cette espèce de façon de travailler les images qui garde aussi l'attention du spectateur, en plus de passer une sorte de message à toutes sortes de niveaux, qui garde ton oeil finalement.

JvdK.: Je crois qu'il y a évidemment l'habitude, mais également l'effort constant d'être ouvert à tout ce qui se présente, le fait d'être, de regarder beaucoup la peinture, par exemple. Ces cinq dernières années, j'ai également essayé de me sensibiliser davantage à la lumière par exemple. Autrefois, lorsque je faisais de la photo, j'aimais les tirages bien contrastés mais chaleureux. Dernièrement par contre, j'ai commencé à apprécier beaucoup plus ceux qui travaillent vraiment sur les nuances de la lumière. Et, par exemple, si tu vois Cézanne, c'est souvent très doux, mais, à travers ça, on peut recomposer une lumière très violente. Mais il y a aussi le jeu des différentes brillances, où l'image moins brillante juxtaposée à une image brillante, ou des éléments de dominantes de couleur, complémentaires ou contrastantes...

FM.: Comme dans Vermeer aussi... la composition, la structure, la lumière...

JvdK.: Oui, mais je me rends compte qu'il m'a fallu attendre d'être un peu plus âgé pour comprendre ces éléments-là. Je pense que lorsque j'avais 25 ans, je n'étais pas ouvert à la même peinture. On me parlait de Cézanne ou de Vermeer, mais pour moi ça faisait partie de la culture, c'était beau, mais on ne regardait pas dedans. Et de même pour Van Gogh que j'ai vu il y a une dizaine d'années. Je me suis trouvé devant un de ses tableaux, alors que je les avais déjà vus 30-50 fois, sans les voir, ne voyant que leur contenu banal, et soudain il m'apparaissait comme quelque chose de formidable.

JAB.: C'est un phénomène ça aussi... le fascisme se découvre même dans la façon dont on exploite le regard, c'est-à-dire que la répétition constante d'une représentation qui n'a plus de sens, parce qu'elle est confisquée. La création est confisquée au spectateur ordinaire et par la répétition, on banalise totalement la vision, le regard, ce qui fait que ça n'a plus de sens.

JvdK.: Il y a une phrase du poète Lucebert, sur lequel j'ai fait un film, et qui dit: "la violence de la répétition et des armes". C'est ça. "Met geweld van herhalingen en wapens". Ça sonne mieux en hollandais, je crois.

JAB.: *Un film pour Lucebert,* de 1967, que je ne connais pas malheureusement. Et puis tes premiers films. *Un moment de silence,* entre autres?

JvdK.: Oui, disons que c'est le premier petit travail où j'ai fonctionné sur un niveau personnel, parce que avant j'avais fait l'Idhec, à Paris, qui communiquait surtout la difficulté du cinéma. Alors, avec ce petit film, je suis simplement allé dans les rues, et j'ai enregistré des choses (avec mon expérience de photographe) en essayant de photographier dans le temps, dans la durée. Le plaisir de pouvoir faire quelque chose avec des outils très simples. Alors bon c'est vraiment un film de début, mais où il y a certaines choses qui me plaisent parce que je trouve ce plaisir. Et puis il y a certains éléments où la durée décolle. Par exemple une scène qui a une certaine durée, et elle est répétée cinq fois. C'était donné comme un instant, un certain mouvement, une certaine action qui dure et qui se répète. C'est des choses que plus tard j'ai pu mettre dans le contexte d'un certain développement.

Lucebert, San Rogue, Espagne, 1966; photo: Johan van Der Keuken.

"La nature est à l'intérieur".

Cézanne

UN FILM POUR LUCEBERT

Introduction

Pour toi Lucebert, qui as dans ta main des centaines de tableaux, de poèmes, des milliers de dessins, pour toi — oeil et voix — j'ai vu ces images.

Nous supposons que ceci est le début de notre film: juin 1934, la révolte dans le quartier du Jordaan, à Amsterdam, quand le gouvernement a réduit l'allocation des ouvriers en chômage.

Les gens ont dressé des barricades avec leurs meubles, toi, tu avais presque dix ans, et des soldats ont pénétré dans ta rue.

UN GRAND NÈGRE MAUSSADE EST DESCENDU EN MOI

Un grand nègre maussade est descendu en moi
qui fait à l'intérieur des choses que nul ne voit
pas même moi car c'est obscur là-bas et noir

mais je suis sûr qu'il étudie la
nature et structure de toute ma blanche puissance

d'abord il fait grincer des coffres vermoulus
puis des échardes jaillissent de mon épaule
enfin il lit de vieux formulaires c'est le plus pénible
j'ai déclaré trop d'esclaves aux impôts

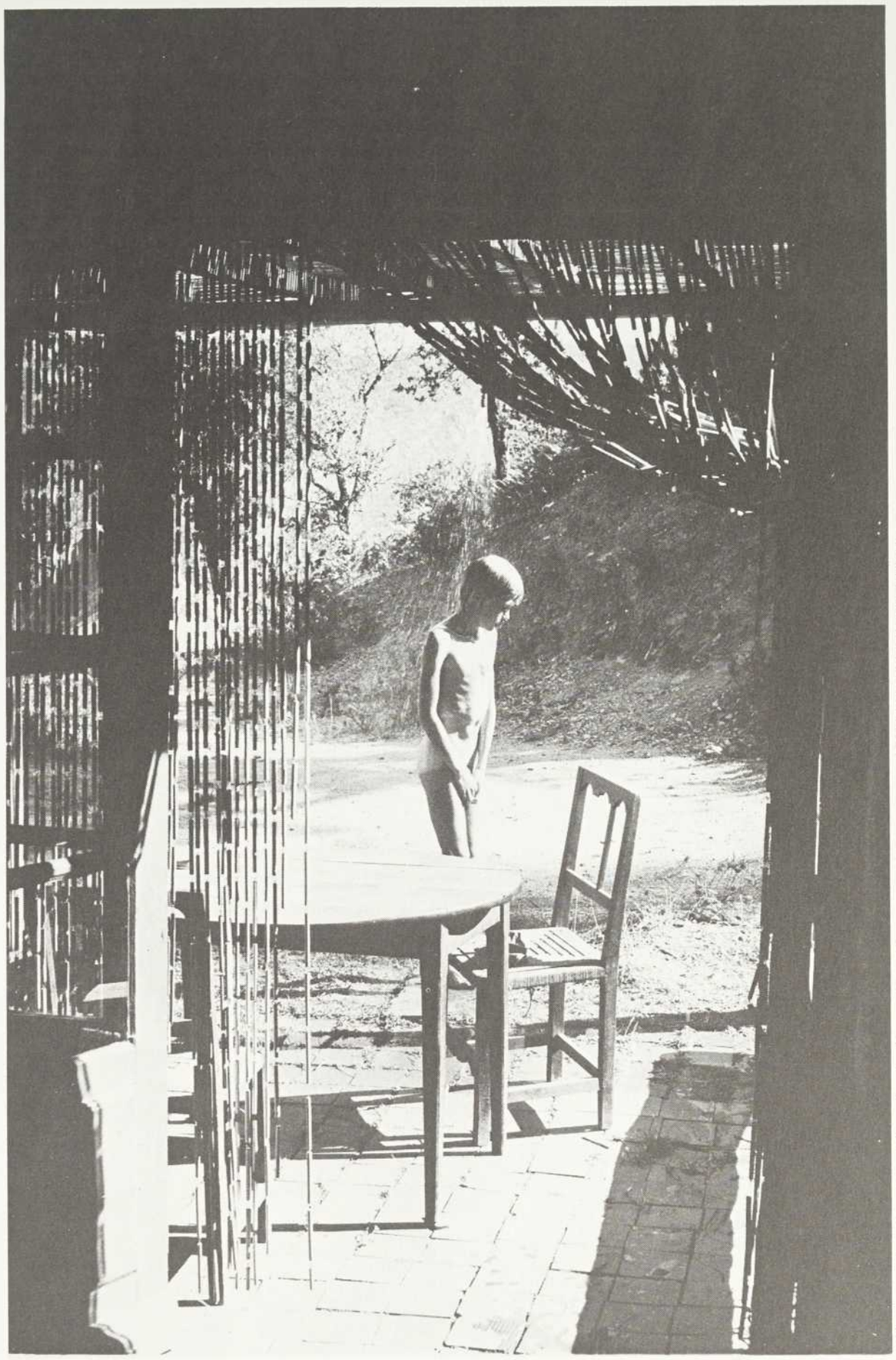
Lucebert

traduction: Frédéric Gaussen et Johan van der Keuken

CE QUE L'OEIL PEINT

Chaque oeil est une punaise dans l'énorme alhambra du rêve
et selon qu'il voit plus et mieux
il devient un kaléidoscope carnivore toujours plus coloré
la lumière est de plus en plus liqueur de vie baiser du soleil
un chalumeau entre les mains d'un plongeur sous-marin
l'oeil d'un amant est une mitre sur la tête d'un salaud
cet oeil fait jaillir de doux rochers par-dessus le marais
qui enserre pleinement une ville pleine d'aveugles
l'oeil de l'amant est là pour sauver les aveugles
quand la réalité se déchaîne
dans un oeil plein d'ersatz et de collages
voilà par le seul médium du peintre des groupes entiers de statues
plusieurs maîtres constructeurs avec l'archimède à cinq cordes dans leur sac d'illusionniste
des régiments de guides sournois de bigleux et tous les grands connaisseurs
de cause avec leurs nez de limace
effacés

Lucebert



Stijn sous la douche, Plan de la Tour, Var, France, 1975. Photo: JOHAN VAN DER KEUKEN.

Plan de la Tour, Var, France, 1975. Photo: JOHAN VAN DER KEUKEN.

JAB.: Et c'était un travail qui justement portait déjà sur l'organisation d'une structure qui n'était pas seulement visuelle, mais...

JvdK.: ... musicale, oui.

JAB.: Je suppose que rétrospectivement c'était probablement plus ou moins inconscient...

JvdK.: Oui, je crois que l'inconscient est très fort dans tout ça.

JAB.: Mais par contre, il est intéressant de voir que sans trahir cette intuition de la durée par exemple et des rapports qu'elle entretient entre matériau musical, sonore ou visuel, il n'y a aucune contradiction avec la façon dont tu utilises aujourd'hui, d'une façon beaucoup plus consciente, ces mêmes rapports; c'est-à-dire que la façon dont par exemple tu coupes le son totalement, tu fais le silence sur certaines images en contraste avec celles qui précèdent, où justement le rythme, la musique est très présente. C'est une espèce de démarche... Tu es visuel au départ, et ta vision s'intellectualise au fur et à mesure, tu transmets la compréhension à travers l'image, l'image devient une espèce d'outil de recherche et de travail intellectuel, mais, au départ, on a l'impression qu'on arrive dans un réel neuf, à découvrir, et c'est ce qui m'avait frappé par exemple surtout dans tes films sur la cécité. Là, en fait, pour celui qui voit, on arrivait dans un réel d'une autre dimension bien entendu, mais cette démarche-là est toujours la même, c'est-à-dire qu'au fond tu es devant le monde réel qui est celui des voyants, tu procèdes de la même façon que les aveugles dans le monde...

JvdK.: C'est-à-dire aussi au niveau de la conjecture... Hypothétiquement... parce que réellement, je ne sais pas ce que c'est d'être aveugle. Et pour moi d'ailleurs, le moment intéressant est celui où on se rend compte qu'on ne peut jamais savoir. Finalement, ce que transmet le film aux spectateurs, c'est: "Vous ne pourrez jamais savoir ce que c'est!". Toute l'hypothèse est faite pour déboucher sur ce moment-là, et de là, on peut également tirer une conséquence politique: on ne peut jamais juger à la place de l'autre. Alors chacun doit avoir la parole. Pour moi c'est logique.

JAB.: Mais dans un sens, l'idée que l'on construit, que l'on impose à beaucoup de voyants, l'idée qu'on leur impose du monde est une idée au fond qui, par`sa vastitude, son côté illimité, fait qu'il est inconnaissable, et tu repars toujours un peu comme l'aveugle à construire le monde à partir d'une donnée proche, c'est-à-dire qu'on avance dans la compréhension globale à partir d'éléments extrêmement précis et proches de nous, et disons que quand on voit tes films, ça me fait penser à cette phrase: Quand je t'écoute, je me sens intelligent! C'est-à-dire quand on voit tes films, on se sent intelligent parce qu'on découvre par une espèce d'appréhension intelligente du monde notre propre rapport à ce monde, et ça m'a énormément frappé.

JvdK.: Mais c'est aussi évidemment problématique, parce que devant ces films, il y a des gens qui se sentent menacés... de se sentir stupides. Et ils rejettent donc ce qui leur est proposé. Ça arrive aussi souvent.

JAB.: Oui, c'est ça. Ceux qui se sont fait une idée a priori, et donc qui jugent à partir de cette idée-là, bien entendu. Au fond, si on juge effectivement les détails à partir du général — alors qu'on a bâti ce général à partir de théories... mais au fond, tant mieux si ces gens-là se sentent stupides. Ça permettra peut-être aux autres d'assumer leur intelligence. Ce qui est une morale.

JvdK.: Espérons.

Nouvelle coupure.

JAB.: Oui, le jazz de tes films nous rend peut-être encore ce que tu nous montres et nous dis plus sensible. L'utilisation que tu fais du jazz, non seulement a un sens dans ton cinéma, mais pour nous, qui sommes proches du jazz, géographiquement et culturellement aussi, le jazz ajoute encore à cet espèce d'éclatement entre la façon dont tu utilises les solos par exemple avec ensuite cette reprise... et qui correspond parfaitement à ton film, mais rend encore plus explicite la structure de ton film. Et la façon dont tu l'utilises aussi par rapport aux silences de certaines séquences. Tu as la musique, ensuite tu n'as plus de musique, ou d'ailleurs tu n'as même plus de son du tout. C'est une dialectique qui est proche de celle du jazz ce qui nous rend tes films peut-être encore plus accessibles. En Europe, je ne sais pas si aujourd'hui par exemple le jazz a l'importance qu'il a pour toi...

Willem Breuker, enregistrement pour *The New Ice Age,* juin 1974; photo: Chris Brouwer.

JvdK.: Oui, je crois. Depuis presque une dizaine d'années, en tout cas en Hollande, il y a un mouvement très fort de musique improvisée. Ce serait un peu restrictif de le nommer du jazz uniquement, mais c'est une musique instantanée. Il y a différents groupes de musiciens d'improvisation qui se sont réunis en syndicat et qui ont réclamé sur la scène sociale, la scène musicale hollandaise, une véritable position qui sorte du cadre des boîtes de nuit et de toutes ces conneries-là. Ils se sont organisés pour fonctionner socialement au niveau des subventions, du travail dans les écoles, des commandes de composition, des places où exécuter la musique, et c'est un mouvement qui est devenu remarquablement fort par rapport au reste de l'Europe et même de l'Amérique où il y a eu je crois le Jazz Composers Guild, qui n'a pas pu résister à cause de la concurrence. Chez nous l'esprit de concurrence est tout de même plus modéré qu'ici, ce qui fait qu'ils ont tenu le coup, et je crois que c'est donc très important et culturellement très vivant. Il existe un public très enthousiaste pour ce genre de musique qui utilise des techniques, des éléments de style du jazz et l'esprit d'apprentissage de la musique noire américaine, mais également des techniques se référant à la musique contemporaine européenne et américaine. Quant à moi, je suis un fan de jazz depuis très longtemps et, à part ça, il était logique dans ma démarche de chercher le contact avec ce mouvement que je trouve plus vigoureux que ce qui se passe dans notre pays au niveau du cinéma, par exemple.

D'autre part, je crois que j'ai développé une espèce d'approche du cinéma où j'ai essayé de prendre tous les éléments de composition, au niveau des matières. Ainsi, le travail que j'ai fait ces dernières années, par exemple, sur la parole, c'était un travail que j'ai commencé par nécessité, disons au niveau du contenu, dans *les Palestiniens,* parce que là j'étais confronté avec des gens qui étaient dans des conditions déplorables, mais ce n'était pas ça l'essentiel. L'essentiel, c'était pour eux leur interprétation, ou l'appropriation de leur propre histoire et des raisons pour lesquelles ils étaient dans ces conditions-là. Et de ces conditions, ils pouvaient envisager des possibilités d'action. Et là, je me suis rendu compte que si je voulais parler correctement des Palestiniens, il fallait en fait que je les laisse parler eux, que j'en revienne à une technique archiconnue, l'interview. Au premier abord, c'était problématique pour moi, car cela signifiait revenir en arrière. J'avais travaillé pendant des années à essayer de dépasser cette dépendance du verbal, du récit, et là il fallait reconnaître que le cinéma s'arrête pour céder la place à la parole. Après coup, j'ai vu que c'était la seule façon juste d'envisager le problème et ça a déclenché chez moi un travail sur la parole, une recherche, qui me permettrait de l'intégrer comme une matière, comme les autres matières.

JAB.: Que tu filmes, en fait... c'est-à-dire que tu filmes la parole...

JvdK.: Oui, et c'est un travail qui a été fait très explicitement par exemple dans *Printemps.* Dans mon dernier film, j'ai essayé de le réintégrer parmi les autres matières, et je crois que c'est pour ça que ce film est plus décontracté, parce qu'il ne mise pas le travail sur un élément de matière...

JAB.: Pour faire la synthèse...

JvdK.: Oui, et admettre toutes les forces à leur juste place, avec également une certaine connaissance du fonctionnement de la parole comme matière. Et pour moi, ce travail s'est fait sur trois films, dont *les Palestiniens,* et le dernier où c'est plus décontracté. Maintenant, j'ai l'impression que je peux travailler avec de façon moins consciente, moins crispée.

JAB.: Où la recherche paraît moins...

JvdK.: Oui, laisser un peu la volonté baigner dedans. J'aimerais revenir un peu à la musique, qui pour moi

C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture... Mon corps mobile compte un monde visible, en fait partie et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs, il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement... Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même être.

Cet extraordinaire enpiétement, auquel on ne songe pas assez, interdit dè concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit: il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde.

M. Merleau-Ponty — *L'oeil et l'esprit.*
Gallimard

Utiliser la musique ni comme accompagnement, ni non plus comme commentaire, mais comme matière esthétique.

J.M. Straub — *Filmkritik*
(nov. 66)

Décadrage/décentrement/différentiation Les structures sont déployées/dépliées/destructurées d'abord sur l'étendue globale du film et dans sa durée (cf. Diary — White Castle et New Ice age). Puis, à l'intérieur même du plan-séquence où l'image cherche constamment à se décentrer, pour se recentrer, montrant ainsi que la réalité du moment en ce lieu précis n'est pas concevable sans cette autre partie de la réalité hors champ qui la sous-tend dans l'espace et qui place le spectateur dans la perspective seule vraie de ce manque, de ce trou qu'il lui faut activement imaginer pour saisir le sens de ce que le cinéaste lui montre. Cette imaginaire perspective, c'est la fiction et c'est précisément cette fiction du monde et des choses qui fonde le réel. C'est ce rapport que van der Keuken établit. C'est à la fois horizontalement et verticalement sur le plan et non dans le plan que le cinéaste/peintre fait naître la troisième dimension.

Cubisme. JAB.

On ne peut pas plus faire un inventaire limitatif du visible que des usages possibles d'une langue ou seulement de son vocabulaire et de ses tournures.

M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*
Gallimard

Je serai bien en peine de dire où est le tableau que je regarde.

M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*
Gallimard

est aussi une matière qui peut fonctionner sous l'aspect vraiment matériel de couche du film entier. Par exemple dans *la Jungle,* mon idée de base avait tout de suite été d'abord la ligne horizontale, qui divise le cadre en deux, absolument, l'horizon... C'était une idée assez intuitive, cette ligne horizontale, qui apparaît dès le générique. Il y a tout le temps cette ligne qui le traverse. Et cet horizon, il traverse tout le film, pour ainsi dire. Il y a aussi les mouvements d'appareil qui jouent toujours, qui essaient de dominer... de rendre explicite la présence de cet horizontal. Et puis, arrive en contradiction cette musique très rapide. Si tu veux, l'horizon c'est quelque chose d'assez lent, alors je pensais que ce serait comme le moteur du film, combiner cet horizontal quasiment statique avec une musique justement très au tempo, avec une espèce de battement de pouls, un rythme assez fou quoi. Mais là évidemment la musique ne se plie plus à l'image, elle devient une force qui reste autonome. On ne peut pas l'intégrer, mais elle est là, en tant que couche autonome.

JAB.: Oui, mais qui, de même que l'image, sert. Par exemple ce décalage d'un cadre à un autre, sur une ligne horizontale qui souligne l'horizon. Et de même la musique, par son rythme justement...

JvdK.: ... va à l'encontre. Elle pose le problème. On voit qu'on voit cet horizon, et on entend qu'on entend cette musique. On fait justement là un truc assez crucial pour moi, qui revient toujours à un travail sur les éléments de base. Pour moi, le film se joue, c'est un discours, ou plutôt un processus de pensée qui se développe entre d'une part la musique, et d'autre part la peinture. Ces deux éléments à gauche et à droite de moi, ou en haut et en bas, et entre ça, il y a une espèce de pensée qui se développe et qui, normalement, doit se compléter dans le spectateur. Ce n'est pas une pensée toute faite.

JAB.: Justement parce qu'il y a dialogue entre ces deux éléments — musique et peinture. L'espace qui se crée, c'est l'espace que le spectateur doit...

JvdK.: remplir... c'est-à-dire qu'il peut le remplir s'il en a envie.

FM.: Ce que tu disais l'autre soir, me faisait penser à la phrase de Duchamp qui disait: "C'est le regardeur qui fait le tableau".

JvdK.: Oui, c'est ça. Évidemment tout l'art moderne est basé sur cette idée qui est, je crois, moins valorisée au cinéma que dans tous les autres arts. Sauf dans le cinéma expérimental ou soi-disant expérimental...

JAB.: Oui, mais qui là est dangereux, parce qu'il n'y a plus de référence. Je veux dire qu'à ce moment-là c'est un espace neutre, ou prétendument neutre, et il faut alors que cette expérience n'ait lieu malgré tout qu'avec d'autres. Enfin, je crois que dans ce qui est expérimental, finalement il y a une espèce d'égocentrisme ou plutôt de solitude qui fait que les autres sont toujours exclus de l'expérience. Ça se passe dans des groupes extrêmement peu nombreux où même une expérience à ce moment-là ne peut être vécue que lorsqu'elle est expérimentale, que par l'individu qui la vit. Alors que dans tes films, le matériau dont tu te sers inclut toujours les autres. Je veux dire par là que par exemple tu n'as pas pour sujet la peinture ou la musique, mais les rapports de la peinture ou de la musique avec le spectateur, avec l'autre...

JvdK.: Et la rue aussi... Mais par contre, dans l'expérimental il y a des choses qui se sont faites ou qui se font, qu'il ne faut pas négliger, de même que dans la photographie par exemple. Mais je crois que fondamentalement ce qui est intéressant dans les arts photographiques, c'est qu'on n'échappe jamais à la représentation des espaces déjà socialement donnés, et c'est à partir de là que ça devient intéressant et passionnant d'en tirer quelque chose de très inhabituel, sans vouloir échapper à cet espace qui nous a déterminés ainsi que notre passé. Et donc le travail consiste à essayer de dépasser, mais non pas d'échapper. Je crois que c'est ça la différence entre disons l'expérimental et ce que j'appellerais la vraie expérience. Ça fait un peu prétentieux, mais bon...

JAB.: C'est aussi d'éviter ainsi l'imposition d'une façon de voir, c'est-à-dire que tu regardes et du découvres toi-même dans ce regard le sujet que tu observes. Tu n'as pas l'idée d'abord d'imposer une vision, de ce que tu regardes; dans un sens, tu te mets en disponibilité totale par rapport à ce que tu regardes, un peu comme Cèzanne justement qui regardait un objet qui se définissait au fur et à mesure, c'est-à-dire il laissait l'image se créer, se structurer autour de l'objet — une sorte de recul, de distance, prise par rapport à justement une idée ou une idéologie aussi, car par exemple dans tes films, ce que l'on découvre toujours, c'est qu'au fond, c'est dans le réel que se trouve

Période *Blind Child I,* 1964. Photo: JOHAN VAN DER KEUKEN.

la véritable démarche politique, et non pas dans une sorte de theorie qui viendrait programmer ce réel. Il y a toujours d'ailleurscette espèce de déplacemententre toi qui regardes et les photos qui viennent constamment nous replacer dans le regard de celui que tu interviewes et qui viennent nous rappeler justement la façon dont ils voient les choses socialement, c'est-à-dire d'un point de vue qui leur est imposé socialement.

JvdK.: Oui, ce n'est pas un moment subjectif de leur part, mais ce sont plutôt des éléments aussi objectifs que leur présence, et qui recompose un monde hypothétique. C'est mon hypothèse du monde dans lequel ils se trouvent. Moi je pense à peu près que ce sont là les points forts de leur univers, mais ça reste hypothétique, ou fictif.

JAB.: Oui, c'est fictif, mais c'est en partie aussi leur fiction, car par exemple dans la photo, il y a une espèce d'univers qui vient au fond nous donner une autre dimension, c'est-à-dire qu'on les écoute. Il ya un discours qui est présent, et puis il y a tout un univers qui a façonné ce discours, qui l'a rendu tel qu'on l'écoute et la photo nous permet de re-situer le discours présent au passé, avec un espèce d'hors-champ qui est leur regard.

JvdK.: Mais je pensais aussi que c'est important de dire hypothétique ou fictif parce qu'il faut dire que vis-à-vis de la politique, je me sens souvent aussi très malheureux, mal à l'aise. Il me semble qu'il est important de souligner qu'au niveau de la forme, on peut arriver à quelque chose qui donne un sens, mais finalement, c'est des trucs qu'on ne peut pas vraiment réglementer de façon sensible, parce que c'est assez terrible...

JAB.: Comme dit Godard; "Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image".

JvdK.: Ça c'est très fort, ce sentiment. Alors ça reste toujours des hypothèses, des conjectures. C'est "un peu comme ça" que ça doit être, mais, finalement, la réalité que vivent les gens, c'est bien plus difficile que ça.

JAB.: Oui, et d'ailleurs c'est ce qui fait aussi tout le plaisir, la véritable jouissance de voir tes films. On a l'impression de penser, d'apprendre à penser, ou de lire, d'apprendre à lire parce que tu déploies dans tes films toutes les incertitudes que tu as face à ce que tu regardes. En même temps que l'on voit quelque chose, se pose la question: "Oui mais de quelle fiction est-ce que ce que je montre participe?". Il n'y a pas du tout ce côté documentariste, avec cette espèce d'idée que bon, voilà objectivement... voilà la vérité, etc... Constamment, que ce soit par l'utilisation des différents matériaux, que ce soit par le déplacement du cadrage, ton décalage constant... Par cette multiplicité de points de vue que tu nous donnes, on a l'impression qu'il y a là même la théorie de cette impossibilité d'atteindre une vérité. C'est un cinéma qui force à faire, à suivre un cheminement qui est au moins égal au tien, tout en sachant que le tien n'est qu'une façon possible; on ne se sent pas exclu...

JvdK.: C'est absolument vrai. Je dis souvent par exemple: c'est une personne parmi des millions qui a vu ça. Et à la fois c'est pareil à ce que voient beaucoup de gens, et à la fois c'est unique. Mais tout ça, je trouve que c'est bien difficile, parce que tu vois, quand on est en train de parler comme ça, en même temps je me sens un peu gêné aussi...

JAB.: C'est une dimension de tes films ça aussi, c'est-à-dire que tes films transpirent la gêne. Tout ce que tu dis. Je n'ai pas vu *les Palestiniens,* mais tout ce que tu disais autour des Palestiniens, à propos par exemple de cette espèce de sentiment de culpabilité, en tant que Hollandais d'aller filmer des Palestiniens, alors qu'il y a tous ces sentiments par rapport à Israel et aux juifs pendant la guerre — cette espèce de distance que tu tiens toujours par rapport à ce que tu montres, donc ce qu'on pourrait croire, s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, si tu ne parvenais pas justement à nous imposer ce respect, cette incertitude par rapport à ce que tu nous montres... ■

Photographie tirée de *Paris mortel,* 1958

Johan van der Keuken est né à Amsterdam en 1938.

En 1955, il publie un premier album de photographies, *Nous avons 17 ans,* bientôt suivi d'un second, *Derrière la vitre.*

Entre 56 et 58, il 'sennuie à l'IDHEC, désespérant du cinéma, sauf aux heures où il parcourt, avec ses amis James Blue et Derry Hall, *Paris à l'aube.* Son premier film, 10 minutes, noir et blanc.

À partir de 1962, parallèlement à sa carrière de photographe (nombreuses expositions dans diverses villes d'Europe, album *Paris mortel* en 63) il commence à faire des films pour la télévision hollandaise. *Yrrah, Tajiri, Opland* et *Lucebert, peintre-poète*: quatre courts métranges sur des artistes, pour lesquels van der Keuken tient la caméra et assure le montage.

En 1963, il adapte une nouvelle de Remco Campert, *The Old Lady* (25 mn/noir et blanc).

En 1964: *Indonesian Boy* (40 mn/noir et blanc), *Blind Child* (24 mn/noir et blanc), première incursion dans l'univers des aveugles.

1965: *Beppie* (38 mn/noir et blanc), portrait d'une jeune fille bien de son temps; et *Four Walls* (22 mn/-noir et blanc), les quatres murs problématiques de la crise du logement.

En 1966, s'attachant à l'un des enfants aveugles rencontrés pendant le tournage deux ans plus tôt, il filme *Herman Slobbe ou L'Enfant aveugle* 2 (27 mn/noir et blanc).

1967: *Un film pour Lucebert* (20 mn/couleur) et *Big Ben* (32 mn/noir et blanc) sur une tournée européenne du saxophoniste noir Ben Webster.

En 1968, comme caméraman, il accompagne au Biafra Louis van Gasteren pour *Report From Biafra.* Et au retour, il filme *The Spirit Of The Time* (42 mn/noir et blanc), un essai sur le phénomène hippy, la lutte contre la guerre du Vietnam et autres formes de politisation de la jeunesse en ce temps-là.

1970: *Velocity:* 40-70 (25 mn/couleur) un film commandé par la Ville d'Amsterdam pour commémorer la fin de la guerre vingt-cinq ans plus tôt et que van der Keuken a réalisé sans utiliser le moindre document d'époque, en ne filmant que des choses vues/visibles aujourd'hui. Et *Beauty* (25 mn/couleur) que l'on peut regarder comme une tentative de déconstruction de la narration par la fiction.

1972: *Diary* (80 mn/couleur) premier volet du Triptyque Nord-Sud. Mise en rapport de trois sociétés différentes du point de vue de leurs outils (Cameroun, Maroc, Hollande), incluant des éléments personnels (naissance du troisième enfant de Van der Keuken) et des fragments de fiction.

1973: quatre courts métrages (*La porte, Vietnam opéra, Le Mur, La Leçon de lecture)* et un long métrage, *La Forteresse blanche,* deuxième volet du triptyque Nord-Sud. *La Forteresse blanche* met en rapport des images filmées en Hollande, dans l'île de Formentera (Espagne) et dans le ghetto noir de Colombus, Ohio (USA).

1974: *Le Nouvel âge glaciaire,* dernier volet du Triptype Nord-Sud, met en rapport des situations vécues en Hollande et au Pérou.

1975: *Vacances du cinéaste* (30 mn/couleur), à l'occasion d'un congé en France, une sorte d'autobiofilmographie, doublée d'une réflexion sur le devenir-détritus des êtres.

1976: *Printemps* (1h25 mn/couleur), autour de la crise économique en Europe (cf. l'article de S. Daney, Cahiers 276).

1977-78: *La Jungle plate* (1h30 mn/couleur), autour de la lutte pour la sauvegarde de la Waddenzee, région côtière à cheval sur la Hollande et l'Allemagne — film programmé à la dernière semaine des *Cahiers.*

En projet: Le Maître et le géant (titre provisoire), un film écrit avec Claude Ménard, où des personnages de fiction seront confrontés à l'Imaginaire de l'Économique.

Tiré des Cahiers du Cinéma, juin 1978.

Marsyas III (Greek Pieces, 6), Forum Stadtpark, Graz 1978 photo: Michael Schuster.

JOCHEN GERZ:

RÉPONDRE À L'IMPOSTURE CULTURELLE PAR LA MUTILATION

propos recueillis par Claire Gravel Paris, été 1978

C.G.— Jochen Gerz, vous êtes venu, comme Vito Acconci et Carl André, de l'écriture à l'image. Comment s'est opéré ce passage du mot au "miroir", aux photographies, aux environnements, aux actions?

Gerz— J'ai beaucoup écrit, j'écris toujours. Mais il m'était frustrant d'écrire, j'étais toujours assis, et tout ce qui m'entourait devenait gênant. Après dix ans de cela, j'ai commencé à avoir des réactions d'agressivité envers le papier et les mots. J'ai commencé à les déplacer, à casser les phrases, à déchirer le papier, à le trouer. Cette séparation entre la vie et l'écriture était ce que je ressentais le plus violemment, et je n'acceptais pas cette soustraction au monde. Je désirais me rapprocher des autres et de cette partie de moi-même qui n'était pas l'écriture, qui ne voulait pas rester assise à écrire d'une main pendant que le reste de mon corps se comprimait. Alors j'ai quitté un peu le papier, le livre, et j'ai travaillé directement avec des gestes.

C.G.— Car vous utilisez encore l'écriture.

Gerz— Ouis, mais en tant que légende, ou proposition d'action. Ainsi, j'avais imprimé des cartons, et je les avais lancés du toit des maisons: les gens qui les ramassaient devenaient les personnages d'un livre que j'étais en train d'écrire. Je leur demandais de ne rien changer de leurs habitudes: le livre s'écrivait ainsi. J'opposais un concept à la vie, et ce concept ne devait pas être assez fort pour la modifier, ou juste assez pour éveiller une prise de conscience.

C.G.— Prise de conscience ressentie souvent comme de la provocation...

Gerz— Il n'y avait aucune incitation précise à faire quelque chose. Un jour, j'ai pris au hasard huit noms de personnes habitant la même rue, à Paris; je les ai agrandis et posés comme des affiches sur les murs, sans aucun commentaire. Une autre fois, je me suis exposé, à côté d'une immense photo de moi-même, prise au même endroit, avec les mêmes vêtements, et je suis resté deux heures ainsi, sans bouger, sans rien dire, dans la rue. Il n'y avait aucune provocation, ou plutôt une provocation par le silence, car ça ne collait pas dans le contexte de la rue où tout a une légende, un titre, une explication donnée. Ces noms dans la rue, c'était beau comme un poème. Il y avait ce rapport de l'être à la rue où il habite, qui devient un peu comme sa propre cuisine élargie, et aussi, dans mon intention, un rapport d'identification avec son nom: car qu'est-ce qu'un nom? Les affiches annoncent habituellement des choses qu'il faut savoir, qui sont considérées comme importantes, mais le fait que certaines personnes vivent dans un certain environnement n'est jamais considéré comme important. Cette pièce renversait les termes: certains ont pu se dire: "moi aussi je suis une vedette, et après?"; d'autres se sont sentis persécutés et cherchèrent à m'intenter un procès, comme ce rédacteur du Nouvel Observateur: pendant la nuit, il a fait une descente dans sa propre rue pour y enlever son nom.

C.G.— Votre projet "Exit", sur Dachau, est une critique du rituel du musée, et cela a suscité des réactions assez violentes...

Gerz— Le camp désaffecté de Dachau a été transformé en musée sur le camp. Ainsi, tout est rentré dans l'ordre. De cette chose immonde pour ceux qui étaient à l'intérieur et qui ne se sont pas révoltés, pour ceux qui étaient à l'extérieur et qui ne l'ont pas combattue non plus, on a fait un musée. Mais tous ces gens, pourquoi sont-ils morts? Quand on veut se débarrasser des questions gênantes, on fait un musée et l'on fout les résidus de la vie aux murs. Après, tout est bien puisqu'il n'y a que des gens bien qui font les musées et que des gens bien pour les visiter.

C.G.— Et vous êtes allé dans ce musée.

Gerz— Oui. Et j'ai pris des photos, ce qui était certainement un réflexe de défense car je n'aime pas aller dans ces lieux où il n'y a rien à faire et personne à voir. Car, enfin, que je vois la Joconde ou non, qu'est-ce que ça peut lui faire, à elle, à moi, ou à Leonard? C'est terminé, comme le coup de pistolet dans le musée, c'est du déjà fait, du ready-made. Dans le cas de Dachau, il se passe la même chose, on redevient une victime devant le passé. On est prié de ne pas parler trop fort, de ne pas fumer, de ne pas toucher, et, bien sûr, de payer; toutes ces indications, tous ces panneaux, je les ai photographiés et ce sont les seules choses que j'ai photographiées, celles qui font de Dachau un musée comme tous les autres, rassurant, fonctionnel. De cela j'ai fait un environnement, avec vingt tables et vingt chaises de bois brut, très faciles à faire soi-même, comme ils l'ont fait à Dachau et sur lesquelles j'ai placé vingt dossiers identiques comportant une cinquantaine d'inscriptions. La salle était très mal éclairée. C'était la seule façon de bien montrer que ce n'est pas si naturel de faire des exercices culturels comme lire: on a besoin de lumière, de clarté, on est contre ce qui est brouillé, incertain, mouvant, ce qui n'a pas de légende, de biographie. On se pose contre, parce qu'on n'y voit aucun sens. Beaucoup de gens n'ont vu dans "Exit", d'autre sens que celui de la provocation, étant pour des choses qui ressemblent à des tableaux, et contre les choses qui leur ressemblent. Évidemment, j'ai éliminé le sujet édifiant, le grand tableau de Dachau pour ne montrer que ce qui nous concerne en tant que bons spectateurs, ceux qui sont toujours du bon côté, qui suivent les panneaux, qui se fient aux media. Cela a été exposé plusieurs fois, une fois au musée d'art moderne de Paris...

C.G.— La réaction avait été très positive...

Gerz— Évidemment, puisqu'on est loin de Dachau. On a cru que le message était clair, mais cela reposait sur un malentendu: on a dit que c'était une pièce sur le camp, ce qui n'est pas vrai, c'est une pièce sur le musée, attestant que le camp n'est pas loin au fond du musée, puisqu'il y a toujours cette même hiérarchie, et cette délégation de pouvoir de milliers de gens qui doivent se constituer visiteurs pour qu'un objet sur un mur occupe une place privilégiée. C'est seulement cela que je réfute, que je trouve inhumain.
très vexés, et les jeunes socialistes encore plus. Les uns ont dit que je préparais le chemin de la révolution, les autres que je prenais un commutateur pour du fascisme, que c'était absolument horripilant, dégénéré, typiquement fin de siècle de confondre les

C.G.— À Munich, comme Dachau se trouve à 17 km., on a été vexé...

Gerz— Ce qui est bizarre, c'est que les gens de droite étaient vexés, les gens du parti communiste étaient choses comme cela. Ces réactions, jointes à l'opinion publique allemande pendant les événements de l'été 1977, firent que le musée de Munich abandonna le projet d'acquérir cette pièce, jugée trop provocatrice.

Transsibérien est le plus long voyage que l'on puisse faire géographiquement: il y a 3,000 km. de Moscou à Khabarovsk. J'ai fermé la fenêtre, j'ai voulu faire un voyage comme dans une chambre, huit jours dans le même compartiment, puis le retour par le même train, sans sortir. Un voyage sans autre but que le voyage.

C.G.— Vous ne croyez pas à l'art en tant que fiction, et vous l'avez démontré lors du projet du Transsibérien, exposé à la Documenta VI.

Gerz— Aujourd'hui, le désir universel de voyager se concrétise de plus en plus bizarrement. La notion de voyage se retrouve dans presque tout ce que l'on consomme, et c'est également une façon de rester sur place, de partir soi-même, de se désolidariser un peu de la vie qu'on mène, de ses problèmes. Ce voyage en Aujourd'hui, on se déplace peu, mais on voyage beaucoup: là, je faisais l'inverse.

C.G.— C'était aussi un voyage dans l'Est...

Gerz— Ici, à l'Ouest, nous sommes dans une civilisation visuelle, à tout instant nous sommes confrontés à l'image fixe alors que nous bougeons, nous vieillissons. Et l'est c'est encore les pays interdits, ce qui nous rend encore plus voyeurs. Pendant ces 16 jours, je n'avais rien à faire, j'ai vécu avec moi-même, sans savoir exactement l'heure, quand je me levais, quand je me couchais, quand la nourriture arrivait, sans toutes ces indications, ces petits panneaux mentaux et visuels. Évidemment, cela n'a rien de très créatif.

C.G.— Vous ne croyez pas à la création,

Gerz— S'il y a création, je ne suis pas spécialement doué. S'il y a création liée à un savoir, à une éducation et au raffinement professionnel, je ne connais rien. Ce que je fais, beaucoup peuvent le faire, le problème se pose à un autre niveau. Ce qui me déplaît dans la no-

tion acceptée de création, c'est qu'elle exclut beaucoup et qu'elle inclut très peu. La création est cette quasi-perfection qui nous juge tous sévèrement et qui nous dévalorise complètement. C'est quelque chose d'effectivement néfaste qui ressemble à une délégation de pouvoir. Dali, c'est la création, et moi, je ne suis rien. Puisqu'il "peut", et que moi, je ne "peux pas". Pour quelqu'un qui a du succès, il y a plus de spectateurs, plus de muets pour un seul qui parle. Les gens donnent beaucoup pour être spectateurs, ils investissent énormément dans ces objets-fétiches: je ne veux pas dire qu'ils ne sont pas bien ces objets, mais seulement ils sont autres, ils sont absolument artificiels pendant que notre seul atout est notre vie. Il faudrait récupérer toutes ces qualités des objets d'art et les retrouver dans la rue, chez soi, sinon nous serons toujours gênés devant la Joconde.

C.G.— Vous dites que chaque mot que l'on écrit décrit un état de manque, mais vous continuez d'écrire...

Gerz— Un mot n'est jamais qu'un mot, n'est jamais seulement un mot, mais tout l'impact des mots et tout l'impact des media de l'art perdent leur sens si nous ne comprenons pas que les mots sont comme des flèches qui atteignent toujours le vécu et c'est pourquoi nous les écrivons, c'est pourquoi nous les lisons. Le mot constate le manque, si, au moment où il s'écrit, il lui manque l'autre, l'intermédiaire.

C.G.— Le projet sur Dachau opérait une critique de la culture à l'intérieur de la culture, du musée; Dachau était-il un procès?

Gerz— Non. Pour faire un procès, il faut en avoir les moyens. Et l'art, nous pouvons le faire sans en avoir les moyens. Mais même si ce n'est pas très clair, sans environnement défini, ça finit toujours dans un lieu précis, le musée. Dans notre civilisation, tout ce qui est considéré comme valable échoue dans un musée. Il ne faut pas s'illusionner sur les prétendues alternatives. La critique s'arrête là: après s'être mis debout, l'homme a déclaré la guerre à toute la nature. On ne peut réellement faire une critique qu'à l'intérieur de la culture qui l'accompagne. Et une critique de la culture c'est d'abord une critique de soi-même.

C.G.— Au festival de performances de Vienne, en avril dernier, lorsqu'avec le pinceau vous avez maculé l'image, vous faisiez le procès des media.

Gerz— Au début de cette performance, j'étais assis sur le moniteur video qui reproduisait seulement la partie inférieure de mon corps, mes bottes, ce qui avait l'air très fasciste. Je faisais, et cela n'était pas reproduit, avec le reste de mon corps, alternativement, le salut fasciste et le poing levé. Deux réalités différentes se rejoignaient, comme pour le musée et le camp. Ensuite, j'ai agi comme si je voulais faire pénétrer la télévision en moi, puis je l'ai mise entre mes jambes, dans une position d'enfantement. Mon image donnait naissance à une autre image semblable ad aeternum sur l'écran. À la fin, j'ai mis la télé sur mon dos comme un escargot, j'ai rampé sans l'aide des bras ni des jambes, traversant ainsi la distance qui me séparait de la caméra, au milieu du public. Ce fut long et pénible. Sur mon dos, il y avait toujours mon image qui devenait de plus en plus grande parce que je me rapprochais. Avec le pinceau dans la bouche, j'ai rendu opaque, j'ai oblitéré l'image, signifiant par là la lassitude d'être reproduit et le désir d'une mutilation pour arriver à mon idée première, qui si les media sont de fantastiques outils, des jambes immenses avec lesquelles nous pouvons voyager sur des milliers de kilomètres, ils peuvent nous empecher de parcourir ces distances par nous-mêmes, ils peuvent nous empêcher de vivre. Aussi n'ai -je pas craint de mutiler un peu, de mutiler mon image.

C.G.— L'opacité et la mutilation sont très fortement perçues dans tout ce que vous faites.

Gerz— L'opacité, c'est la fenêtre du Transsibérien donnant sur des kilomètres de neige. Et puisque aujourd'hui nous ne vivons que sur une accumulation incroyable d'objets, je crois que pour ressentir quelque chose, il faut aller vers le moindre, opposer à cette addition incessante, une réduction, une mutilation. Ainsi dans "La bouche peint", l'action s'arrête lorsque l'image, le producteur d'image ou plutôt le producteur de reproduction est rendu hors-circuit. Il ne restait que moi, l'original.

C.G.— Habituellement, vous ne faites vos actions qu'une fois?

Gerz— Oui, je ne joue pas une pièce, il n'y a pas de séparation entre moi et ce que je fais. Si j'ai l'impression d'avoir bien pu faire ce que je désirais, je ne répète pas la "performance". Ainsi, pour "La bouche peint", la première fois ça n'avait pas marché, l'appareil vidéo ne fonctionnait pas; "Marsyas", je l'ai raté trois fois, aussi pour des raisons techniques.

C.G.— Marsyas était un pièce assez compliquée...

Gerz— Elle comportait deux parties; dans la première, il y a deux grandes photographies, placées de chaque côté de ma tête, représentant des corbeaux morts suspendus à des piquets, qui servent d'épouvantail. En tremblant violemment, je couvre ces deux oiseaux de peinture, le négatif opaque. Ils deviennent peu à peu des ailes énormes. Je suis donc dos au public, et je couvre ces deux oiseaux comme pour les dérober à ses yeux, pour les rendre moins terrifiants; je leur donne des ailes, à eux ou à moi, puisque je me trouve au centre. Pendant cette action, une caméra vidéo filme le public. Dans la deuxième partie, je me retourne vers celui-ci et je peins une verticale au milieu de mon corps et de ma tête avec le négatif opaque; je deviens un long bâton à mon tour. La verticale, c'est culturellement important: ce qui est debout, c'est toujours l'imposture culturelle. La caméra est remplacée par un moniteur vidéo et le public se voit tel qu'il a été filmé durant la première partie. Je me couche devant l'appareil, je touche l'écran avec la tête, comme le piquet les corbeaux, je recommence à trembler, ce qui fait que je tape contre l'écran, contre le public de l'écran, si fort, qu'une fois, ça s'est cassé.

C.G.— Dans ce que vous nommez la pièce grecque: "Nuit, laisse dormir le chasseur", vous vous faites aussi violence...

Gerz— Le chasseur, c'est l'élément mâle, celui qui possède la culture, qui chasse incessament, comme l'appareil photo qui rend tout mouvement fixe. Je suis couché sur le côté devant une porte entrouverte, le main droite couverte de négatif opaque de nouveau; sur cette porte se trouvent des traces de négatif opaque, comme si elle avait été le lieu d'une action auparavant. Derrière, une cantatrice chante une chanson populaire allemande sur le chasseur, son arc et ses flèches, en répétant sans cesse le couplet, et moi, à force de demeurer dans cette position inconfortable de côté, je me mets à trembler névrotiquement.

C.G.— Vous faites à Hanovre, en septembre 1978 une exposition comportant vos photos depuis 1975 et des textes...

Gerz— Ces textes ont un certain rapport avec les photos et semblent se répéter. Ces photos sont sans grande ambition, elles ne sont pas "bonnes"; il y a plusieurs photos d'une même chose, car il n'y a pas une vision arrêtée et meilleure que toute autre, il n'y a pas de photo importante, elle se dissout dans les mille autres images qui l'entourent. Ces quantités de photos similaires se rapprochent le plus de ce que je ressens. Elles ne montrent pas grand-chose, les textes ne sont pas spectaculaires non plus. Ces histoires entre les photos et les têtes réalisent le maximum de flou que je puisse fabriquer. Et il n'y a que ça qui m'intéresse: un bon art est celui qui réalise le maximum de flou possible.

C.G.— Parce qu'il laisse à chacun toute latitude d'interprétation?

Gerz— Oui. Le flou s'approche de nos états d'âme. Je ne veux pas que les gens disent: "Voilà une oeuvre d'art intéressante", et ça ne risque pas d'arriver. J'espère qu'ils verront cela comme quelque chose qui les rappellera à eux-mêmes, et non à moi. Le mur sera toujours le mur, l'image sur le mur restera toujours une image sur un mur, c'est-à-dire, au mieux, un genre de miroir. Un art "bien" reflète celui qui le regarde.

C.G.— De là l'opacité.

Gerz— Toute image sur un mur prend la place du mur, elle rend opaque. C'est là, jusque-là. Elle délimite une réfection.

C.G.— En mai 1978, vous projetez de faire aux États-Unis un environnement qui consisterait en un livre immense (16 mètres de haut) dans lequel vous écririez avec ce "négatif opaque", qui en séchant, devient invisible. N'est-ce pas là un acte gratuit?

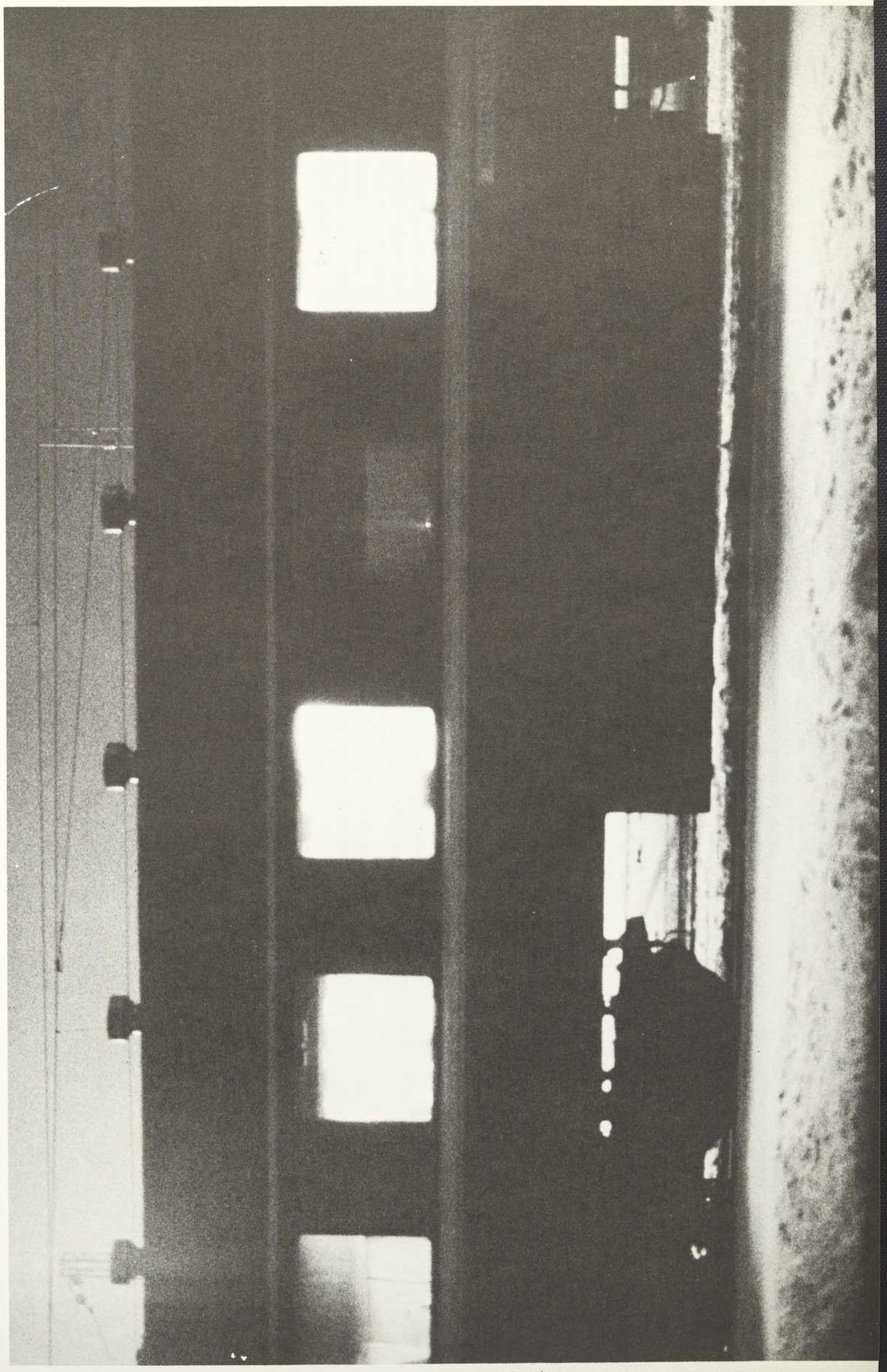
Gerz— Au Jardin des Plantes, tous les arbres sont accompagnés de légendes attestant leur valeur; on n'investit nulle part où il n'y a pas au moins l'espoir d'en sortir quelque chose. Pourtant les gens continuent de se demander le pourquoi de leur existence, alors que cette question n'est ni à vendre, ni à acheter. Ce que je demande à l'art, c'est de rendre compte que je suis un être vivant, aujourd'hui. Dans le train pour la Russie, j'ai écrit énormément et j'ai tout brûlé. Il n'y a aucun résultat crédible, anecdotique, de ce voyage. Pas la moindre preuve. Et pourtant on a écrit partout que j'y suis allé. Rien n'est moins sûr. Ce qui est provoquant, c'est cette marge d'insécurité, ce flou, la chose non encore définie, ni tout à fait décrite.

C.G.— Une dissolution de l'art dans la vie?

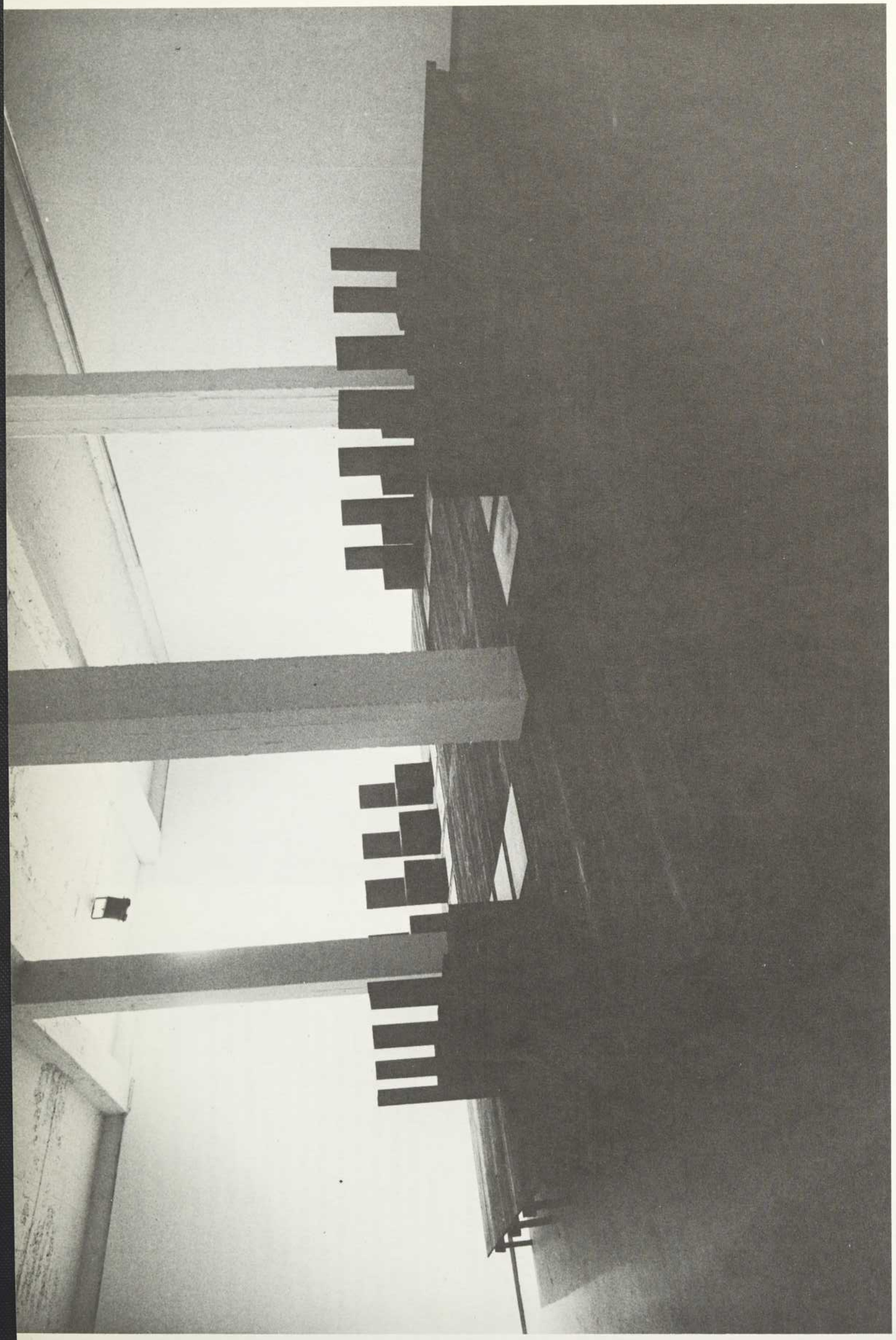
Gerz— Dissolution inquiétante puisque pour la contrer, on investit dans des choses qui ne se dissoudront jamais, l'on s'entoure de maisons faites pour stocker, comme les musées, où se trouvent tant de documents qu'on en arrive à ne plus rien voir, à ne plus rien penser, où nous sommes vidés complètement de nous-mêmes. Qu'est-ce que visiter un musée, sinon de sauter d'objet en objet? Et la vie, en tant que chose qui a lieu, se manifeste très peu ainsi, à croire en l'accumulation de choses inébranlables. Je ne suis pas contre le musée, ce serait trop facile. Mais le musée, c'est comme le Jardin des Plantes, 1/10 pour les gens, 9/10 pour regarder. J'aimerais qu'il y ait d'autre chose à côté pour enlever cet aspect figé, obligatoirement visible, quelque chose qui permette aux gens d'accéder à eux-mêmes, car, enfin tous ces objets, ces ready-made, que sont-ils, sinon autre chose que nous-mêmes, trop souvent contre nous-mêmes?

C.G.— Vous croyez à une prise en charge complète?

Gerz— Je ne fais pas seulement qu'y croire, je la vois en moi. Je me suis jamais déclaré en tant qu'artiste. J'essaie de passer outre ou autre. Et ce que je fais, je ne crois pas qu'il faille le savoir, ni même le posséder. Mes voisins ne savent pas ce que je fais et ça me gênerait de leur dire: voilà, mon truc, c'est très spécialisé dans un contexte qui s'appelle l'art, ça vient de ma constitution sociale et objectivement, ça me convient mieux que de conduire un taxi, de vendre des tapis et d'être chroniqueur sportif, ce que je fais pour *gagner* ma vie. Pour répondre à votre question relative à l'art, la politique et mon engagement personnel, je vous dirai que de toute façon, c'est toujours meilleur marché les révolutions dans la culture que les révolutions dans la réalité, c'est toujours plus facile. La culture a fait plus de révolutions qu'a pu en faire la société, et même, il y a plus de révolutions politiques que de révolutions réelles. Il faudrait peut-être aussi regarder ce que ça veut dire, le mot révolution. Par ailleurs, si nous reprenions toutes ces énergies que nous jetons dans la cheminée culturelle tous les jours pour les investir dans notre vie, nous arriverions à vivre beaucoup plus notre propre histoire, notre propre présence. Nous serions nous-mêmes notre propre tableau et nous ne perdrions pas le souvenir pour autant. Jamais les gens n'ont été moins capables de se souvenir qu'à présent où ils ont tout délégué dans des bouquins, dans des objets. ■



Jochen Gerz, *Der Transsibirien-Prospekt*, 1977.



Jochen Gerz, *Der Transsibirien-Prospekt*, pièce de 10.20 m x 10.00 m, chaises, tableaux noirs, cendres, brouillons de papier, Documenta 6, Cassel, 1977.

Terry Riley

interview by Ramon Pelinski

Taped before a concert at the
Montreal Museum of Fine Arts, May 1978

R.P.: Which pieces are you going to play tomorrow?

T.R.: I usually don't plan before a concert. I have about three, four, or five pieces that I play over the years, they're like open-ended; the titles can change as the years go by, usually it's a growing thing. So I really don't know what I'm going to feel like playing until that night. The pieces are kind of designed so that they can start quite flexibly and work into something new. In the last few years I've been working, I recently recorded for Columbia this piece called Shri Camel which has a process which is very hard to describe in words the structure of it, but it is a kind of musical embroidery — I'll probably play that, because it's something that I'm working very heavily on now.

R.P.: Is it the reason you like to play alone?

T.R.: It does allow a lot of freedom, playing alone; it allows you to change directions quickly, to work very close to your inspiration without upsetting anybody else. Playing alone, you can go entirely inside yourself without any other considerations than play. I find that a very good form because that's the way my mind, my heart, everything works that way, I just go inside and play.

R.P.: You concentrate very hard when you play; do you think that the listener should have the same behaviour, the same concentration as you do when you play?

T.R.: Well, it's a little easier for the listener, because he's able to watch the music unfold without having to worry about it or make plans, take directions, play it the same way. So I think that the listener can concentrate on the music, I don't really know how a person outside of it would experience it, I can tell a person the way I do it.

R.P.: You don't have any expectations from the public; you don't tell them anything, you don't expect them to have an ideal approach to your music, do you?

T.R.: For me, a concert is like a ritual experience, a religious experience or a spiritual experience in which the musician is a channel for the energies of the night, of the time that he is playing. I try to go inside, into that state to allow my own personal being to be absorbed into a more infinite space so that whatever is good in that place will come through. A lot depends on being able to do that, how well the music will come out. I think that affects the listeners too because if it's a very peaceful state, they will feel that. If the feeling of the music is beautifully unfolding, they will feel that too without knowing anything about the technique of the music. I don't like to tell the public what to feel though because I realize that all beings are different in how they experience things. Otherwise, that's getting in their way.

R.P.: In this way, you would say that the intention of your music is to transmit some peacefulness of mind, to create some peaceful state of mind.

T.R.: Not just of mind, but of the whole being. I think the highest states of music are really states of bliss, they go beyond just peace, but they're actually feelings of extreme well-being; they can be exciting and yet not the kind of excitement, the empty desire of running after things but the kind of excitement that is just the happiness of being, and music is that, an art for that, it can be an art for that.

R.P.: Do you think that the music which could transmit such states of being should transmit through a specific structure? Do you think musical processes or some kind of repetitious unfolding contribute to go inside of one's self, to get peacefulness or to get in a meditative mood? Do you think that this turning of the music around itself somehow, unfolding very slowly, is the kind of structure which could induce the listener in this state of mind?

T.R.: Actually, the reiterative structure is not in itself peaceful. I mean that idea is not in itself a peace-giving element. I think the pieces themselves have to have harmonious aspects which will draw the being into that state. You can have repetition that's very grading and could create states of anxiety. You can't just draw out an element like that and get a state of higher consciousness. It takes a long time to develop an art to a high state, what I'm trying to do is to work on all the aspects of music. I think in my more recent work, the repetition always has slight variations in it, I'm constantly unfolding them in different ways because as you grow as a musician, you have a little bit more control and a little bit more understanding, and you can make more varied statements. Slowly, I hope that more obvious part of it to drop off.

R.P.: You said something about tuning, that you are going to tune tomorrow; are you using a specific tuning for your pieces?

T.R.: I've been working with Pandit Pran Nat in Indian classical music, all Indian classical music is always precisely tuned, tuning is a major, fundamental consideration of the music, without that you can't go on in Indian classical music. Naturally in my work, which is not raga, but which is at least a parallel running stream of music, which is trying to establish the same kind of moods, I realized that without tuning, there was a major area of the music that was being left to the chance or left to the discretion of whoever tuned the organ. The tuning that I make is actually quite simple adjustements in the scale, so that some of the intervals, fourths, fifths and thirds are perfect intervals. For instance, most people are aware that the Western scale is adjusted, or tempered in order to create modulation, and since in my music the modulations don't take place in the same way, there may be a reference to... say it might go to the minor sixth degree for a second, an emphasis on that area, but it doesn't have to make an entire modulation with all references relating to the minor sixth degree perfectly. It's just adjusting inter-

vals that you can have perfect intervals as they're sustained, that also creates a more peaceful feeling because if you hold down, for instance, a major third on the organ or a synthesizer or any instrument that will sustain, you will notice that, if it's tempered, it's very out of tune and that it's speeding and creates a feeling of unrest. But if you tune in perfect fifths and fourths intervals, there's a consonant felling, a harmonious relationship between the two notes which makes a peaceful feeling. As you get into this, you realize that it's not as simple as it looks on the outside because the relationship between some of these perfect intervals create out-of-tune relationships with other intervals of the scale, so the pieces have to be designed to take this into consideration. Certain intervals cannot be stressed because they would actually knock into each other. It just makes the music take on a different kind of form.

R.P.: You said that playing in the evening would create a specific mood; do you feel that, when you're playing there, you're playing like Indian musicians do play evening ragas? Do you think that the raga concept is effective, is present in your performances?

T.R.: When you practice, you really realize that the times of day, the relationships to the sun, the moon, the elements cold/hot, Spring/Winter, all these things affect the atmospheres and the relationships to the tones, the more profound relationships between the notes, the movement from one note to another is different in nightime than it is in daytime. Pandit Pran Nat of course is the real great master of this art and has been able to demonstrate this so well that there was no question in my mind after I experienced this through his music, that it actually exists all the time, and that, I think, musicians pick up on these energies intuitively, even if they're not trying them in a scientific way. The mood of the music is much, much different and how you play it at eleven o'clock at night, because of the energy, the energy-time of the day. At least I noticed that midday is the time when dreamier aspects of music don't seem to exist like at night or even early in the morning. The music has that kind of real quality, like the sun overhead. These things were really developed to a high degree by the Indian classical musicians because people lived in nature and observed nature and worked with it all the time. We are rediscovering it through them, through Pandit Pran Nat's teachings, especially because his music stays so true to the nature of nature, of relationships to nature. It's been a very good experience for me to learn.

R.P.: When you teach composition to your students, do you teach them these things? Is it important to them, to know about it?

T.R.: I can't say I teach students. The most important thing that I think you can communicate to other people is these fundamental feelings in music and how they work so that any kind of music they're doing, they can trust and believe in their feelings. You can teach styles and you can teach many things, but the real kernel in music is just a few elementary things, and if they work on those things their whole life, they become very powerful aspects of their work. It takes a lot of time to put some of these simple principles into practice, to actually integrate them into their work. It takes a lot of practice but it does work.

R.P.: Does your work in composition with young students involve a lot of improvisation?

T.R.: I don't teach a composition class like probably a class would be taught according to principles of composition. I have a class that's kind of a keyboard improvisation class where we might work on problems like a cyclic modal piece, so that you've got those technical aspects of the piece to develop. But as we develop those, I try to show through playing for them these kind of other aspects, like how it feels different to phrase one way or another or like, if you're always playing according to your feeling, you're actually communicating your feelings to them at that time and if you say it's because today it's raining, then after a period of time, they get to that relationship, they start feeling these things, too. So the teaching is more like this kind of communication for me, first you work with the technical problems but you're always inside of it working with feelings. I think music has to have both, it has to have a high degree of classicism, let's say my ideal of music has a high degree of classicism that is a person is to be a master of aspects of pitch and rhythm, and a feeling of all I've experienced, everything has to be inside. If you just teach the classic aspects, it becomes dry and if you teach only the emotional, it gets too sentimental and there's no substance, so it has to be always going on, the two levels. I know it's confusing, a lot of times I saw students who at the beginning, after two months with me, were wondering what the class was all about, but I have faith that it's not so much the subjects that are being taught, but actually the person, the relationship between teacher and student, that's very important to develop and not worry about material or what the subject is. Actually, in India, in the old traditional styles or in any other classical music, that was the way that music was transmitted, it was communicated. Students lived with their teacher, they were disciples. They lived through all of his moods and he didn't have to make sense all the time. Music sometimes has a high degree of irrationality and major parts of if are very hard to communicate in words. Sometimes the teacher is low cycle and sometimes high cycle...

R.P.: It's a pity, because also in Western music there was a tradition according to which the young people learning composition lived in the house of their teachers.

T.R.: I find almost all university systems for the arts, and I'm sure this could be true in any field, are a little bit artificial. You don't really get enough contact. Pandit Pran Nat always says you grow and learn by association. If you hear a great musician and want to be like him, you have to be around him like a little tree standing next to a big tree. I think it's true, you're going to develop like whatever you're around. Like young musicians who play jazz, they'll linger in school often but they'll try to hang out with the person that they like and playing as much as they can. They'll ask him: how do you play that, how do you finger this? This, I think is a very realistic way. It also means that the teacher and student have to worry about a life relationship too, so they both can do their practicing, it's a very complicated thing.

R.P.: Being a teacher takes you a lot of time?

T.R.: A lot of the students study after school privately or after they graduate, they still come and study, they study with Gurudji (Pandit Pran Nat) of course. I find that the ones that are really attracted to this music will continue to come around even after they get their degree. They're going to continue to work because it is a lifelong thing, you don't just get a degree, then you are a master and you don't have to worry for the rest of your life.

R.P.: In North American universities there is big competition, you must write and do research which doesn't leave you much time to spend with your students.

T.R.: I think that's why a lot of students drop out of school. A lot of really good talents anyway, only go for one or two years, they try to learn by being in the streets, by whatever or whoever appears right to them. They're probably right, besides the fact that in school they cram so many things into a short period of time.

R.P.: What does Pandit Pran Nat teach now at Mills College? Does he teach singing?

T.R.: He teaches singing every Spring semester; we have a continuous class going on in North Indian classical music, I teach it in the Fall and he teaches it in the Spring. My classes are 95% related to Indian classical music; I teach almost entirely through singing on the tempora. I find that it's fairly successful, the training that they can get; the students learn an aweful lot of music through that. When I first started teaching there, it was difficult because schools don't want to devote so much time to something they consider an ethno-musical art but I think that in this case, it was such a universal approach to music that the students all found it well worth doing if they were playing the cello or somebody was starting to play more in tune. Through singing, you really develop internally as a musician; there's no better practice to develop as a musician.

R.P.: I didn't know that you were singing.

T.R.: For eight years now. You can't stop once you get started because as you begin to grow into it, it's more attractive all the time; it becomes something that you want to do all the time. So I do all my practice as a singing practice and I find that that prepares me for my organ concerts. It's just that things come out through that, they just sort of live inside and grow, it's very easy to play anything once you're feeling right, given a certain technical basis. You've got to practice so much but through singing it's very easy, it's not the other way around. If you play a lot, I find it's not so easy to sing because the voice requires a lot of conditionning, a lot of practice and training so that for the keyboard instrument, I think that's the best preparation.

R.P.: Does it also means that with this preparation, when you play your pieces, you accompany them with some sort of inner, interior singing?

T.R.: What is does is it tunes you in so that you can follow the flow of some musical activity and the playing plays itself. When you're really totally tuned in, I find that the best playing is when I'm not even aware of it, I'm just following the music and whatever I hear is coming up; those are the best parts of concerts. I'm sure that develops through singing, I feel that relationship. Things are changing though. Western music has always been in a state of change and it's very young. As its tradition is growing, it's gone through tremendous revolutions. I think that it's only been a few short hundred years since chanting began to the great symphony orchestras and the works of Stockhausen, etc. That's only the first little tiny step in Western music, the step that I feel we are making now is towards integrating where we came from, the older traditions into whatever future tradition we have, but that's the reality of music. We've gone through a lot of things like that that have turned out to be exercices, we still need to maybe, but they are actually only explorations. ■

information

NDLR

Des problèmes techniques ayant précipité la production du numéro précédent, des erreurs typographiques se sont glissées dans certains textes. Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs ainsi qu'auprès de nos collaborateurs.

ERRATA (Parachute nº 11: "La peinture abstraite actuelle au Québec", R. Payant)

p. 54, 1ère colonne, 1. 26: (comple) — comble — 3e colonne, 1.31: (et en) — en en — 1.50: (le prend) — la prend.

p. 55, 1ère colonne, 1.34: (chormatique) — chromatique.

p. 56, 2e colonne, 1.1: (évite) — évitée — 1.2: (segmentale) — segmentable — 1.48: (s'objecter) — s'objectifier — 3e colonne, 1.30: (donc l'espace) — donc dans l'espace.

p. 57, 1ère colonne, 1.26: *(résonnance du point) — résonnance du silence.* Et encore ceci pour terminer: *La stabilité du point — 2e colonne, 1.17: (— inhérent) — (inhérent— 1.47: (risquent) — risquant — 3e colonne*, 1.3: (visiles) — visibles.

p. 58, 1ère colonne, 1.18: (dlveloppe) — développe — 2e colonne, 1.55: (retenueenvoie) — retenue renvoie — 3e colonne, 1.17: (Mais s'il exprime dans sa forme sa genèse) — Mais s'il se raconte, parce qu'il est en bien des points auto-référentiel, le tableau raconte aussi le peintre, parce qu'il exprime dans sa forme sa genèse (22).

p. 59, 1ère colonne, 1.8: (du dis-) — du discours du peintre — 2e colonne, note 8: (Iternazionale) — Internazionale — 3e colonne, note 15: (Grennberg) — Greenberg — note 18: (structurelle) — structure — note 20: (df.) — cf.

Dans le texte **Le catalogue d'exposition** publié dans Parachute 11, la note 4 est erronée. Il s'agit d'un extrait du texte de Jacqueline Fry et non de la préface du catalogue **L'estampe Inuit.** La note 5 se réfère aussi au texte de Jacqueline Fry et la note 6 pour sa part se réfère à la préface du catalogue d'exposition.

CORRECTIONS
entrevue avec Jonas Mekas Parachute 10.

Page 21 — 1ère colonne — 56ième ligne — Liebeneiner, Helmut Käutner. 2ième colonne — 23ième ligne — 1962. 28ième ligne — 29ième ligne — Séquence. 34ième ligne — Films in Review. 3ième colonne — 24ième ligne — wave. 27ième ligne — 48-59. 30ième ligne — Rogosin. 31ième ligne — Levitt. 35ième ligne — Engel. 41ième ligne — Engel.

Page 22 — 1ère colonne, 9ième ligne — employed. 11ième ligne — New American Cinema. 22ième ligne — Cassavetes. 2ième colonne — 6ième ligne — De Antonio. 13ième ligne — Shirley Clarke — Connection. 16ième ligne — De Antonio. 18ième ligne — Shirley Clarke. 19ième ligne — Rogosin. 3ième colonne — 18ième ligne — Papp's. 49ième ligne — five. 51ième ligne — Kelman.

Page 23 — 3ième colonne — 35ième ligne — Dog Star Man.

Page 24 — 3ième colonne — 16ième ligne — cinemascope.

LETTRE À L'ÉDITEUR

May 30th, 1978

Dear Parachute:

PARACHUTE 10 has some invigorating things in it. A subject rarely discussed in public in Canada: the "Experimental" film! A fine issue. But:

George Kollers' *Visionary Experiments* brought into discussion several important films and filmmakers and I realize it was of necessity as "survey" and couldn't go very deeply into the work at hand but there is no excuse for such an insulting mistake as: "Other Ontario artists working in the Snow vein include his wife Joyce Wieland". I am truly appalled at this dismissal of a body of unique, indeed incomparable films, the work of a mature artist with a sensibility, interests and methods uniquely her own. Of course we have "influenced" each other. But her work is hers. There is very little in it that could be mine. Her first fine film *Garry's Recent Behaviour* (1963) has absolutely (already) her own stamp. If there are any resemblances it's to George Kuchar or Jack Smith. Nobody else made one of the most perfect and sensual "personal", auto-biographical hand-held films: *Water Sark* (1965), *1933* (1967) and *Catfood* (1967) are pure Wieland, formally, ground-breaking, "plastically" beautiful and bitter-sweet in absolutely her own way. *1933* and *Rat Life and Diet in North America* (1973) (and *Sailboat,* 1967) among many other things are new and incomparable uses of subtitling that "influenced" Hollis Frampton to also make several films investigating superimposed words. *Rat Life...* is magnificently edited and sensitively shot and in subject and attitude is pure Wieland. Except for *The Far Shore* (1976) all her films involve eloquent handhell shooting (none of mine are, to say the least, concerned with this). *Reason Over Passion* uses trains and cars for tracking shots which are all hand-held and the choice and touch and editing are in her own developed style. This film is a marvelously unified and tragic epic. It includes of course further work with subtitles as does the lyrical *Solidarity* (1973). The social themes and intentions of course are a very personal part of her work too.

I like Jim Anderson's and Keith Jock's work very much and I know my own work has affected them but they both have strongly individual characters which are transforming the influence. I've only seen a section of *Gravity is not sad but glad* and I agree with Kollers it's "one of the most imaginative films ever made". I think that if both Jim and Keith were asked they would truthfully acknowledge the effect of Joyce Wieland's films on them as much as mine.

Her work involves a sensibility as affective and as rare as that of Bunuel and it worries me that carelessness (I assume it's that) of Kollers' reduction of her accomplishment perhaps might retard understanding and experiencing of it. Now's the time.

Finally, Jack Chambers, one of Canada's greatest painters died in London, Ont. last month. He was also the maker of two of the greatest films I have ever experienced: *Circle* (1968-69) and *The Hart of London* (1969-70). They also deserve to be seen and re-seen and discussed and honored. Masterworks. Thank you Jack and thank you PARACHUTE.

Michael Snow

LETTRE À L'ÉDITEUR

Suite au spécial cinéma, Parachute 10, nous avons reçu cette lettre de la coopérative de distribution Les Films du Crépuscule, qui a voulu clarifier la position du cinéma artisanal au Québec.

Je vais tenter ici de tracer un tableau, le plus succinct et le plus précis possible, de la situation qui amena au Québec le cinéma artisanal à se manifester avant tant de véhémence et réussir ainsi à prendre une place prépondérante dans la production cinématographique québécoise.

Sans vouloir insister sur les origines du cinéma, sur l'inventivité de Louis Lumière et de Georges Méliès, sur l'élan intellectuel que lui a donné Eisenstein, sans nier non plus les efforts de créativité et de recherche de nombreux courants sciemment marginalisés par les tenants d'une vision et d'une narration univoque de la vie exprimée au cinéma, l'on peut constater qu'en certains endroits dans le monde, à travers l'histoire qu'a couvert le cinéma, ce médium a joué un rôle d'avant-garde, de sensibilisation sociale, politique et intellectuelle. Si l'on se penche sur le cas du Québec, on retrouve ici cette caractéristique.

Avant il y eut les premiers tâtonnements. L'époque des nombreux isolés des années trente (des curés surtout car à l'époque c'était un peu beaucoup à la seule élite intellectuelle cléricale de pouvoir se dégager des travaux quotidiens pour aller "les filmer" et faire servir ces "images animées" aux intérêts de la Foi).

Ensuite les tentatives d'industrialisation dans les années quarante et cinquante où naquirent des compagnies commerciales.

Enfin il n'y a vraiment qu'à la mort des années cinquante (et d'un certain personnage inculte) et au début des années soixante que se manifesta une tendance très progressiste dans le cinéma québécois.

Des cinéastes comme Groulx, Lamothe, Brault se rendirent *voir vivre les gens* et exprimèrent dans leur quotidien une inquiétude culturelle collective. Ces films personnalisèrent bientôt notre cinéma. Maintenant il fallait montrer ces films. Les réseaux commerciaux boudèrent systématiquement ce type de cinéma. Les succès d'estime que connurent à juste titre ces films, leur participation à des manifestations internationales, leur projection en cinémathèques ou en des endroits que réussissait à trouver le cinéaste lui-même ne permirent pas de donner une véritable structure économique à cet élan créatif.

Quelques-uns crurent dans le développement d'un cinéma plus commercial, drôle, avec des acteurs *connus* (ceux qu'on voit à la télévision par exemple) et en y investissant d'amples capitaux. Il se réalisa alors des films plus ou moins commerciaux qui connurent une certaine popularité de diffusion. D'abord parce qu'on entendait parler notre langue québécoise. On s'y reconnaissait plus ou moins mais il n'y avait rien au-delà d'une histoire racontée. Le public, au début, s'amusa mais à se voir répéter ainsi, il se blasa. Et puis ces films entraient en concurrence avec ceux présentés sur ces mêmes écrans, pour les mêmes prix.

Ces derniers films qui avaient coûté beaucoup plus chers, qui offraient le "grand spectacle" auquel on avait tant habitué le public. Ces mêmes films qui s'imposaient (s'imposent) dans le monde entier, fabriqués en usine selon des critères que définissent de scientifiques études du marché du goût. Le contrôle du goût de la masse est scientifique et les Québécois n'y échappent pas.

Alors cette production québécoise qui avait tout tenté pour se faire accepter comme un bon produit hollywoodien "made in Québec" ne connut que peu de succès, ruina toute initiative, aliéna le film québécois pour le public, écula tous les clichés de la "québécitude" et créa un réel VACUUM.

Parallèlement cependant naissaient des réalisations provenant d'un peu partout, d'on ne savait trop où, qui avaient semblé échapper à tout contrôle, qu'on ne retrouvait dans aucun dossier d'organismes d'État ou privés.

Était-ce la relève qu'avait laissé pénétrer le Vacuum cité plus haut? Plusieurs hypothèses furent avancées. Des caractéristiques sommaires se dégageaient de ces productions-apparitions: de par leur nombre, on pouvait déceler une soif soudaine de "dire", de "créer", de s'exprimer.

Tous les moyens à leur disposition furent saisis par ces cinéastes: Conseil des Arts, Aide artisanale de l'ONF? Cours de cinéma de cégeps, d'universités (U-QAM, Concordia, Laval) ateliers collectifs de cinéastes "chevronnés", moyens de production mis en commun, salaires personnels etc... etc... Surtout, beaucoup de courage, de témérité. Il faut comprendre que l'aide des institutions ne payait jamais le salaire et elle était souvent insuffisante pour le montage ou le développement (ou l'achat) de la pellicule. Ces moyens de misère n'empêchèrent pas ces films de procréer comme des lapins.

Carastéristiques:
format 16mm

— Petits budgets

— Dominante du cinéma direct

— Le fictif ironise des situations "réelles d'actualité".

— Les réalisateurs, les techniciens et les acteurs (selon le cas) sont inconnus du grand public, des média d'information parlée, écrite et télévisuelle.

Équipement des salles commerciales: format 35 mm

Critères de sélection des films diffusés sur ces écrans:

— Acteurs connus

— Réalisateurs prestigieux

— Sujets souvent sensationnels

— Cinéma américain surtout.

Ces caractéristiques ne permettent donc pas à ce cinéma québécois de circuler dans ces salles contrôlées par des Majors où l'on a habitué le public à ce genre de films. Des Québécois tentèrent encore cependant, envers et contre tous, de replonger dans le "trip commercial" en imitant les recettes bien connues mais qui "pognent" en: Allant chercher des acteurs connus

de gros réalisateurs

Tournant des sujets qui "pognent" (nourrir les bas appétits)

Copiant les recettes connues.

Faire du cinéma comme on en fait à Hollywood. Certains se sont lancés dans cette aventure. On a tourné des films québécois en "anglais", pour faire "international". Bergman tourne bien en Allemagne, et Malle et Lelouch aux USA. Pour ce faire, on est allé chercher les plus gros budgets. Les co-productions offraient d'alléchantes possibilités de ce côté-là. Ç'a donné des films culturellement neutres, sans collaboration. De toutes façons, pour parler comme ces commerçants, impossibles à rentabiliser, qui récupéraient des budgets monstres et empêchaient du même coup de nombreux réalisateurs de faire leurs films (budgets crevés).

Avec $1 million on réalise un gros film ou 15 films artisanaux.

En août 76, nous nous sommes retrouvés devant cette situation quand nous terminions le tournage de notre deuxième production "artisanale".

On fait des films, il n'y a pas de couloir où les faire circuler, pour les faire voir, juger et enfin pour pouvoir en vivre en en retirant des revenus. Il n'y avait qu'à se retourner pour voir et constater que la majorité des cinéastes étaient dans la même situation.

On s'est alors constitué en collectif et on s'est donné le nom, le seul qui restait dans les nuances de lever du jour, des Films du Crépuscule, celui du matin bien sûr.

Dans un premier temps, nous avions un objectif à long terme: créer une structure économique au cinéma artisanal accouplé à une structure culturelle. Il ne faut cependant pas voir au mot STRUCTURE un sens bureaucratique, une permanence inatteignable fonctionnant d'elle-même pour elle-même. Il s'agit de s'organiser sur la base de petites cellules; s'organiser solidement pour permettre aux cinéastes de vivre de leurs oeuvres sans concession sexuelle, politique, esthétique ou autre. Permettre aussi au public d'ici de voir les films qui se font ici, dans un premier temps. Dans ce cadre, 70% des revenus sont versés aux cinéastes directement. Avec une aide de départ, les Films du Crépuscule pourront s'assurer de s'autofinancer, de faire au moins survivre une permanence qui travaillera systématiquement à la distribution et la diffusion de ce cinéma.

Au début donc, alors sans moyens, le Service d'animation socio-culturelle de l'université du Québec à Montréal, suite à une demande d'aide, (c'était la structure la plus perméable à répondre instantanément) offrait de nous prêter un bureau, de quoi téléphoner, écrire, poster, dactylographier.

Ceci nous permit de sensibiliser les programmeurs de salles de ciné-clubs de cégeps et d'universités (entre 40 et 50) comme ceux des salles parallèles existantes rencontrés en cours de route. Ceci nous permit aussi de répertorier et de constituer une banque de films artisanaux québécois (entre 60 et 70 à cette époque). Enfin, ces films furent centralisés dans un catalogue. Ce travail de structuration, voire "d'organisation" dura d'août 76 à septembre 77.

À cette dernière date, "organisés" en fonction de pouvoir répondre aux demandes que notre tournée avait suscitées, nous débutions la distribution proprement dite.

Durant toute l'année qui suivit, du film artisanal fut diffusé à Rouyn-Noranda, Hull, Drummondville, Ste-Thérèse, Montréal, Trois-Rivières, Québec, Jonquière, Chicoutimi, Rimouski, Lévis, Sherbrooke, aussi en France à Massy, Paris, Rouen lors de deux visites, à Halifax et St-John, Terre-Neuve.

Des revenus de location furent remis à 3 cinéastes. Nous étions en mesure de déménager au 573 rue de Bienville grâce à l'aide de l'Institut Québécois du Cinéma.

En France où nous avons effectué trois voyages dont deux avec des films, il est sur le point d'être conclu des échanges bilatéraux de films avec des groupes qui travaillent là-bas aux mêmes buts que nous ici.

Lors d'un séjour à Halifax, invités par les cinéastes de l'Atlantic Independant Film Coop et à St-John, invités par les cinéastes de la NFLD Independant Film Coop, on nous offrit l'occasion de présenter 6 heures de films artisanaux dans chacune de ces villes à un jeune public là aussi en quête d'alternative d'échanger des copies de films; ainsi que de distribuer dans leurs salles du film artisanal québécois. Nous avons en distribution aux Films du Crépuscule une quinzaine de films de ces deux coopératives.

Comme projet pour cet été, nous engageons pour trois mois les efforts de cinq personnes, à plein temps, dans le but d'organiser, dans tous les centres "communautaires et parallèles" de diffusion, des projections de films artisanaux. Nous comptons ouvrir ce couloir important et pourtant négligé et ainsi accroître l'audience et les revenus vitaux aux cinéastes.

Aller voir les gens où ils vivent, dans leur quotidien, favoriser une nouvelle approche du cinéma présenté dans un cadre chaleureux. À la fête nationale nous tentions l'expérience de présenter, en pleine rue, sur un écran de "sous-sol", deux heures de films artisanaux. L'accueil fut enthousiaste, les gens appréciaient, parlaient, riaient, se communiquaient leurs impressions, leurs critiques, leur joie. La séance sortait du cadre passif du cinéma-spectacle. C'est cela de la diffusion populaire.

Tous ces objectifs peuvent être atteints. Notre première année de diffusion nous le laisse croire ardemment. Mais les Films du Crépuscule sont une cellule collective comme beaucoup d'autres dans des domaines connexes. Nous croyons qu'une meilleure coordination de travail entre toutes ces cellules ne pourra que renforcer l'alternative en matière cinématographique. Nous déplorons beaucoup les petites guerres "corporatistes" de certains groupes. Nous chercherons toujours à nous associer à toute initiative visant à l'élaboration et l'établissement d'une viabilité économique alternative et populaire dans le domaine du cinéma. Il en va de la liberté de ce moyen d'expression.

Louis Dussault pour
Les Films Du Crépuscule.

Dear Editors,

I would like to request the hospitality of your correspondence columns to clarify an extremely serious misunderstanding that has arisen in respect of my *apparent* relationship with the Toronto-based cultural group *Center for Experimental Art and Education* (C.E.A.C.). This group, as I am sure your readership is aware, has recently gone on record as supporting, from a cultural perspective, the political aims and taccics of the Italian anarchist organisation The Red Brigades. They are also currently engaged in somewhat childish manifestations and "actions" in regard to the Venice Biennale.

I was recently surprised and dismayed to discover that an article of mine was reprinted in the C.E.A.C. journal *Strike* in such a manner as to suggest that I might personally endorse or support the recent statements and cultural policies of C.E.A.C. I wish to state publically, and in as unequivocally a manner as possible, that I *do not in any way support* the adolescent, idiotic and manipulative platform adopted by Mr. Amerigo Marras and his colleagues.

I have never, through more than twenty years activity as an artist, a writer and a lecturer, disguised my commitment to both the theoretical and the praxical struggle to realize a more just and more humane society based on socialist principles, nor do I wish it here thought that I have in any way altered my position during the recent past. But, surely, no-one who either knows me personally (or who has read any of my books and published articles) can be in any doubt as to by basic and vehement disapproval forthe type of

infantile ultra-leftism revealed by Mr. Amerigo Marras in the statements and activities of C.E.A.C. ·

Nevertheless, the appropriative tactics of C.E.A.C. oblige me to issue this present disclaimer, since the appearance of my article *The Myth of the Artist as Rebel and Hero* was entirely unauthorised. The manner of its printing, furthermore, give rise to certain ambiguities, and it is clear that this was carefully calculated by Mr. Marras to suggest the existence of an idelogical affinity between myself and the stated editorial position of C.E.A.C.

Mr. Marras can in no way have remained in any doubt, as the result of a conversation held last March, as to my fundamental opposition of the anarchistic platform now adopted by his group. The unauthorized printing of my arèle (and the use of my name without permission on the masthead of his journal in a manner that implies I am a non-editorial associate of *Strike*) demonstrates not merely that Mr. Marras has acted in the grossest of bad faith, but also that he is, personally, a devious opportunist of the crudest type who has attempted (and to some degree, succeeded) in capitalizing upon the talents and the reputations c others for his own private and obscure ends.

I wish, therefore, to state, formally and categorically, that *there is no relationship whatsoever between myself and Mr. Marras and the C.E.A.C. group,* nor do I wish to be understood as condoning or supporting the politically immature idiocies that they habitually demonstrate. I have, naturally, demanded a clarification of this matter from the editors of *Strike,* and it remains to be seen whether this will be forthcoming or adequate. In the meantime, I would be grateful if you would be considerate enough to extend me the country of a few column-inches of your letter page in roder to publish this present statement.

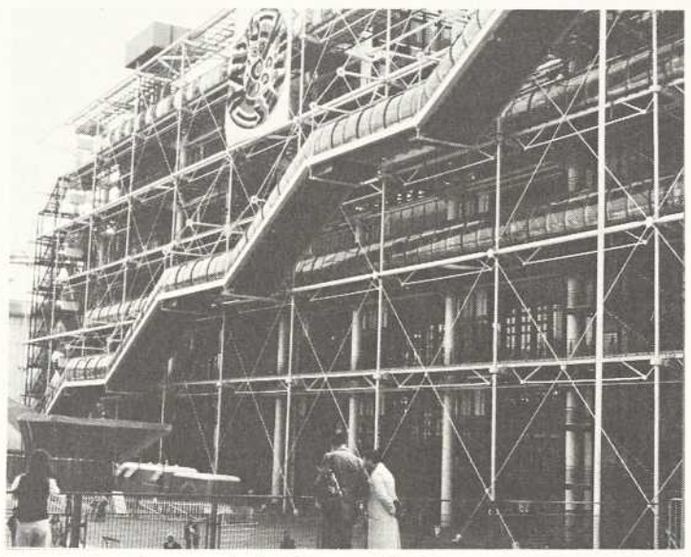
Yours etc.,

Kenneth Coutts-Smith.

Paris-Beaubourg, été-automne;
extraits du menu.

Outre une exposition **Malévitch** (dont l'intérêt résidait surtout dans les dessins) et une rétrospective **Michaux** comportant des oeuvres très diverses (et inégales) portant sur un travail de près de trente ans, parmi lesquelles un très bon choix de ses beaux essais d'encre de Chine et aquarelle, Beaubourg a repris la rétrospective itinérante, **Jasper Johns** qui avait débuté l'automne dernier au Whitney; l'occasion s'offre ainsi d'une comparaison entre Paris et New York, ce qu'au reste Beaubourg se plaît à susciter. Pour ceux qui ont vu la belle présentation newyorkaise — les deux étages supérieurs du Whitney — la déception est le sentiment dominant à Paris. Par rapport à l'espace d'abord. Si les Galeries Contemporaines de Beaubourg ont une hauteur de cimaise suffisante pour y exposer de grands tableaux, elles sont cependant conçues plus en profondeur qu'en largeur, de sorte que le recul devient impossible lorsque des vitrines sont construites au centre de la galerie, ce qui était nécessaire ici pour présenter les petites sculptures de Johns. Ce n'est au reste pas le seul espace de Beaubourg partiellement ou totalement inadapté à sa fonction la plus usuelle. À trop jouer avec les cloisons amovibles et la multifonctionnalité, on perd en efficacité. (La salle de cinéma du Musée mettait le spectateur devant le choix difficile d'être le nez sur l'écran, ou d'en voir la moitié inférieure masquée par les têtes des rangs inférieurs, n'ayant pas été conçue sur un plan incliné; modifiée, elle doit rouvrir début septembre).

Déception ensuite par rapport aux oeuvres exposées: l'ensemble a franchi l'Atlantique amputé des pièces maîtresses des années 60-64, ce qui lui ôte une grande partie de son intérêt, un déséquilibre flagrant s'établissant alors au profit des oeuvres récentes, lesquelles témoignent surtout, à mon sens, de l'essoufflement de l'artiste. Ce phénomène ne lui est d'ailleurs par propre, mais semble valoir pour toute une génération d'artistes qui ont donné le meilleur d'eux-mêmes dans les années 55-65. C'est aussi le cas de **Sam Francis** dont Beaubourg présentait également, et pour la première fois en Europe, les peintures de 76-78: il suffit de les comparer à sa toile splendide de 55-57, **In Lovely Blueness,** le plus beau don, peut-être, qui ait été fait au musée d'art moderne de Beaubourg. Enfin, pour en terminer avec J. Johns, un mot sur le catalogue français. L'importante étude que Michael Crichton consacre à l'artiste dans le catalogue newyorkais, au lieu d'être traduite — même partiellement — et contrebalancée par une étude française, est rempacée par... Alain Robbe-Grillet et un critique parisien de service, ici en l'occurence Pierre Restany, choix dicté, comme de juste, par le partage strict en zone d'influence qui règne dans le ghetto culturel parisien, comme au reste partout ailleurs. On en est donc réduit à relire pour la Xième fois l'acte de naissance des Nouveaux Réalistes. Si l'étude de Crichton est supprimée, en revanche le catalogue proprement dit est conservé. "Il ne comporte pas moins de 165 nos, insiste-t-on dans la préface, en omettant de préciser que nombre des meilleurs d'entre ces numéros n'étaient pas exposés à Paris...



Centre Beaubourg; photo: France Morin.

Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933. Le plat de résistance de l'automne est incontestablement **Paris-Berlin** (jusqu'au 6 novembre), à quoi ont collaboré les principaux départements du centre: le musée d'art moderne pour la peinture, la photographie, le cinéma, etc..., le centre de création industrielle pour l'architecture et l'urbanisme, les affiches, les objets industriels, etc..., la bibliothèque pour tout l'aspect littéraire, et enfin l'Ircam pour la partie musicale.

Paris-Berlin est le second volet d'un triptyque commencé l'an dernier avec **Paris-New York,** et qui se poursuivra l'an prochain avec *Paris-Moscou.* Le seul titre de ces trois expositions de prestige suffit à indiquer qu'il vise l'apologie de leur commun dénominateur. Dans sa préface, toutefois, Pontus Hulten écrit: "Le sous-titre de l'exposition "Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933" indique clairement la nature et l'idée de ce panorama de la vie culturelle allemande, située, dans **Paris-Berlin** par ses rapports parallèles et contradictoires, ses différences, ou même souvent ses non-rapports avec l'art français de la même époque, plaçé en filigrane, pour que surgisse dans **son originalité réelle** (je souligne) l'apport de l'Allemagne à la création occidentale de l'art et de la pensée du XXe siècle". Ainsi l'originalité réelle (sic!) que l'on veut bien concéder à l'Allemagne ne vaut comme telle que mesurée à l'aune de Paris, pôle de référence absolue. Il est à noter que le souci rhétorique et idéologique d'établir — ou du moins de le tenter — une rigoureuse symétrie entre Paris et diverses capitales est particulièrement cocasse dans le cas de l'Allemagne qui n'a jamais vraiment fonctionné sur le mode de la centralisation culturelle, de sorte que comparer Paris et Berlin n'avait rigoureusement aucun sens, sauf à passer sous silence l'importance de Munich pour l'expressionnisme, Weimar et Dessau pour le Bauhaus, Cologne et Hanovre pour Dada, etc... Les organisateurs s'en sont heureusement rendu compte en cours de route et ont davantage axé l'exposition sur l'analyse intrinsèque de la réalité culturelle allemande, de sorte que la comparaison projetée se limite en fin de compte à peu de chose: fauvisme/expressionnisme, Delaunay/Macke, Dada à Paris et Berlin, mises en parallèle d'affiches, de projets d'architectes et de photos provenant de part et d'autre de la frontière franco-allemande. Dans cette optique corrigée, puisque l'accent s'est surtout porté sur l'Allemagne, on pourrait se demander cependant si cette exposition, au plan international, apporte du nouveau, un an seulement après **Berlin. Tendances des années 20?** Paris-Berlin embrasse, il est vrai, une période plus vaste et se caractérise également par le souci de mettre en évidence, aux différentes époques concernées, le cadre de vie dans lequel sont venus s'insérer les divers champs d'activité culturelle. D'où le tour souvent documentaire et sociologique que prend l'exposition (panneaux muraux, vitrines, etc...), ce qui l'alourdit beaucoup et la rend assez indigeste: de nombreuses heures, voire plusieurs visites sont nécessaires pour en faire le tour. C'est dire le nombre considérable de tableaux, affiches, objets, maquettes, plans d'architectes, revues et documents divers réunis pour la circonstance. En ce qui concerne le catalogue, les organisateurs n'ont pas renouvelé l'erreur de celui de Paris-New York; bon marché (65FF $17) relativement au nombre de pages (près de 600) et d'illustrations (800), il est beaucoup plus qu'une simple illustration de l'exposition. Il constitue un excellent outil de travail, grâce à un très grand nombre d'études détaillées et approfondies, rédigées le plus souvent par des spécialistes, et analysant tous les aspects de la vie culturelle allemande de l'époque. Le catalogue contient en outre de nombreux documents et textes d'artistes, certains introuvables, d'autres inédits en français, voire les deux à la fois. (On regrettera toutefois — pour la forme — qu'aucune des importantes affiches de Lucian Bernhard, pourtant montrées à l'exposition, ne soit reproduite).

Paris-Berlin ne doit pas faire oublier que le CCI, qui y a au reste largement contribué, poursuit ses publications (le n°11 de **Traverses** est consacré au **Reste**) et présente une exposition consacrée à **L'espace urbain en Union Soviétique** (remarquablement mise en forme par Roman Cieslewicz) qui rend possible de fécondes confrontations avec le développement de l'architecture et de l'urbanisme allemand montré dans Paris-Berlin: Berlin-Moscou, en somme, à Paris.

G. Roque

R. Haussmann, Collage Dada 1923, exposition Paris-Berlin; cliché des Musées Nationaux.

EUROPE — ÉTÉ 1978 —
quelques commentaires

Les foires de Bologne et de Bâle eurent lieu cet été comme à l'habitude au mois de juin. Il semble, cependant, que les perspectives se dessinent de plus en plus clairement en ce qui a trait aux foires d'art. Il semble que celle de Bologne n'attire plus les participants prestigieux qui lui conserveraient sa qualité et son prestige. Il est aussi évident que les problèmes politiques et sociaux qu'a connus l'Italie ces derniers temps n'ont aidé en rien la Foire de Bologne. La Foire de Bâle, pour sa part, avait cette année un nombre de participants qui surpassaient de loin celui de Bologne. Il est malheureux, cependant, qu'une si grande proportion des participants offrent aux spectateurs des oeuvres aussi peu intéressantes. Malgré tout, la Foire de Bâle semble s'installer définitivement comme la foire importante du monde de l'art contemporain, ceci est dû en grande partie à sa position géographique "stratégique" en temps de crise économique et monétaire.

FERRARA

Le Contemporary Art Pavilion de la Commune de Ferrara présentait du 28 mai au 26 août 1978 une étonnante exposition du sculpteur américain Robert Morris. Étonnante parce que cette exposition qui ne comprenait que quelques oeuvres arrivait à présenter un échantillonnage très représentatif du travail de cet artiste. L'exposition comprenait des oeuvres plus anciennes en bois peint de 1964, des oeuvres de métal de la fin des années soixante et des oeuvres en feutre de 1976. Le bel espace de ce centre ainsi que la présentation impeccable rendaient le parcours de cet exposition plus qu'agréable.

InK

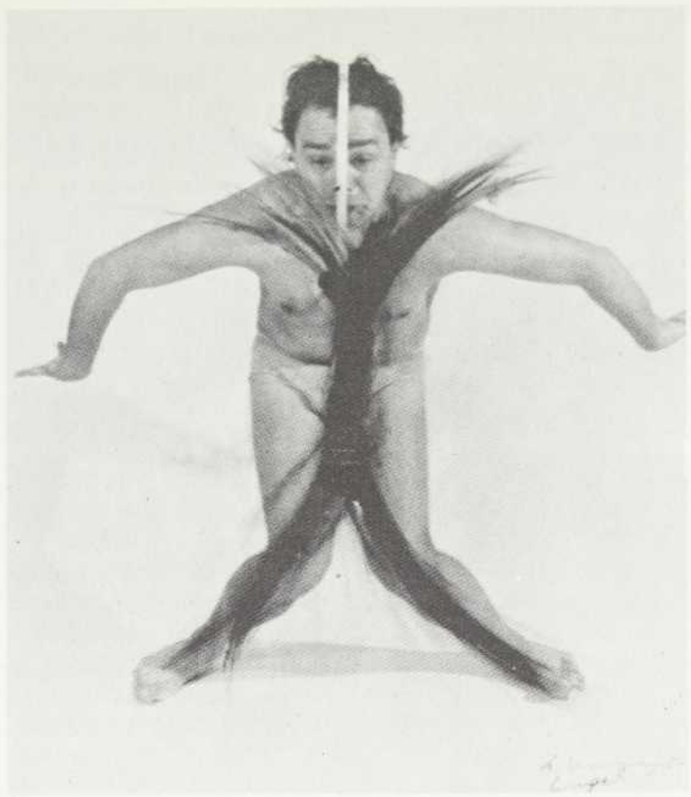
InK est un nouvel espace d'exposition ouvert récemment à Zurich. Sa première exposition présentait une salle de Sol Lewitt, une de Robert Ryman, une de Penck ainsi qu'un travail de Kounellis. Ce qu'il y a d'intéressant et de particulier à cet espace, c'est qu'il se compose uniquement de quatre salles de cinq cent cinquante mètres carrés chacune. Un bulletin d'information trimestriel concernant ses activités peut être obtenu à Lim matstr. 87, CH-Zurich 8005.

BIENNALE DE VENISE

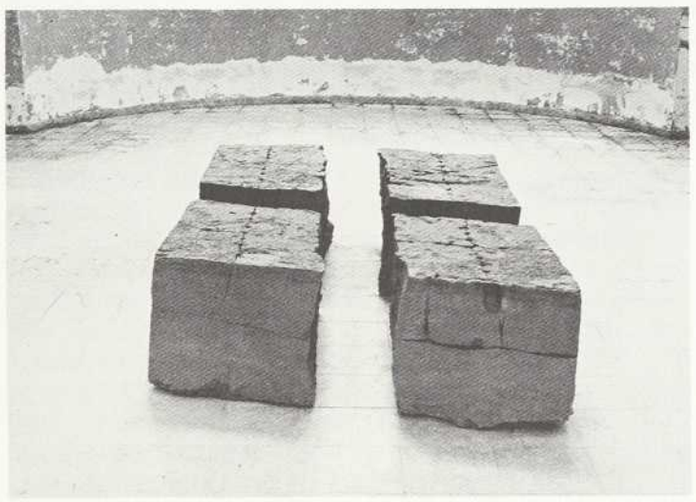
Malgré un thème assez maladroit: *L'art dans la nature — la nature de l'art,* la Biennale de Venise présentait cependant cette année des artistes intéressants dans plusieurs pavillons: Arnulf Rainer pour l'Autriche, Mark Boyle pour l'Angleterre, Henry Saxe et Ron Martin pour le Canada, Ulrich Ruckriem et Dieter Krieg pour l'Allemagne.

Regrettons une fois de plus un catalogue rédigé uniquement dans la langue du pays organisateur, ici en l'occurence en italien, pour une manifestation qui se veut de réputation internationale.

HENRY SAXE, *CN,* 1977.



ARNULF RAINER, *BODY-POSES,* 1971-76.



ULRICH RÜCKRIEM, Sans titre, 1978.

KUNSTHALLE DE BALE

La Kunsthalle de Bâle a organisé du 11 juin au 16 juillet 1978 une exposition canadienne comprenant les artistes suivants: Ian Carr-Harris, Robin Collyer, Greg Curnoe, Paterson Ewen, Eric Fischl, General Idea, N.E. Thing Co. Ltd., Vincent Tangredi et Shirley Wittasalo. Et pour la vidéo: Susan Britton, Colin Campbell, General Idea, Noel Harding, Lisa Steele, Vincent Trasov et Rodney Werden.

Cette exposition, organisée par Jean-Christophe Ammann, directeur de la Kunsthalle, et réalisée suite à un voyage qu'il effectue au Canada en 1977, a été subventionnée par le Conseil des arts et par le Ministère des Affaires extérieures du Canada pour un montant d'environ $40,000.00.

Si le choix des artistes est toujours arbitraire et relatif, on ne peut cependant s'empêcher de faire remarquer que cette exposition contient presqu'exclusivement des artistes de la Galerie Carmen Lamanna de Toronto. Vu l'importance des sommes engagées, on ose au moins espérer que l'organisateur, avant de fixer définitivement son choix, a eu l'occasion de visiter l'atelier d'autres artistes canadiens!

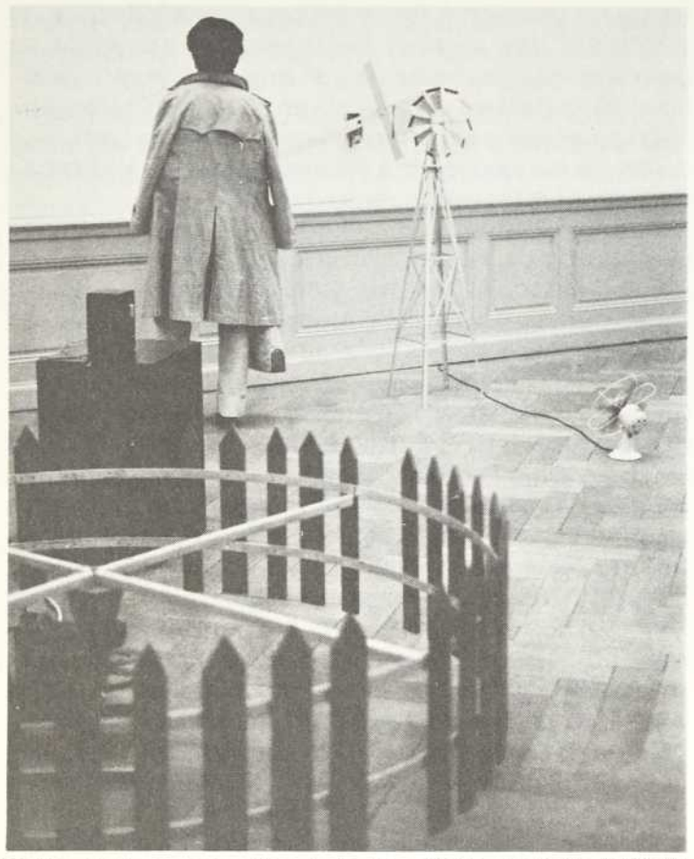
En fin de compte, on en revient toujours à la même question: Quelle est la politique du gouvernement canadien concernant ses expositions à l'étranger, quels sont ses critères pour décider de l'attribution de tel ou tel montant à tel ou tel organisme? Si tous les directeurs des musées européens s'adressaient au gouvernement canadien pour organiser des expositions canadiennes, que ferait-on, à qui refuserait-on? N'exigerait-on pas certaines garanties, ne serait-ce qu'en ce qui concerne l'espace consacré à l'exposition, pour en venir à ce second point?

Si encore cette exposition avait accordé à chacun une place suffisante. Mais les salles consacrées à Robin Collyer et Ian Carr-Harris en particulier, ainsi que les salles de Eric Fischl et Paterson Ewen me semblaient franchement inadéquates. Et dans le cas des deux premiers, il devenait impossible de comprendre quoi que ce soit à leur démarche: les oeuvres trop nombreuses, entassées les unes sur les autres, rendaient la lecture impossible.Et que dire des magnifiques tableaux de Paterson Ewen complètement perdus dans une salle trop grande, cette fois, à l'architecture trop présente.

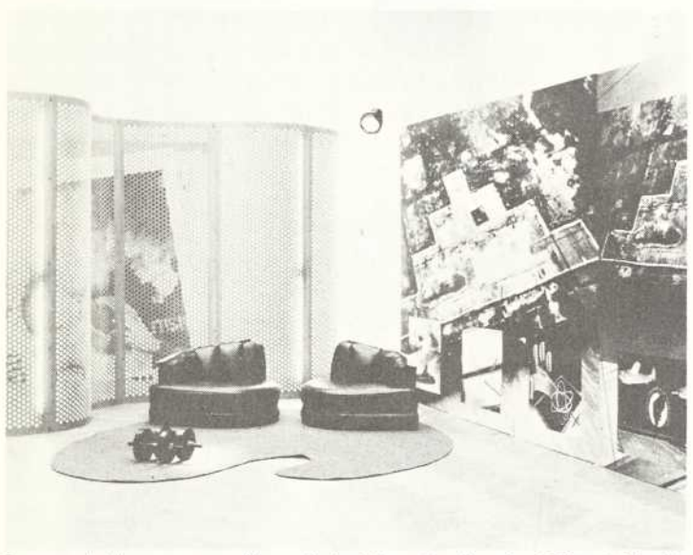
Il me semble que le Canada avait suffisamment contribué financièrement pour qu'au moins les oeuvres soient correctement présentés, quitte à réduire le nombre de participants.

Ian Carr-Haris, exposition à la Kunsthalle de Bâle; photo: France Morin.

Eric Fischl, exposition à la Kunsthalle de Bâle; photo: France Morin.



Robin Collyer, exposition à la Kunsthalle de Bâle (détail); photo: France Morin.



General Idea, exposition à la Kunsthalle de Bâle (détail); photo: France Morin.

BETTY GOODWIN À ARTPARK

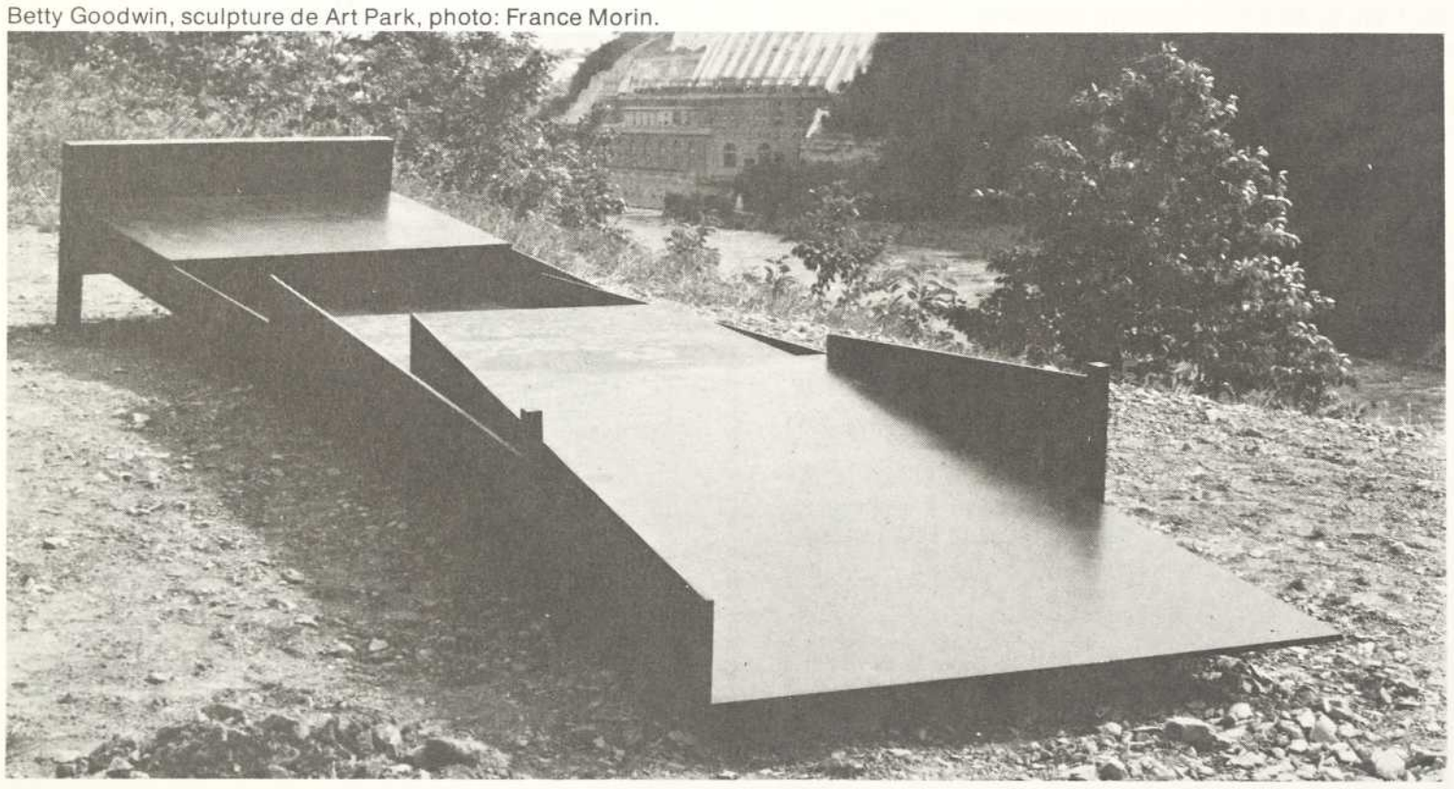
L'artiste candienne Betty Goodwin a réalisé cette année à Artpark une des oeuvres les plus stimulantes de la saison, qui tranchait nettement sur les autres, plutôt décevantes.

Cette sculpture en acier de cinq-huitième de pouces d'épaisseur se composait de quatre éléments individuels imbrigués les uns dans les autres. Elle mesurait vingt-deux pieds de longueur par cinq pieds de largeur et avait été imbibée de plusieurs couches d'huile dont certaines légèrement teintées en noir, noirceur encore accentuée par l'action du soleil.

De par sa position géographique: au bord des gorges du Niagara et parallèle à celles-ci, ainsi que par ses propres références internes, la sculpture offrait au spectateur plusieurs niveaux de lecture. Tout d'abord sa partie avant accusait une nette ressemblance avec un lit: tête et pattes. Cette référence au lit perdait très vite de sa précision au fur et à mesure où, longeant la sculpture, le spectateur se trouvait confronté avec des pièces de métal imbriquées les unes dans les autres, qui lui donnaient un aspect presqu'uniquement formel. On ne pouvait s'empêcher de songer au lit de la rivière, d'autant plus que la la variation en hauteur de la sculpture, semblable à celle de la nature, renforçait cette référence. Toutefois la force propre de cette pièce et ses références intimistes ne la rendaient nullement dépendante d'un lieu privilégié, ici, en l'occurence, la proximité des gorges du Niagara. Telle est justement la richesse de cette pièce, qu'elle puisse être lue à plusieurs niveaux.

France Morin

Betty Goodwin, sculpture de Art Park, photo: France Morin.



THE NEW ARTS SPACE COMES OF AGE
by Jessica Bradley

A conference on alternate spaces organized by the Los Angeles Institute of Contemporary Art, April 26-29, 1978.

During the inaugural speeches, Alanna Heiss of the Clocktower and P.S.1, New York, aptly described the atmosphere of this conference as resembling a huge Bar Mitzvah. Indeed, much of the discussion in the panels which followed centered on rites of passage: how to get beyond form letters and wrestle the illusive matter of funding to solid ground; how not to bite the hand that feeds; how to avoid the curse of institutionalization and remain forever alternate. No doubt alternate spaces have survived their adolescence, often sharing similar growing pains. There was a good deal of reassurance, if not self-congratulation, in the collective realization that the New Arts Space had officially 'come out', affirming its existence in shear numbers. There was however a measure of anxiety about the future; a sort of graduation crisis perhaps.

Despite the frequent use of the word alternate, little if anything distinguished this event from any other large convention in North America. Perhaps with some coincidental significance, the three days of panels took place in rooms adjacent to those occupied by the Optimist Club, at a well-known Santa Monica hotel. Names and name-cards were matched with faces; friends were re-united and contacts were made relentlessly. One suspects that real ideas emerged late at night in smoky hotel rooms with waste-baskets transformed into ice-buckets.

Predictably, given the nature of the conference, a group of disgruntled local artists intervened during the after-dinner remarks on the first evening. Although the presentation of their grievances was disturbingly ineffectual, this group raised questions which were already on the minds of a number of the conference participants and which pointed to issues which a tight agenda hardly permitted. If the conference proposed to be about spaces which are largely artist-run and for artists, little had been done to encourage the attendance of individual artists. À $75 registration fee on top of hotel bills and transportation becomes prohibitive without generous funding. Inevitably there is contradiction and contention in the organization of any large scale event which attempts to focus democratically on common issues, particularly for the first time. The conference was admittedly planned and adequate funding co-ordinated for those who work in or for alternate spaces. Nevertheless, the original impetus for the creation of many of these spaces was the fact that established facilities had become closed shops to a number of young artists, lacking the flexibility to change with the needs of their work.

As the conference progressed, the word alternate became an increasingly uneasy prefix. Alternative to what? To existing structures, and often only marginally, but certainly not to historical precedent as a number of panelists were eager to point out, tracing references from the Salons des Refusés through Soho. A curious need to fit in prevailed, as if history were a validation in itself. Edit DeAk of Artrite rejected the word alternate altogether as a bureaucratic expression born out of grant terminology; on might well include the Canadian equivalent, parallel. Lawrence Weiner suggested that while alternative spaces were set up to meet specific needs, now specific kinds of works were dictated by alternate spaces. A self-defeating but not surprising syndrome.

Among the 300 delegates were 30 Canadians whose presence may have been something of an afterthought on the part of the conference organizers, but who proved to offer some of the more spirited opinions and sane insights, however modestly. While there are obviously great differences, primarily of scale, much could have been learned from the Canadian experience. There was marked interest in the activities and operation of Art Metropole, which is among

the first North American organizations to deal solely with the distribution of artists publications and video tapes. Attention was also drawn by the Western Front's cooperative solution to housing and continuing construction of the Eternal Network, a sort of spiritual precursor to altenate spaces maintained primarily through correspondence and exchange, providing another mode of making and distributing art. While there was a recognition of the risks of mortgaging one's activities through a single source of funds, there was some envy of the seemingly more sympathetic attitudes and developed structures of the Canada Council for responding to current needs. In one of the less pragmatic and more imaginative moments, Marien Lewis of A Space dramatically suggested that perhaps ready funding creates 'kindergartens' which after all may be the only places in which artists can 'play' with new, as yet unsaleable ideas and thus participate in a creative process essential to the preservation of aspects of our culture which are increasingly threatened, especially when all other structures — political, economic and religious — appear to be in peril. Could it be that those organizations which live in fear of losing, through expansion, the very ideals for which they originally fought should in effect become state-supported institutions whose sole purpose it is to expose and document contemporary art, much like the Swiss Kunsthalle system, leaving the museums to continue the task of preservation and collection? Here also, limits alien to the notions of adaptability and accountability held by most alternate spaces are implied. John Baldessari commented at one point, providing some comic relief, that perhaps artists, like alternate spaces, should die young, eliminating the constant reassessment of needs and political stance necessary in order to avoid curruption of purpose. Alanna Heiss insisted upon clarity of purpose through uncompromising definition of the relationship to the funder: what cannot be achieved within these limits must be done with energy, imagination and elbow grease which is after all how the first alternate spaces emerged with integrity. In his not so fanciful predictions at the end of the conference, Tom Marioni of the Museum of Conceptual Art, San Francisco, said that "in the future alternate spaces will be made in the image of the National Endowment for the Arts, a government agency." The delegates seemed well aware of this ironic possibility.

The squeamishness often experienced by Canadians when business brushes too closely to the arts, or culture stoops to commerce, was all but absent. On the contrary, there was a recurrent plea for broad-based funding; using the profanities of the system while maintaining one's sanctity; banging on the doors of foundations, corporations, private collectors, the independently wealthy and last but not least, the National Endowment for the Arts. This advocacy of aggressive techniques, of the exercising of free enterprise, was ironically balanced with an acute awareness of the need to form an association, like ANNPAC formed in Canada over two years ago, in order to have real presence as a lobbying force before those organizations whose function is to fund the arts. The ultimate conclusion of the conference was nascent in the opening sessions and was apparently the most pressing reason for holding a conference in the first place. In the publication accompanying the conference, which contains essays by many of the panelists as well as a descriptive list of participating organizations, Bob Smith of L.A.I.C.A. pointed out the dilemma in stating that "The New Arts Space conference may provide the vehicle for the creation of an association devoted to the advancement and support of alternate visual arts organizations... should priorities change and (conferences) become a reality, the New Arts Space will no longer be serving artists first, but will exist as quasi-museums; places of employment for the staff, becoming the art parasites alternate spaces were created to circumvent".

An avid exchange of good-housekeeping hints and better business practice advice dominated the conference. The imminent formation of an association foundered, victim of the slow-moving democratic process. In the end, regional committees were formed with the task of drawing up plans for an association or associations. Since that time, the tendency has apparently been toward informal regional collaboration. A progress report and a host of legal financial information will be compiled, along with a more extensive list of North American alternate spaces, in a post-conference publication due to appear shortly. In addition, response to the conference and particularly the conference publication, which was available at the Bologna Art Fair this summer, has seeded the idea of an international directory for which ANNPAC's Parallelogramme Retrospective is recognized as an impressive model. It is this post-conference activity — the using of information and awarenesses gained — which is of long-term importance, and on this informal level there was a tremendous amount of information at hand during the conference: Martha Wilson spoke eloquently about the artists book as an alternate space in itself and of her work at the Franklin Furnace Archives. Peter Frank, a New York critic, described the work of Independent Curators Incorporated, a group which to some extent circumvents or re-invents the role of the curator which for some time now has been undergoing reassessment and questioning of philosophies. This group plans exhibitions without spaces and makes them available to those who have space. (Independent Curators Incorporated, 799 Broadway, N.Y., N.Y.). Frank is also producing *Collation,* a newsletter devoted to artists' publications (80 North Moore St, N.Y., N.Y.). During a panel entitled 'Art in Transition', Frank spoke of the 'collision course' of music, theatre and the visual arts over the past century. A conference on visual artists' exploration of the use of sound is being planned by The Centre for Music Experiment, University of California, San Diego. Judy Hoffberg of the Association of Art Publishers expressed her view that the cataloguing and entrance of artists' books into the conventional library system presents another means of distribution and preservation. She is working on a bibliographical annual and produces a newsletter called *Umbrella.* Mention of a possible conference on this subject was also made. (P.O. Box 3692, Glendale, Calif. 91201). The conference publication, *The New Arts Space* may still be obtained from L.A.I.C.A., 2020 S. Robertson Blvd., Los Angeles, California 90034, as may tapings of all the sessions.

ASK NOT WHAT OUR COUNTRY CAN DO FOR US, BUT WHEN WILL WE REALIZE THAT WE ARE THE COUNTRY — OR — WHAT'S ON THE MENU?

9 individual artists' views after the "New Artspace Conference."

Compiled by Dorit Cypis,
April-July, 1978.

It is not an issue that these reactions come several months after the fact. Nor should the attitudes expressed here be seen in a limited context, rather, as exemplifying frustrations which permeate many levels of this culture.

The statement "DO YOU REALLY THINK YOU ARE A PART OF IT?", drew over 60 people, (April 20). Not bad considering the mailing was to 100 artists, and the city was Los Angeles. The occasion was to discuss implications of the First National Alternative Artspace Conference, sponsored by the Los Angeles Institute of Contemporary Art, to be held April 26-29, 1978. That statement obviously pinched a lot of nerves. The feeling, exemplified by that statement, was my reaction after having read the conference brochure. It seemed to me another blantant example of an administrator assuming the organizational responsibility for many, and passing it off as open, innovative, alternative, "what's good for you". Patronism is subtle castration. This time, I noticed my own complacency. Rather than take my questions, as an individual artist, to the institution, I choose to take them to artists in the community. This resulting meeting was the first of several, at which artists' grievances were aired, argued, clarified, honed, with the objective of presentation to the paid participants of the conference. Our efforts culminated in a demonstration of protest, after the inaugural dinner. Let it not be forgotten that well over 100 artists appeared in support of the protest. What actually did happen is hard to say — it probably warrants an in-depth sociological/psychological study. Suffice it to say here, that beyond causing disorientation and confusion, we actually were, faced with the reality, numb. We are over socialized, and that is an important message! It's scary to speak out, to rock that boat which we trusted would be steered for us. It's not enough to realize that we don't like the course it is taking us on. It's not enough to realize that without us there would be no need for a boat. We *are* here. *We must learn how to steer.* We cannot wait to be taught. We must teach ourselves. We must accept the actuality of our own power and take every opportunity to use it. We can order our own meal. That is innovation.

The following views are offered by some of the artists still concerned with making their views public. As editor, I decided that the main issue was to support and nurture that concern. Everyone who chose to participate was included, unedited. If you are sensitive to redundancy, keep in mind the importance of speaking out.

Dorit Cypis

That the New Artspace Conference, a nationwide alternative space conference, funded by the N.E.A. and planned by the Los Angeles Institute of Contemporary Art, excluded artists, (via allocation of N.E.A. funds; from the planning of the conference; by requiring registration fees), indicates that the government and local alternative space organizations are coopting public arts monies for institutional ends. It appears that one of the dangers which can occur when alternative spaces become institutions is that they become economic bureaucracies capable of functioning entirely independent of artists. From the nature of much of the discussion at the conference, it became evident that there is great concern about how to become bigger and more powerful institutions, how to get more funding.

Never was the question of the artists' participation or economic relationship to these institutions brought up or examined. Alternative space administrators, not by design but by function, neglected one of the fundamental issues inherent in the notion of radical alternative space — that of new economic relationship of artists to exhibiting institutions. This omission exemplifies the danger of alternative spaces functioning independent of artists and underscores the fallacious idea that these spaces offer a new economic alternative or alternative of any kind.

And it punctuates the necessity for artists themselves to become a functioning part of arts exhibition systems, responsible for decisions which determine economic policy and exhibition philosophy. Artists must begin to function on their own behalf within these institutions if their needs are truly to be met.

Sheila Pinkel

BEING AND USEFULNESS.

I've been on many panels. It appears to be that no matter what the name of the panel I am on (or other panels during the conference) the panel will drift to a topic that is *really* on the minds of the panelists. This observation may or may not be generally true, but a recurring concern of the panels I attended at the Alternative Space Conference was this: what do we do when the money runs out? Not once did anyone conclude (other than myself) that perhaps an alternative space should stop functioning — that perhaps it had outlived its useful life, and that a new space might arise that would address then-durrent urgent issues. The best way to test if a committee is still useful is to disband it. If a reason to be is still there for that committee, it will certainly arise again. I suppose it is much like a vote of confidence for government. It makes one wonder how many spaces really need to exist (that is, are they still serving the needs of artists?) or are they still going mindlessly on, simply because they are there. Mere existence doesn-t mean usefulness, nor does a smoothly running ship.

John Baldessari

It seems fitting that an art conference should manifest as many layers of meaning and be as subject to multiple interpretations as a work of art itself; yet on the other hand a few common threads seem to emerge from and even dominate the content of this conference and its ensuing debate, just as we are beginning to observe similarly pervasive ideological strands converging in the structure of art per se.

After all is said done the thing which grates on one's critical pretentiousness the most is the billing of the show as an "alternative." The artist's protest points, specifically, to a deep and underlying meaning constant through virtually every form of "artist's support" thus far: the subsumption of art under — or at least its placement in an inferior position with respect to — the logic of rationality, embodied in our day in the familiar bureaucratic apparatus. From Plato and his xenophobic attitude to poetry, to Kant with his great divide of Sensibility and Understanding (the latter clearly on top), to the mindless and naïve cliché of art as "apolitical", and the attitude of L.A.I.C.A. to art and artists, we can see the continual maintenance of art as, to use Levi-Strauss's metaphor, a "public park." Nonrationality is tolerated so long as it remains within bounds and is ultimately malleable, fungible — administrable. If L.A.I.C.A. et al are alternatives, they are so only in relation to the now-defunct (did we really need anyone to tell us) commercial gallery network — but certainly not, to pick one example, to the telephone company or more insidiously, to the culture industry.

Of course, it's clear that things can't go on like this for much longer — or is it? One's sense of despair is heightened by the fact that alternatives to the alternative seem few and far between, offered perhaps least of all by the artist's protest group. The dialectic of bureaucracy may be moving onto its next phase as it completely expunges, through subsumption (the latter merely a product of its inherent logic), the very subjectivity it had pretended simply to "support" — eventually emerging as a stale and lifeless redundancy.

This ultimate consequence is belied, thankfully, by the fact that artists did get up and say something. Whether or not the presently emerging generation of artists will have any significance in terms of the history and development of art (remember that?), as distinct from entertainment — let alone significance with respect to society as a whole — depends upon how well we can nurture and how far we can extend that cry of protest.

Frederick Dolan

No matter how hard I try, I find it hard to think of the New Artspace Conference without lapsing into notions of food and feeding. I refer not to a metaphor of personal survival, rather, the thoughts are like the instinctive, uninflected musings of a beast. It is the inordinate concern with whether one will find a place to park. I am tired of decorous, collective stagefright. I involuntarily cease to care.

Sheena Snake,
as told to
Harris Boldt Edelman

THE FORM OF A BREAKDOWN:

The Alternative Space Conference brought to light some disturbing relationships in the Los Angeles art community. Two circumstances fomented a breakdown in communication between artists and other artists. There was a breach of (verbal) contract between the conference head and the artists: artists were promised, and not given, a fully accredited conference panel format for their presentation. The artists were relegated to a much less effective position as one in a series of speakers (creating justified confusion and resentment by the artists which became apparent, without the reasons being known) to the conferees.

Artists of "high professional stature" in the Los Angeles art community were involved, from the inception, in the planning of the artists' presentation. None of them, however, chose to speak during the "artists' time" at the conference.

The above factors contributed to a devastating discrediting of the artists' points of view. They effectively undermined significant discussion of the issues at hand (which were clearly stated in hand-out sheets which had been passed around beforehand). This was no one party's fault, but unfortunately, it was everyone's loss; for the issues at stake in the role of the artists within the alternative space context still need to be honestly and thoroughly addressed. It is crucial that artists feed their opinions into the existing art structures, alternative and otherwise. It is deeply discouraging that a schism between the more sucessful artists and the "unaffiliated" artists became apparent when it came to a point of making a public statement.

One hopes that the conference sparked off discussion between artists and institutions at the local level around the country. And one hopes that the attitudes represented by the circumstances I've outlined here will not be duplicated in each local situation; for such debate is fundamental and important enough to deserve a national forum and national publicity. It deserves a conference of its own.

Kathy Kauffman

ARTIST'S RUN SPACES FOR ARTISTS
RUN SPACES

I learned a lot, or rather confirmed a lot by attending the New Artspace Conference, — or since then have you read Melinda Wortz's article in Art Week 5/27/78? "Love It or Leave it" — Merle Haggard—

Within my rejection notice for an individual artist's fellowship from the National Endowment for the Arts, is the following statement:

"Our Panels looked at 3,683 applicants and recommended 127 for fellowship." I wonder what ratio exists between applications and acceptances for the arts institutions (alternative spaces)?

I realize that often a space may not be funded for the maximum grant application, and in that case, because operational costs usually take precedence in the functioning of an institution, the artist fee becomes bottom priority.

Has money ever been cut back from an institution to fund the individual artist?

David Askevold

FROM A TALK PRESENTED AT THE L.A.I.C.A. CONFERENCE ON THE NEW ARTSSPACE, APRIL 26-29.

...An art space is:

1) a box (i.e., the typical studio or gallery).

2) a physical exterior space, such as a street, desert, forest, parking lot (or a group of these).

3) a human body and its immediate space of movement.

4) a contextual environment or situation, in which (like a city's center or bedroom) meanings of things and spaces commingle. (Hence, the space of a gallery box that resembles a factory conveys overtones of industry and art history.)

5) the physical interior space of the human body, the vital organs, the sensorium, nervous system, circulation, etc.

6) communicational spaces such as telephones, roadways, postal ways, radio, T.V., telegraph, as well as transpersonal activities.

7) the spaces of the mind; conceptual and metaphoric behavior, private and social senses of the self and group, education, religion, political consciousness, etc.

When viewed against this range of alternatives, the current new art spaces mainly reflect definition number one. They are bosex, or containers modelled on a sentimental image of an earlier day. Peripherally, they do support art activities (such as performance) not bound up with the box and its meanings; but their major commitment goes into fostering of exhibitional art. Their message to the world is: *art is what you put into a gallery,* and a gallery carries more meaning than any art work put into it. Put another way (Yves Klien did it once by "exhibiting" opening-night guests in an empty gallery), *the gallery is the art.*

No one would quarrel with this message as a conservative belief, but it is misleading when it is represented in brochures and articles as innovation, and is offered as the typical example of fresh change. It would be helpful to ask if indeed the new art spaces adequately reflect the range of legitimate experimentation in the arts today. While they may be defended as sympathetic to and supportive of experimentation, in the end they confuse the issue (however sincerely) because everything novel is referenced to the notion of a "house of art". Human energies and use of momies set aside for the arts could be far more diversified. For example, all that might be needed to manage a "new art space" would be a typewriter, a

public relations budget, and some air plane tickets. Compared to the cash required to support a "house" for several years, the outlay would be minimal. Marinetti, Zara, the post-revolution Russians, Seth Siegelaub, Lynn Hershman, are good models for the next agents of "New Art Spaces" to follow.

Allan Kaprow

Alternative spaces have done some good for the art communities across the U.S. and Canada. Regrettably, they have not left many of the problems manifested through the museums and galleries. The New Artspace Conference was organized in a way that could only pass on the ills inherent in past and present systems. No effort was made to enlist new ideas from artists outside their own ranks. The conference was far too self-serving and lacked any creative or progressive conditions to benefit a wide range of artists *(one was hard pressed to find Third-World artists). It is a pity that all this money and energy spent in the name of artists, was wasted on the perpetuation of a system that refuses to critically look inward.

Paul Tzanetopoulos

*Editor's note

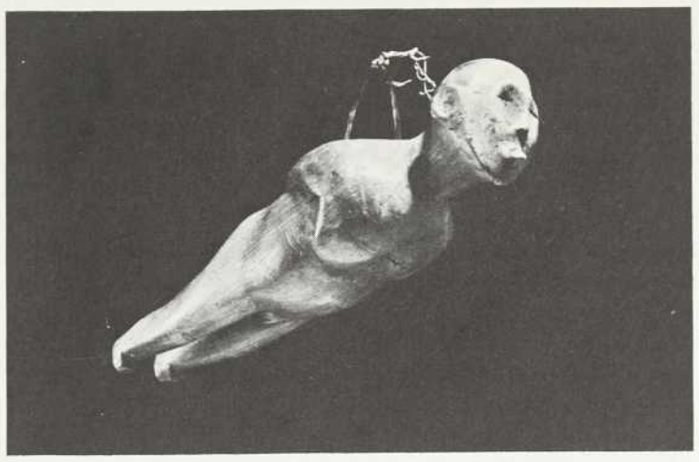
"The Coming and Going of the Shaman" Eskimo Shamanism and Art

The Winnipeg Art Gallery, March 11 - June 1978.

At a time when a vast body of specialized literature — anthropological, sociological, psychological, philosophical and critical — has been devoted to the interpretation of shamanistic phenomena, Jean Blodgett's recent exhibition at the Winnipeg Art Gallery dedicated to the presentation of the Eskimo shaman, was indeed a courageous project. Neatly side-stepping the traps set for the uncautious by over-abundant and not always consistent interpretative literature, Blodgett, the Curator of Eskimo Art at the Winnipeg Art Gallery, restricted her approach to the selection and presentation of shamanistic objects as visual documents or source material, prefering to show the evidence upon which so much theory has been developed to making a new contribution on the interpretative level. In the show itself as well as in the carefully written and informative pamphlet offered free of charge in the exhibition area and the catalogue which she is currently finishing, what Blodgett attempted to do was "to make the sculptures, the accompanying graphics and objects, understandable to the collectors, viewers, interested people, the public at large," by consciously focusing on "iconography, not interpretation."

What Blodgett has done with astounding success (and a great deal of patience) was to assemble many usually inaccessible pieces that are frequently referred to or illustrated in books but rarely seen 'in real life', and to use these works to build a coherent visual universe to "illustrate" the world of the shaman. Miniature Dorset sculptures in ivory or wood, painted and feathered wooden masks from Alaska, clothing, ornaments and magic objects, all of which the *raison d'être* was to provide a technical or metaphorical support to the shaman's extraordinary activities, were borrowed from numerous institutions and were brought together for the first time. Among the lenders were the Eskimo Museum in Churchill, the University Museum of the University of Pennsylvania, the Field Museum of Natural History in Chicago, the Alaska State Museum in Juneau and the American Museum of Natural History in New York.

For their presentation in the exhibition, the works were divided into groups according to various aspects of the Shaman's role and practice. These aspects were chosen prior to the installation of the show and will also appear as divisions in the catalogue essay. Used as guidelines for understanding the images as depictions of shamanistic activities, these categories involved little interpretative input (some would say that they were more about the segmentation and examination of the signifier than about the analysis of the relationship between the signifier and the signified...). The show offered the possibility of careful visual investigation, a kind of concrete illustration of: Spirit, and Spirit helpers, Transformation and Flight, the Shaman's abilities, his duties, his equipment, the ceremonies. With very rare exceptions, the pieces were selected according to very careful aesthetic criteria.

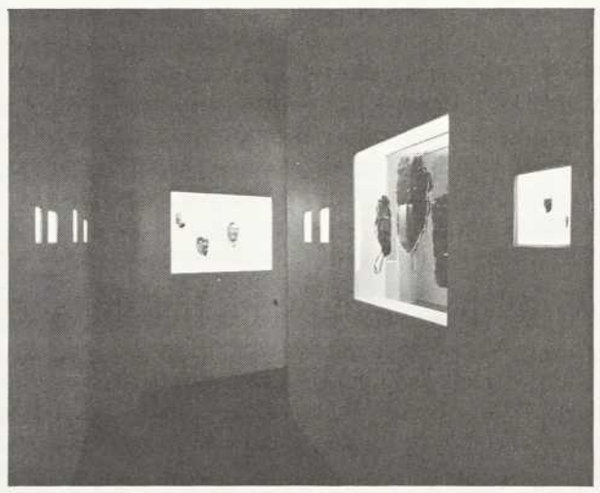


Shaman in Flight, pre-1916, Point Hope, Alaska; wood, sinew and thread, 5.7 x 7.8 x 23.0 cm, American Museum of Natural History, New York; photo: Ernest Mayer.

The result of Blodgett's work was a highly enjoyable and enriching exhibition, an experience that has become all too exceptional in the general run of Eskimo sculpture shows. The fact that Blodgett fried herself from the restricting criteria of linear history — excellent contemporary, historical and pre-historical works were intermingled — reinforces the impact and power of the visual evidence by demonstrating the spatial and temporal continuity of certain basic characteristics of the Eskimo shaman. This is not a small feat when, today, we are usually led to suspect that such a continuity exists through vague or difficult allusions in the sculpture now produced by Inuit carvers. They sometimes work their soapstone or whale — bone along the line of transmitted memories — but for a western art market.

The installation of the exhibit was superb despite a lack of "breathing space" between the various groupings of objects that might have led viewers to some confusion about which works belonged in which category. The design involved an interesting built-in enclosure and walkways that served to direct circulation, the overall effect was perhaps a bit heavy, but given the strange proportions and technical limitations of Galleries 8 and 9 at the Winnipeg Art Gallery, this could hardly be avoided. The design of the sculpture bases and the techniques used in the display of fragile items in window cases was often very clever, and subtle, rarely calling attention to itself. This kind of attempt to create a total exhibition environment without a "designy" overload is so rare that this show could serve as an example.

Installation view of the exhibit: *The Coming and Going of the Shaman,* 1978, Winnipeg Art Gallery; photo: David Barbour.



Perhaps the important point to make is that this exhibition, while showing "works of art" and presenting information about their role (which shall be discussed in greater depth in the catalogue), attempts to bring the public into contact with basic visual evidence, the factual data about the *angatok,* and to demonstrate the high aesthetic quality of the work. It was a careful, intelligent and unpretentious contribution to the debate on shamanism and art.

It has, in fact, been somewhat of a fashion in recent years to use the shaman as a kind of model to interpret certain artistic endeavours, but the use of the comparison can be quite misleading. Jack Burnham's conception of "post-formalist" artists as psychoneurotic individuals who produce art which is not "primarily concerned with object making" but are involved "in the most naked projections of their personality" leads him to assimilate the experiences of these artists to the "traditional techniques used by the shaman in so-called primitive societies." For Burnham, David Oppenheim is a perfect example because of this artist's use of "sensory substitution, translocation, (the relocation of events and spaces) and transmogrification (the shifting of shapes into different forms). (cf. *The Great Western Salt Works, Essays on the Meaning of Post-Formalist Art.* New York: Braziller, 1974).
The problem is that Burnham insists on the physical and mental disabilities of the Shaman. It is true that often (and, more precisely, in Siberia), the person chosen by the spirits to be a shaman is a "non-normal" individual and that his particular role offers him a way to channel his disturbances, but this seems far from being an essential aspect of his identity. His pivotal situation in the collectivity mobilizes all the potential of his body and mind towards the effective exclusion of social malevolence and towards the technical control of the elements which structure the universe. To be sucessful he has to be a magician, a dramatic actor, an acrobat, a musician, a dancer, a thinker, an object maker. He is, to put it briefly, an artist. Rather than refering to "the artist as shaman" it would seem to be more accurate and eventually more enriching to invert the phrase and discuss the "shaman as artist (incidentally, this idea was also suggested by René Payant in his recent lecture in the framework of the Dennis Oppenheim exhibition at the Musée d'art contemporain in Montreal).

When writing on Stephen Cruise whose work has often been spoken of in a "shamanistic" perspective, Philip Fry pointed out that: "' Bitsandspecies', for example, is located quite far from the works attributed to shamanistic activities (that shamanism has received undue extension in recent art literature is part of the issue) and it is perhaps equally distant from the body of material attributed to surrealism". (Parachute No. 4, Autumn, 1976). A systematic reflexion on the functions and roles of contemporary artists and those of artists from the non-western world prior to colonization, focusing perhaps on well-documented shamanic activities, would be fascinating. But the specificity of the shamanic world has been badly muddled. Today shamanism is used sometimes as a handy equivalent for some sort of universal archaic religion, or is understood as a vague mixture of extatic transes, possession, mystical journey and cosmological representations of "zones", "axes" and so forth. Specific roles (of the shaman, the priest, the medicine man) also remain undistinguished as do aspects proper to various cultural areas (the Siberian regions, Alaska, Central Canada...).

"The Coming and Going of the Shaman" brought us much indispensable information in the form of visual evidence. It really is too bad that the show could not travel for, while being a pleasurable experience, it would have also done much to renew debate on more solid grounds. The catalogue will be available soon.

JACQUELINE FRY

film video

FILM-VIDEO

This year, for the first time a competitive festival, The World Film Festival took place in Montreal August 25 to September 3rd. Except for a few known names and several films which were awarded at Cannes this year, most of the filmmakers were new to Montreal audiences. Only one evenings programme, introduced by Stan Brakhage, was devoted to experimental films; screened were the works of Bruce Baillie, Robert Breer, Bruce Conner, Gary Doberman, Bruce Elder, Will Hindle, Peter Kubelka and Stan Brakhage.

Le Cinéma Parallèle (843-4725), the biggest showcase of independent film in Montreal, will reopen the season in late September with premieres of Quebec-made feature-length films. Following this, October 3-9, the Parallèle will screen independent feature-length productions from Belgium, France and Switzerland. Some of the filmmakers are expected in Montreal. The programme is to tour the province afterwards. From the 10-14 October Parallèle is going to house the **Powerhouse presents some women filmmakers.** This festival, organized by Linda Covit, comprises 16mm films from women in Toronto and Montreal. Parallèle will resume its own programming from October 15th with films on theatre: from Sara Bernhart to **The Living Theatre** of New York. These films will run till the end of November.

Of special interest this fall is the series Ian Birnie organized at the Art Gallery of Ontario. The series will deal with autobiographical and diary films; besides the screenings, panel discussions and lectures by the filmmakers will be included. The guests are Maxi Cohen, Martha Collidge, Jim Kelly, Robert Frank, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Ed Pincus, Al Maysles, David Rimmer and others. (There is a chance that **Cocksucker Blues,** the Rolling Stones film Robert Frank could not show during his last years visit to Montreal, will be screened.) All this happens during November and the early part of December; too bad that the programme is not going to travel to other cities.

La Cinémathèque Québécoise will open with a preview of **L'odeur des Fleurs de Champs** by J. Karanovic (Yugoslavia 1978). This film received **Prix de la Fédération Internationale de la Presse cinématographique** this year at Cannes. Screenings continue with two films by South American filmmaker Georges Sanjines and are followed by retrospective of films by Jean Renoir, 12th September to 6th of October. La Cinémathèque will organize two series: Canadian films and Histoire du Cinéma, both on Wednesdays throughout the fall. Especially interesting is a series of five films by Chantal Akerman (21-28 Sept.). Along with Marguerite Duras, Chantal Akerman can be grouped with Benoît Jacquot who's film "L'assassin musicien" was shown at the Critics Choice festival in Montreal this summer.

The New American Cinema — A Critical Anthology (E.P. Dutton Co., New York, $2.95) is a comprehensive collection of essays on the new cinema edited by Gregory Battcock. Included are writings that some readers may already know from publications like Film Culture, the rest is published here for the first time. Some of the contributors are Ken Kelman, Jonas Mekas, Andrew Sarris, P. Adams Sitney.

Video Guide is a newspaper-type of publication coming out of Video Inn (261 Powell Street, Vancouver, B.C.). The first issue came out in February '78. It includes anything and everything, from reviews of videotapes to information on broadcasting and equipment. Subscription is $5 for five issues.

Dealing with similar concerns was the "Fifth Network Independent Video Conference" that took place in Toronto Sept. 7-10. Included were showings of selected tapes, performances and panel discussions by speakers involved in all aspects of video. The discussions dealt with satellite communications, marketing and distribution, exhibition standards & fees and social action & video. The conference was broadcast live over Roger's and Metro Cable, Channel 10. We hope that the conference will become a regular event.

Concurrently with the conference A SPACE in Toronto housed an exhibition entitled "Video Art", (until the 23rd September). A SPACE will also present a video performance by the Dutch artist Paul Marroquin, 26-30 September.

Another interesting video project that happened this summer at the Museum of Modern Art in New York was the presentation of tapes by seven Canadian artists: Pierre Falardeau, Julien Poulin (Montreal), Colin Campbell (Toronto), Ernest Gusella (Calgary), and Don Druick, Dana Atchley and Tomiyo Sasaki (B.C.). The organizers of this event should be commended in spite of the fact that the reasons behind the selection appear somewhat unclear.

Yana Sterbak

livres et revues

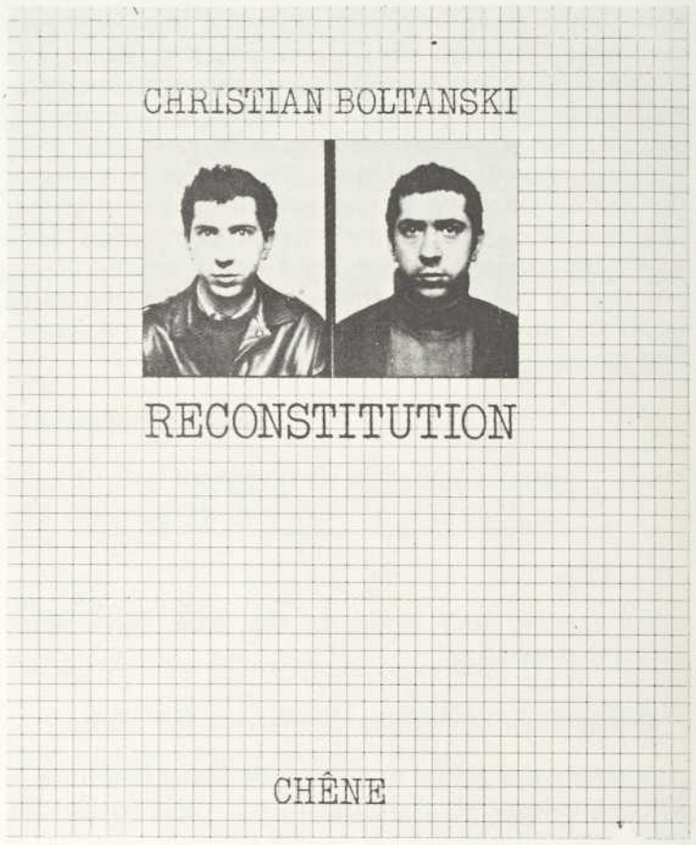
MONOGRAPHIES ET OUVRAGES
THÉORIQUES DIVERS

Art actuel 78, (Skira annuel n° 4), Genève, Skira, 160 p., nomb. ill. c. et n. et b. Distribué au Canada par Flammarion et aux États-Unis par Rizzoli.

Cette luxueuse publication annuelle est maintenant présentée en français et en anglais. Le thème de cette année, "Les sujets de l'art contemporain", permet un classement qui ne suit pas les genres mais plutôt les contenus des récentes expériences artistiques; trois groupes se trouvent ainsi formés: l'image autobiographique, l'image de la culture, l'image de la nature. Des textes de C. Ratcliff, J. Clair, K. Honnef, S. Bann et G. Moure posent "les problèmes actuels de la communication de l'art." Ce livre comprend encore une introduction de Jean-Luc Daval et des commentaires des artistes, une liste sélective des expositions ayant marqué l'actualité et un répertoire des expositions personnelles et collectives ayant eu lieu en 1977 et concernant tous les artistes dont il a été question depuis 1975 dans les Skira annuels. Même si plusieurs artistes canadiens sont présentés dans **Art actuel 78,** on n'a pas encore cru bon, ou nécessaire, de consacrer une place au Canada dans la deuxième section où figurent (dans l'ordre) les États-Unis, la France, l'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne. Où est aussi l'Italie?

Boltanski, Christian, **Reconstitution,** Paris, Chêne, 1978, 122 p., nomb. repr. c. et n. et b.

Andreas Franzke présente, dans un texte intitulé "Souvenirs et clichés", l'oeuvre de Boltanski qui nous montre que la reconstruction fictive de l'histoire paraît souvent plus objective que sa représentation intégrale. Ce livre est donc une monographie fausse-ment biographique: les oeuvres de Boltanski composant avec son histoire et la fiction, même si l'effet autobiographique est obtenu, ne produisent pas une référence intimiste, égocentrique, mais éveillent plutôt chez le spectateur une reconnaissance de lui-même. Et cela parce que Boltanski joue avec des clichés de la vie quotidienne et que ses archives et son petit musée mettent en scène les puissances de l'imaginaire plutôt que la passé de l'artiste.



D'Eaubonne, Françoise, **Histoire de l'art et lutte des sexes**, Paris, Éditions de la Différence, coll. le Goût du vrai, 1978, 180 p. ill. en n. et b.

Dans l'esprit des thèses de Nicos Hadjinicolaou, qu'il dépasse toutefois un peu, ce livre questionne l'Histoire de l'art sous l'angle de la lutte des sexes conçue comme lutte de classes: "Il existe bien une lutte des sexes où le sexe féminin, bien qu'*en grande partie* définissable en tant que classe, ne se comporte pas comme une classe; il lui a été jusqu'à présent impossible de s'assumer comme telle. Nous prétendons que l'art, que la production des images reflétant une culture, est le champ idéal de tous les possibles de cette lutte, et nous entendons le démontrer avec exemples à l'appui".

Fagone, Vittorio, **Arte e Cinema,** Milano, Marsilio Editori/Centro Internazionale di Brera, 1977, 100 p., ill. n. et b.; (Via Formentini 10, Milano 20121, Italia); texte italient et traduction anglaise.

Un catalogue des "films d'artiste" italiens de 1965 à 1977, publié sous la direction de Vittorio Fagone qui présente dans un texte d'introduction les recherches récentes du cinéma expérimental en Italie. Il tente, rapidement, de différencier le cinéma d'avant-garde ou indépendant des films d'artiste. La situation italienne est présentée comparativement aux tendances internationales. Les films d'une quanrantaine d'artistes y sont catalogués avec des notes techniques et explicatives.

Heartfield, John, **Photomontages antinazis,** Paris, Chêne, 1978, 152 p.

Deux cent trente-cinq photomontages signés Heartfield parurent dans *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1930-1936) et *Volks Illustrierte* (1936-1938); une centaine sont ici reproduits, accompagnés de textes de Denis Roche, Wieland Herzfelde, Heiri Strub et Louis Aragon, et complétés par une chronologie de John

Heartfield et une bibliographie complète des photomontages de *A.I.Z.* et *V.I.*

Huttinger, Eduard, **Max Bill,** New York, Rizzoli, 1978, nomb. ill. c. et n. et b.

Première grande publication sur tout l'oeuvre de cet artiste. Biobibliographie.

Kandinsky, Nina, **Kandinsky et moi,** Paris, Flammasion, 1978, 288 p. ill. n. et b.

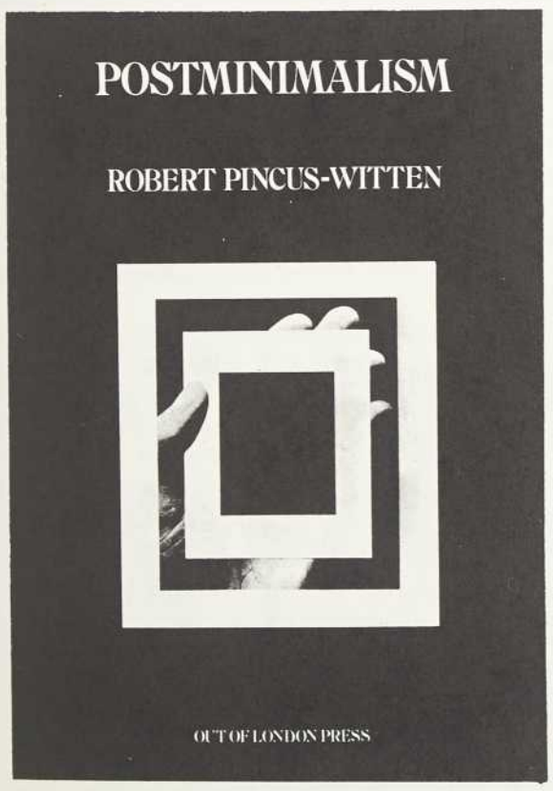
Traduit de l'allemand par J.M. Gaillard-Paquet, ce livre retrace la vie de Kandinsky telle que racontée par sa femme qui veut "réparer les erreurs, les fausses informations, les omissions concernant la vie et l'oeuvre de son mari". Donc, de l'enfance de l'artiste (reconstruite à partir de souvenirs de Kandinsky et de ses proches) à sa vie à Moscou, Munich, puis encore à Berlin, Dessau, et enfin à Paris, sont retracées les étapes de son art en regard des nombreuses difficultés rencontrées: la Révolution russe, la montée du nazisme, la Deuxième Guerre mondiale.

La Performance Oggi (Settimana internazionale della performance, Bologne, 1 - 6 juin 1977), Pollenza, La Nuova Foglio, 1978, s.p. (env. 200), ill. n. et b.; texte italien. (Contrada Piane di Chienti 12, 62010 Pollenza (Macerata), Italia).

Actes de la Semaine internationale de la performance qui eut lieu à la Galleria Communale d'Arte Moderna. Deux textes: "Performance *al museo"* de F. Solmi et *"La* Performance *oggi: tentativi di definizione e di classificazione"* de R. Barilli, introduisent les quarante-neuf performances regroupées sous sept rubriques: *il corpo, i sensi, iperestesia, la musica, la parola, la ricerca dell'identita, la ricerca sul sociale.* Chaque performance est décrite et commentée en textes (par F. Alinovi, R. Daolio, M. Pasquali) et en photographies (par A. Masotti). Une bio-bibliographie complète le recueil.

Pincus-Witten, Robert, **Postminimalism,** New York, Out of London Press, 1978, 198 p., ill. n. et b.

Critique de la critique, Pincus-Witten retrace ici l'histoire de l'art significatif des dix dernières années (1966-1976). À partir des oeuvres de Serra, Sonnier, Hesse, Tuttle, Nauman, Bochner, Le Witt, Le Va, Ferrara, Acconci, Benglis, et beaucoup d'autres, il développe la notion (stylistique?) de "post-minimalisme": de la renaissance de l'expressionnisme abstrait en sculpture à la fin des années soixante jusqu'à l'art conceptuel, en unissant des approches épistémologique (l'art abstrait issu du Suprématisme) et ontologique (le comportement qui trouve ses sources phénoménologiques chez Dada).



Tapies, Antoni, **L'art contre l'esthétique,** Paris, Galilée, 1978, 186 p.

Un recueil de textes, présentés comme des "réactions spontanées devant des idées (des attitudes, des modes?...) rencontrées de temps en temps au cours de ces dernières années". Il y est surtout question d'art catalan mais s'y trouvent simultanément discutés des problèmes fondamentaux de l'art contemporain: l'art et la critique, la notion d'avant-garde, l'art et la société, le cas Picasso. Le livre se termine sur trois entretiens avec l'artiste (1973).

Thénot, Jean-Paul, **Cent Lectures de Marcel Duchamp,** Yellow Now, 1978, 41FF chez Argon Diffusion, 43 rue Hallé, 75014 Paris, France.

Un des premiers créateurs de l'art sociologique se penche ici sur le cas Duchamp. À partir d'une méthode qui lui est familière (le sondage psychosociologique) et qui est du reste fondé sur l'arbitraire (le choix de cent personnes représentatives de la population française), il présente une analyse de quelques oeuvres majeures de Duchamp, de leurs titres et de quelques dates importantes (1914, 1946, 1968). Les résultats de l'enquête sont regroupés selon trois catégories: les non-réponses aux questions, la subjectivité pure, la perception (identification, imaginaire, symbolique). À lire pour connaître davantage Duchamp et comprendre ce qu'est l'art sociologique.

Tisdall, Caroline et Bozzola, Angelo, **Futurism,** New York/Toronto, Oxford University Press, 1978, 216 p., ill. c. et n. et b.

Une perspective nouvelle d'analyse de ce mouvement italien, bruyant violent et agressif. D'abord littéraire, le Futurisme déborda le cadre de la poésie pour s'attaquer à tous les domaines artistiques qui se sclérosaient en restant attachés à des formes et à des valeurs du passé. Fondé sur un culte sans limites de la technologie moderne, puis s'alignant sur des orientations politiques déterministes, le Futurisme présente les contradictions, existant entre théorie et pratique, qui animent une grande partie de l'art d'aujourd'hui.

Venturi, Lionello, **Cézanne,** Genève, Skira, 168 p. 45 repr. c. et 140 n. et b.

Dernier ouvrage d'un des plus grands spécialistes de Cézanne, publié à l'occasion de l'exposition du Grand Palais, Paris. D'abord classée en périodes, "romantique, impressionniste et classique", l'oeuvre de Cézanne y est analysée profondément dans les contradictions et la complexité qui en font l'unité.

Verdet, André, **Entretiens (Notes et écrits sur la peinture),** Paris, Galilée, 1978, 211 p.

Un peu plus de vingt courts textes, pour comprendre davantage Braque, Léger, Matisse et Picasso, à travers une lecture intimiste, subjective. Une nouvelle source de documents que l'on aurait cependant apprécié voir datés.

Victoroff, David, **La publicité et l'image**, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, 185 p., ill. n. et b.

Ce petit livre analyse l'image de la publicité à travers une enquête interdisciplinaire: théorie classique, interprétation motivationniste, conception sémiologique, approche rhétorique. Mettant l'accent sur l'image, qui est de plus en plus utilisée dans le système publicitaire, cette étude est surtout une synthèse des résultats des plus récentes recherches. Une importante bibliographie complète l'étude quant à l'historique, la définition et les interprétations de ce système de communication piégé.

Williams, Robert C., **Artists in Revolution, Portraits of the 1905-1925 Russian Avant-Garde,** Bloomington/London, Indiana University Press, 1977, 245 p., ill. n. et b.

Huit importantes figures de l'avant-garde russe sont ici discutées: Lunacharsky, Dobuzhinsky, Moor, Meyerhold, Malevitch, Tatlin, Mayakovsky, Eisenstein. L'auteur s'intéresse surtout à la genèse de l'oeuvre de ces artistes pour expliquer en quoi ils sont fondamentalement novateurs, en rapprochant leurs sources d'inspiration de leur engagement dans la révolution sociale. Il insiste ainsi sur le lien qui unit les artistes et leur désir personnel d'immortalité à travers un art neuf au mouvement général de transformation sociale. Il démontre ensuite pourquoi les composantes non-russes de la culture soviétique des années vingt furent une des raisons de l'échec de l'avant-garde et de son remplacement par le Réalisme socialiste sous le régime stalinien.

Wolfe, Tom, **Le mot peint,** Paris, Gallimard, 1978, 125 p.

Paraît maintenant en français, ce court et très ironique essai, déjà publié en 1975 en anglais (N.Y., Bantam Book), dans lequel Wolfe s'en prend aux grands mythes de la critique américaine des trente dernières années. Il ne s'attaque pas directement à la peinture elle-même mais à toute la littérature qui dirige les modes, aux critiques ("prophètes et magiciens") qui remplacent trop la peinture par les mots à propos d'elle. Tout passe sous le coup de sa sévère, mais néanmoins plaisante et satirique analyse: l'abstraction post-picturale, le Pop, l'art minimal, conceptuel...

Zimmer, Christian, **Procès du spectacle**, Paris, P.U.F., coll. Perspectives critiques, 1977, 198 p.

Ce livre, qui se présente comme un "essai sur le cinéma et les autres formes de spectacle", prolonge une réflexion amorcée par l'auteur dans *Cinéma et Politique.* Zimmer analyse deux visages du spectateur: le consommateur d'abord, puis celui qui, à travers et au-delà de la consommation des images, recherche dans le spectacle l'identité perdue de son Moi. Même s'il n'est pas seulement de lui, le cinéma est interrogé en priorité car "il exprime et accentue à la fois la schizoïde" qui menace les individus de la société industrielle moderne, et parce qu'il se révèle dans le système production/consommation instrument de pouvoir.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Avec ou sans couleur (Jeunes peintres abstraits québécois), Pavillon des Arts, Terre des Hommes (été 1978), 15 p. ill. n. et b.

Des oeuvres de Luc Béland, Pierre Brochette, Lucio de Heusch, Denis Demers, Gilles Gladu, Christian Kiopini, Jean-François L'Homme, Richard Mill, Kenneth M. Peters, Louise Robert et Françoise Tounissoux. Étant donné le lieu de l'exposition, le texte de ce catalogue (qui par ailleurs ne fait aucune mention du lieu et des dates de l'exposition) n'est peut-être pas assez didactique. Douze photographies d'artistes, mais que des fragments de tableaux, servent d'illustration; et même (dans le cas de Tounissoux) l'envers d'un tableau! Heureusement que l'exposition elle-même sera vue ailleurs au Canada (Glenbow-Alberta Institute, Calgary, 1er nov. - 10 déc. 1978, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, avril 1979).

La Biennale di Venezia 1978, Venise, 250 p., repr. n. et b.; texte italien.

Le thème de cette année, "De la nature à l'art, de l'art à la nature", fut (comme c'est habituellement le cas à Venise) interprété très librement par les invités. Outre la participation de vingt-sept pays, des sections furent consacrées à des thèmes connexes: six lieux, en

forme d'interrogation, sur la nature de l'art (abstraction-réalisme, fenêtre-intérieur, inconosphère urbaine, la convention de la vision, l'entropie de l'art, nature-antinature), l'utopie et la crise de l'antinature (architecture en Italie), l'image provoquée (photographie), l'art et le cinéma, la matérialisation du langage, l'espace ouvert, et des rétrospectives de Claudio Cintoli, Domenico Gnoli et Ketty la Rocca. Tout pour essayer d'élargir la notion de nature et spécifier les codes autonomes, mais multiples, de l'art.

Degottex, Musée de Grenoble et Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1978, s.p. (env. 85), 52 repr. n. et b.

Un texte de Bernard Lamarche-Vadel, "L'oeuvre de Jean Degottex et la question du tableau", pose finement les problématiques autour desquelles s'articule cette oeuvre réservée mais expressive: l'automatisme, l'inspiration orientale, la violence, la ligne, la matière, le minimalisme... Bibliographie et quelques commentaires de l'artiste.

Le Disque, medium artistique: du futurisme à l'art conceptuel, Musée d'Art contemporain de Montréal (7 sept. — 22 oct. 1978), 121 p., ill. n. et b.; textes anglais et français.

Cette exposition est organisée par The Fort Worth Art Museum (Texas) à partir de la collection de disques d'art de Germano Celant. Plus de cent disques et pochettes d'artistes européens et américains qui ont exploré les possibilités de ce medium moderne qui, avec d'autres, a fait éclater les limites traditionnelles de l'art autant dans ses formes que dans ses contenus. Oeuvres expérimentales, oeuvres d'art, ces disques sont des exemples vivants, car encore très peu connus et reconnus, des chances de résistance et de transformation de l'art. Un long texte de Celant présente et analyse cette autre histoire du disque. Une discographie (1927-1977) et une liste des producteurs de ce genre de disques complètent le catalogue.

Duchamp readymades, Galerie nationale du Canada, Ottawa, et Vancouver Art Gallery (29 avril - 4 juin 1978), s.p. (env. 30), repr. n. et b.

En plus d'une introduction de Jo-Anne Birnie Danzker, des textes inédits de Michael Compton, "The Readymades, meaning and representation in art", et de Caroline Tisdall, "Étant donnés...: Duchamp's last work ten years after it was given", et la reprise de textes de G.H. Hamilton, M. Pleynet, T. Trini, Castelli et R. Wollheim. Le problème du mythe et de la démystification de Duchamp reste ouvert.

Eight Abstract Painters, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, ill. c. et n. et b.

Cette exposition, qui s'est terminée le 2 mai, comprenait des oeuvres de Amenoff, Frances Barth, Jake Berthot, Bruce Boice, James Juszczyk, Elizabeth Murray, Paul Rotterdam and Joan Thorne. Un texte de Dore Ashton, "Attitudes toward Abstract Painting in the Seventies", des biographies et chronologies complètent le catalogue.

Figurations, Musée de Grenoble (France) (23 avril - 31 juil. 1978), 80 p., repr. c. et n. et b.

Une exposition qui pose d'une manière originale le problème de la figuration aujourd'hui, en invalidant le rapport disjonctif figuration/abstraction et en situant plutôt la question au lieu même de la frontière. Deux dossiers (le premier comprenant des oeuvres de T. di Bartolo, P. de Champaigne, P. Bonnard, D. de La Villéglé, T. Wesselman, J. Bishop, et le deuxième, celles de G. Fromanger, B. Rancillac, P. Klasen, J. Monory, J. Kermarrec, J. Kolar) sont en dialectique. Christine Breton et Thierry Raspail nous donnent un très beau texte composé de commentaires, d'analyses, d'extraits de textes, d'une bio-bibliographie, pour chaque artiste.

Adolph Gottlieb: Pictographs, Musée d'art contemporain, Montréal (8 juin - 8 juil. 1978), s. p. (env. 70), repr. c. et n. et b.; textes français et anglais.

Organisée par la Edmonton Art Gallery, cette exposition a aussi fait une tournée canadienne. Karen Wilkin présente ces "pictogrammes" inventés en 1941 par Gottlieb dans un effort de réconcilier dans une seule image la conception cubiste d'un tableau autonome et la conception surréaliste d'un tableau comme expression du moi profond. Biographie et bibliographie.

Jasper, Johns, Centre Georges Pompidou, Paris (19 avril - 4 juin 1978), 160 p., ill. c. et n. et b.

Présentation française de la rétrospective organisée par le Whitney Museum de New York (cf. *Parachute* nº 9), accompagnée d'une introduction de Pontus Hulten, de textes d'Alain Robbe-Grillet, en hommage à Jasper Johns, "La Cible", et de Pierre Restany, "Jasper Johns à Paris: vingt ans après". Il est cependant dommage que l'on n'ait pas repris et traduit l'importante analyse de Michael Chrichton du catalogue de New York.

Judd, The Vancouver Art Gallery, (5 mai — 4 juin 1978), 25 p., repr. c. et n. et b.

Une exposition des oeuvres de la collection permanente de la Galerie nationale du Canada. Brydon Smith, qui avait organisé en 1975 la grande exposition Donald Judd à la GNC, présente ici cette dizaine d'oeuvres: "Random thoughts three years after"; un texte de Judd, "Imperialism, Nationalism and Regionalism" (extrait de *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975,* Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1975) complète l'approche de Smith. Courte bibliographie.

Jiri Kolar: Transformations, Art Gallery of Ontario, Toronto (9 juin — 9 juil. 1978), 68 p., repr. c. et n. et b.

En 1975, le Guggenheim (New York) organisait une rétrospective des oeuvres de Kolar. C'est maintenant la Albright-Knox Gallery (Buffalo) qui présente soixante-dix-sept oeuvres, dont la plupart datent des trois dernières années. Mélange de mots et d'images, les diverses méthodes de collage (rollage, intercollage, crumplage, analphabétogramme, chiasmage, anti-collage, etc.) utilisées par cet artiste renouvellent la notion même de collage. Un texte de Charlotta Kotik analyse cette oeuvre originale.

Henri Michaux, Centre Georges Pompidou, Paris (15 mars — 14 juin 1978), 206 p., nomb. repr. c. et n. et b.

Cette grande exposition sera aussi présentée à New York, au Guggenheim (6 sept. — 15 oct. 1978) et à Montréal, au Musée d'art contemporain (2 nov. — 10 déc. 1978). Dans son introduction, "Henri Michaux, unique et presque seul", Pontus Hulten insiste sur le caractère original de l'oeuvre de Michaux. Tour à tour, Octavio Paz, Jean Starobinski, Geneviève Bonnefoi, Henri-Alexis Baatsch, Edith Boissonnas et Thomas M. Messer se penchent sur un des traits qui constituent cette originalité complexe. Des textes de l'artiste, une biographie et une bibliographie complètent le catalogue.

Richard Mill 1973-1977, Musée d'art contemporain, Montréal (18 mai — 18 juin 1978), 24 p., repr. n. et b.

Cette exposition, qui aura aussi lieu au Musée du Québec (14 sept. — 15 oct. 1978) permet de faire le point sur les éléments qui transforment actuellement la peinture de cet artiste de Québec. La persistance du noir s'accompagne maintenant d'un retour à la figure, du reste déjà présente dans des oeuvres de 1973, mais aussi de l'introduction contrôlée de la couleur et de la gestualité. À lire les courts commentaires de l'artiste, on voit que les tentations du texte s'unissent au plaisir pictural subjectif.

Jules Olitski, David Mirvish Gallery, Toronto, 40 p., 11 repr. c.

Neil Marshall présente les tableaux récents (1977) de cet artiste d'origine russe qui entra durant les années soixante dans le courant majeur de la peinture abstraite américaine. Les derniers tableaux restent fidèles à l'image souple des grands tableaux vaporisés mais introduisent en contraste tendu une surface qui insiste sur l'épaisseur de la matière et le dessin que produisent la texture et les empâtements.

Paris-Berlin (1900-1933), Paris, CNAC Georges Pompidou (12 juillet — 6 novembre 1978), 576 p., nomb. ill. c. et n. et b. (Env. $15.)

Un examen des "rapports et contrastes entre la France et l'Allemagne" durant les trente premières années du siècle. Art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique, autant de domaines qui sont en question pour "montrer où et comment se sont formés et défaits les mouvements esthétiques, les courants d'idées, les rapports des artistes entre eux, et par rapport à Paris" (P. Hulten). Faisant suite à l'exposition **Paris-New York**, cette exposition sera complétée l'an prochain par un troisième volet: **Paris-Moscou**. Plus de trente auteurs analysent les points de convergence et les évolutions parallèles de ces deux centres européens. Une source d'information imposante, riche et abondamment illustrée.

Sculpture/Nature, Centre d'Arts Plastiques Contemporains (CAPC), Bordeaux (5 mai — 1 juil. 1978), s.p. (env. 60), repr. n. et b.

À partir d'oeuvres de Alice Aycock, Canole, Jean Clarebout, Walter De Maria, Jan Dibbets, Richard Fleischner, Krijn Giezen, Suzanne Harris, Michael Heizer, Richard Long, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Charles Simonds, Robert Smithson et Alan Sonfist, un "récit" composé par Jean-Louis Froment et Jean-Marc Poinsot en collaboration avec toute l'équipe du CAPC. Une très bonne section documentaire, bio-bibliographique, complète ce document.

Structures for Behaviour, Art Gallery of Ontario, Toronto (13 mai — 9 juil. 1978), 132 p., nomb. repr. n. et b.

Roald Nasgaard introduit cinq oeuvres nouvelles de Robert Morris, David Rabinowitch, Richard Serra et George Trakas. Ce catalogue contient aussi des photographies de plusieurs oeuvres plus anciennes de chacun des artistes, des textes des artistes eux-mêmes et une section bio-bibliographique. Pour le contenu de l'exposition, cf. ici même "La sculpture maintenant/Toronto".

Michele Stuart, CAPC, Bordeaux (5 mai — 30 juin 1978), 16 p., repr. n. et b.

Dans un texte intitulé "Michele Stuart: un détour par la terre", Jean-Pierre Sanchez discute la question du "retour aux origines" fait pour sortir de l'espace du discours (du catalogue, du musée, de la galerie... de l'atelier), à partir des nouvelles limites qui circonscrivent, et que trace lui-même, le travail de Michele Stuart.

Transparences/Transparent Things, Ottawa, Conseil des Arts du Canada, 1977, s. p. (env. 55), repr. c. et n. et b.; textes anglais et français.

Terminant sa tournée canadienne au Musée d'art contemporain de Montréal (août 1978), cette exposition, organisée à partir d'oeuvres de la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, présente divers exemples de l'utilisation de la photographie par l'artiste. Dans son introduction, Geoffrey James expose les complexes statuts actuels de la photographie comme médium artistique, comme médium d'"attaque de la notion d'art". Près de quarante artistes participent à cette exposition.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Artes Visuales, nº 17, Primavera 1978, 65 p. ill. en n. et b.; revue trimestrielle publiée par le Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, à Mexico; $12.US par année à Museo de Arte Moderno, Chapultepec, Passo de la Reforma y Gandhi, Mexico 5, D.F. Texte espagnol et traduction anglaise.

Ce numéro principalement consacré à la video contient des textes de H. Magnus Enzensberger, "Television and the Politics of Liberation", L. Maler, "Reply to the questionnaire on Videotape", A. Marras, "Revolutionary Process and Organisation of Telemedia: towards the End of the Separation between Television and Video", J. Downey, "American Indian", S. Naranjo, "On Video", P. Weiss, "TV makes You", M.G. Bicocchi et F. Salvadori, "Video Art or the Dangeroux Relation", entre autres.

Centerfold, Vol. 2 No. 5, June 1978, 72 p. ill. n. et b.; 6 numéros/an, $9.

À noter le changement d'adresse pour **Centerfold, Arton's** et **Voicepondence:** 2nd floor, 217 Richmond St. W., Toronto, Ont. Canada M5V 1W2. Dans cette livraison un entretien entre Clive Robertson, John Bentley et Margaret Gragn: "The Ultimate Perspective", et des reportages sur le congrès de LAICA (Los Angeles Institute of Contemporary Art), sur la Galerie Powerhouse de Montréal, entre autres.

La Città di Riga, nº 2, Primavera 1977, 205 p., ill. c. et n. et b.; 3 numéros/an.

Publiée par La Nuova Foglio S.p.A. (Contrada Piane di Chienti 12, 62010 Pollenza (Macerata), Italia), cette revue, qui a en réalité la forme d'un livre, est un lieu de réflexion théorique qui laisse une grande place aux artistes eux-mêmes. Dans ce numéro, vingt textes, dont ceux de Mario Merz, Bruce Nauman, Vito Acconci, Robert Kleyn, et un débat entre V. Artrolo, F. Bartoli, M. Calvesi, G. Celli autour du livre de Calvesi, *Duchamp invisible.* Tous les textes italiens sont traduits en anglais ou en français. La distribution est assurée en Italie par: Messagerie Italiane, Via Giulio Carcano 32, Milano, et en France par: Idea Books, 48 rue de Montreuil, 75011 Paris.

Flashart, n° 82-83, Mai-Juin 1978, 50 p. ill. en c. et n. et b.; 6 numéro/an, $30 US, par avion $40.US, à 36 Via Donatello, 20131 Milano, Italia.

À partir de ce numéro, la revue a réduit son format (elle avait déjà ajouté la couleur il y a peu de temps). Elle contient une section spéciale sur la performance, et des textes de M. Playnet, "After Minimalism", de J. Clair, "The New Subjectivity". Notons que la section allemande, **heuteKunst,** nº 22, 1978, qui est attachée à **Flashart,** n'a pas encore décidé de traduire les textes allemands. Rappelons que le numéro 80-81 (Février-Avril 1978) de **Flashart** avait pour thème "Danger in Art" et que **heuteKunst** présentait un long entretien avec Beuys.

October, nº 5, Summer 1978, 125 p.; 4 numéros/an, $14.US aux États-Unis, $16.60 US pour l'étranger, à **October,** c/o MIT Press, 28 Carleton Street, Cambridge, Mass. 02142, USA.

Ce numéro spécial entièrement consacré à la photographie, contient des textes de Nadar, R. Krauss, H. Frampton, H. Damisch, C. Owens, D. Crimp, J. Clair et T. De Duve. On consultera aussi **Only Paper Today,** mai 1978, qui est consacré à la photographie et aux livres sur la photographie; et encore **Afterimage,** été 1978, qui contient, entre autres, un index d'articles sur la photographie (un supplément de 24 pages) de l'année 1977.

Traverses/11: le Reste 1, Centre Georges Pompidou, Paris, Minuit, 1978, 142 p.; nouveaux prix à partir de septembre: 4 numéros/an, Canada et États-Unis, 130FF, plus 49FF par avion.

Participent entre autres à ce premier tome d'une série de deux, Ben, G. Lascault, M. Le Bot (sur Buren), J. Clair (à propos des réserves du musée), M. Costa (sur Duchamp), C. Boltanski.

View, Vol. 1 nº 2, June 1978, 16 p. ill. en n. et b.; 10 numéros/an, $10.US pour les États-Unis, $15.US par avion, $1.50 US par numéro à Point Publication, 1555 San Pablo Ave., Oakland, Calif. 94612, USA.

Une manière de suite à la revue **Vision** qui s'est interrompue au troisième numéro. Il s'agit maintenant d'une série de monographies, sous forme d'entretien sur des artistes dont les oeuvres sont imprimées chez Crown Point Press. La série est dirigée par Robin White qui profite du passage de l'artiste à l'imprimerie pour discuter avec lui de son travail. John Cage, Robert Barry et Pat Steir font l'objet des trois premières publications. À venir: Steve Reich, Hans Haacke, Tom Marioni, Dan Flavin, William Wiley, Terry Fox, Chris Burden, Vito Acconci, Richard Diebenkorn.

RENÉ PAYANT

musiques au présent

LE CAS NYIREGYHAZI (PIANO SOLO)

Erwin Nyiregyhazi *Plays Liszt,* International piano archives — IPA III deux sessions: a) En direct, San Francisco, le 6 mai 1973: "Légendes (St-François d'Assise/la prédication aux oiseaux, St-François de Paul Marchant sur les flots)" b) Los Angeles, sept. 74, "En rêve, Nocturne Ballade no 2 — B minor, SuntLacrymae Rerum — en mode hongrois, Abschied." Disponible de Desmar Music, Inc., 11th Floor, 155 avenue of the Americas, New York, N.Y. 10012, $8.00

The story of the pianist Ervin Nyiregyhazi and of this recording is one of the most touching, dramatic and bizarre in the history of the piano, as well as one of the most fascinating chapters of my life. It began for me in July 1973, while I was visiting I.P.A.'s West Coast representative Terry McNeill. Ten weeks earlier he had attended a piano recital in San Francisco, intrigued by the announcement for a pianist whose name he neither knew nor could pronounce: Ervin Nyiregyhazi. Using an inadequate cassette machine, Terry had recorded the performance, and now insisted I hear the tape.

Nyiregyhazi's playing came as a revelation. Although the tape was a miserable recording, it had captured enough to suggest that Nyiregyhazi possessed a bigger tone than either Hofmann or Horowitz. I was stunned.

I had read dozens of accounts of how Liszt and Henselt, Busoni and Rubinstein had played, but never before had I heard a living pianist who played entirely with that 19th century sense of rhetoric which the old writers had described: the true "Romantic Style". Irresistably compelled, Terry and I began to pursue Nyiregyhazi. Through the good offices of the Old First Church in San Francisco (where Nyiregyhazi's recital had taken place) we obtained both the pianist's address and another poorly-recorded tape of the recital. Soon we found ourselves face to face with the pianist himself.

Mr. Nyiregyhazi, a tall man of seventy, paradoxically appeared both strong and frail. His threadbare clothes, his stoic visage and slight stoop conveyed a strong impression: here was a man whose life had been a long, arduous trial. But the years had not depleted his spirit. A few words are insufficient to describe him, for he radiates an aura of aristocratic vulnerability as well as spirituality and a quixotic stubbornness,all combined in one uniquely attractive personality.

He talked with us at some length about his background and career, as well as his attitudes and ideals. In our enthusiasm, unfortunately, we gave him a "third degree" grilling, for meeting the pianist only served to intensified our fascination.

He answered all our questions in a courtly, old-fashioned way, telling us part of his amazing story without once revealing a trace of bitterness or egotism. It was apparent that he was still, at seventy, the most innocent of idealists, and that he must have suffered greatly because of it. We learned of the many triumphs of his early life, but did not dwell on his more recent past. Nyiregyhazi told us that "it was a combination of factors — both by design and otherwise" that had abruptly and completely halted his career many years ago. He told us it was simply "the vicissitudes of life" that had forced him to give up his career.

This and everything else he said during that interview and later was related with genuine modesty and humility which quite surprised me, a veteran of many skirmishes with pianistic egos. It is not that Nyiregyhazi has ever lacked confidence or pride in his own intellectual and musical abilities, but he does seem capable of a much greater philosophical perspective than most other musicians I have met.

I was disturbed by this unusual man's quiet acceptance of what seemed the great injustice of his situation: here was a supreme pianist, still able to play; but not only was he not playing, he was virtually unknown! I determined to learn everything I could about Nyiregyhazi's career. I thought there might even be some recordings, although I had heard of only a few Ampico rolls which the pianist said were not accurate representations of his playing.

A few days after the interview, Terry and I obtained invitations to another rare recital Nyiregyhazi was to play in a private home. I shall never forget hearing him play Schubert's "Wanderer-Fantasie" to open his program. The poorly-recorded tapes had not misinformed me: now that I could hear him myself, I knew that his tone was as large as I had supposed and that his actual sound has a strange, uniquely compelling emotional effect. That afternoon everyone in the small audience was aware of being given a glimpse of an elemental force.

Gregor Benko, Fall 1976, extrait des notes de pochette.

MUSIQUE AFRO-AMÉRICAINE:
PARUTIONS RÉCENTES

Anthony Braxton *For trio,* Arista 4181, deux compositions, New York, 1977, avec Henry Threadgill, Douglas Ewart (perc.), Joseph Jarman, Roscoe Mitchell

Arthur Blythe (as)/*The Grip,* India Navigation 1029, Sextet, NYC, 26 février 77.

Chico Freeman (ts, fl, bcl)/*Chico,* I. Navigation 1031, avec Cecil McBee (B)

Richard Abrams (P) Steve McCall (perc.), Tito Sampa (perc.), N.Y. C. 1977

Dollar Brand (p)/and *Buddy Tate* (ts), Chiaroscuro 165, avec Cecil McBee (b) et Roy Brooks (dm).

Dollar Brand (p)/*The Journey,* Chiaroscuro 187, Big Band live, avec Don Cherry, Carlos Ward (as), etc...

Charles Mingus (b)/*Cumbia and Jazz Fusion,* Atlantic 8801, avec Jack Walrath, George Adams (ts), Danny Mixon et Dannie Richmond — Rome 1976 — sinon avec J. Walrath, Richmond, Rickie Ford et Bob Neloms sur la pièce titre, New York, 1977.

David Murray (ts)/*Live at the lower Manhattan ocean,* India Navigation, 1032, avec Lester Bowie (tp), Phillip Wilson (dm), et Fred Hopkins (b), New York 1977

Revolutionary Ensemble/*164=11 TC — etc.,* Enja 3003, Autriche, août 77, avec Leroy Jenkins (vln +) Sirone (b, fl) et J. Cooper (perc. +), quatre pièces.

Archie Shepp (ts, ss)/*Parisian Concert vol 1,* Sun SR — 114, avec S. Kessler (p) C. Brown (b) et Clifford Jarvis (dm).

Frank Wright (ts, b cl, voc)/*Shouting the blues,* Sun, SEB 002, Paris, Déc. 77, 8 pièces, avec le trio de Georges Arvanitas (p)

Sam Rivers (ts, ss, fl)/*Paragon,* fluid 101, France 1977, avec Dave Holland (b), et Barry Altschul (dm, perc.)

Roscoe, Mitchell (vents)/*Nonaah,* Nessa Double 9/10 avec A. Braxton, R. Abrams, George Lewis, J. Jarman, Malachi Favors, Henry Threadgill, Wallace McMillan, 1976-77, Diverses formations.

Hamiet Bluiett (bs, cl, fl)/*Resolution,* Black Saint BSR-0014, avec D. Pullen (p), F. Hopkins (b), D. Moye et B. Hart (dm , perc.)

Julius Hemphill (as, ss)/*Raw Materials and residuals,* BSR-0015, avec Abdul Wadud (violoncelle) et Don Moye (perc.)

George Lewis (tb), Black Saint BSR-0016, avec Leroy

Jenkins (vln), Roscoe Mitchell, Abdul Wadud, R. Abrams, A. Davis, et Douglass Ewart (perc.)

Muhal Richard Abrams (p)/*1 — 00A + 19,* BSR-0017, avec A. Braxton, H. Threadgill, Leonard Jones (b), et S. McCall (dm).

David Murray, (ts)/*Interboogiology,* BSR-0018, avec Butch Morris (tp), J. Dyani (b), Oliver Johnson (dm), et Martha Contreaff.

Sunny Murray (dm)/*Charred earth,* production of Kirma, avec Byard Lancaster (as) Dave Burrell (p), et Bob Reid (b).

World Saxophone quartet/*Live at Moers 77,* Ring 01028 (Oliver Lake — H. Bluiett, J. Hemphill, David Murray).

ARISTA-NOVUS: trois disques

Muhal Richard Abrams (p) *Lifea Blinec,* Novus 3000, avec Joseph Jarman, Thurman, Barker, Amina Claudine Myers, Douglas Ewart, Chicago 1978, cinq compositions.

Air/*Open Air Suite,* Novus 3002, avec Henry Threadgill, Fred Hopkins et Steve McCall, six compositions de H. Threadgill, New York 1978

Oliver Lake/*Life Dance of is,* Novus 3003, avec Michael G. Jackson (g), Anthony Davis, Paul Maddox,

et Buster Williams, cinq compositions d'Oliver Lake, New York 1976.

Air/*Air Time,* Nessa N-12, Henry Threadgill (as, ts, fl), Fred Hopkins (b), Steve McCall (dm), cinq originaux.

CHARLES BRACKEEN:

Paul Motian trio/*Dance,* ECM 1108, avec David Izenzon (B), et Charles Brackeen: (as, ss) six compositions de Paul Motian, Sept. 1977, Tonstudio Bauer, Ludwigsburg.

INÉDITS

John Coltrane:/*Feelin Good,* vol 1, Impulse 2027-9345 (double), avec McCoy Tyner (p), J. Garrison (b), et Elvin Jones (dm) — l'année 1965 — huit pièces: "Feelin Good, My favorite things, Living Space, untitled 90320, Untitled 90314, Dusk-Dawn, Nature Boy, Joy." *To the beat of a different drum,* Impulse, vol 2, 2027 — 9346 (double), avec McCoy Tyner, Jimmy Garrison, et Roy Haynes (dm), huit pièces dont trois inédits: "Impressions, I want to talk about you, My favorite things, After the rain, Dear old Stockholm, After the crescent, One down one up, Dear Lord."

INÉDITS

Eric Dolphy (as, fl, b cl):/*Berlin Concerts,* Enja 3007/9 (double) Berlin, 30 août 1961, aved Benny Bailey (tp), Pepsi Auer (p), Jamil Nasser (b) et Buster Smith (dm). Sept pièces: "Hot house, When lights are low, Gee Wee, God Bless the Child, Hi-Fly, The meeting, I'll remember April".

MUSIQUE CLASSIQUE — CONTEMPORAINE

Bela Bartok/*Mikrokosmos,* Telefunken 6-35369, trois disques, Dezso Ranki, piano

Edvard Grieg/*Lyric pieces,* Bis LP104/7 (quatre disques), Eva Knardahl, piano

Cyril Scott/*Concerto No 2 for pinao, Early one morning* for piano and orchestra (1962) J. Ogdon (p) London Phil. HNH-4051

Heitor Villa-Lobos/*Bachianas Brasileiras No 3,* Mômo précoce, Angel S-34439, Cristina Ortiz, piano, New Philarmonia Orch. V. Ashkenazy, cond.

Karl Heinz Stockhausen/*three songs, Game for orchestra, sonatine for violin and piano, percussive trio for piano and 2 x 3 Timpani,* Deutsche Grammophon 2530827

Harold Budd/*Pavilion of Dreams,* obscure 10

CESARE PAVESE

Jean-François Jenny-Clark (b) — Aldo Romano (dm, p, g)/*Divieto Di Santificazione* Horo H2-07, Allessandro sperli, récitant deux poèmes de Cesare Pavese: "La Mort viendra et elle aura tes yeux et habitudes".

SACKVILLE

Trois nouveautés (disponibles par la poste au coût de $6.98 ch. de Coda Publications, Box 87, Station J, Toronto, Ontario M4J 4X8.

Ralph Sutton/*Solo Piano,* Sackville 2012, Suisse, 1975 neuf pièces: "A Willard Robinson Medley, Echoes of spring, Morning air, Eye opener, In the Dark, Honky Tonk train blues, My fate is in your hands, Viper's drag, Love lies.

Roscoe Mitchell/*Duets with A. Braxton,* Sackville 3016, Toronto, 13 déc. 77, 4 compositions de Roscoe Mitchell (Five twenty one equals eight, Line fine Lyon Seven, Seven behind Nine Ninety Seven Sixteen or Seven, Cards — three and open) et trois compositions graphiques de A. Braxton.

Pete Magadini (dm)/*Bones Blues,* Sackville 4004, avec Don Menza (ts), Wray Downes (p) et Dave Young (b), Toronto, 1977, sept pièces: "I remember Clifford, Solar, What a time we had, Old Devil Moon, Bones Blues, Poor Butterfly, Freddie Freeloader."

"Wray Downes is one of the legends of Canadian Jazz. He first gained recognition in the late 1950s, when Toronto's "after hours" scene was at its creative height. Little, if any, of the exciting music from that period was recorded and it is all but a memory, for those who participated as performers and listeners. (...) His conception incorporates some aspects of Oscar Peterson as well as the linear lines of the Bud Powell tradition (...) This is, in reality, a debut for him, and it's an important one." Notes.

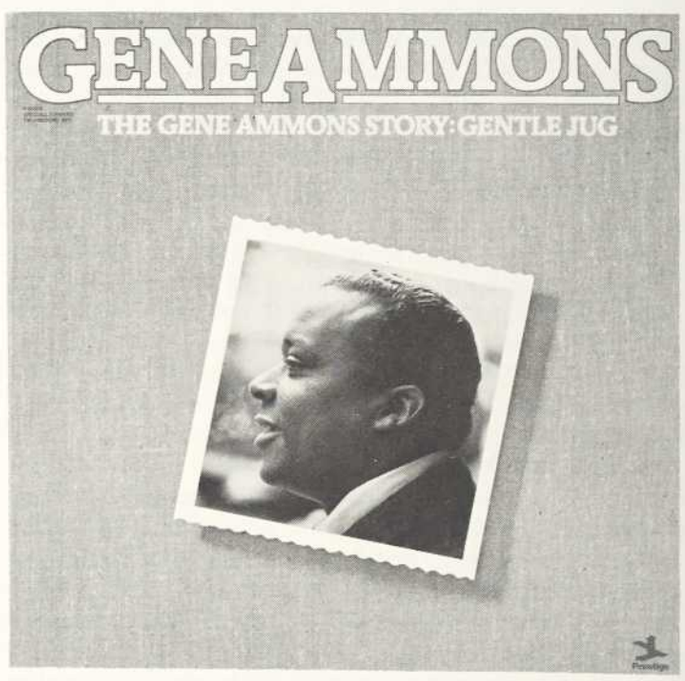
MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Michael Waisvisz/*Crackle,* SAJ-14 (Free Music production — Allemagne) synthétiseur solo et autre apparatus électronique.

David Rosenboom, *My New Music,* disponible de chez Hum-boom publications, P.O. Box 543, station Z, Toronto, Ontario, Canada M5N 2X6/$6.95. Également à la même adresse: "A glossy volume of song scores and photos: The J. Jasmine Songbook" — $9.95

WARNE MARSH (TS):

Warne Marsh (ts)/*Warne out,* Interplay p-7709-1977



— Trio avec Jim Hughart (b) et Nick Ceroli (dm)

Lee Konitz meets Warne Marsh again, Pausa 7019 avec Peter Ind (b) et Al Levitt (dm), enregistré en direct à Londres, mai 1976.

TED BROWN (ts): le retour d'un tristanien au disque.

Lee Konitz (as, ss)/*Figure and Spirit,* Progressive 7003, avec Ted Brown (ts) Rufus Reid (b), Al Dailey (p) et Joe Chambers (dm) — 1976

Miljenko Horvat/*Conversation and Lenni Tristano,* 1977, acrylique, crayon gras sur toile, 72" x 40" — à la galerie Gilles Gheerbrant — 20 avril — 6 mai 1978.

"Les titres de mes tableaux n'ont aucune fonction descriptive, ils ne servent qu'à identifier le tableau. Cette identification est cependant à plusieurs niveaux, car le titre correspond à une partie de l'"inspiration", laquelle était présente avant ou pendant la réalisation du tableau. Cette inspiration peut être une image, une phrase musicale ou littéraire, un souvenir proche ou

lointain ou bien le souvenir d'un rêve ou bien l'image d'un futur souvenir. Le tableau devient donc le témoin d'un souvenir, et même plus que cela: le tableau devient un complice. Tous les tableaux et dessins que j'ai gardés sont mes complices. Ils sont témoins et gardiens d'un secret commun, qui n'est visible par personne d'autre que moi." — M. Horvat, février 78.

MUSIQUE NOUVELLE
COMPOSÉE/IMPROVISÉE: FRANCE

François Jeanneau/*Ephémère,* Owl 07, 1977, huit pièces: "Aurore, Fables, Complicité, Sortilèges, Ephémère, Effervescence, Quiétude, Crépuscule." Solo-Duo-Trio- ensemble, Personnel varié dont Ran Blake, Philip Catherine, Henri Texier, etc... François Jeanneau: fl, ss, as, ts, b cl, synth, lyricon.

Armonicord/*Esprit de sel,* ELB-7701 (distribué par: L'électrobande S.A., 113, rue L'Université, 75007, Paris). Avec Jouk Minor (bs, ss, gumbri, b-cl, piccolo, f) Jean Querlier (as, hautbois, cor anglais, fl) Josef Traindl (tb) Odile Bayeux (clavecin/préparé) Christian Lété (om, perc, trompes) Juin 77, Paris. *Titres:* 1er jour (Ile de Pâques, Manoir de mes rêves, Gumbri pitch), 2e jour, (El Serreno, Sur L'Erre, La Gomme Arabique, Passe océan, Ahora), 3e jour (Ecolong, Wings, Mercurio, Contact, Ecolong la, la cellophane des Moujiks, Ballets acides, Île de Pâques, Pour l'heure).

"Question: How important is the aspects of your poetry to you as a creative outlet relative to the music?

Cecil Taylor: It is, I think, Music in Print." Cadence

Magazine, avril 78, p. 3.

JOAN LA BARBARA (voc)

Tape songs, chiaroscuro CR-196, avec Bruce Ditmas (tympani) et Warren Smith (tympani). Trois compositions: "Cathing, Solo for voice 45/J. Cage, Thunder".

Bruce Ditmas (dr, mooq dr, symth, perc)/*Aeray Dust,* chiaroscuro 195, avec Joan La Barbara (voc, perc) et Enrico Rava (tp), six originaux.

RAGTIME SUR XYLOPHONE

Nexus/*Ragtime concert,* Umbrella DD2, onzes pièces interprétées par Bob Becker, Bill Cahn, Robin Engelman, Russell Hartenberger, John Wyre (Xylophone, Marimba toy piano) et Mike Coraden (perc).

VIOLONCELLE ET MUSIQUE NOUVELLE

David Eyges/*The Captain,* chiaroscuro CR-191, 1977, sept originaux interprétés par Mark Whitecage (as) R. Boykins (b) Jeff Williams (dr) et D. Eyges (vcl).

CLARINETTE

La tradition

Buddy DeFranco/*Like someone in love,* Progressive 7014 avec Tal Farlow (g), Derek Smith (p), Georges Duvivier (b) et R. Bedford (dm).

Les audaces

Perry Robinson (cl)/*The traveler,* chiaroscuro 190, avec H. Dolganes (p), F. Luther (b) et Phil Wilson (dm).

SAXOPHONE SOLO:
six enregistrements récents

André Jaume (ss, ts, b cl)/*Le collier de la Colombe,* Juin-sept 77, Marseille, Palm 30, huit originaux (Palm, 86, rue du Faubourg St-Denis, 75010 Paris).

Marion Brown/*Solo Saxophone,* SER-1001, Sweet earth records, Juillet 77, en direct six pièces: quatre originaux + Hurray Sundown, Angel eyes.

David Murray/*Organic Saxophone,* Palm 31, en direct, Paris, théâtre Mouffetard 6 et 7 fév. 78, sept pièces.

Hamiet Bluiett (bs)/Birthright, India Navigation 1030 NYC, 1977, sept originaux.

Joe McPhee (ts)/*tenor,* Hat Hut records — C — Suisse, sept. 76, quatre originaux

Maury Coles (as/*Solo Saxophone record,* Onari 003 Toronto, 5 nov. 77, quatre originaux et une composition de Bill Smith: "Goats hill road".

GUITARE SOLO

Joe Diorio/*Peaceful Journey,* Spitball SB-7, 1977, neuf pièces (standards plus originaux)

John Abercrombie/*Characters,* ECM

TROMBONE SOLO

George Lewis (tb)/*Live at Moers 77,* Ring 01026

PIANO SOLO: Une avalanche d'enregistrements. Tous les styles: Stride, bop, free, ECM...

Richard Beirach/*Hubris,* ECM 1104 Ludwigsburg, Juin 77

John Coates Jr/*Alone and live at the deer head,* Omnisound N-1015

Ray Bryant/Montreux 77, Pablo 2308-201

Hank Jones/*Solo Piano,* Galaxy

Cecil Taylor/*Air above Mountains* part 1 and 2, Enja 3005, Autriche, 20 août 76

Bobby Few/*Few Coming Thru,* Sun Records SEB-001

Bill Evans/*New Conversations,* Warner Bros

Mal Waldron/*Signals,* Arista freedom, 1042, (réédition) 14 août 71.

Randy Weston/*Piano solo,* Pausa 7017

Joe Albany/*The Albany Touch,* Seabreeze, 1004

Warren Bernhardt/*Solo Piano,* Arista Novus 3001, 1977, Sharon, Vermont.

Paul Bley/*Axis,* 1A1-373853, Soho, 1977

Michael J. Smith/*The Dualities of Man,* Horo Hz-04, sept originaux.

Borah Bergman/*Bursts of Joy,* Chiaroscuro 158

Clare Fischer/*Alone together,* MPs 0068-178, 1975, sept pièces dont quatre originaux.

Irène Schweizer/*Solo,* FMP-0500

Fred Van Hove/*Solo,* SAJ-11

John Eaton/*It seems like old times,* Chiaroscuro 174

Dave McKenna/*Fingers,* Chiaroscuro 175

Jess Stacy/*Stacy's Still Swinging,* Chiaroscuro 177

Earl Hines/*In New Orleans,* Chiaroscuro 200 (1977)

Art Lande/*The Eccentricities of Earl Dant,* 1750 arch-s-1769 Berkeley, Fév 77, 11 standards.

Gene DiNovi/*Softly as I leave you,* Pedi Mega 1, 1977, Ontario, quatorze pièces, live.

Chris McGregor/*Piano Song Vol 1,* Musica Mus. 3019, Paris, 28 juin 77, quatre thèmes.

Siegfried Kessier/*Man and Animals,* Moshé-Naïm, nov-déc 76, MN-012009 sept pièces en soli, (p, el p, clavinet Hohner, fi.)

RAN BLAKE (p): deux nouveaux disques en solo

Crystal trip/horo Hz06, piano solo, Rome, juin 77, onze pièces: "Crystal trip, I get a kick out of you, Left alone, Vota No, Florianio, Falanga!, a Man and Woman, You got it bad, girl, Early autumn, Clara-Clara, Sometimes I feel like a Motherless child."

Open city/horo HPz-7-8 (double), piano solo, quatorze pièces: stormy weather, These foolish things, Poor little rich girl, Carota de ipanema, Glaciation, Night and day, Volare, Wish I could talk to you Baby, Lover, Lush life, Vradiazzi, I got it bad, St Louis Blues, Open City suite, Silver's serenade.

CONTREBASSE SOLO

Dave Holland/*Emerald Tears,* ECM 1109, Oslo, août 77, huit pièces, six originaux, "Solar" (Miles Davis), et une composition d'Anthony Braxton.

"I've always been sort of a traditionalist in terms of wanting to keep my art a performing one whereby I could perform as I recorded or vice versa. I always recorded as I performed (...) That's always been one my primary concerns — to be flexible in the playing of the music. And also, not to complicate it. I enjoy simplicity." Dave Holland — DownBeat 18 mai 78, p. 20

VIBRAPHONE SOLO

Alain Pinsolle/*Un vibraphone dans la ville,* expression spontanée ES-52, Paris, mars 77 (aussi marimba), huit originaux.

DUOS (9)

Marion Brown (as, fl, perc) — Gunter Hampel (vb, fl, perc)/*Reeds'n vibes* 1A1-373855, cinq pièces, New York, 30 janvier 78

Joseph Jarman — Don Moye/*Egwu-Anwu,* India Navigation 1033, Woodstock, NY 78, Suite pour vents/perc.

Cecil Taylor — Mary Lou Williams (p)/*Embraced,* Pablo 2620-108

Lester Bowie (tp) — Phillip Wilson (perc)/*Duet,* 1Ai-373854, NY — 1978

Al Cohn (ts) — Jimmy Rowles (p)/*Heavy love,* Xanadu 145, six pièces, New York 1977.

Stan Getz (ts/*The peacocks,* Columbia Pc-34873, treize pièces, dont six en duo avec Jimmy Rowles (p).

Jeremy Steig (fl) — Eddie Gomez (b)/*Outlaws,* Enja 2098, ou *Inner city* 3015, 1976, cinq pièces.

Larry Coryell (g) — Steve Khan (g)/*Two for the road,* Arista AB4156, sept pièces, 1976, pour deux guitares acoustiques.

Jon Eardley — Mick Pyne/*Two of a kind,* spotlite SPJLP-16, Barnes, England, 12 sept 77, 8 standards joués en duo: Flugelhorn/piano.

STEVE LACY (ss)

Company four, Incus 26, Duo avec Derek Bailey (el g), Londres nov 76, six improvisations: "Once upon at time, Abandoned one, Abandoned 2, Step 1, Step 2, Happily ever after".

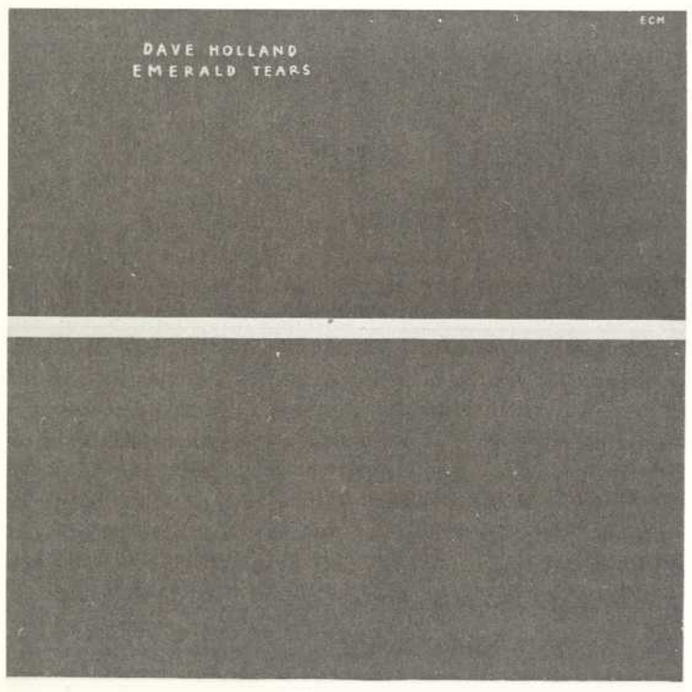
"Company, a pool of improvisors from which different groupings are drawn for different occasions and settings... The Musicians in company have in common a preference for making music by free improvisation." Notes

Straws, cramps diverso no. 6, CRSLP 6 206

I can't explain my work in *words.* For me, the music explains itself in *sounds.*

The saxophone is a machine like another, and it is only by breathing *life* into it that it becomes of human interest. When I began to explore the possibilities in the soprano sax in 1950, it was in almost total disuse. By now, due largely to the example and inspiration of John Coltrane, but also somewhat to my own efforts, this instrument is in full flower.

Performance and composition are the two principal sides of my musical activities. Naturally, there is a constant feedback from one to the other. However, a musician in a sort of "medium", and quite often, the work is



done in a state of trance, and only afterwards, can one realise what has happened, expecially in a music which deals in large doses of improvisation.

This record contains two solo pieces, two more with celeste accompaniement, as well as two collages with background tapes.

Pinochie is a game of cards, enjoyed by the great pianist, Art Tatum. One of the most important "players" in jazz, Tatum had an enormous influence on me, especially as virtuoso, self-contained, soloist.

In the course of this interpretation, I quote from a standard tune that Tatum used to like to play ("Get happy" by Vincent Youmans).

Straws was written when Igor Stravinsky died, but has not been played 'til now. This version uses a single strand of the melody, superimposed on a tape I made of three clarinet players and two saxophonists (myself included), trying out reeds, in a room at the Vandoren Reed factory in Paris. The piece is a solemm blues with joyous interterences.

Hemline is a recent tune, dedicated to Janis Joplin, the rock star, who was a tragic swinger, and one of the more interesting of the "new style" ladies on the scene in the late 60's.

Bound to Irene Aebi, my "old" lady, whose voice I prefer to all others. This song (written in 1971), begins as a ballad, then turns blue (finally becoming grey and wise, at the end.

Feline (portrait of Marilyn Monroe). I wanted to capture the allure of the ordinary girl within the goddess and the solitary space surrounding a "star". The celeste was discovered in the studio. The pussy-cat improvisation was sipped through the saxophone as if it were a straw.

The rise is built upon a tape recording of sounds from the construction of the, still unfinished, centre culturel de Beaubourg, in Paris. Five layers of soprano sax are added on, all of them, improvised. A sort of "poeme sonore", it is dedicated to my good friend, Brion Gysin, the many-sided artist, who is himself, a "rising star".

Steve Lacy

INUSITÉ

Clara Rockmore/*Theremin Recital,* Delos DEL 25437m accompagné de Nadia Reinsenberg (piano), douze pièces (Rachmaninoff, Saint-Saëns, Falla, Achron, Wieniawski, Stravinsky, Ravel, Tchaikovsky, et Glazounov). Le theremin est un instrument électronique inventé en 1920 à Pétrograd en Russie par Léon Theremin. On en joue en se plaçant droit debout devant l'instrument et en déplaçant les mains autour et devant deux barres de métal reliées à des générateurs d'oscillations électriques et faisant office d'antenne.

MUSIQUE DE FILM

Pretty Baby (Louis Malle), ABC-AA-1076, avec les participations de: Bob Greene (p), New Orleans ragtime orchestra, Kid Thomas, Valentine, Raymond Burke,

Emmanuel Paul, Louis Nelson, Louis Barbarin, James Prévost, Jeannette Kimball et Louis Cottrell.

BRÉSIL

Jorge Ben/*Samba Nova,* Island 1LPs-9361, douze chansons.

Jorge Ben (g, voc)/*Tropical,* Island 1LPs-9390

"Born in Rio de Janeiro in 1942, the turning point came while he was in the army when, at the age of 19, he was given a guitar by his mother. This was 1961, the height of the Bossa madness, and Ben wrote a song called "Mas que Nada", which became one of the best known brazilian songs of all time. Subsequently his fame has spread (...) yet even those unfamiliar with his native tongue can respond to the life and wit which constantly informs his music." Notes..

AFRIQUE DU SUD

Blue notes in concert vol. 1, Ogum OG-220, avec Dudu Pukwana (as), Jonny Dyani (b), Chris Mc Gregor (p) et Louis Moholo (dm) London, 16 avril 77, neuf originaux.

MUSIQUE DU MOYEN-ORIENT

Abed Azrié: *Épopée de Gilgamesh* (d'après les tablettes sumerobabyloniennes — 2500 ans avant J.-C.), Shandar 83519-520, fév. 77.

DIEUX ET HEROS

L'Épopée de Gilgamesh passe, à juste titre, pour l'Oeuvre la plus célèbre de la Mésopotamie antique. Si elle n'a pas la perfection d'autres oeuvres plus courtes, par son ampleur, par la richesse de ses thèmes, et par le rayonnement qu'elle connut dans tout le monde civilisé d'alors, elle mérite d'être considérée comme l'expression la plus représentative du génie sémitique en Mésopotamie.

Elle n'y fut d'ailleurs pas le produit d'un milieu particulier, d'une époque donnée, ni même d'un seul peuple. Issue de la mythologie sumérienne, elle s'épanouit, pendant plus d'un millénaire, en Assyrie comme en Babylonie, et elle déborda largement leurs frontières, puisqu'elle fut connue, copiée, ou traduite depuis la Palestine jusqu'au coeur de l'Anatolie, à la cour des rois hittites.

Cette longue épopée raconte les aventures d'un très ancien roi d'Ourouk, Gilgamesh, qui resta fameux autant par les exploits qu'il accomplit que par les traverses qu'il eut à surmonter. Le personnage, en fait, n'est qu'à moitié légendaire. Sans doute, les listes royales sumériennes lui accordent-elles un règne de 127 ans, comme cinquième souverain de la première dynastie qui suivit le Déluge.

Il est donc possible que le roi Gilgamesh ait effectivement joué un rôle important à Ourouk, vers le XXVIIIe siècle avant notre ère, et que, très vite après sa mort, une légende se soit créée autour de son personnage, comme il advint, par la suite, pour Sargon d'Agadé ou pour Alexandre le Grand. La tradition orale embellit ensuite cette geste et lui donna la forme d'un cycle poétique.

L'épopée akkadienne de Gilgamesh est d'abord l'histoire d'une amitié, qui, née dans la rivalité, se forge dans les périls, s'exalte en de communs exploits et se dénoue douloureusement dans la mort. On y trouve aussi, et déjà, le grand thème de la démesure du héros qui, de victoire en victoire, ne sait pas à temps s'arrêter, et offense les dieux. À ce thème de l'orgueuil sacrilège fait écho celui du châtiment et de la mort: dans le coeur du survivant, la peur de mourir va devenir l'intolérable angoisse de l'homme qui prend subitement conscience de la précarité de la vie. En vain cherchera-t-il désespérément le secret de l'immortalité: chacune de ses tentatives le plongera plus profondément dans le désespoir, jusqu'au jour où, revenu de la longue errance, il retrouvera enfin le calme de la résignation.

Drame de l'homme, l'Épopée de Gilgamesh est aussi une vaste évocation de l'histoire de l'humanité. Son onzième chant rappelle le Déluge universel, où la race des hommes manqua de périr tout entière.

La jeunesse d'Enkidou évoque les premiers âges de l'humanité, alors que l'homme, tout proche de la nature, vivait en confiance parmi les animaux. Son initiation à la vie civilisée marque les étapes qui menèrent les groupes humains de l'existence nomade à celle des communautés urbaines, et, dans cette évolution, on ne notera pas sans intérêt la place que l'Épopée donne à la femme, initiatrice à la culture, et au chasseur, intermédiaire entre le prédateur sauvage et le sédentaire. Plus généralement encore, on y trouve l'évocation des environnements différents que constituent, pour l'homme, la forêt, le désert, la steppe et le monde civilisé. Quant à la description d'Ourouk au temps de Gilgamesh, on peut la considérer comme une évocation de la cité primitive, avec son Conseil des anciens, sa caste des guerriers, le despotisme aussi de son tyran solitaire, homme et dieu, qui, en certains domaines, exerce sur les hommes et sur les femmes de son apanage un pouvoir sans contrôle.

Riche de substance, cette geste de Gilgamesh peut être aussi considérée, du point de vue littéraire, comme la première des grandes épopées classiques. Elle en a les longs voyages en pays lointains, l'intervention des dieux dans les aventures humaines, des géants réputés invincibles, des monstres, des créatures surnaturelles, que le héros finit par terrasser ou par circonvenir; elle en a les périls et les combats surmontés et gagnés; elle en a aussi le déroulement en ses douze chants, où, de rebondissement en rebondissement, l'oeuvre n'en affirme pas moins son unité, après un prologue où sonnent déjà des formules qui deviendront traditionnelles.

RENÉ LABAT
Membre de l'Institut, professeur au Collège de France

Extrait de la préface "Religions du Proche-Orient" Babyloniens, Ougaritiques, Hittites.

FAYARD - DENOEL

OUD (Luth): MARCEL KHALIFÉ
NAY (4 Flûtes de roseau): ABDESSALAM SAFAR
(1 - SHAH 2 - BOUSALIK 3- MANSOUR 4- MOUSTAHSAN)
KANOUN (Cithare): SAAD RAJAI
VIOLE DE GAMBE: MARCELLO ARDIZZONE
VIOLONCELLES: (3 en alternance):
JACQUES VIDERQUER - MICHEL CHOQUET - WILLIAM STAHL - MICHEL LACROUSTE - GILBERT ZANLONGHI - DANY DULAUROY
PERCUSSIONS:
DARWICH AL-MASRI: (Mazhar: daff - Tabla: Dourbakka - Rikk: Daïra)
ABED AZRIÉ: (claves - clochettes - bracelets féminins - branche de palmier - triangles - wood-block - crotales - cymbalettes de danseuses)
CHRIS HAYWARD: (Cymbales)
HARPE: HELEN TRISTANI
Direction de l'ensemble: DIA SUCCARI
Adaptation du texte, musique, chant et narration: ABED AZRIÉ

RÉÉDITIONS

Booker Little (tp)/*Out front,* Br-5019, Janus (ex Barnaby/Candid), avec Eric Dolphy Haynes (dm)...

Steve Lacy (ss)/*Straight horn,* BR-5013, Janus avec Charles Davis (bs), Roy Haynes (dm)...

Gene Ammons (ts)/*Gentle Jug,* Prestige 24079, Album double (I) 26 janvier 1961, avec Richard Wyands (p), Doug Watkins (b) et J.C. Heard (dm) (2) 14 avril 1962 avec Patti Bown (p), George Duvivier (b), et Ed Shaughnessy (dm), seize standards. "Gene Ammons was one of the great jazz ballad players (...) He had the equipment in the form of a huge, highly personal tone and a sparsely-noted, highly elastic sense of time. He had been playing professionnally for almost 20 years and had the musical maturity to perform ballads for their melodic content, rather than as an excuse for bravura displays of technique. By this time (1961-62), he was an acknowledged master of the form." Bob Porter, notes de pochette.

Pee Wee Russell (cl)/*The Individualism of Pee Wee Russell,* savoy double SJL-2228, Storyville, Boston, Massachusetts, 27 janvier 1952, sextet incluant Ruby Braff (tp).

"Pee Wee Russell was a jazz musician to the core. He never played an untrue note (...) In his 60th year, he astonished the world with his unique oil paintings, revealing a new facet of his inner self. He began to paint at the instigation of his devoted wife Mary and produced a considerable body of works. When Mary died of cancer in 1968, he stopped painting, and within a year, the music also ceased. In the early morning hours of February 15, 1969, he died in his sleep in a hospital in Alexandria, Virginia. (...) This is not one of Pee Wee's best records. In January 1952, Pee Wee was just about three months into full-time resumption of playing, after having recovered from the near-fatal illness that struck him in December 1950." Dan Morgenstern, notes de pochette.

Gigi Gryce (as)—Duke Jordan (p)/*Signals,* Savoy Double, SJL-2231, 1955, quatre sessions différentes, quatre formations incluant entre autres Hall Overton (p), Oscar Pettiford (b), Phil Woods (as), T. Monk (p), Kenny Clarke (dm), etc.

"This is some of Gryce's strongest playing on record. He described it at the time as one of the most relaxed sessions in which he ever played. After getting the themes down, everything was spontaneous including the solo length." Ira Gitler, notes sur la session du 15 octobre 1955, avec T. Monk, Percy Heath (b), et Art Blakey (dm).

CASSETTES

Philip Corner 7701A, Breath chants, 60 min. 7701B, music, 60 min.

Anna Lockwood 7704A, Music, 90 min., (Tiger balm, World rythms, Woman murder, Glide, Sound flew like a bird), 7704B — Music, 60 min. (Malaman, Cloud music) "A composer-performer... she is compiling an archive of recordings of the world's rivers, for use in performances and environments."

Jackson Maclow 7705A — Peotry and Music, 60 min., 7705B — Homage to Leona Bleiweiss, deux versions: J. Mc. Low (quatre pianos) ou J. McLow avec Pauline Oliveros, 60 min. 7705C Suite de b, 90 min.

Charlie Morrow, 7706 A Chanting Music, personal chants, 1972, 60 min.,; 7706 B, a variety of chants from 1970-72, chanted by Morrow, 60 min., 7706 C, Hour of Changes, an hour long chant, avec Anna Lockwood et Catherine Shull.

Disponible au coût de $8 (60 min), 8.50 (90 min), ou 12.00 (120 min) de: The New Wilderness foundation Inc. 365 west end ave., New York N.Y. 10024. Également disponible, des bandes de Léonard, Mary et Christine Crow dog, Spencer Holst, et Tui St George Tucker, Jerome Rothenberg, Armand Schwerner, Joan MacIntosh, et Richard Schechner, Hannah Weiner.

EN DIRECT

Evan Parker, concert de saxophone solo, mercredi, le 4 octobre 1978, à 8h30, à l'auditorium du Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1379 Sherbrooke ouest, Montréal, cf: Disques Incus, FMP, ICP, Wergo, Ogun ..

CATALOGUE

Le disque, Medium artistique, du futurisme à l'art conceptuel: la collection de Germano Celant, 1978, 121 p. Catalogue bilingue d'une exposition qui doit avoir lieu du 7 septembre au 22 octobre 78 au musée d'art contemporain de Montréal. "Cette collection comprend environ 100 disques et pochettes, dont l'enregistrement et la conception respectivement, sont souvent l'oeuvre de certains des artistes modernes les plus importants d'Europe et des États-Unis. (...) La trame sonore des disques est enregistrée sur ruban magnétique et sera entendue pendant toute la durée de l'exposition..." Également au catalogue: photographies diverses, discographie, liste des oeuvres et un essai substantiel de Germano Celant.

MAGAZINES

Musicworks, "is a new music supplement to *Only Paper Today,* which should appear regularly in hopes that enough interest will be generated for the section to go independant." editor: Andrew Timar, 30 St Patrick street, Toronto, M5T 1V1, Contribution: $15.00/an.

Music Magazine, 69 Sherbourne St., Ste 311, Toronto, Ontario M5A 3X7, $1.00 par no, musique classique canadienne, et autres, disques, livres...

Le monde de la musique, édité par Le Monde et télérama, $2.50 par no, deux nos parus à date. Au sommaire du numéro 2, Bob Dylan, l'opéra, Vivaldi, Alfred Deller, Boulez, Danse, Prague: le rock baillonné, Disco, Festivals, Jazz, folklore, chanson, chronique de disques, Penderecki... adresse: 129, boulevard Malesherbes, 75017, Paris.

MAGAZINE

New York arts Journal, Avril/Mai, #9, 85¢, p. 33-35, une entrevue avec Philip Glass.

LIVRES

Jazz in the movies, par David Meeker, Talisman Books, 27 Sumatra Road, London NW6 1PS Réédition de 1972, Mise à jour, 2,240 films inventoriés, $15.45

Mahler: The man and his music, par Egon Gartenberg, New York, Schirmer books, 1978, 406 pp., $17.95.

Blackcase, volumes 1 & 2, Return from Exile, de Joseph Jarman, poésie, prose, publié par The Art Ensemble of Chicago Publishing co., Box 6408, Chicago, Illinois, 60680.

The Black Composer Speaks, édité par David Baker, Lida Belt et Herman Hudson, Scarecrow press, 506 pp. $20.00 (Entrevues (15), Répertoire, Discographies, Oliver Nelson, Archie Shepp, George Russell,...etc...)

Jazz records 1897-1942, de Brian Rust, 4e édition, deux volumes, song index, artist index... $60.00

The Cotton Club: a pictorial and social history of the most famous symbol of the jazz era, by Jim Haskins, Random house, New York 1977, 170 p., $9.75. '—This is not a story of Harlem. It is not, really, a story of black people. It is the story of a peculiar institution called the Cotton Club, of the World in which it flourished, and of the people who made it famous: Duke Ellington, Cab Calloway, Ethel Waters, Jimmie Lunceford, etc..." J.H.

Rock art: 52 record album covers, edited by Dennis Saleh, Comma books, 1977, 135 p., $10.95

Get on Down: a decade of rock and roll posters, edited by Mick Farren, 1976, D & S publishers, Ltd., 95 p. $13.50

Man, Magic and musical occasions, Columbus: collegiate publishing, 1978, par C.L. Boilès.

The French Quarter: "an informal history of the New Orleans underworld, by Herbert Asbury". $3.45.

Women in Music History, research guide by Jeannie G. Pool, $3.00, disponible de Jeannie G. Pool, P.O. Box 436, Ansonia Station, New York, N.Y. 10023.

Ezra Pound and Music: édité par R. Murray Schafer, New York, New directions publishing 1977, 530 pp., $50.00.

Pièces 3, 3e anthologie compilée et éditée par Michael Byron. Partitions de G. Bryars, A. Lucier, P. Corner, A. Curran, P. Garland...

Women in Jazz, de Frank Driggs, publié par Stash Records, 24 p. $1.98.

Gloses *sur John Cage,* de Daniel Charles, collection 10/18, no 1212.

Guide du spectacle et du disque, compilé par François Arcand et publié par le ministère des Affaires Culturelles du Québec, 1978, 334 p., disponible gratuitement à la direction des Communications, Ministère des Affaires Culturelles, 222 rue St-Laurent, à Montréal ou 955 Chemin St-Louis, à Québec.

"Telle était l'intention de départ: faciliter le côté administratif de la carrière d'auteur-compositeur-interprète. Cet objectif a été atteint. Avec ses données de base sur les agents d'affaires, le droit d'auteur, les studios d'enregistrement, le petit réseau, les média, les instruments et l'équipement, ce recueil pourra répondre aux principaux besoins d'information de tous ceux qui touchent de près ou de loin ce domaine: ne serait-ce que par curiosité." F. Arcand

The Illustrated encyclopedia of Jazz, de Brian Case et Stan Britt, Paper $7.95, Harmony Books, 1978.

Raymond Gervais

PROFESSIONAL ART DEALERS ASSOCIATION OF CANADA INC.

65 Queen Street West, Suite 1800
Toronto, Ontario M5H 2M5
(416) 868-1540

ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DES GALERIES D'ART DU CANADA INC.

L'Association professionnelle des galeries d'art est une organisation nationale à but non lucratif. Ses membres sont choisis d'après leur expérience, leur responsabilité, leur compétence et la contribution qu'ils apportent à la vie culturelle de leur communauté.

AGGREGATION GALLERY
83 Front St. E., Toronto
THE ART EMPORIUM
2928 Granville St., Vancouver
ARTLENDERS
318 avenue Victoria, Montréal
BAU-XI GALLERY
1876 West First Ave., Vancouver
340 Dundas St. W., Toronto
BECKETT GALLERY
142 James St. S., Hamilton
CONTINENTAL GALLERIES
1450 rue Drummond, Montréal
DEVOOGHT GALLERIES
2215 Granville St., Vancouver
DOMINION GALLERY
1438 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
DOWNSTAIRS GALLERY
10154 — 103 St., Edmonton
THE ELECTRIC GALLERY
24 Hazelton Ave., Toronto
EQUINOX GALLERY
1525 West 8th Ave., Vancouver
FLEET GALLERIES
173 McDermot Ave., E., Winnipeg
GALERIE L'ART FRANÇAIS
GALERIE MARTAL
1374 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
GALERIE ZANETTIN
28 Côte de la Montagne, Québec
GALLERY GRAPHICS
521 Sussex Dr., Ottawa
GALLERY MOOS
136 Yorkville Ave., Toronto
GALLERY O
589 Markham St., Toronto
GALLERY ONE
3557 Bathurst St., Toronto
GALLERY PASCAL
334 Dundas St. W., Toronto
MIRA GODARD GALLERY
1490 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
22 Hazelton Ave., Toronto
THE INNUIT GALLERY OF ESKIMO ART
30 Avenue Rd., Toronto
THE ISAACS GALLERY
832 Yonge St., toronto
KAR GALLERY
131 Bloor St. W., Toronto
KASTEL GALLERY
1366 Avenue Greene, Montréal
WALTER KLINKHOFF GALLERY
1200 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
LAING GALLERIES
194 Bloor St. W., Toronto
CARMEN LAMANNA GALLERY
840 Yonge St., Toronto
LIPPEL GALLERY
1434 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
ELCA LONDON
770 Chemin Lucerne, Ville Mont-Royal
MASTERS GALLERY
2107 Fourth St. S.W., Calgary
MAZELOW GALLERY
3463 Yonge St.,-Toronto
McCREADY GALLERIES
192 Davenport Rd., Toronto
MERTON GALLERY
68 Merton St., Toronto
DAVID MIRVISH GALLERY
596 Markham St., Toronto
THE MORRIS GALLERY
15 Prince Arthur Ave., Toronto
THE POLLOCK GALLERY
122 Scollard St. Toronto
ROBERTS GALLERY
641 Yonge St., Toronto
ROBERTSON GALLERIES
162 Laurier Ave. W., Ottawa
THE SABLE-CASTELLI GALLERY
33 Hazelton Ave., Toronto
SHAW-RIMMINGTON GALLERY
20 Birch Ave., Toronto
THIELSEN GALLERY
1038 Adelaide St. N., London
UPSTAIRS GALLERY
266 Edmonton St., Winnipeg
WADDINGTON GALLERIES
1456 Sherbrooke St. W., Montreal
33 Hazelton Ave., Toronto
WALLACK GALLERIES
202 Bank St., Ottawa
WELLS GALLERY
459 Sussex Dr., Ottawa
ALBERT WHITE GALLERY
25 Prince Arthur Ave., Toronto
ZWICKER'S GALLERY
5415 Doyle St., Halifax

CONTEMPORARY CANADIAN SCULPTURE
A Collection of Slides

The Canada Council Art Bank offers a set of 100 slides of sculptures by 24 well-known Canadian artists.

Designed for use by educational institutions and galleries, this set includes multiple views of many works as well as descriptive texts. Available by the set only, for $100.

Slide sets of *Contemporary Canadian Painting* are still available at the original price of $75 per set.

To order, write or phone: The Canada Council Art Bank, P.O. Box 1047, Ottawa, K1P 5V8 (613) 237-3400.

SCULPTURES CANADIENNES CONTEMPORAINES
Collection de diapositives

La Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada a réalisé une série de 100 diapositives reproduisant des sculptures de 24 artistes canadiens connus.

Conçue pour les établissements éducatifs et les musées, cette série présente des vues multiples de certaines oeuvres ainsi que des textes descriptifs. Son prix est de $100. Seule la série complete est en vente.

La série de diapositives *Peinture canadienne contemporaine* se vend encore au prix de $75.

Communiquer avec la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, C.P. 1047, Ottawa, K1P 5V8 (613) 237-3400.

LE CONSEIL DES *ARTS* DU CANADA OFFRE *AUX* PROFESSIONNELS DES *ARTS*

des bourses "a" pour artistes

(anciennement, bourses de travail libre)
Destinées aux artistes ayant plusieurs années de carrière et des réalisations importantes à faire valoir, et encore actifs dans leur profession.
Ces bourses couvrent, jusqu'à concurrence de $17,000, les frais d'exécution, de subsistance et de déplacement liés à un programme d'une durée de quatre à douze mois.

Dates limites:

15 octobre 1978 pour toutes les disciplines.
1er avril 1979 pour les arts plastiques et la création littéraire seulement.

des bourses "b" pour artistes

(anciennement, bourses de perfectionnement)
Destinées aux artistes ayant terminé leur formation de base *ou* reconnus comme professionnels.
Ces bourses couvrent, jusqu'à concurrence de $10,100, les frais de subsistance et les frais d'exécution liés à un programme de quatre à douze mois. Le boursier peut toucher en plus une indemnité de déplacement.

Dates limites:

15 octobre 1978 pour toutes les disciplines sauf le chant et la musique instrumentale de type "classique"
15 décembre 1978 pour les chanteurs et les instrumentistes en musique "classique"
1er avril 1979 pour toutes les disciplines, musique exceptée.

De plus, les artistes peuvent solliciter en tout temps:

des bourses de courte durée
des bourses de frais
des bourses de voyage

Pour obtenir la brochure Aide aux artistes, s'adresser au:

Service des bourses pour artistes
Conseil des Arts du Canada
Case postale 1047,
Ottawa, Ontario, K1P 5V8
613/237-3400

THE CANADA COUNCIL OFFERS TO PROFESSIONALS IN THE *ARTS*

arts grants "a"

(formerly Senior Arts Grants)
For artists who have made a significant contribution over a number of years and are still active in their profession.

Up to $17,000, to cover living expenses, project costs and travel costs related to a proposed program requiring 4 to 12 months to complete.

Deadlines:

October 15, 1978, for all disciplines. April 1, 1979, for the visual arts and writing only.

arts grants "b"

(formerly Arts Grants)
For artists who have completed basic training *or* are recognized as professionals.

Up to $10,100, to cover living expenses and production costs for a program requiring 4 to 12 months to complete, plus travel allowance for the award holder only.

Deadlines:

October 15, 1978, for all disciplines, except for singers and instrumentalists in "classical" music.
December 15, 1978, for singers and instrumentalists in "classical" music. April 1, 1979, for all disciplines except music.

Applications are also accepted at any time for:

Short Term Grants
Project Cost Grants
Travel Grants

For a brochure, Aid to Artists, write to:

Arts Awards Service,
The Canada Council,
P.O. Box 1047,
Ottawa, Ontario, K1P 5V8
613/237-3400

OPTICA

dimanche le premier octobre à 13h30 — **JACKIE WINSOR** Rencontre

9 au 27 octobre/vernissage le 9 octobre à 20h. — **A.C.T.** Exposition (Artists Cooperative Toronto)

dimanche le 29 octobre à 13h30 — **LISETTE MODEL** Rencontre

30 octobre au 10 novembre/vernissage le 30 octobre à 20h — **GARRY NEILL KENNEDY** Exposition

dimanche le 5 novembre á 13h30 — **LUCY LIPPARD** Conférence

13 au 24 novembre et 13 au 22 décembre — **IMAGES COLORÉES** Exposition

lundi 13 novembre à 20h. — **DR. BRUTE AND THE PIRANHA FARM** Musical Performance

dimanche le 26 novembre à 13h30 — **ROLAND POULIN** Rencontre

27 novembre au 11 décembre — **SIX ANNÉES CONSÉCUTIVES . . UNE EXPOSITION**

dimanche le 3 décembre à 13h30 — **JEAN-SERGE CHAMPAGNE** Rencontre

UN CENTRE AU SERVICE DE L'ART CONTEMPORAIN
451, ST.FRANCOIS-XAVIER, MONTRÉAL H2Y 2T1 (514)288-2419

"Liza introduced us to impulse at an Andy Warhol party. For ten dollars a year you too can subscribe to Canada's only art magazine."

October 2-15

Renée van Halm
Eva Brandl
Michael Jolliffe

ACT
424 Wellington West,
Toronto (366-2896)

Studios du Conseil des Arts à New York

Le Conseil des Arts du Canada met à la disposition des professionnels canadiens des arts plastiques deux studios dans une ancienne école aménagée (Project Studios 1), du secteur Queen's, à New York. Un artiste pourra travailler dans le premier studio de 400 pieds carrés pendant un an au maximum; le second est réservé à des activités expérimentales de courte durée (installations spéciales, performances, etc.). Les artistes ne recevront pas d'aide financière aux termes de ce programme; ils peuvent cependant demander à bénéficier de l'une des bourses régulières du Service des bourses pour artistes du Conseil des Arts.

Le Conseil des Arts participe ainsi, à titre d'essai, au programme international P.S. 1. de l'Institute of Art and Urban Resources. Cet organisme offre des locaux et des services aux artistes qui explorent de nouvelles tendances en art contemporain.

Demandes: Studio de travail — présenter avant le 30 septembre
Studio d'activités expérimentales — présenter le plus tôt possible

Renseignements: **Anne-Marie Hogue**
Service des arts plastiques
Conseil des Arts du Canada
C.P. 1047
Ottawa (Ontario)
K1P 5V8

Canada Council Studio Space in P.S. 1, New York

The Canada Council is making available to professional Canadian visual artists two studio spaces in converted Public School #1 in Queen's, New York. One studio will be a working space (400 square feet) for an individual artist for up to one year; the second is for a series of temporary experimental projects, such as performance art and special installations. No grants are included in this program, but artists may apply for financial assistance through the regular programs of the Council's Awards Service.

This pilot project is undertaken by the Canada Council as part of the International Program of P.S. 1 in New York — a program sponsored by the Institute of Art and Urban Resources, which provides alternative art spaces and programs for contemporary artists working in and presenting experimental art forms.

Deadlines: Working Studio Space — September 30
Temporary Space — Applications accepted immediately.

For information, write to:

Anne-Marie Hogue
Visual Arts Section
The Canada Council
P.O. Box 1047
Ottawa, Ontario
K1P 5V8

octobre:
John Heward

novembre:
Hurtubise

décembre:
Ron Martin

galerie marielle mailhot
Directeur: Georges Curzi
1460 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Québec H3G 1K4
Téléphone: 514/844-2287

ART 45

URS LÜTHI, Photographs.
September 20 — October 28.

DAVID GROOT — PAINTINGS.
November.

ALEX NEUMANN — Photographs.
December.

2175 Crescent Street, Montreal H3G 2C1, (514) 843-5024
Gallery hours Wednesday — Saturday 12-5 or by appointment.

BIENNALE II DU QUÉBEC
CENTRE SAIDYE BRONFMAN DU YM-YWHA & NHS
7 juin — 31 août, 1979

Tous les peintres, sculpteurs, graveurs, et artistes multi-média résidant au Québec sont cordialement invités à poser leur candidature pour cette exposition. Photographie et artisanat ne sont pas admis.

Écrire ou venir chercher les formulaires au:

CENTRE SAIDYE BRONFMAN
BIENNALE II DU QUÉBEC
5170 CHEMIN DE LA CÔTE STE. CATHERINE
MONTRÉAL, QUÉBEC H3W 1M7

à partir du 8 janvier, 1979

Les formulaires d'inscription devront nous être retournés au Centre Saidye Bronfman avec les informations requises au plus tard le 2 mars, 1979.

* Prière de ne pas téléphoner.

CENTRE SAIDYE BRONFMAN
YM-YWHA & NHS
ASSOCIATION DES CENTRES COMMUNAUTAIRES
JUIFS DE MONTRÉAL

5170 Chemin Cote Ste.-Catherine, Montréal H3W 1M7 • 739-2301

PROCHAINE PARUTION: NOVEMBRE 1978

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
REÇU LE
NOV 9 1978

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, 217 Richmond Street West, 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
NOVA GALLERY, 1972 West, 4th Avenue, Vancouver, B.C.
UNIVERSITY BOOKSTORE, UNIVERSITY OF BRITISH COLOMBIA, Vancouver, B.C.
VANCOUVER ART GALLERY, Bookstore, 1145 West Georgia St. Vancouver V6E 3H2, B.C.
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, 5, rue Grenier Saint-Lazare, 75003 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
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

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
REÇU LE
NOV 9 1978

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
NEW MORNING, 169 SPRING ST., 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