PARACHUTE

$2.50 PRINTEMPS 1977

PER
P.255
BNQ



6

directrices de la publication
FRANCE MORIN, CHANTAL PONTBRIAND

ÈVE ROCKERT CARPI, CHRISTIANE CHARETTE, RAYMOND GERVAIS, REVON REED, PHILIP FRY, NORMAND THÉRIAULT, NANCY MURRAY, LIZA BEAR, CALVIN HARLAN, CALVIN TOMKINS, PHILIP GLASS, TENNESSEE WILLIAMS, NICOLE McCALLUM

SYSTÈME GRAPHIQUE: ROLAND POULIN
PIERRE BOOGAERTS

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés ou non réclamés.

tous droits de reproduction et de traduction réservés.

les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

PARACHUTE est publiée avec l'aide du Conseil des Arts du Canada.

PARACHUTE, C.P. 730-Succursale N, Montréal, Québec,
Canada H2X 3N4 (514) 522-9167.

publication trimestrielle — le numéro $2.50, abonnement $9.00 étranger $15.00 (par avion).

Dépôt légal à la Bibliothèque Nationale du Québec et à la Bibliothèque Nationale du Canada. 4ième trimestre 1976.

Atelier des Sourds (Montréal) Inc., Montréal
Rive-Sud Typo Service Inc, St-Lambert.

courrier de 2e classe. ISSN 0318- 7020.

COUVERTURE: PHOTO: PIERRE BOOGAERTS

Nous remercions Leslie Cotton de sa collaboration à l'article sur Charlemagne Palestine paru dans le numéro 5.

Nous désirons remercier les personnes suivantes de leur collaboration: Le New Orleans Museum of Art, William A. Fagaly, conservateur en chef, E. John Bullard, directeur, Tina Girouard, Dickie Landry, Linda Benglis, Robert Rauschenberg, Keith Sonnier, Liza Bear, Calvin Harlan, Tennessee Williams, Philip Glass, Calvin Tomkins, Rena Small, Ida Kohlmeyer, Madame Jack Landry, Madame Yvelle Girouard, Mae et Joe Sonnier, Gerard Murrell, Catherine Blanchet, Russell Dupuis, Revon Reed, Paul Tate, Herman Mhire, M. et Mme Stanley Grinstein de Gemini G.E.L., Los Angeles, Madame Muriel Bultman Francis.

6

PRINTEMPS 1977

4 LE SUD À VOL D'OISEAU
quelques notes à partir de Five from Louisiana
par Chantal Pontbriand

7 LYNDA BENGLIS an essay by Tennessee Williams
et une entrevue de France Morin

12 TINA GIROUARD, Two trees in the Forest,
an interview by Liza Béar

18 RICHARD LANDRY, an interview by Philip Glass

22 ROBERT RAUSCHENBERG, an essay by Calvin Tomkins

25 KEITH SONNIER, an interview by Calvin Harlan

29 LOUISIANA CAJUNS STILL SAY: "LÂCHE PAS LA PATATE, MON NÈGRE",
by Revon Reed (texte français et anglais)

32 RÉFLEXIONS SUR LE PROBLÈME RÉGIONALISTE
par France Morin

35 DOROTHEA ROCKBURNE by Nancy Murray

38 YVES GAUCHER, The Last Picture Shown, par Normand Thériault
For Jan Swidzinski and Hervé Fischer

42 LE POTAGE OUTAOUAIS
a contextual prescription/description by Philip Fry

44 INFORMATIONS



Photo: Pierre Boogaerts

LE SUD À VOL D'OISEAU

quelques notes à partir de Five from Louisiana

par Chantal Pontbriand

Ce que contient ce numéro de Parachute concerne tous ceux qui vivent hors des grandes métropoles artistiques. À l'heure où l'existence de ces métropoles est mise en doute, de l'intérieur même, on peut dire que ce numéro s'adresse à tous, puisque tout artiste, qu'il vive à Tokyo ou à New York ou à Montréal, a des racines. Ces racines, il les assumera où qu'il choisisse d'habiter... comment ne pas être influencé dans sa vie future par la famille, la race ou l'ethnie, le milieu social, urbain ou rural, les média de communication, la distance ou la promiscuité. C'est tout cela qui forme la sensibilité chez l'individu. Ce bagage culturel, chacun l'emporte avec soi, où qu'il aille, et choisit d'en tenir compte à des degrés divers.

Les migrations vers les métropoles artistiques demeurent probablement aussi grandes qu'elles l'ont toujours été. Après avoir expérimenté la vie d'un grand centre, ceux qui veulent partir partent et ceux qui veulent y rester, restent. Alors qu'autrefois, ceux qui étaient partis et avaient pu rester, avaient réussi, et que les autres avaient dû partir à cause d'un échec. Aujourd'hui, il y en a qui partent non pas parce qu'ils n'ont pas réussi à s'intégrer dans le "milieu" mais parce que leur développement personnel les pousse ailleurs vers d'autres environnements que l'environnement urbain et systématisé imposé par New York, quand il s'agit des États-Unis, Aussi, l'illusion qui domine ce système n'est plus aussi grande et certaines conjonctures socio-historiques ont fait que New York ne peut plus revendiquer les honneurs d'autrefois. Certains artistes n'ont plus le souci de la réussite, de la consécration. Ils ignorent les grands centres ou choisissent de les abandonner au profit d'un développement individuel sans recours aux formules, aux traditions ou aux théories. Certains conservateurs de musée, par ailleurs, ont adopté des politiques visant à aller chercher en province des alternatives à la stagnation de l'art. Les expositions majeures, dont un des objectifs est de consacrer des artistes, sont continuellement remises en question: que ce soit la Biennale de Paris, Documenta, ou la Biennale de Venise (toutes ont été fortement contestées). Toutes ont peine à survivre ou encore à recevoir l'appui des artistes.

Les années '60 ont permis à un certain nombre de galeries remarquables de se mettre sur pied à New York et d'ouvrir leurs portes à de jeunes artistes qui offraient des perspectives nouvelles et des problématiques intéressantes: l'époque des Naumau, Morris, Judd, Sonnier... Ce n'est plus le cas, le marché est à la baisse et les collectionneurs n'ont plus l'esprit de risque qui les animaient il y a encore quelques années. On n'a qu'à visiter les foires qui ont lieu annuellement en Europe pour se rendre compte que même les moteurs de l'avant-garde comme Castelli ou Sonnabend ne s'avancent plus sur des terrains incertains comme autrefois et optent pour les éléments les plus sûrs de leurs galeries Oldenburg, Lichtenstein ou Rauschenberg. Ce ne sont sans doute pas les artistes qui utilisent des média éphémères ou audio-visuels qui rentabilisent l'existence de ces galeries auxquelles, par ailleurs, on reconnaît toute la hardiesse et l'enthousiasme dont ils ont témoigné par leurs rôles dans l'évolution des arts des dernières années.

D'autre part, l'échelle des valeurs est dictée dans le domaine de l'art par un système dont la cohérence et l'axe central se retrouvent encore uniquement à New York. New York demeure le lieu de consécration qu'on le rejette ou non, le lieu des revues à gros tirages, des grands musées et des grandes galeries, des collectionneurs importants, l'endroit qui donne le pas, où sont jetées les bases décisionnelles, où se sont élaborés les paramètres de jugement.

Pourtant, en milieu régionaliste, et tous le sont face à New York: Paris, Montréal, Milan, Toronto, New Orleans... on revendique son autonomie, son identité, pour ne pas dire son histoire. On désire croire ferme à sa survivance, sans aller jusqu'à croire à son auto-suffisance culturelle. On se dit aussi que les distances ne sont pas grandes de nos jours, que New York est facilement accessible, à quelques heures d'avion, etc. On s'abonne aux revues d'avant-garde et même, on peut recevoir chez soi le Soho News Weekly qui donne l'impression de suivre la moindre manifestation à New York comme si on y vivait.

Finalement, cette perspective raccourcie donne davantage une idée fausse et illusoire de l'art contemporain en filtrant la totalité de sa production par les média d'information. La proximité est là, mais le rapport est biaisé. Ce qui manque: le contact direct, la possibilité de percevoir l(es) oeuvre(s) en-train-de-se-faire.

Il y a donc double décalage: le biaisement que génèrent les média permettant à l'illusion de s'inscrire comme réalité — la survivance dans un système socio-économique qui ne tient souvent que grâce à des béquilles: l'enseignement à perpétuité, les bourses du gouvernement, et autres. Pour être artiste en province, on doit se munir d'une de ces béquilles, selon plusieurs facteurs, dont celui du pourcentage de la population qui s'intéresse à l'art et de l'attention que portent les collectionneurs et les institutions locales aux artistes importants de leurs régions.

Dresser la liste des pours et des contres de la question de la décentralisation n'est pas notre propos pour le moment. On constate néanmoins que l'on cherche, pour une raison ou pour une autre à l'heure actuelle, des alternatives à la métropole, et d'autre part, que les régions se débattent et s'efforcent et d'exister et d'émerger en tant que point d'intérêt pour l'art contemporain. Souvent, cette poussée au niveau des arts est accompagnée d'une poussée économique ou politique, qui engendre la prolifération de nouvelles idées, de nouvelles écoles d'art, de nouvelles galeries, de musées, de collectionneurs et, au niveau artistique, une région développe un sous-système. L'éclosion économique ou politique n'engendre pas nécessairement un renouveau artistique, bien que l'énergie créatrice ait possiblement besoin d'être soutenue par un climat politico-socio-économique correspondant, ouvert et "magnétisant".

Il y a donc un retour aux E.U. vers les différentes régions, un regain d'intérêt pour ce qui germe en dehors de New York: la Californie et le Sud semblent être les deux régions les plus en vue. Ces régions sont par contre fort différentes l'une de l'autre de plusieurs points de vue: histoire, économie et culture.

Ce numéro se propose d'explorer plus avant l'une de ces régions en se basant sur un point de départ qui est l'exposition Five from Louisiana, qui a lieu du 28 janvier au 27 mars au New Orleans Museum of Art en Louisiane.

C'est à Paris, en octobre dernier, que j'ai entendu parler de cette exposition pour la première fois. J'y ai rencontré Dickie Landry et Tina Girouard qui tous deux font partie de l'exposition. Pour eux, la chose était extrêmement significative: ils allaient exposer pour la première fois dans un musée de leur contrée d'origine avec trois autres artistes de la Louisiane: Lynda Benglis, Keith Sonnier et Robert Rauschenberg. De plus, ces artistes sont nés dans la partie francophone (cajun) de la Louisiane, ce qui n'est pas sans leur attribuer une identité particulière. En explorant plus à fond la problématique à la base de Five from Louisiana qui est celle de la confrontation d'une région face à une métropole, en s'intéressant, à titre de québécois, à une autre région du continent nord-américain, nous avons senti l'intérêt de consacrer quelques articles à cette exposition: aux artistes (entrevues et textes), au contexte socio-culturel (que nous développons plus loin), au problème régionaliste (ce dont France Morin traite plus particulièrement), et à la renaissance de la francophonie en Louisiane, ce sur quoi Revon Reed fait le point dans un texte intitulé *Lâche pas la patate.* Quelques-uns des textes au sujet des artistes ont été tirés d'un supplément spécial paru dimanche le 30 janvier dans le Times Picayune, de New Orleans, paru à 323,000 exemplaires et distribué en Louisiane. Ce supplément devait servir de catalogue à l'exposition.

Les entrevues des artistes ont été menées par diverses personnes, selon leur choix; il en est de même quand il s'agit de textes; Tennessee Williams nous livre ses impressions sur Lynda Benglis. Liza Béar, rédactrice du magazine Avalanche, a interviewé Tina Girouard. Le compositeur Philip Glass a interviewé Dickie Landry qui fait partie de son ensemble et qui est un ami de longue date. Calvin Tompkins a écrit sur Rauschenberg. Calvin Harlan, professeur de Keith Sonnier lorsqu'il étudiait à l'University of Southern Lousiana, l'a interrogé.

Pour nous permettre de saisir le sens de Five from Louisiana et le processus de réintégration que sous-tend l'exposition, France Morin et moi-même sommes allées en Louisiane pour une dixaine de jours avant l'ouverture, ce qui nous a permis de suivre tout le montage, d'interviewer à notre tour chacun des artistes et de leurs collaborateurs et de rencontrer quelques-unes des personnes qui ont pu les marquer lorsqu'ils étaient encore en Louisiane. Calvin Harlan, par exemple, a enseigné à Girouard, Landry et Sonnier. Il est l'auteur de *Vision and Invention,* où ses méthodes d'enseignement sont explicitées. Revon Reed est professeur à Mamou, d'où Keith Sonnier est originaire, et est considéré comme l'un des principaux animateurs de la renaissance de la culture cajun. Il a d'ailleurs publié aux éditions Parti-Pris un livre intitulé *Lâche pas la patate: portrait des acadiens de la Louisiane.* Clifton Chénier, qui était là avec sa bande pour jouer le soir du vernissage, est un musicien cajun noir qui joue avec Dickie Landry depuis longtemps.

Nous nous sommes rendues dans les bayous, cette partie de la Louisiane où on parle encore français et là, nous avons rencontré un esprit fort particulier et retrouvé la saveur de la culture française amalgamée, non pas assimilée, à plusieurs autres cultures: américaine, noire, espagnole, indienne.

Cette exploration d'une des parties les plus actives et les plus originales du Sud américain, nous a permis d'intuitionner l'importance de la diversité culturelle qui subsiste dans certaines parties des États-Unis malgré l'esprit de Melting-Pot, forte idéologie de base de l'Amérique, qui a longtemps fait partie du American Dream et de ses multiples miroitements économiques, sociaux et culturelles.

Précisons, avant d'aller plus loin, quelques données. Organisée par le New Orleans Museum of Art, en particulier par William A. Fageley, Five from Louisiana est en préparation depuis quatre ans. Elle fait partie d'une série d'expositions qui doivent souligner le travail d'artistes d'un intérêt majeur dans l'histoire de la Louisiane. Ces expositions ont été mises sur pied en hommage au Bicentenaire de la Révolution américaine. Les trois expositions qui ont précédé celle-ci étaient consacrées aux peintres Richard Clague (1821-1873) et John McGrady (1911-1968), au photographe Clarence John Laughlin. Five from Louisiana est la dernière de ces expositions et comprend donc le travail de cinq artistes qui ont acquis une réputation internationale et qui sont d'origine locale. Pour chacun d'entre eux, il s'agit, comme mentionné plus haut, d'une première exposition dans leur état d'origine, alors que leur travail est déjà connu ailleurs aux États-Unis et en Europe. Tous ont adopté New York à un moment de leur vie comme principal domicile. Lynda Benglis et Keith Sonnier partagent leur temps entre New York et Los Angeles. Rauschenberg est souvent à New York, lorsqu'il n'est pas chez lui en Floride. Tina Girouard et Dickie Landry vivent à New York mais passent une bonne partie de l'année à Cecilia dans les bayous.

Il semble assez invraisemblable qu'aucun de ces artistes pense cependant à revenir s'établir en Louisiane. Le centre de leur vie professionnelle est ailleurs, les ressources dont ils ont besoin pour continuer leur travail sont ailleurs. Mais là n'est pas la question, est-ce possible aujourd'hui, pour un artiste qui désirerait le faire, de demeurer en province et de pouvoir poursuivre pour autant son métier avec des avantages similaires ou équivalents à ceux que connaissent les artistes de New York? Et si cela est possible, qu'est-ce que cela signifie? Pourquoi aujourd'hui aller à New York quand on veut être artiste? Faire valoir son travail, s'intégrer dans un milieu plus stimulant, trouver des débouchés pour son travail dans une galerie, en Europe, ailleurs, être remarqué par un musée important... sans doute ces motivations relèvent-elles d'une question politique et commerciale. Si cela en est ainsi, jusqu'à quel point la déchéance économique de l'Est des USA et la renaissance sudiste peuvent-elles avoir des répercussions culturelles...

Jusqu'à il y a quinze ans encore, le Sud, le Sud "profond" comme on l'appelait alors, avait comme caractéristique principale d'être rural, agraire, stable religieux et raciste. La disparition apparente du racisme, l'industrialisation et le décollage économique ont tôt fait de modifier considérablement cette image désuète du Sud.

Les Sudistes perdent leurs complexes face aux autres américains. Les changements dans le Nord, accompagnés de graves problèmes politiques et économiques (la défaite du Vietnam, la faillite de New York, par exemple) influencent les relations Nord-Sud. La crise de l'énergie engendre un regain d'intérêt pour les généreuses ressources qu'offrent la Louisiane, le Texas et d'autres états du Sud. En Louisiane seulement, on exploite 5,500 puits de pétrole le long des bayous, dans le delta du Mississipi et dans la mer. Les marins et les ouvriers des plantations deviennent des employés des industries de pétrole. Les villes grossissent (Lafayette La., par exemple, est la ville qui dit-on compte aujourd'hui le plus de millionnaires aux USA.) La Nouvelle-Orléans est le troisième port le plus important au monde: c'est le débouché de tout le Middle-Ouest américain. L'aéroport d'Atlanta est le deuxième plus grand aux États-Unis après Chicago et avant N.Y et LA. Bref, le Sud connaît une expansion industrielle économique de 4.4%, comparativement à 3.4% ailleurs aux E.U.

Aussi, les années soixante donnent lieu à l'avènement de la Campagne des Droits civiques. Pour la première fois, les noirs ont une identité légale identique à celle des blancs. Tous ont désormais les mêmes chances de promouvoir leurs intérêts, de connaître un même bien-être. Mais l'intégration est lente et difficile, même si dans certaines villes, comme Atlanta, le maire est noir, dans les écoles, tout n'est pas réglé: on institue le "busing" qui force les enfants à fréquenter des écoles intégrées. En réaction, on ouvre de plus en plus d'écoles privées pour contrer cette procédure qui veut empêcher que les enfants des mêmes quartiers, noirs ou blancs, demeurent entre eux. Les noirs ne sont pas les seuls complexés du Sud, il y a les "petits Blancs" en Georgie, en Alabama, en Louisiane. Eux aussi, l'ère de prospérité qui enveloppe le Sud va leur permettre de sortie de leur isolement, d'abandonner les quelques acres de ferme qu'ils possèdent au profit d'emplois stables dans les usines, les industries, ou alors, ils agrandiront leurs propriétés et avec de la machinerie nouvelle profiteront davantage de leurs investissements. Le coton, culture difficile et pue rentable, est remplacé par les arachides, le riz, la maïs, la canne à sucre, le soja. On voit beaucoup de petites maisons de bois qui semblent être à l'abandon dans le Sud de la Louisiane, par exemple, mais ce n'est plus pour autant un signe de pauvreté: les habitants ont émigré vers des demeures plus modernes, symboles de leur nouvelle richesse.

Le Sud est stable: l'homme qui y habite a été formé par une tradition agraire et son attachement à la terre est grand. L'homme du sud a le sens de la continuité comme l'européen, et étonnament, le changement technologique n'a pas trop vite altéré cette façon de voir. On a l'impression que la religion et l'éducation sont encore des valeurs primordiales pour les sudistes. On appelle la "Ceinture biblique" cette zone qui va du Texas à l'Atlantique, parallèlement au Golfe du Mexique. À cette religiosité blanche, on peut ajouter l'apport mystique du vaudou antillais. Ce sont ces traditions sociales et culturelles, modelées par des influences d'origines diverses, développées en paix pendant plus d'un siècle, qui donnent au Sud un mode de vie tellement particulier qu'il résiste aux contraintes et désavantages de la poussée économique et qui donnent à la vie présente son sens nostalgique.

Ce sud est américain dont la géographie et le climat, dont les moeurs et le mode de vie sont si différents du reste des États-Unis, est-il identifiable culturellement? En littérature, les noms de William Faulkner, Sherwood Anderson. Carson McCullers, Truman Capote, Shirley Ann Grau, Walker Percy, et de Tenesse Williams nous viennent immédiatement à l'esprit... En musique, c'est le dixieland et la Nouvelle-Orléans, la floraison du jazz et du country-music: Nashville, Tennessee, Macon, Georgia, Austin, Texas, Lafayette, Louisiane, sans négliger cette immense fête populaire en Louisiane qu'est le Mardi-Gras. Certaines formes d'artisanat sont encore vivantes: le tissage, courtepointes, et la vannerie... Par le passé, l'axe de développement de cette région a toujours été le Mississipi: ce fleuve devait déterminer bien des choses culturellement, toute une atmosphère que l'on retrouve très bien dans les romans sudistes, dans la musique, dans les arts plastiques.

Pour ce qui est de la tradition picturale ou plastique elle semble être inexistante en rapport avec l'importance de la musique ou de la littérature. Il faut bien sûr tenir compte des artisanats locaux et du Mardi-Gras dès que l'on cherche une sensibilité particulière à cette région. Il n'y a donc pas eu véritablement d'école de peinture ou de sculpture spécifique dans le Sud jusqu'à maintenant. Richard Clague et John McGrady sont des cas isolés dans l'histoire de la peinture américaine et plutôt que de se réclamer de mouvements locaux, on peut supposer qu'ils étaient plus en rapport avec ce qui se passait en art au même moment ailleurs aux E.U. ou en Europe, qu'en rapport avec des groupes dont ils auraient pu être les figures de proue. Afin de comprendre qu'elle pouvait être ces rapports pour un peintre travaillant dans le Sud au XIXe siècle ou au milieu du premier tiers du XXe, il vaut la peine de s'intéresser un peu plus à ces deux peintres.

Richard Clague, né à la Nouvelle-Orléans en 1821, étudie en Europe où il fréquente plus ou moins l'école de Barbizon. Il développe une approche pastorale et peint souvent des scènes de campagne avec de l'eau, des arbres, de petites maisons et des animaux, inspirées de la Basse-Louisiane. Clague, bien que son travail puisse s'apparenter à celui de certains peintres contemporains ailleurs aux E.U. n'a jamais eu de contact avec ceux-ci et tout son héritage artistique et culturel était français. Il en était de même pour ses collègues artistes car la Nouvelle-Orléans à cette époque gardait encore beaucoup de son héritage français et les relations avec l'Europe se vivaient directement et non pas via New York qui devenait rapidement la métropole économique et artistique américaine. Clague accueille très souvent de jeunes peintres de la Nouvelle-Orléans dans son studio selon la manière française et les amène avec lui pour peindre la nature de la Louisiane. On remarque que les scènes représentées par Claque s'apparentent assez bien à ce que la photo offrait comme cadrage à l'époque, on remarque aussi que le traitement de la nature n'aspire pas au grandiose, comme c'est souvent le cas dans la peinture américaine de l'époque: la nature est vue comme étant une chose à l'échelle humaine, où la vie est calme, paisible et ensoleillée, le tableau est baigné de lumière, la présence de la végétation est rassurante, protectrice, tout est là pour mettre l'homme en confiance, exprimant une forme de douceur et de mélancolie, plutôt pertinente aux concepts de la nature qui existaient en Europe à l'époque avec Rousseau... Quatre-vingts ans plus tard, vers 1930, commence à peindre John McGrady (1911-1968). Le courant qui prédomine alors aux États-Unis est le régionalisme. C'est l'entre-deux-guerres et une attitude isolationniste survient à la suite d'une dépression économique qui touche l'ensemble de la nation. Le régionalisme veut être un mouvement essentiellement américain et se défend d'employer les voies excessives de la peinture européenne contemporaine. Les artistes veulent être vraiment représentatifs de leurs régions et veulent partager à travers l'art les difficultés éprouvées par le peuple américain pendant cette période, McGrady étudie au Art Students' League à New York, mais il a tôt fait de réaliser qu'il ne serait pas heureux à peindre les rues de New York; il devait peindre le Sud: les noirs, la campagne, les fêtes, etc. et toute cette imagerie, il allait la traiter d'une façon réaliste alliée à sa vision fantastique et humoristique des choses. "For McGrady, painting becomes almost an act of creation: the body of his medium receives the soul of his inspired dream, and the resulting painting lives as a unique entity. Ultimately, because of this, each painting is a self-portrait, a representation of a portion of the artist's soul. In effect, McGrady's most fantastical paintings provide a tentative answer to Pascal's mystery of the union of body and soul; for they suggest that man is capable of using his soul to move beyond his body, to create new relities for himself. And, unlike the surrealist painters of the period, who painted only symbolic manifestations of the mind or soul, McGrady provided a recognizable form for the dream."[3]

À partir d'une tradition de peintres-portraitistes itinérants, de quelques peintres de renommée nationale comme Clague ou McGrady, de manifestations vernaculaires comme l'artisanat, le Mardi-Gras, le vaudouisme , la musique populaire, la littérature orale créole, noire, française, indienne... où donc sont les traditions stylistiques dont le Sud pourrait se réclamer? Le Musée de la Nouvelle-Orléans organise depuis 1915 une biennale qui regroupe les artistes des états suivants: Alabama, Arkansas, Floride, Georgie, Kentucky, Mississipi, Tennessee, Carolines du Nord et du Sud, Louisiane et Texas. Ces biennales sont ouvertes à tous les artistes de ces états et constituent pour eux l'occasion de montrer leur travail et d'exposer dans des galeries locales éventuellement.

Chaque biennale est sujette à l'expertise d'un jury qui fait des recommandations en faveur d'expositions solo pour l'année suivante. En 1967, Robert Doty, qui était conservateur du Whitney Museum of American Art à ce moment-là, trouva que l'art issu du Sud exprimait une qualité en rapport avec un néo-surréalisme ou une fantaisie teintée de psychologisme prononcé. Cependant, ce qui semble correspondre le plus à une tentative d'identifier ou de topographier artistiquement le Sud, est, comme partout ailleurs, une tendance à explorer une multitude de courants ou encore à défier les catégories et les styles. À ce propos, Jane Livingston, jury invité à la Biennale de 1975 commente:... "certaines régions aux États-Unis semblent avoir soutenues à travers les années et les décades mêmes des traditions stylistiques identifiables. L'École de Chicago, par exemple est caractérisée par un vocabulaire de formes surréalisantes, (the Hairy Who et H.C. Westermann, qui sont apparus à Chicago pendant les années 50 et 60, sont des exemples de ces phénomènes); la région de San Francisco a absorbé et rapidement transformé l'École de New York sous l'influence de la "beat-generation" et du style qui avait pris ses origines à San Francisco dans les années 50. Puis, ce style s'est développé dans le sens d'une école de peinture vers les années 60 jusqu'à maintenant. Aujourd'hui, ce style absorbe une imagerie fantaisiste un peu à l'image de ce qui se fait a Chicago et des média divers: on fait du dessin, de la peinture surréaliste comme de la céramique. Les sculpteurs qui travaillaient dans les années 50 et 60 dans divers média en créant des constructions organiques élaborées soutiennent cette association constante au surréalisme que nous avons remarqué dans différentes régions. De San Francisco, à la fin des années 50, est venue une infusion d'énergie artistique dans le Sud de la Californie, ce qui a crée plusieurs sous-styles: l'artisanat et la "car-culture" alliés à la céramique et aux plastiques dans les années 60; l'émergence de l'art d'environnement centré sur la lumière et sur l'atmosphère per se; différentes manières de "peinture" accrochées aux murs: des oeuvres abstraites fabriquées avec des brindilles, du tissu, du ciment, des plastiques, de la corde, des perles, de la lumière projetée — courant qui s'est développé partout au cours des années 60..." De même, on peut inférer que le Sud connaît aussi cette prolifération de sous-styles dont l'origine tient à la fois de traditions stylistiques modernes — Matisse, Cézanne, l'expressionnisme, le surréalisme et le dadaisme... — et de formulations vernaculaires ou d'approches technologiques. Jane Livingston écrit encore: "D'une façon évidente, on remarquera... une prépondérance à l'imagerie fantastique ... c'est-à-dire que les oeuvres, sous forme de peintures, de sculptures ou autres, ont tendance à représenter une vision fantaisiste. Les mythologies personnelles semblent être de rigueur. L'humour et l'ironie, teintés parfois de cynisme, un certain côté psychologique très complexe, semblent émerger de l'environnement sudiste même. De plus en plus, une véritable sophistication sous-tend le côté naïf ou ingénu dans l'imagerie employée par certains artistes du Texas, de la Louisiane ou de l'Alabama... on n'y trouve pas de préciosité, ce qui pourrait facilement être le cas quand il s'agit de ce type d'art..."[4]

En octobre 1976, eut lieu, sous les auspices de la Appalachian State University, un séminaire organisé par Jane Livingston, Marcia Tucker, ex-conservateur au Whitney Museum of American Art, et William Fageley, intitulé Southern Rim Conference. L'idée à la base de ce séminaire était de rassembler un certain nombre d'artistes qui vivent dans le Sud ou qui en proviennent, dont le travail y est en tout ou en partie exécuté, ou qui conservent des attaches en rapport avec le Sud. Il y a donc aux États-Unis une volonté de reconnaître la force des idées et des styles indigènes, de cesser le boycottage opéré par certains mécanismes centrifuges inhérents à l'attitude monopolisante de New York. Des conférences du type de celle-ci visent à regrouper là où c'est possible des forces qui peuvent offrir une alternative organisée à New York, à mettre en valeur les attaches régionales, les racines, les processus d'intégration de celles-ci au travail de l'artiste et le rapport entre ce travail et le contexte artistique contemporain en général.

Là n'est pas la seule tentative de donner forme et cohésion aux manifestations de l'art contemporain dans le Sud. Encore faudrait-il souligner le travail des institutions telles que les nombreux collèges et universités dont certains ont des départements d'art extrêmement décloisonnés et ouverts, le fameux Black Mountain College, en Caroline du Nord, l'Institute for the Arts, Rice University, Houston, les musées qui comme le N.O.M.A. et le musée de Houston sont bien au pas de l'actualité et encouragent les artistes locaux par des politiques soutenues, quelques galeries commerciales comme Simone Stern à la Nouvelle-Orléans, sans oublier le Contemporary Arts Center à la Nouvelle-Orléans qui vient tout juste d'ouvrir et qui compte bien devenir un espace permanent pour les manifestations multi-directionnelles de l'art actuel: la danse, la musique, la performance, le vidéo, la sculpture, la peinture...

Finalement, ce centre incarne ce dont chaque ville de province rêve: un immense espace ouvert où tout est possible. Où, sur place, on peut assurer une présence de l'art contemporain dans sa propre ville, avec un dosage parfait de manifestations qui viennent de l'extérieur comme de l'intérieur, comme une pulsation, en flux/reflux constant, sans les pressions d'un système économique monopolisant comme il est vécu à New York.

Pour certains, l'existence de ce type de centre peut correspondre à du déjà vu/déjà vécu, car, enfin, les véritables laboratoires de l'art meurent comme ils naissent, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas le temps de devenir des institutions, ou les individus à la base font d'eux-mêmes table rase pour recommencer à neuf... Plusieurs questions restent à poser: ces alternatives sont-elles des faux-semblants, animés par un sentiment de nostalgie de la part de ceux qui ont connu les grands centres d'activité, visent-elles à combler des carences ou des vides, à combler cette distance face à la métropole, ou seraient-elles enfin le reflet de nouveaux départs? La question demeure: le Sud en est-il encore au stade du rattrappage?

1 Harlan, Calvin, *Vision and Invention; A Course in Art Fundamentals* Prentice-Hall, New York
2 Reed, Revon, *Lâche pas la patate: portrait des acadiens de la Louisiane,* Parti-Pris, Montréal, 1976
3 Marshall, Keith, *John McGrady, 1911-1968,* catalogue du New Orleans Museum of Art, New Orleans, 1975
4 Livingston, Jane, *1975 Artists Biennial,* catalogue du New Orleans Museum of Art, New Orleans, 1975

LYNDA BENGLIS



7 Come 11: Once, 1976, 71 x 14 x 9½, photo: Rena Small

An Essay by TENNESSEE WILLIAMS

New York, September 1976

TENNESSEE WILLIAMS, New Orleans playwright and author, is a five-time winner of the New York Drama Critics Circle Award (1944-45, 1947-48, 1955, 1960-61) and was twice awarded the Pulitzer Prize (1948, 1955). His plays include *The Glass Menagerie* (1944), *A Streetcar Named Desire* (1947), *Summer and Smoke* (1948), *The Rose Tattoo* (1951), *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), *Orpheus Descending* (1957), *Sweet Bird of Youth* (1959), *Period of Adjustment* (1960), and *The Night of the Iguana* (1961). In addition to writing the film adaptations for a number of his Broadway plays, he wrote the screenplays for *Baby Doll* (1957), *Suddenly Last Summer* (1961), and *Boom* (1968). He is the author of the novel *The Roman Spring of Mrs. Stone* (1950) and his autobiography *Memoirs* (1975).

Of course I was a bit mystified when I received an invitation to write a critique or impression of a painter-sculptor, as advanced in her art as Miss Lynda Benglis. I wondered why the invitation hadn't gone to someone practising in the same field such as Tony Smith or Fritz Bultman. The only plausible explanation which occurred to me was that the persons in charge of the exhibition at the New Orleans Museum of Art preferred a simplistic approach, not a sophisticated one. Well, a simplistic approach is all that I have to offer.

(I have sometimes been virtually hypnotized by great paintings, having once stood for an hour before Bonnard's *Breakfast Table* in the art-show at the San Francisco World's Fair in 1939: and having been almost equally entranced by the water-lilies of Monet and certain paintings by Van Gogh. But these works are not avant-garde and those of Miss Benglis certainly are.)

It was agreed that Miss Benglis and I would meet at my hotel in New York. First of all let me say it was a delightful meeting. She is charmingly direct and informal. My favorite drink, Johnny Walker's Black Label, was also hers and she also preferred it straight. In the course of her talk she did not put down other painters. (It had been my unhappy experience that those who practise in the same field of art, literary or plastic, are often unable to understand each other's work, and in extreme cases, you feel that they tolerate each other's existence with reluctance.)

Although she had brought with her a lot of brochures containing colored and black-and-white photographs of her work, she was hesitant to show them, seemed more inclined just to talk. Of course I knew how she felt. Revealing your work to someone not yet acquainted with it is, to a shy artist, about as embarassing as undressing completely on a boulevard at high noon. I almost had to snatch the brochures and reviews from her hands.

When we got around to a discussion of painting, what interested her most was that I had known Jackson Pollock as well as Tony Smith. What was Pollock like in the summer of 1940, when I met him in Provincetown? Well, I assured her that he seemed to be a healthy, happy man, then, not the tortured, almost crazed man that he became toward the end. Like his great instructor, Hans Hoffmann, his paintings were an expression of a pure and beautiful exuberance in the state of being.

I'm fairly sure that Miss Benglis has worked on canvas at some time in her young life but she had not brought along any photographs of them. What she had with her that she allowed me to see was more in the nature of 'objects' or totally abstract mounds of paint that she said she allowed to 'happen', to assume their own form with a minimal interference on her part, as things occur in nature.

With her 'knots' it was different. She had very definitely tied these knots herself in shapes of her designing. They had titles which alluded to what they were meant to express. About them was a luminous quality. They could hang parallel to a wall rather than protruding into the room. Their spirit was infectiously

light, especially when suspended in a series around the gallery wall.

I told her that I could not even tie a shoe-lace: she confessed that she couldn't either. But these were definitely not laces for shoes, they were much more complicated knots than sea-men or boy-scouts learn to tie and she had tied them all securely, masterfully and meaningfully.

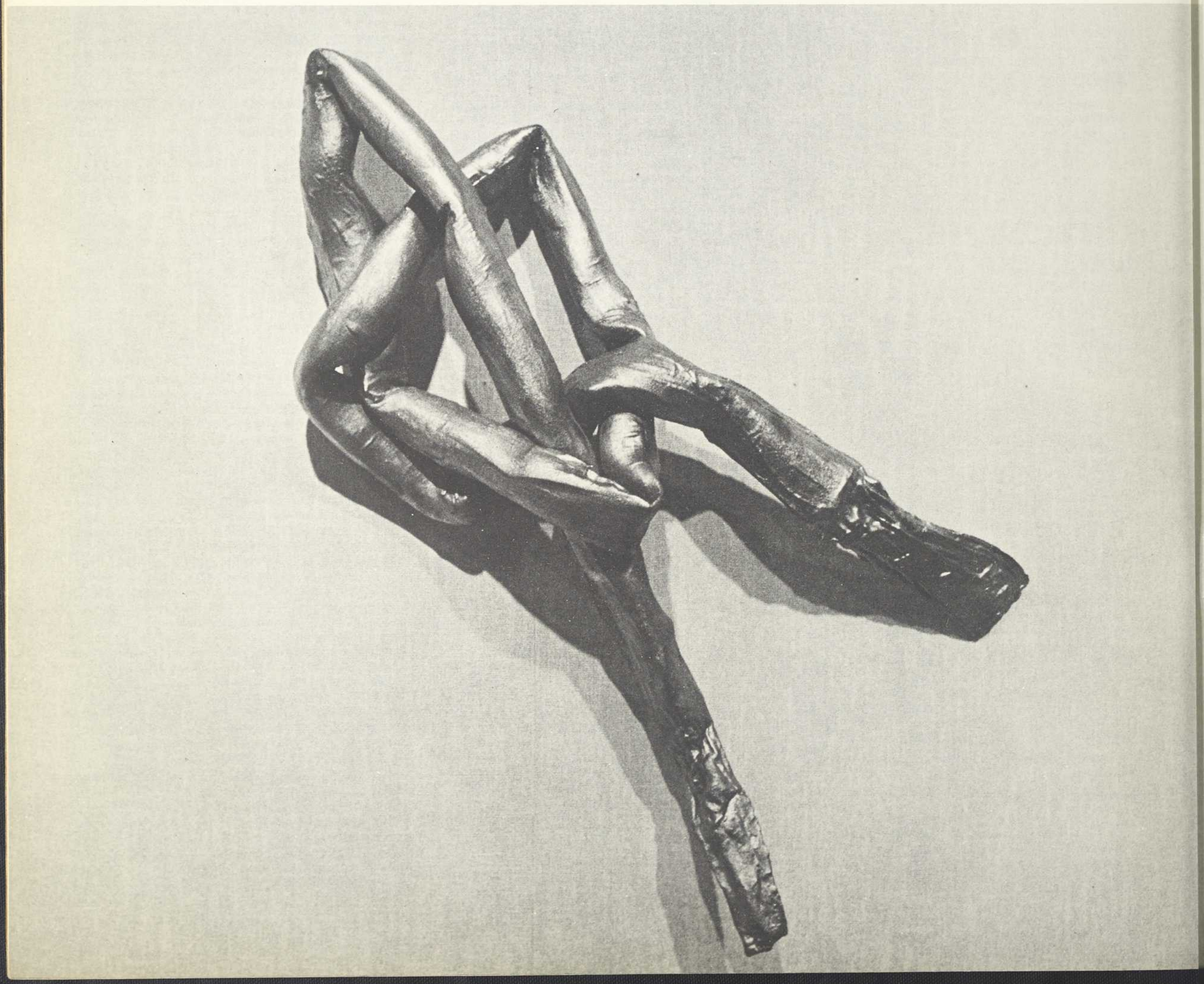
Knowing there are times when the less is the more, I think that you who are going to visit the New Orleans Museum to see these phenomena for yourselves and to meet Miss Lynda Benglis yourselves will be content that I say no more.

Miss Lynda, I love you and thank you for the roses!



Phantom, 1971, Kansas State University, pigmented, phosphorus polyurethane foam (1st wall piece) Partial

7 Come 11, 1976, photo: France Morin



LYNDA BENGLIS

in conversation with France Morin

Entrevue réalisée le 30 janvier 1976 chez Madame Felton's Inn à la Nouvelle Orléans.

France Morin: Was the environmental sculpture in the Delgado Great Hall, called "Louisiana Prop Piece", done especially for *Five From Louisiana?*

Lynda Benglis: *It was done for the show specifically. There would probably be no other place in which I could use that type of prop although ideas of prop pieces are just pieces using found subject matter or subject matter that has already been formed. That idea has interested me, beginning with the dildo or the idea of the photographs then developing into one prop piece using columns pedestals. I would not have done a Mardi Gras prop piece without the environment of the Museum and without the help of Ida Kohlmeyer; it just seemed that because of her talent in arranging and her vision, it was the most logical thing to do.*

FM: Was it in any way nostalgic or sentimental?

LB: *It was for me a way to re-acquaint myself with New Orleans essentially. There would have been no other reason to do it, really. So in that sense it had to deal with strong feelings about New Orleans, about Mardi Gras... mostly I think my relationship with Ida, it was really a way of getting to know myself. The idea of the Mardi Gras subject matter prop piece really generated through my visit with Ida in September of '76. A further germination of ideas of Tableau also occurred to me after having visited many Hollywood sets — (ex. King Kong at MGM, etc.).*

FM: Why did the Bow-Wow reappear in New Orleans, is it because of the tape you made at ARTPARK?

LB: *Well, it is a kind of publicity ploy, I would say for the tape and a way for people to get to know the image of the dog, a kind of tease, a public tease, to keep that image alive until the tape is edited, much in a way, say like King Kong was kept alive.*

FM: ...A kind of trade mark...

LB: *Right.*

FM: Where did the idea of the Bow Wow originate?

LB: *The image per se it was found, was a toy; it was actually copied from a toy as I was helping Stanton Kaye, who is a collaborator again — and these collaboration pieces that I have done, I guess I have been the energy behind it but the people that have collaborated with me have been very equal if not more so than myself — you can't divide feelings and you can't divide essences; it's like sweetness and sourness, it can't be measured essentially so I really have this feeling about those people I have worked with. It is the same thing in any large production and these are small productions, you can't measure the talent or the energy. These pieces are not all mine they are really shared, it's real collaboration.*

FM: What's the idea behind the *amazing Bow-Wow?*

LB: *The dog is based on a real dog, a real hermaphrodite dog, human-size costume worn by its designer, Rena Small, in a real carnaval. I don't really want to give the whole thing away, but essentially the confusion of the genitals with the tong so to speak, I think it is a sort of modern day story, fable, it is sort of a pun in a way on extensions and there are many levels of confusion say that the tong looks like the genitals — in the story he wanted to cut off the dog's genitals but rather he cuts the tong off. He thinks he has cut off the genitals or the penis, so there is an idea of confusion language-sexuality which does have to do with accidents, accident meaning life as a series of accidents and you make certain decisions about those accidents... It's hard for me to explain without getting specific, and I don't want to be specific because I feel all art is involved with a certain kind of irony and a certain kind of play with imagery. So the story itself is one thing, and it is really a matter of presenting it in terms of images, and it is going to be presented in a very expressionistic way because things are exaggerated: the way it's shot, the lighting, all these are considerations, the costuming, the expressions, the acting, so all of these really make up the story, it's not just a story...*

FM: Most of the artists in the exhibition *Five from Louisiana* are dealing with different mediums, like yourself: static objects, environment, video, etc. and that eclectism seems to be working quite successfully.

What would you attribute this? to Living in an economic center that permits eclectism more than a regional center. More casualness?

LB: *I think it is a matter of living in an environment, a large city, Los Angeles or New York where there are a lot of artists, having reached a certain point in thinking about* what art is, *that art is anything that you call art and really playing with their energy, their sense of creating forms, not on static forms and space but ideas. I think art exists in a realm of idea, as well as of physical, visual reality objects. I don't say it can't exist in objects. I think there is a great deal of focus on people just making icons, I like to think of them as icons, fixed situations and space and I think there is just as much reasons to focus on that as there is on anything else. I happen to think for myself and my interest, I like to do as much as I can in any area that interests me and I don't think I've really covered that much territory. I could get into performance. I don't seem to be interested in that aspect, that idea of performance I think maybe because I can make things tighter in performing on video and in other words, I can keep planning and editing and spearing down so performance as such interests me through a medium say like video. I have not thought about stage performance as such interests me through a medium say like video. I have not thought about stage performance, dancing, but when I was doing large polyurethane pieces, they were environmental. Presenting them, getting them together, the production of getting a large show together is very much to me as a performance is. Performing is essentially working in an isolated environment presenting something, a final product that exists in a limited time, so I think the prop piece exists in a way as a kind of performance.*

FM: When you did your show at the Clocktower of metallized knots, for that occasion, thinking of the holiday season you draped the balustrades with flashing Christmas lights and for your show at Paula Cooper it was again more building up an environment than just displaying static objects in the space.

LB: *Right. My feeling is that each artist does create an environment or feeling or an ambiance anyhow, and why not call the attention to that aspect as well as the aspect of the individual icon. Even those icons in an exhibition seem to have to a adjust to an environment so it is a matter of arranging. I think those things are interchangeable essentially.*

FM: Transforming a place of exhibition into an environment involves a notion of theatricality...

LB: *Once I remember Pincus-Witten visited me in East Hampton and he said your work is theatrical, I said "What's wrong with that" (at that point he was talking about the polyurethane pieces). I said "theatricality is not particularly a bad adjective". I think that was thought over — that was meant to be a criticism — so much now is theatrical. I am involved with those icons since they are really involved with feelings or gestures that have to do with a physical presence that one can identify with, in other words, when one looks at them they take on an anthropomorphic gesture and most of my work has that kind of feeling of movement in physicality, in that it suggests the body or brings up bodily — responses whether we think of the wax pieces it could be oral because the was is very sensuous and suggests taste or whether it's the knots which suggest limbs, the viscerals or the polyurethane pieces which suggest wave formations or again viscerals in someway. I think that all these are an effort on my part as a tridimentional artist to bring about feelings that are in some way known to the viewer, that are of nature, in other words... prehistoric in a way or things that people know about when they look at them, although the forms are not specifically recognizable, the feelings are. I'm interested in that. That in itself is a form of theater.*

FM: Do you think it had anything to do with the fact that you are a woman? The way your work was looked at, or talked of...

LB: *I think because structurally they were not hard edged... I really don't know. At that time, very few women were exhibited; there are a lot more now but then I was among the first ones. I had been picked up for an article in Life (February 1970) two men, two women (Van Buren, Serra, Benglis and Hesse) I was picked out because I was a woman, I was being looked at because I was doing interesting work but also connected to the fact I was a woman so I was one of...*

FM: ... the beginners

LB: *Yes beginning, in that sense. In that sense too I was lucky because it was among my first exhibited work and it was immediately recognized.*

FM: It could be partly because of that but don't you think also because of the emergence around 1970 of a post minimalist stance — minimalism was really on its decline — and we started to talk, among other things, of sculpture in pictorial terms...

LB: *I think it was also having to do with the ideas that were being formed... but yes it was because of that to. I think it was all reasons, one really didn't take precedence over the other. Perhaps, I got more attention, maybe faster, than somebody else, because I was a woman and because the work in terms of ideas was right for the time...*

FM: What about the very special attention you always gave your announcements for shows? One being a Hollywood style chromo of yourself for a show in 1974. Another one being a photograph of you as a child dressed for a party in Greek evzon costume.

LB: *Then that was upon looking back recognizing the fact I was being given this attention for many reasons and if there is a movement now, I think the Feminist movement as such is one of the stronger recognizable ones — stronger that it is recognizable I would say and specifically recognizable. I felt I wanted to make statements in that particular category and I do think of art as being different kinds of statements about particular categories.*

LB: What about the ad in ARTFORUM in November 1974?

LB: I've been involved, in the very beginning say for about two or three years with notions of sexuality, also notions of the star system, isolating myself and mocking myself on the media whether it would be the video or photographs. I had taken, prior to that ad, a photograph of me in front of a car, I had my hair pushed back and a double-breasted suit on. I was looking very tough. It was not an unknown image being in front of a car. It was self-referential, I did have that car, I was very involved with that car in Los Angeles, a car is a very important symbol, say it's a kind of extension of the body. It was referential in that art world and Los Angeles had long been using kind of funny announcements in some ways more self-referential and punning the star system in Hollywood as well as their own situation there. It was very natural in that sense in terms of idea, but also it was warmer, it was easier to take off one's clothes at the beach so all these things just developped gradually out of a system I was experiencing there, as well as say being very aware of the feminist mouvement and wanting to make a sort of statement; I could make a pin-up out of myself; that would be fine. A lot of the feminists there who were really hard core feminists got very angry, they thought, well OK you have an OK body, so you can do that... that was the basic criticism, which is totally illogical. It was silly, because anybody can present themselves looking good, given the right make-up, given the right camera angles, it's all about illusion anyhow, art is about illusion essentially. That was a very bad criticism. I knew I had hit upon something with that particular ad and I call that the soft core ad.



Louisiana Prop Piece, 1976, Musée de la Nouvelle Orléans. Photo: NOMA.

The car essentially was the first thing. Prior to the car, however, I had done a photograph when I was eleven years old in a Greek soldier's outfit and I used it as an announcement; that again was referential to early experience, I had done the soft knots, the cloth sparkled knots, they were made out of the same kind of cloth as the Greek soldiers costuming. I used that photograph three times for three shows. Prior to that, I had done a video tape drawing a mustach on myself on a photograph and that was again a kind of reference to Duchamp and a self-reference. I had been using my face or myself in the video and this built up notions of female sensibility, it was another tape I did, I got tired of people asking me: "Is there such a thing as female sensibility" and I decided to really sock it to them, I said yes this is it. So mainly what I did was self-referential, self-mocking, mocking of sexuality to the extent that I said if all these things are out, then nobody will think about them anymore. If they can laugh at them, if they can feel less self-conscious about it, then it's all there; you know we have greater freedom if it's there and that's how I felt about all of those things. I must tell you about the ad in art forum that the timing was extremely important. It could have been at no other time, because the media were very sensitive at that time, it was the time of the Nixon's resignation. Everybody everywhere was very sensitive. I am glad I have witnessed that.

FM: The context may have been more difficult or different, but do you think there is such a thing as female art and male art?

LB: *Yes. I do feel that there is. Because, as I said, it's one of the recognizable movements, woman artists have focused on femaleness as subject matter, so I think in that sense certainly it is recognizable, as to say something essentially abstract, looks more male or female, I think all that really depends on our culture, on our associations. How we are going to group it finally, we don't know enough about psychology to say of a body whether it is male or female in terms of physicality, or whether it is male or female in terms of psychology, maybe we will never know enough to say so. I think that's what art is about, describing those areas of feelings that have to do with bodily sensations, bodily feelings but it's also a total response, all art is about total responses. I get back to that sweetness and sourness; you can't measure essences nor can you measure femaleness or maleness; you can structurally identify it, but you can't measure it, so in that sense we will never know enough about it, we will only say someday that this was an era in terms of focus of femaleness so this was an era in terms of idea when the feminist movement was structurally in the society. It functionned in one way and the art world only mimics the society. I don't wish to separate myself from it, I don't wish necessarily to be a part of it, but I am a part of it whether I want it or not.*

FM: How long did you do the soft knots before you did the metallized ones?

LB: *I think about a year and a half but I had applied sparkling metal flakes to them, so it naturally moved me into thinking about a metallic finish and then in Portland, I met someone who had actually done metallizing on the surface of wood and said that there were metal guns that could actually spray the wood, so I decided to see if I could not find someone that had that kind of equipment and to try to metallize the cloth since he had mentioned you could even metallize a rose bud, I love the idea of something alive and organic being metallized. This was in '72 or '73. In Los Angeles I found someone who was metallizing. We rented the gun because they had never used one. Since then, I realized that these guns existed everywhere. They were used to reinforce machinery after it has been worn down. It was also used decoratively around 15 years ago.*

FM: When you were doing your polyurethane and latex pieces people have talked about Pollock, when you did the soft knots people have talked about Oldenburg. How do you feel about that now?

LB: *Well, I was very aware of the connections. There are always connections in art in order to explain one image and its relationship to the other so it did not bother me that much because Pollock was rooted in a different kind of tradition with subject matter and Oldenburg was also rooted in a differend kind of tradition with subject matter. They were trying to do different things and their image came about in a certain way and my image came about in a certain way, it could be related in a certain way in terms of writing and criticism as such, people have to do that in order to have an understanding of the culture.*

FM: Do you feel criticism often deals with just trying to pick up the right drawer for your work based on history of art rather then on the work itself?

LB: *Exactly, even if, as you say, at the beginning they have to talk of other people's work because they did not see enough, I think the best criticism goes behond that no matter if it's at the beginning, relating your work in a broader cultural area not just in visual artistic terms.*

FM: You said the other day at Newcomb (university) that you were interested in the different realities of video. What did you mean by that?

LB: *Well, I meant that film has a different kind of space, a more illusionistic space, by illusionistic I mean deeper, a more glamourous look, it's more removed, the frame time is different, it creates another world; video is another kind of space, another world, it's of course flatter. There are in terms of the monitors sound limitations, because of the monitors, not because of the recording capabilities at this time really, so I think these spatial dimensions are really relevant in the kind of image that we see on video. Acting looks differently on video than it does on film because it is less formal and more continuous than in film, by more continuous I mean there is not that frame time, it's continuous time.*

FM: How do you feel about exhibiting in Louisiana? How do you relate to your roots?

LB: *For me it was a time to come to some sort of understanding with my beginnings as an artist rather than my home at this point. My home meaning Lake Charles, Louisiana, where I was born. Really, New Orleans was another kind of home for me and I have many different homes at this point in my life, I really feel at home in many different locations but New Orleans was the city in which I had my first drinking experience, my first sexual experience, my first knowledge of art, so for me it was dealing with my first early adult years. It was important for me to see a first 15 year period here, I was looking back, it was not really looking back it was just looking at things and re-experiencing the sets or the people in a different way, terms because I am different than I was then. The knowledge that you can continue your life and feel the same way you do but have other aspects brought in is very enriching and very rewarding. In that way it was one of the best things I've done, exhibiting here, it was a painful thing in that things didn't always seem to go right, I had some work dammaged but I had it repaired. I was very lucky and I learned that in my particular work now I could repay anything; maybe I needed the experience of looking at 15 years to find that out, or that kind of pressure before but I've never had a situation where I didn't know up until the last few hours whether or not something was going on the wall or not.*

FM: Even if you all come from Louisiana originally, you are all well-known now internationally, did that create any problems with the local artists in New Orleans?

LB: *Well, I think generally there was a lot of openness. When we went to that art meeting, the first criticism seemed to be how to break that barrier, how to explain yourself that you did choose to go to a large city, to make connections of ideas, to make connections in terms of exhibiting the work and that work was recognized because both of these things came into play. So I think the artists remaining outside the market places or outside the area where there is a greater density of art always feels as though maybe it's happening there and not where they are located and I think in the past this has been very true, however, those things do happen only when there is a great density; but in terms of communication it's changing, with the flights, artists coming and going, talking, exchanging, and talking of this area it will have more of that because of the new Contemporary Art Center that is being established and the museum being more aware now of the necessity of bringing in contemporary artists.*

FM: I think it is still very difficult for a regionalist artist to make it if he or she is not going to a market place like New York.Do you feel, living in New York most of the time, that the art world has changed that much since the beginning of the '70. It's more a matter of individuals than of movements.

LB: *Yes I think there are more galleries now to present the artists whether it would be in New York or Los Angeles. At the moment, that's what's happening and because there are more galleries there are more individuals that are running those galleries to relate to more individual artists, because of that there are more artists to relate to more artists within that or those cities. There will be different kinds of art coming out. And all these artists do know other ones in other cities or countries it all connects. But underneath in the hierarchy, I believe in art for art's sake. Because we have a much broader base to work from, I think there are a lot of different kinds of critics, visions and things do get recognized sooner or later wherever they are. Art can exist outside the major cities, it can exist anywhere but the major cities call for a larger density of that kind of energy and sometimes that energy is recognized in the works. So that's one thing. And also structurally the reasons for it existing are built up so it's more believable as a cultural statement so it exists. There are cultural statements made outside because there are culturals outside. Necessarily it's going to be a stronger cultural statement where it has the backing but it does not mean that it's necessarily greater art. Art can exist anywhere.*

FM: What do you feel about art and politics? You don't think art is political in its essence?

LB: *I don't think art in its essence is political, it can be used for propaganda purposes, if it's geared that way, of course, but it can be political if it's directed that way. It is used for political purposes not only because one can make political statements (essence wise) but because it functions at that cultural economic level. It can function politically in two different ways: economically as well as subject matter wise.*

FM: What about your collaboration with Robert Morris?

LB: *We had done a video piece together, I think that was the beginning of the exchange. It was called* Exchange. *Perhaps we approached each other as individual artists with different interests, he has a tendancy to try to get to know what each artist does. I think he is a great ecclectic and he is very good. He had been involved with his theatre performances with some of the things I was interested in. You might say I saw him coming, he really interested me for his past work so it was with that in mind that I became involved with him in these exchanges so to speak, but we did a lot of talking about art and different things that were going on, fantasising about things we could do, or would do. The ARTFORUM ad was in a way a kind of mocking of both sexes and I could have done it with a male. I started thinking about it and I did photograph myself in the nude with someone in Venise. Later Morris came with me to buy the dildo and we had different poses but he had been involved with playing with me, involved with taking photographs of himself in different poses in polaroid and I had him play with me with the dildo, so there was a question of maybe doing a large pin-up male and female in that way, mocking, then finally the dildo was a kind of double statement it was the ideal thing to use, it was both male and female so I did'nt really need a male and it was a statement I really wanted to make finally by myself. I was encouraged to do it by Pincus-Witten and by Morris. They kind of gave me permission and I payed $3,000.00 for the space, I don't think you do anything in this world without say the permission.*

FM: Do you have any ideas of what you are planning to do after this show in your work?

LB: *I don't know. I really reached the point where the knots the 7 come 11 series is the last series I will do. I feel like stopping that. I knew that 7 come 11 was a gambling term, it had to deal with ultimate chance in that game if you throw a 7/11 you are out of the game. If temporarely. I said: That's exactly the way I feel about the knots". I will be editing Bow-Wow. I also want to get in color paint now I'm tending to go into that direction after maybe three years and a half of the metallizing and working on the fabrication also, this wax molding. I just have ideas of new work but I really don't know what it will be.*

FM: Do you feel like adding anything?

LB: *I could say something about the metals, the ideas of the metals, that I was attracted to them because of notions of energy that the metals have and the quality like muskrat you are attracted by something that shines and also the fact of our resources, it was kind of a funny thing to be involved with, if I could have casted in gold or silver I would have and it just interested me to cast in things that were culturally important, in other words, they melted bronze as in times of war and till, somehow, these things are so useful to us, just as I was attracted to things that had no use say flimsy, decorative and then I began wanting to go from the sleasily decorative (the early sparkled knots) to something that appeared to be more frozen and solid in form and more permanent, but it's only a mock idea of permanence because bronze can be melted in times of war. So I am not really involved with notions of permanence only in form and content. I have been criticized for that notions of permanence or not, environments or not environments, artists are criticized for this...*

LINDA BENGLIS, born October 25, 1941, Lake Charles, Louisiana. Lives in New York and Venice, California. B.F.A., Sophie Newcomb College, New Orleans, 1964. Max Backman Scholarship, Brooklyn Museum, 1965. Is part of Paula Cooper Gallery in New York and exhibits in the United States and in Europe.



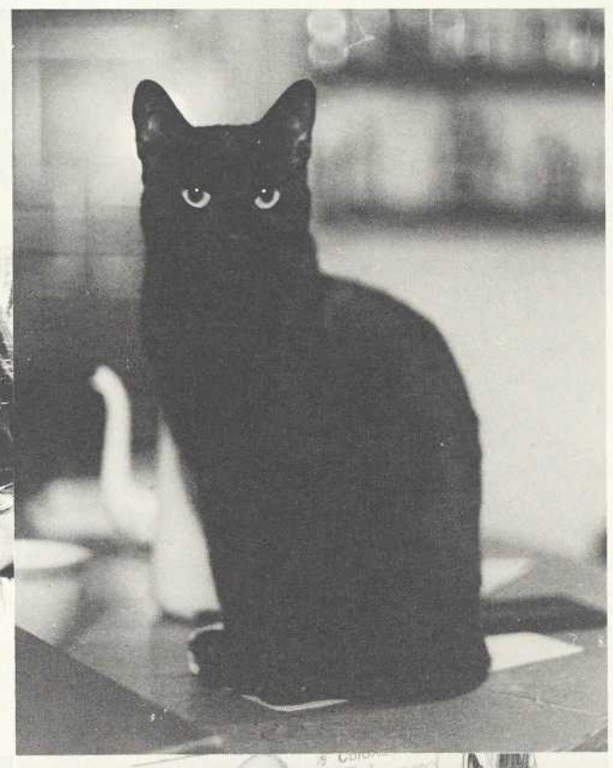
BOW-WOW at the opening of the exhibition FIVE FROM LOUISIANA New Orleans Museum of Art. Photo: NOMA.

TINA GIROUARD

TWO TREES IN THE FOREST

an interview by LIZA BÉAR









Tina Girouard in San Antonio, Texas, 1972, with her father, Whitney L. Girouard, Sr., a rice farmer who taught agriculture and mathematics in Louisiana and Texas. Photo: Richard Landry.

1970, New York City. Tina Girouard after *Role Change I,* a video action in which she adjusted her self-image to reflect a psychological change by giving herself a haircut, using the TV monitor as a mirror. Photo: Michael Kern.

Lucille, a black cat and family member since 1972, was rescued from Doyers Street, Chinatown, scene of the legendary Tong Wars, when more murders were committed per square foot than in any other street in New York.

Moving Out of 10 Chatham Square, N.Y., Summer 1975. Facing out, left to right: Mary Heilmann, Tina Girouard. Facing in: Richard Landry, Liza Bear. The five-storey Chinatown building functioned as homebaseworkshop for Tina & other artists and performers, and checkpoint for migrant Cajuns from 1969 to 1975. Photo: Gerard Murrel.

PART I
at WBAI Radio Station, New York, Oct. 27, 1976
I announce:

"This is Liza Béar at WBAI, New York, with Radio WAVE, an artists' program. Tonight's guest is Tina Girouard. We're doing this show live with a Cajun audience: potter Mercedes Deshotel, sculptor John Geldersma, and photographer Gerard Murrell. We've brought some things with us to Studio A: a table cloth from Louisiana, six red apples, chutney, walnuts, grape juice, Wasser brot, crisp rye bread, Danish cheese, carrots, Merce's home-made bread, Tina's juke box, and a wilting spider plant. In the background you should be hearing...you *should* be hearing... you should be *hearing* a tape of barnyard clucking sounds recorded at Indian Bayou. It's unusually hectic here at BAI; there are people in all the adjoining studios; we're going to try to cool down and take it easy."

I've just returned from Toronto, Tina from Geneva. I'm conscious of place and transition, airplanes and congestion. I have very little voice. Tina's given me some notes on her piece *Swiss Self*, a solo performance at a Geneva gallery. I read out her list of props which I translate from French and then I formulate what I want to know....

Liza Béar: *When you go to other places to do works, do you feel a need to redefine yourself in terms of that place?*

Tina Girouard: Well, *Swiss Self* was a current self-portrait taking place in Geneva . . . I'm interested in reality and in making reality stronger, and one way of doing that is to bring things from the place into the piece.

LB: *How did you want to present yourself to the Swiss?*

TG: Well, as myself in their place. I used Swiss money because we think of Switzerland as the bank of the world. And a cowbell, because that's very special to Switzerland. The Swiss bell their cows for the Alps, and this bell was more like a church bell. It weighed about 15 pounds. I also used a scythe . . . I was staying in the country, and I got the bell and the scythe from the farmer down the road. They had something to do with me too . . . because they were from the farm.

LB: *Did you grow up in the country?*

TG: I grew up on a rice farm between De Quincy and Lake Charles, in the country, a place that has no name . . .

LB: *What did the performance consist of?*

TG: The only experience similar to it is a sand painting. I made a kind of effigy with the materials—there were also a lot of wild flowers, raffia, lengths of cotton from Louisiana, bamboo rugs, a washboard, a watch, a bar of chocolate—at the places where my head, my hands, my feet, and the erogenous zone (the other brain) would be. And then I laid myself out on it and sprinkled 10 kilos of Swiss money over the whole thing, as another layer of the pattern. I just lay there for a while. There was a video camera on the ceiling facing down, so the audience was also getting an overhead shot . . . The scythe was really important, because the portrait is a kind of life-death portrait.

LB: *Uhhuh . . . A lot of your work has been done with other artists. Could you say something about how that developed? I know we both came to New York on the same day, July 28, 1968.*

TG: Well, I'd come straight from undergraduate school in Lafayette, and within a couple of months of being in New York, I started working for other artists. I danced with Deborah Hay on and off for a year, and through her workshop I was introduced to Trisha Brown and Steve Paxton and the whole Judson thing. And during that first year I also got involved with the work of Keith Sonnier and Richard Serra. And of course, as I got a little more serious, I took a more active role . . . There's something about working with other people: you must spend some time in solitary concentration, and know who you are and what you have to do. But that can also narrow you down, and I'm always opened up by working with others.

LB: *Do you ever think about what you've derived from particular collaborations? For instance, your* Bridge-Proposal *with Barbara Dilley . . .*

TG: . . . what came from that? I think my whole idea of portraiture. This is two years after the fact, and I realize that, in a way, Barbara and I were trying to make portraits of each other. I was trying to do it visually and she was trying to do it with activity.

LB: *And did it work?*

TG: Did it work? Well, of course it did. It worked very definitely for both of us, for a couple of years. And it was a real kind of nurturing new experience. Our first performance, incidentally, was at USL . . . The last piece we did, we collectively got a group of sixteen people together. About half of them were professional, and half had never performed at all.

LB: *That was* Juxtaposed-Contained-Revealed *at The Kitchen, right?*

TG: Right. We presented psychological portraits or persona projections. I worked closely with each person to develop an image of them using costume that released or revealed an aspect of their persona that they hadn't been able to . . . that hadn't come out in their life yet. We used geographic associations, characters from movies, that sort of thing. I wanted them to be perfectly comfortable. I didn't want them to be coat-hangers. And Barbara gave them something to do, a role to play . . . In that work, everything that had to do with space, what the performers and the performance area looked like, those were all my decisions. What happened during the performance was Barbara's.

LB: *Have you ever gotten into a more active kind of dramatization?*

TG: Of course. Last year I did a piece called *Scenes* with four simultaneous scenes: *Work, Rest, War, Sport*. Certain elements like the timing were abstracted—we had a timing rehearsal—we called it a race. But each person had to develop his scene alone, for the scene to be really theirs. I can only give the simple reduced idea, and all the details, the camouflage has to come from them. If you try to choreograph someone's every move, it becomes a rehearsed piece, a theatrical piece, rather than an experience in its own right. And I want my performances to be experiences.

LB: *You don't think of them as improvisations though, do you.*

TG: No. Not as free improvisation or improvisation on a theme. It's more that we develop a vocabulary of possibilities during the preparation, but the order in which it's used, or which particular elements get called back, that's up to the individual performer. So the detail is what's improvised, the camouflage. And the detail's very rich and very important to me because that's what brings life to whatever you're doing. That's true in the stencils also . . . Basically I'm interested in more than one thing happening at the same time.

LB: *In a performance or in your life?*

TG: In a performance, in my life, whatever. In terms of my art activity, I'm into simultaneously working with video, performing, making static pieces—drawings, stencils—and all that's my work . . .

LB: *You don't have any preferences.*

TG: I don't have any preferences.

LB: *You're very egalitarian about your art activity.*

TG: Exactly. An idea or a concept comes to mind and the way it reaches fruition is not really controlled. Video may be the most direct way, or if something has to be stated very statically, coldly, cleanly, then I use painting . . .

LB: *By "painting" you're referring to fabric, not canvas and oil paint . . .*

TG: Yes. I have *Solomon's Lot* here. It's eight pieces of silk given to me by my mother-in-law. It was left in her attic by Solomon Matlock, an Arab relative of hers and drygoods salesman in the early Forties. I do special pieces with *Solomon's Lot*, and it has inspired a whole visual interest in pattern and the juxtaposition of pattern.

LB: *You've made at least six or seven videotapes: the* Maintenance *tapes,* Mardi Gras Suite, Four Quartets.

TG: The *Maintenance* tapes were made over the last six years. They're concerned with role change and in each one of them I'm giving myself a haircut. The hair is the one part of the body that's alterable, and I'm also interested in the idea of maintenance. Even portraiture becomes maintenance to me.

LB: *In what way? Keeping up appearances?*

TG: Keeping up with your own—yes—images of yourself, or helping someone else keep up with theirs. The first few tapes are quite austere. There's no one in the room and I'm manipulating all the video equipment. It's rather intimate, like putting the viewer on the other side of the bathroom mirror. Whoops, I forgot. Suzie Harris and I collaborated on *Role Change III*. We discussed what kind of haircut I should get. It was midnight, also a night with no moon . . .

LB: *How does a haircut . . .*

TG: . . . relate to the moon? I know the answer to that one.

LB: *No, change your identity. Does it really change you?*

TG: The haircut is after the fact. The haircut is necessary after a change has gone down.

LB: *How drastic were the haircuts? The first was from long, '60s-type hair to . . .*

TG: That one was *absolutely* essential. Down, ready to go, get to work, no longer drooping . . . video camera, indulging in whatever . . .

LB: *In what?*

TG: Indulging in Keith's fantasy, I guess. I wanted to get into my own fantasy, my own work, so I just said, Okay, let's shed the skin, shake off all this. I could make a similar statement probably behind each one.

LB: *So they marked a break in your life activity.*

TG: Yes, it's something like catching up with yourself. First you change and then comes the physical broadcast . . . Using video for the *Maintenance* tapes was using it as a tool, making a mirror out of it. What I was trying to communicate to the witnesses is something . . .

LB: *The witnesses?*

TG: The people who would see the tape.

LB: *That's an interesting choice of words for the audience.*

TG: I've always thought of the audience as witnesses. They see my self-image, and at the same time they're having the mystery and myth of video taken away. I think the tapes reveal a lot about my attitude to the performer and the experience of performing. I don't think it should be a scary experience. I don't think you need all that adrenalin. I tease and say it's non-adrenal performance.

LB: *Uhhuh.*

TG: And the way I direct my performers is to keep them really cool, so that when we're performing we're really doing this act that's . . . we're integrated to each other. The preparation is purely psychological. It's whatever you need to be there then—to be totally in the present.

LB: *Mmhhuh . . . Would you like to play something?*

TG: On my juke box? Let's see if there's anything appropriate.

LB: *If not, we could ask Bill Kortum the engineer to play the next cut from . . . would you like to do that? (I signal to engineer)*

TG: Yes. This is *Black Snake Blues* by Clifton Chenier . . .

PART II
At 93 Grand Street, a week later.

TG: The restaurant, *Food*, represents a real break in my scheme of things.

LB: *How?*

TG: Because for that year, 1971-72, that was my work.

LB: *The whole year,* Food *was the work?*

TG: Yeah, I'd have to say so. I did other things then, but maintaining the restaurant was really the primary activity. At the time I was also beginning to feel . . . I don't know . . . that the work was just too complicated.

LB: *Whose work?*

TG: My own.

LB: *What were you doing at the time?*

TG: All my time was spent thinking and planning and arranging, and in the case of a performance, rehearsing. I wanted to really have a spot where I was alone and in total control; I wanted the power. I have that power when I'm making objects.

LB: *Yeah, I understand that . . . Let's get back to* Food *a second. What did* Food *do for you at that point?*

TG: It cleared the table.

LB: *It satisfied all your needs for organizing and being with people, a project . . .*

TG: Yeah, big project. All of my friends, all of the energy, was poured in there.

(PAUSE. The phone rings.)

When you went to the phone I realized that . . .

LB: *. . . we left out Chatham Square.*

TG: Chatham Square was happening at the same time, reaching a zenith. Chatham Square is a space in Chinatown where about thirty different people lived over a period of about six years.

LB: *Including me . . . I'll say what it meant to me. I think it represented the best and also the most elusive kind of social energy for a certain period, because it was based on some shared values that were largely unspoken. There would never be any down talk.*

TG: That may have been the influence of the place. Chinatown is just thousands of people stacked right on top of each other but with an oriental sense of privacy. It's amazing.

LB: *Isn't that a Cajun characteristic too?*

TG: Well, it is. Even in Cecilia, this tiny town with 600 residents, we don't know ten people. Town suicide, town murder are never spoken about really either. It's always, "Comment ca va? Ca va bien." Well, Chatham Square was a launching pad for a lot of us.

LB: *You did a lot of collaborative work there. At that time, the social and the performing energy were very closely connected.*

TG: Well, I like people, and I like working with large groups of people. I don't like seasoned performers; I much prefer to work with people who are naive about performance, and who look on what I'm doing as a celebration of themselves or their ego or whatever . . . I try to make the experience really good for them, and meaningful to them individually. With *Food* and Chatham Square I had about 15 primary relationships going: I was living with seven and working with seven more. There wasn't much time for anything else.

LB: *To be alone.*

TG: To be alone, to have a stretch of time where I could develop independently of the group.

LB: *Or to draw something out from the relationship.*

TG: Right, to conclude.

LB: *Instead of always acting it out.*

TG: Or always being caught up in the maelstrom of an energy like that, a big ball of energy. In my mind, there are two ways of working with people: with a lot of people, someone must take command. And then there's collaboration on a much more concentrated level. They're completely different kinds of work. With a large group of people, I may pick up on certain individuals and what they're adding to my original plan, or on the general mood—the place always has something to do with that. In a collaboration, you *set out* looking for those things: you start outside yourself. That's the difference.

LB: *Did you have a close relationship with your six brothers and sisters? Did you do things with them?*

TG: Yes, I guess I really did have very private, one to one relationships with almost all of them. There was one sister who did the acrobatics from when I was very little. She would tie me in knots, which is why I'm so loose now. And another brother who's an engineer taught me perspective drawing. When I was 13 or 14, he brought back a Leica camera from Germany, and taught me how it worked, made me do an experiment. Another brother was a car freak, and at one point I had a lot of information on how to fix an automobile. I gave over my swing set which was an A-frame to him at a very early age to lift motors out of cars . . . I think the most interesting thing that my father did was when he was working for the government.

LB: *What did he do then?*

TG: He took Cung-Dinhquy, the minister of agriculture from Vietnam, all around the United States to look at agricultural achievements like the Tennessee Valley Authority; Louisiana for the rice. He knew Sukarno and taught Indonesians agricultural methods and . . . this is great . . . instead of sending a whole bunch of tractors to Indonesia, he sent just one John Deere tractor, a very simple machine. When it got there, instead of contacting the farmers, they contacted the blacksmiths and machinists. They took it apart, they all took a part home, made one identical to it and brought it back, and started making their own tractors . . . Then he went to start a school of agriculture in La Paz, Bolivia, near Lake Titicaca, and instead of living at the Embassy house, he moved out with the farmers. I've really gotten back to knowing my family in the last few years, and they've been listening to me. I talk about attitudes, social, political etc. that are broadcasting some aspect of the art community, and they're very receptive to those ideas.

LB: *Has your relationship to Louisiana changed in the last few years?*

TG: I think it's grown stronger rather than weaker. I do have this different cultural background, and going back there—I realize that now—is more about getting in touch with that. Maintaining my own root, my own base.

LB: *Do you feel closer to that than to the art activity around you in New York? . . . Or is it hard to say?*

TG: When I'm there, I'm there, and when I'm here, I'm here. I'm trying to be there more often. I go there to gather myself as well as gather materials, and right now I'm trying to make a working situation, to have a studio so that I can work there.

LB: *Well, that's a pretty strong commitment.*

(PAUSE.)

TG: I know what it is I'm trying to communicate on an abstract level.

LB: *A certain peace, or a certain stillness?*

TG: In most of the pieces that I've been working on recently, I've been wanting to get a world view, one that has a past, a future.

LB: *That's* very *ambitious!*

TG: Of course it is, and it's going to take me a long time to work out all the details.

LB: *It sounds like an encyclopedia . . . but that's not a feeling. What is the feeling that you're trying to communicate? That you're aware of being part of something more than just yourself?*

TG: Exactly.

LB: *It's a realization that you're part of history, part of geography, part of a nation, part of a region . . .*

TG: Part of being on the earth . . .

LB: *As well as being an artist.*

TG: Right, and hopefully that extends then to the people who are performing in the work . . .

LB: *So that they can relate?*

TG: Or so that they can start to look at their life in a different way. The mood that you're talking about, that's being in the place at that time, and dealing with it as though it were a knife and fork and spoon.

LB: *Functionally.*

TG: Yes. I'm being very tough on myself with these still pieces where I just make a picture and lay it down there and it doesn't move at all.

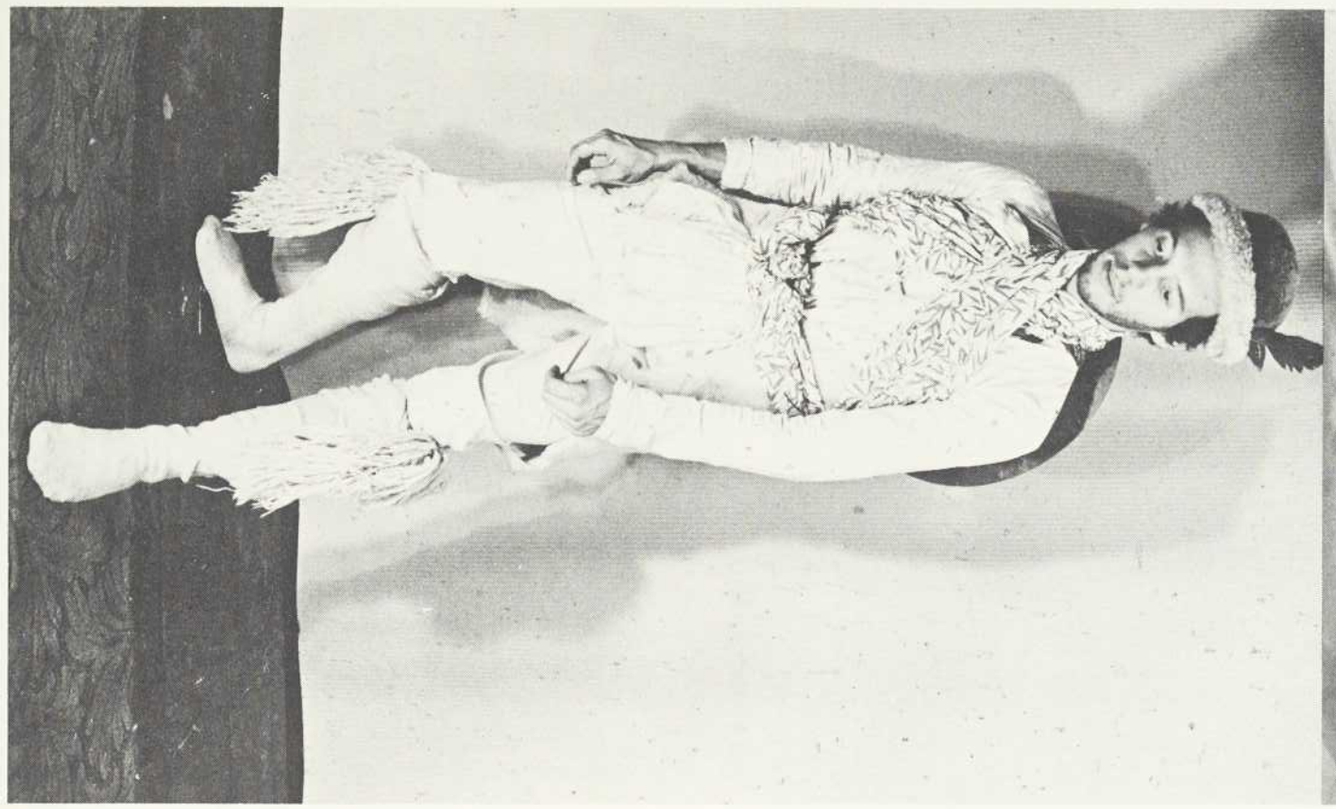
LB: *You used to be very restless.*

TG: The audience now moves around like mad. They talk, they become very animated in a still piece. They hang right in there to the very end. The stillness becomes very powerful. I don't know if that's what I intended to do, but that's what's happening. Now that I've done maybe thirty portraits, the people I've worked with are beginning to see themselves in lots of different ways. So that the experience of having had one portrait made opens up the whole Pandora's box of portraits, a flashing on the self.

TINA GIROUARD, born May 26, 1946, De Quincy, Louisiana. Lives in New York. B.F.A. University of Southwestern Louisiana, Lafayette, 1968. Is part of Holly Solomon Gallery in New York. Exhibits and performs in the United States and in Europe.

LIZA BEAR, editor and producer of the contemporary art journal AVALANCHE founded in 1970. Liza Bear is currently working on her own videotape FALLACIES and a series of five programs for Public Television.

B *Costumed Portrait,* Terry D'Reilly as *Mayan Runner*

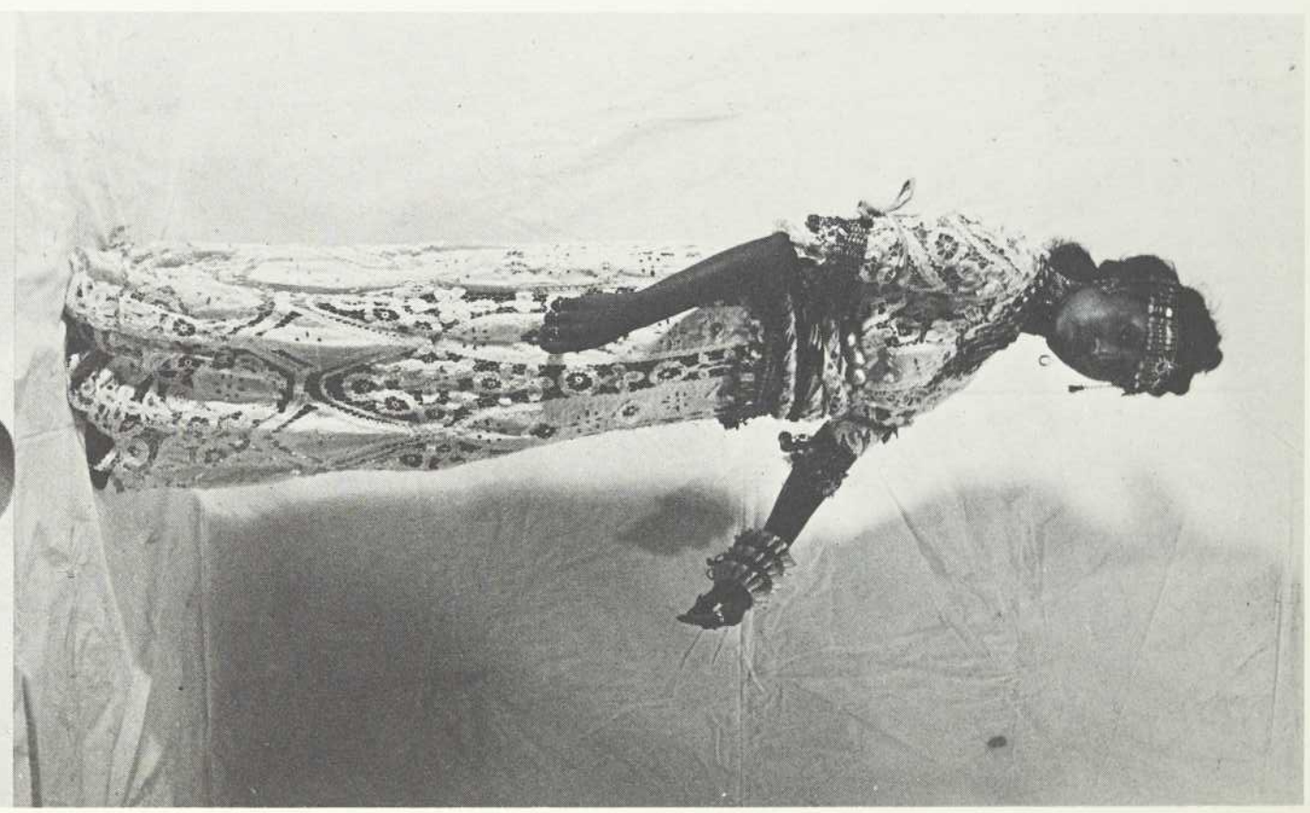


A *Costumed Portrait,* 1974, Evelyn Jein Gi Lee Lai in the persona of Black Knight





D Costumed Portrait, Nancy Lewis in the persona of *Waltzing Wanda Willow*



C *Costumed Portrait,* Tina Frye in the persona of *Matilda Penelope Shunk*



PINWHEEL

PINWHEEL

Pinwheel **is a combination performance, sculpture and videotaping event. The title refers to the sculpture which was realized during the performance. This image was the cog at the center of the performance arena: it was made from Solomon's Lot, a collection of 8 lengths of silk. For the exhibition *Pinwheel* is installed in the Ella West Freeman Gallery of the New Orleans Museum of Art.**

The performance consisted of four square areas, joined together to make one square with *Pinwheel* at the center. Each of the four areas represent a world, i.e. animal, vegetable, mineral and other. The activity was the making of the world images, similar to the American Indian ritual of sand painting. Each part or prop was added ceremoniously by the actors. The objects were introduced from a staircase located at the top of the performance arena. An example of some of the four images is as follows: a deus machina (a Greek god machine) to allow the performer to "fly" into place; and a fog-producing device to end the performance by obliterating all the images.

The video was used to give an overview of the emerging image, as though seen from the sky. Two cameras were used: one remaining completely stationary above the performance arena; the second recording close-up details to allow the viewer a more intimate experience. (One bird's eye view, one x-ray vision). The finished tape consists of edited material from each of the two tapes, with appropriate sound added.

I have been inspired by the religious paintings of Tibet, and by the rituals of the American Indian. It is an attempt to place myself and the actors in a context symbolic of the universe, and for a moment broadcast an image out, reflect the universe back to itself like a mirror. My own world view will be reflected in the choice of elements and participants. The participants will reflect their "self" view in that the accoutrements they desire for their representation were included. This is somehow connected to Mardi Gras, where people masquerade. Here we are masquerading not *a* thing, but all things.

TINA GIROUARD

STATEMENT BY A WITNESS
(Spectator-auditor) by Calvin Harlan

The spectator-auditor is slightly removed from spectator-auditor-operator in this event, but removed nevertheless. This means that he tries to tell what he saw, heard, felt and understood from an outer circle. Another spectator-auditor would tell something a bit different.

The Preparation of the Special Place

Lengths of multi-colored flower-patterned cloth are lowered from two opposite sides of the balcony. The balcony is the World Above, the Sky Zone or Heaven. The cloth is drenched in the sacred. It is blessed and it carried its protective power to the World Below.

The lengths of cloth are caught by two performers below and are shaken and straightened out like banners — scattering the golden pollen?

The performers above, descend and help the ones below arrange the cloth in such a way as to form a square precinct with four quadrants.

It is now apparent that these four areas within the square will be occupied by the four performers in very special ways.

The Pinwheel

The performers, two males and two females, each dressed and made up in contrasting ways, ascend to the balcony world and reappear at the top of the stairs with a large golden hoop. They pause and then slowly

descend. They place the hoop in the center of the square. It becomes a mandala or sacred circle.

The performers ascend once again as a group and return with eight shorter lengths of patterned cloth and cast them upon the stairs. These pieces are brought down in pairs and placed across each other, are then raised and lowered. Finally, they are tied to the hoop. After all eight pieces have been tied, in such a way as to fill the hoop, the whole is raised, lowered and centered in the square precinct. It becomes the hub, the cog-wheel or radial of the quadrants. It suggests a canopy, an ephemeral shield or shelter which will occupy a position between the upper and lower worlds — and under which the artist-performer or shaman may safely, secretly "make magic" or stage an event?

The Performers and Their Quadrants

Each performer claims his or her separate area or arena. Each ascends the stairs to the upper world and brings back objects — sacramental gifts?, power devices?, fetishes?, amulets?, — pertaining to his or her nature, role and function. Person, costume, color and make-up, person and every detail of his or her area and activity within that area must correspond totally.

VEGETABLE Starting in the upper-left quadrant:
Green, Earth, the Present.
Foliage, Herbs, Fruit, Vegetables, Flowers.
Nourishment, Health.
Woman/Woman.
Very Slow.

ANIMAL The upper-right quadrant:
Black, Fire, the Past.
Fur, Live Creature in cage, Rocks, Wood, Rattles, Raffia, Fire.
Aggression, Protection.
Man/Man.
Swift.

MINERAL The lower-right quadrant:
Red, Water, the Future.
Metal objects, Metal glitter, Manufactured things.
Balls, Diagrams, Concepts, Pictures.
Ego-centricity, conflict.
Man/Woman.
Very fast.

OTHER The lower-left quadrant:
White, Air, the Eternal.
Abstractions, Disembodied Powers, Transparencies, Token objects, Technological devices, boxes, mirrors, Veils.
Detachment, Control.
Slow.

The performers of the upper quadrants are stable, at one with their worlds.

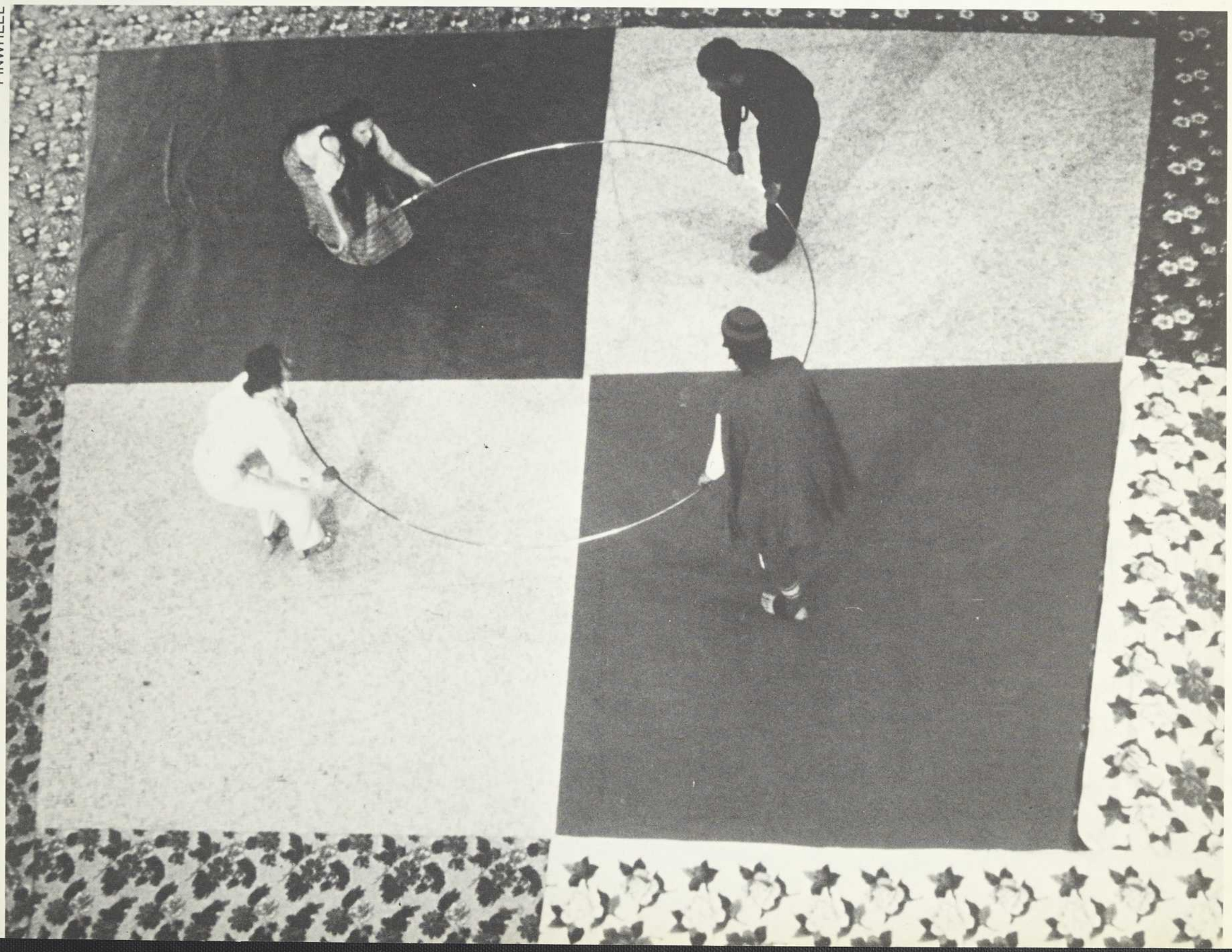
The performers of the lower quadrants are in some conflict with themselves and their worlds. They are needy, greedy. They try to draw power from the upper-left and upper-right quadrants, respectively. They exhibit the most strange — but curiously familiar — behavior.

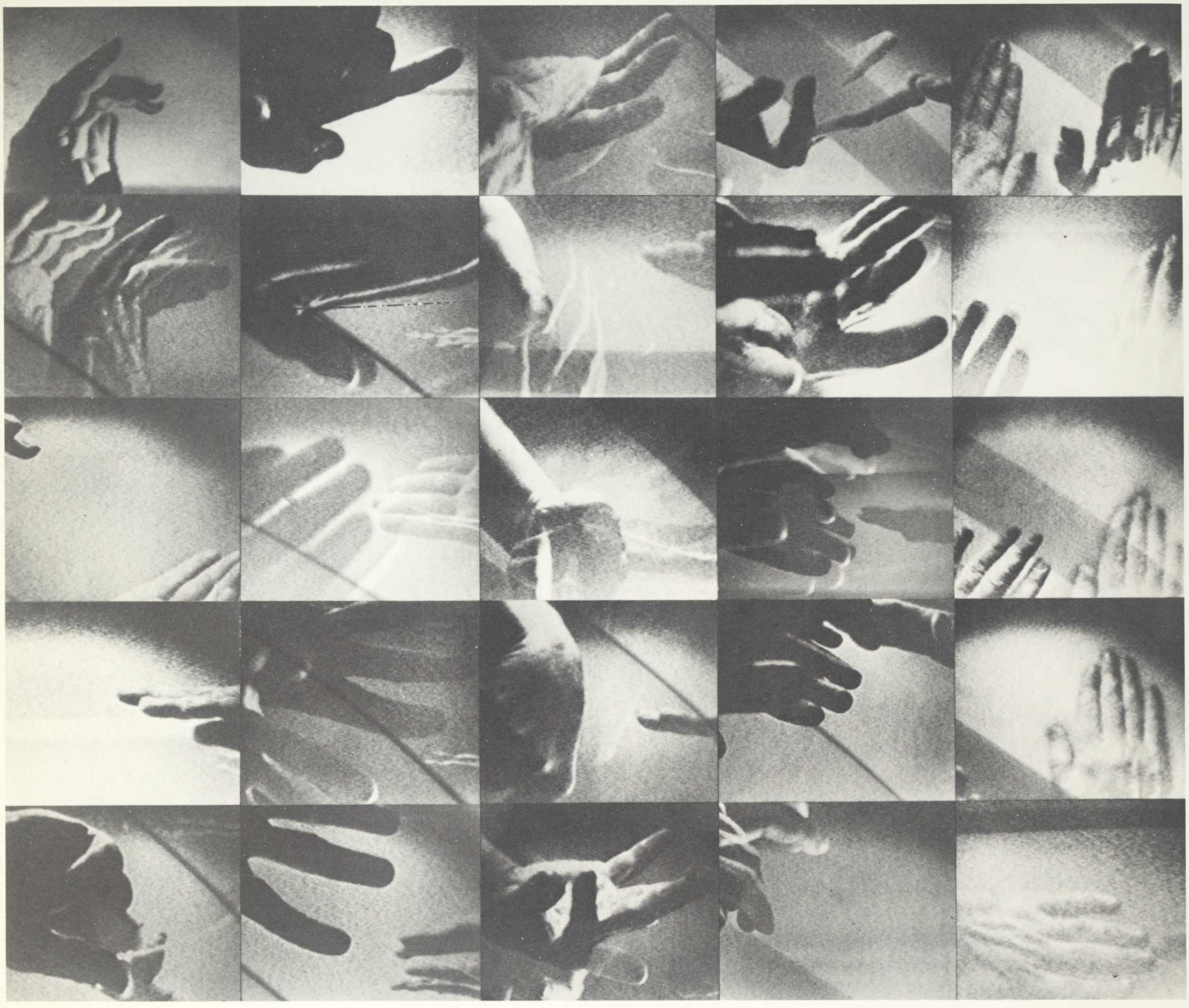
Mineral, dressed like a clown-priest, moves about erratically, pops fire crackers, photographs himself, draws a diagram in blue on his red floor — a Copernican diagram about the procession of energies in world and cosmos (slow increasing, mean diminishing, swift diminishing, mean increasing, which correspond to *Other, Vegetable, Animal* and *Mineral).* compulsively he studies his pictures and charts, bounces a large red white and blue ball (earth) and a small black ball (moon) with hand or machete, waves his machete, talks to himself through a long phallic microphone, scatters glitter about his arca (in amusing contrast to *Vegetable's* way of making neat mounds of corn meal), mutters nonsense in contrast to Vegetable's plaintive love song, lullaby.

Other, dressed like a male-female entertainer or ring master in white top hat and tuxedo, wearing high silver pumps and silver finger and toe nail polish, is the very opposite of Animal, she manipulates and controls her world and that of others with electronic devices and machines. She rules by powers and abstractions. Her objects are mathematical and data objects. Her realities are abstract or abstracted realities (money, jewelry, unseeable miniatures of all kinds, mirrors, watches, etc.). She is plugged-in to her world via microphones, amplifiers, television monitors. She rules at a great distance and by propaganda and network connections. She draws some of her cold energy from *Animal,* who lives in community.

What is happening here? The performers are not actors. They either never had or never needed a script, or, if they found one, it was in fragments.

PINWHEEL





1, 2, 3, 4, 1969, 96 x 120, black and white video photographs.

RICHARD LANDRY

An interview by PHILIP GLASS

At the Big Apple Recording Studio, New York, November 11, 1976



Philip Glass: *What is your first memory of playing music?*

Richard Landry: Pots and pans in my mother's kitchen.

PG: *Really, how old were you?*

RL: Four or five. I would take the covers out of the oven and hit them like gongs, or place them in the rain for random sounds.

PG: *Your brother was a musician, wasn't he?*

RL: Yeah, he was eight years older than I was. He was playing saxaphone in the high school band.

PG: *Was he your first teacher?*

RL: Well, he put the instrument in my hand and said, "This is the way it's supposed to sound." He more or less gave me my start.

PG: *Would you say that there was music in the house you lived in?*

RL: Sure. He practised all the time and I later found out my mother was a harmonica player.

PG: *I'm trying to get a picture of where music fit into your daily life as you were growing up.*

RL: I joined the high school band system which starts you off in the fifth grade, but I already had a head start by just picking up the instrument at home and playing, and watching my brother. Then in the sixth grade, he left and went off to the Air Force for four years during the Korean War. He sent back a couple of records: Duke Ellington was one.

PG: *Was that the first jazz you heard?*

RL: That was the first jazz I heard and I just fell in love with it.

PG: *What was the music you were playing before that?*

RL: I was singing in the church, the Catholic Liturgy, the Gregorian Chant. I started that at an early age too, about six or seven. I sang the Requiem Mass for about four years, every morning at six o'clock mass.

PG: *Every morning? You had to go to the church and sing every morning?*

RL: Uh-huh. Sometimes I would be the only one, or the organist and myself.

PG: *Did you ever play the organ too?*

RL: On times off, but I was always more interested in woodwinds.

PG: *So up until you started getting those jazz records, the first music really was church music and band music. What about country music, the kind of bands you ended up playing with later on?*

RL: Well, there are night clubs all around Cecilia where I lived. About a quarter of a mile down the road, there's a black night club and I used to hear their music from my house, just the bass line. You couldn't hear anything else.

PG: *How old were you when you started playing in night clubs?*

RL: I was in tenth grade. My brother and I played with this band, Harry Gregg orchestra. They worked steadily two or three nights a week and would sneak me into the clubs. We played all the hit tunes of the day, yesteryear, waltzes, or whatever. My recollection of the first night is that I played about four or five notes because I couldn't read the music.

PG: *Was that before your brother went away?*

RL: This was right after he came back. I began to meet all the musicians in the area. They were very advanced players, very articulate players and I learned a lot from them.

PG: *What was the music you were playing then? Was it mostly hit tunes in those clubs?*

RL: Hit tunes . . . songs from the 30's and 40's.

PG: *There wasn't any country blues playing there? Someone like Clifton . . . ?*

RL: I didn't meet Clifton Chenier until a few years ago. That was all happening then but it was a tradition that was not looked upon as music to be listened to by people I was playing with. Their idea of music was much more advanced. In jazz they listened to Count Basie and Duke Ellington, and Stan Kenton; in classical music Beethoven, Bach and all that. But country music was taboo for them . . . "Don't listen to it, it's no good."

PG: *Just to get a picture of it, that wasn't what we call Rhythm 'n' Blues in the North? Or, perhaps Pop?*

RL: It was not even Pop. People in the band did their own arrangements of songs, wrote their own tunes.

PG: *What tradition was it really out of?*

RL: The Big Band thing, Stan Kenton, the big swing bands. After my early experience with Harry Gregg, I made a friend, Bud Brashier, who influenced me greatly. His ability to play and write music was just incredible. Anything he touched turned into music. I began hanging around with him while he was playing with a quartet, and that group of people led to another group of people: Rusty Gilder, Robert Prado and myself. There were two groups of fours: one group about ten years older than we were. We all began to interact and eventually formed a band.

PG: *About a eight-piece band?*

RL: Right. Then we'd have these marathon sessions at Lloyd Hebert's house in New Iberia where we'd play for 72 hours, we couldn't stop. It was all improvisation on standard tunes, and things we wrote ourselves. I didn't like arranging other people's music.

PG: *That was up until you went off to college?*

RL: I actually started college in '56 but met John Gilfrey in '54 and took clarinet lessons; because at the nearest university I couldn't major in saxophone. I met John while he was a band director at a nearby high school. While there he would say: "I'll be teaching at the university in a couple of years and you're going to be the first chair clarinet because I'm teaching you the right way." He really knew his music and instruments. I studied with him for two and a half years. Then I enrolled in the University of Southwestern Louisiana in '56 and a year later I was sitting in the first chair clarinet.

PG: *Was that the university orchestra?*

RL: No, the university band.

PG: *So you played with the band?*

RL: Yes, there were more people and it sounded better.

PG: *At this point now you've talked about several different kinds of music. What was the first piece of contemporary music that you can remember hearing? What was your reaction to it?*

RL: Modern music? The first thing I really fell in love with was the Samuel Barber piece, *Adagio for Strings*. From that I went backwards to Bartok, Schoenberg, Webern and Ives. Then I began to give concerts of their music.

PG: *What pieces did you play of theirs?*

RL: I played the Ives *Central Park, In the Dark* . . . those small chamber pieces.

PG: *Did you get a group together?*

RL: Sure, I got the best teachers and we performed together.

PG: *Was there any other contemporary music going on there at that time?*

RL: Of course not.

PG: *You got involved in contemporary music as well as jazz.*

RL: Yes, but jazz was more accessible than contemporary music.

PG: *By this time you must have been very aware of the tendencies in modern jazz . . . If we could go back to that a little bit . . . you talked about the first record you heard of Duke Ellington . . . When did you first become aware of people like Monk and Coltrane.*

RL: Well, Coltrane is a later date, but I saw Charlie Parker once in New Orleans. He got up on stage and did his number. It was just incredible.

PG: *So you were aware of that.*

RL: Yes . . . I began taking the radio away from the family on Saturday nights to listen to jazz, live from New York.

PG: *Were you encouraged to play that kind of modern music, that kind of progressive jazz?*

RL: Yes, I met Robert Prado and Rusty Gilder at the university in '56 and we found out we had the same attitude, the same desire to play jazz, so we formed the quartet I mentioned before.

PG: *That's the most interesting for me in a way; it's most unusual for someone who came from the kind of background that I did. There were different kinds of music, but you didn't say that one was more important than the other.*

RL: I learned a long time ago that music is music; if it's done right, it's good.

PG: *You were able to accept all different kinds?*

RL: Sure . . . except rock 'n' roll when it first came out. I just couldn't take it. I couldn't believe it.

PG: *Did it seem so crude or so . . .*

RL: It was too crude . . . well, listen to those first recordings; out of tune. For a musician who's been playing and trying to develop some kind of perfection in tuning, these people come along and kind of destroy it in a way.

PG: *I think this is important because you were really outside of an urban environment which is so rigid in a way, that there was something much more open about the way music was treated in terms of the kinds of music and in terms of what people did.*

RL: Yea. We did it ourselves.

PG: *You did contemporary music and jazz yourself, and if you wanted that music you had to do it yourself.*

(PAUSE)

PG: *When was the first time you left Louisiana?*

RL: I came to New York in '57 because my brother was in Columbia Graduate School in Education. I came up with a drummer from Louisiana at which time I heard Bud Powell, Miles Davis and Monk at Birdland, which was open at the time.

PG: *Now, you went up there in '57 and you said you went up every year after that.*

RL: Just about every year for two weeks or a month. There was music all over, but in those days I was just getting used to seeing and living in a big city. My God, I came from a town of three hundred!

PG: *Did it ever occur to you when you came to New York to study flute that some day you might be living in New York?*

RL: Sure. It would have been five years earlier if the circumstances would have allowed it. My interest in flute playing began in high school after acquiring my first flute. It wasn't until the university opera director asked me to play in Puccini's *Tosca*, that I gave up all other instruments for a period of two and one-half years. I got further involved with flute, through lessons, with Arthur Lora in New York. He was a student of Barriere who perfected the transverse flute mechanism. He was also, at one time, Toscanni's principal flute player. He just stripped me of everything and said, "This is the way the flute sounds and this is what you have to do to make it sound like this." I went back to Louisiana and went to work, 12 or 14 hour days practicing.

PG: *You were in school at the time?*

RL: Right. I was finishing up. That was a bad period, because of some trouble I couldn't leave the state for five years.

PG: *So that was the end of the trips to New York.*

RL: That was the end of everything. I started a whole new lifestyle. I joined a rock 'n' roll band, the Swing Kings, through which I met a lot of now famous people; Otis Redding, BB King, Wilson Pickett.

PG: *Those are the people who you played with then?*

RL: Yes, I played with some of them. It was great.

PG: *So that wasn't all so bad then?*

RL: No. It just pushed me off in another direction.

PG: *So contemporary music was more or less out?*

RL: No. I kept up with it. I kept ordering flute pieces from Italy, like Berio. Eventually, I met Calvin Harlan, a former art teacher at the university who knew I was interested in contemporary music, and we began playing together. I liked the man so much, I respected what he was doing and saying. I began wondering what the hell art was about?

PG: *How long did you study with him?*

RL: Oh, a couple of years.

PG: *Were you actually drawing?*



A Quadraphonic Delay Solo in concert at Leo Castelli Gallery, New York, 1974

RL: Yes.

PG: *Who were some of his other students?*

RL: Keith Sonnier and later Tina Girouard, to name a couple. He just had his head full of information. He wasn't like everybody else in the music department where music died in the late 1800's. He was interested in all music.

PG: *Isn't that true about a lot of the art people, and that's something that attracted us to them . . .*

RL: They're interested in everything. That's why, when I did finally come to New York, I approached it through the art world. I didn't like the music world.

PG: *That was personally my experience too. In a way that's kind of how we met really. Two musicians that met through the artists. I think that is something very peculiar to our time.*

At the Big Apple Recording Studio, New York, November 12, 1976.

RL: Good Morning.

PG: *OK, here we go. We were talking about coming to New York. What was the date of that?*

RL: That was August, '68.

PG: *What did you think you were going to do when you got to New York?*

RL: I thought I was going to teach in the public school system because I had a degree in teaching or do studio recording work.

PG: *You didn't do either of those things.*

RL: Well, I began rehearsing with you and recording music with William Fischer, a friend and composer. I was copying music for him and doing a lot of sessions at Atlantic Records. I did sessions for about seven or eight months and found out I didn't like it at all. I was not creating anything; it was real commercial you know.

PG: *You're still in touch with Bill now, aren't you?*

RL: Sure. I still do sessions with him. I did one last December with David "Fathead" Newman.

PG: *So you were working with Bill Fischer, and you were working with me, and you were working with Keith Sonnier . . .*

RL: Yea, mainly working with you and Keith . . . he was living just a few blocks from me and since I had just gotten this camera he asked me to photograph some of his pieces, some of his finished work. So I began shooting photographs of his work, and started helping him set up his neon pieces. From that kind of static situation, we got interested in video, which was new at the time. We worked six, seven hours, just doing something in front of the cameras. Seeing the possibilities. We never knew exactly what we wanted to do until it was being done.

PG: *At that point were you thinking about doing work of your own in the area of video?*

RL: At that time Leo Castelli bought video equipment to be used by his artists, so when it wasn't being used by Keith, I had access to it. I began making tapes for myself, maybe three or four remain from that period.

PG: *Since you came from both disciplines in a way, you were kind of suited to do that work.*

RL: In the early tapes the image was always based on the idea of looking at ones hands, or the source of where the information comes from, the sound. When I was studying the flute, or clarient, or saxophone, the teachers would say, "Stand in front of the mirror, and look at your hands, or look at your lips, because that's how you correct yourself. If there are mistakes, you can see them."

PG: *So that imagery is really part of your personal history. What you saw when you were playing.*

RL: Yeah. I always look at my hands or my lips. That's true in *Six of Hearts, Divided Alto, Sax I, Sax II* and *1, 2, 3, 4,* but the guitar tape, *Six Strings for Agnes Martin,* is focused on the strings, that's still the source of the sound.

PG: *It's unusual because your personal relationship to it has to do with autobiographical imagery, but to the viewer, the image becomes very abstract. One thing that interests me particularly is when you combine two disciplines . . . like photography with video. That is something that intrigues me and I wonder how that came about, when your work in that area became independent, and how that led to the kind of drawings that you're working on now. It seems to me that that's a line of development that clearly came out of video.*

RL: The photographs are a natural by-product of the video because I needed photographs of the tapes for publications.

PG: *Did you always think of the images as a fact in themselves.*

RL: Yes. In fact, with the first two tapes, I immediately began photographing them to see what would come out, using different cameras, lighting and speeds. I had done this hand clapping piece, *1, 2, 3, 4,* and I always saw it in my mind as a photographic piece, almost like a flip book.

PG: *The drawings came out of the video, didn't they?*

RL: The basic format is of a video screen. The possibilities of dividing the TV screen are infinite. The drawings represent some idea of my knowledge of the studio and what the equipment can do. What I am doing now are sketches for a video project that I have in mind. The tape will start off with the full-screen and then go into the screen divisions with action happening in the background.

(PAUSE)

PG: *By '72 you had another group together, the first group that you had in New York.*

RL: They were all friends of mine from Louisiana who filtered up here because I was here. It included Prado and Gilder from the original quartet in '57.

PG: *Was it the concert at Castelli's downtown gallery that first exposed your own music?*

RL: Yes. We had been playing at my place on Chatham Square every night because the musicians were all living there. We played all the time.

PG: *That was made into a recording, that concert?*

RL: Yes. It is available on a two record album called *Solos.* It's part of a five-hour concert and was released by Chatham Square Productions, our independent label. It's at this point that I met Kurt Munkasci who was this young engineer who had access to a 16-track mobile studio. We hired him to do the Castelli concert and later he moved in with us at Chatham Square. We had a resident engineer who was interested in the music and the work. The group continued with concerts at 112 Greene Street, and shortly after that Robert Prado died. The group idea was abandoned. I came back from Louisiana in January '73, after the funeral, and did a solo concert at Bleecker St. I liked doing solos, I just kept doing it. Then Kurt and I developed a quadraphonic delay system.

PG: *You described that once as a support system for solo work.*

RL: Yes. It allowed me to have an ensemble situation without an ensemble. It consists of four 15-inch speakers and two Revox tape recorders, which cause four delays; so you have my original sound, with four repeats, fed thru the four speakers sequentially. The speakers are placed in the four corners of the room so that the sound circles the room thru the four channels causing a vortex of sound. I can then play around the columns of sound. In the past year or so, I have made several studio recordings using this system. Currently, using the capabilities of a 16-track recording studio I'm experimenting with even more sound repeats. I have made one saxophone piece where I am playing with 15 of my "selves".

PG: *Do you have concerts lined up for this year?*

RL: I have a concert at The Kitchen in New York on December 16th and 17th and at the New Orleans Museum of Art on January 30th. I'm also trying to line some things up in California in March, and, of course, there's always a European tour.

PG: *And then you have a video project coming.*

RL: I'm trying to get some work done. I haven't done a tape in two years. I've been so busy doing other things like the concerts with you, and concerts of my own. Things have been really boiling and coming full circle to where I'm back into music now . . . and photographs and video are something that I do under special situations.

PG: *What about collaborations which have been a part of your work? How do you feel about that now. Are you talking to anybody about that, or do you feel that that's a period of your life that you've exploited and are not interested in?*

RL: It's a period of my life that I exploited and the outcome was not as I expected, and I think it will be a long time before I would collaborate again. If certain things are made clear, then it's not difficult. If things are not clear, then it's very difficult.

PG: *I guess that's always true of collaborations. They're tricky things to pull off.*

RL: I'd like to do music for different things. I'd work with film, plays, whatever . . .

PG: *One of the things that strikes me, in talking to you about your work, is the ease with which you've been able to collaborate with other people, and at the same time to maintain an independent artistic identity.*

RL: Well, with the music thing . . . see, I've been playing so long that I don't think anything would get in the way now of my idea of music or my idea of what sound is supposed to be.

PG: *In my view you were contributing to other people's work to a certain extent, and then at another point you were doing independent work. The ability to do all of those things and to maintain a personal integrity is something very difficult for a person to do.*

RL: Well, it's not easy. I'm in the middle of a tornado sometimes. But then I sit down and look back and it all becomes very clear that I'm doing my work and doing other people's work, too.

PG: *What are some of the things that you want to do?*

RL: I have this show in January, which is the reason we're having this interview, of drawings, photographs, video and a solo concert. It's the first time that all of my work has been brought together.

PG: *Does that seem like a natural format to you?*

RL: It's something that I've been thinking about . . . "where can I give a *total* impression of my work." So I am very pleased with the New Orleans show, it's even in the right place, my home state.

PG: *It seems that part of a description of you as an artist would include all of that. That for you to have a show, it should be all at once. That's interesting and, I think, completely unique. You're able to work in unrelated media and not in any second hand way. If you are a video artist, then you doing video; if you're a musician, you're really doing music. There are artists who go into other medias and never really become part of* that *media. You're able to identify with the media, to work* in *it.*

DL: I couldn't just sit down and just play music. I learned that a long time ago. I can't do music everyday. I used to do it. I did it from age 7 to the age of 28, four or five hours a day. I get to the point where I said, "I'm just beating my head against the wall." I got far enough technically. So, looking back at that, I can't do music all the time. I enjoy doing photographs. It's another reality. I can't see sitting down in one place anymore . . . I mean, the twentieth century is not geared for that. Sure, I'm able to keep them separate, but now they've become so close that I'm beginning to wonder how to keep it all going.

PG: *One thing that is very clear from this interview is that you keep going by keeping going.* ■

DICKIE LANDRY, born Novermber 16, 1938, Cecilia, Louisiana. Lives in New York. B.M.E. University of Southwestern Louisiana, Lafayette, 1962. Is a member of the Philip Glass Ensemble. Is part of the Léo Castelli Gallery in New York (videotapes and graphics). Exhibits and performs throughout the United States and Europe.

PHILIP GLASS, composer and musician, is the director of the Philip Glass Ensemble, and founder of Chatham Square Productions, organized to record his own music and that of the Ensemble. Distinguished by a repetitive-structure, modular-form style, his compositions are designed for the resources of the ensemble, electronic keyboards, flute, saxophones and voice, and are frequently of extended duration. Studies with Ravi Shankar and a continuing interest in non-Western music are acknowledged as an important influence in his work. He has recently completed music for an opera, *Einstein on the Beach*, performed twice at the Metropolitan Opera House in New York in November 1976.



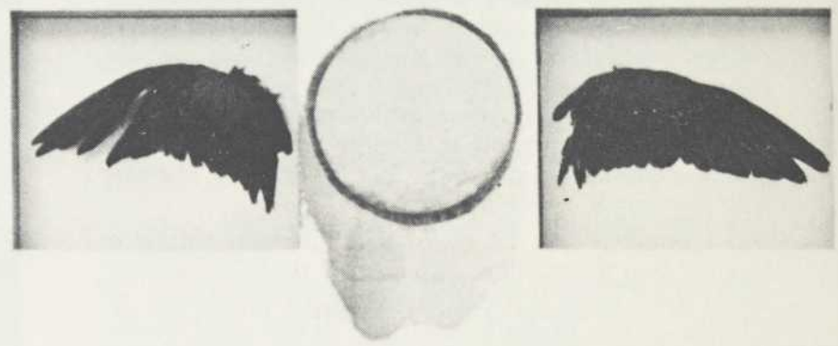
C-C, 1976, 16 x 20 (detail), black and white photographs (détail)

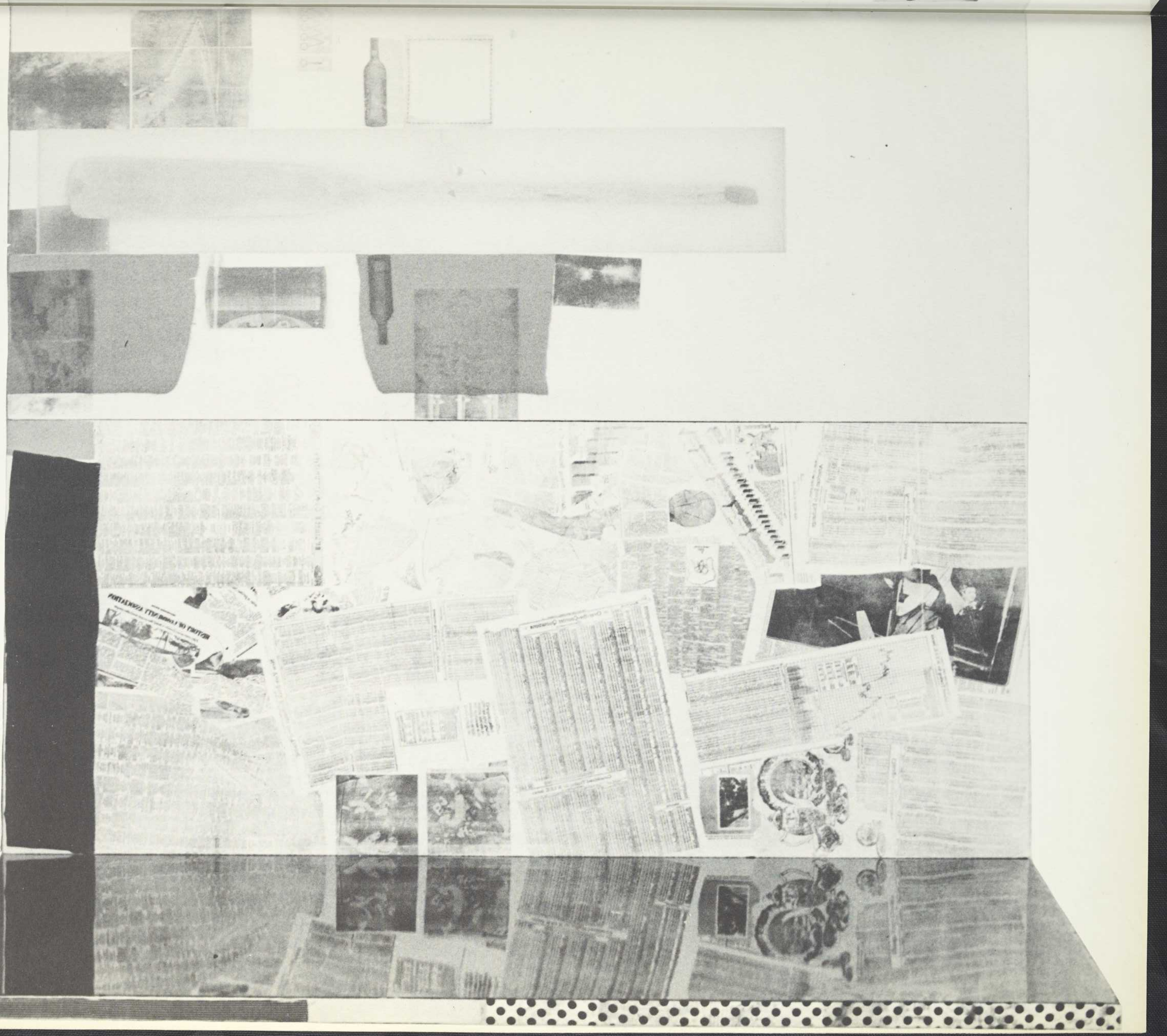


ROBERT RAUSCHENBERG

An Essay by CALVIN TOMKINS
New York, December 1976







Back in the fifties, when Rauschenberg's work was just starting to be seen and discussed, the easy way out was to call it "neo-Dada." Soon enough we found it to be just the opposite. Dada was a furious judgement on the past, a denial, a process of exclusion. With Rauschenberg, everything gets included — real dirt and growing grass, the funnies, scrap lumber left by Con Edison, busted parasols, flashing lights, bedclothes, pinups, dead birds, live turtles (with flashlights), clocks, Velasquez nudes, the Sistine ceiling, mosquitoes, J.F.K., a glass of water, Dante, photographs, video, past-present-future and not just painting and sculpture, either, but dance, theater, music, and (in a pinch) literature as well. It was not even a Dada gesture when he threw his leftover constructions into the Arno, after his 1953 show at the Galleria d'Arte Contemporanea in Florence; he was about to go home, he had packing problems, and besides, it seemed irresistible to write and tell the irate Florentine critic, "I took your advice."

Seeing Rauschenberg's all-white paintings at the Stable Gallery that fall, Barnett Newman turned to Willem de Kooning and said, "What's the matter with him? Does he think it's easy?" (At that point, of course, de Kooning probably thought the same thing about Newman). To Rauschenberg, the difficulty lay in another direction. "I don't want a painting to be just an expression of my personality," he said once. "I feel it ought to be much better than that."

Everything he does is in some sense a collaboration. Sets and lighting for Merce Cunningham in the early sixties; his own theater and dance pieces at the Judson Church and elsewhere; printing with Tatyana Grosman and Ken Tyler; and always, his own private collaboration with materials. Studying with Albers at Black Mountain made him rebel against careful manipulation and control. The important thing, he decided, was to let the colors retain their own dignity and excitement, not to subordinate them to his own ideas and tastes: "I want to do something with color that will be just as exciting as the color all by itself in the jar."

And then there is collaboration with the viewer. "I would like to make a picture that creates a situation in which there is as much room for the viewer as for the artist," he told a French critic in 1965. Like Duchamp, he believes that the viewer's active participation completes the creative process.

The first time Merce Cunningham asked him to make a set for a dance, in the fifties, Rauschenberg was characteristically enthusiastic. A few days later he called and asked Merce to come down to the studio. "I did, and found that Bob had made a marvelous object that hung from the ceiling, with ribbons trailing from it," Cunningham recalls. "But I knew right away that it wouldn't do, that it would be too difficult to install in the kind of places where we were performing then—college auditoriums, mostly, with no fly space to hang anything. Bob understood completely. Without a moment's hesitation he said he'd do something else. What he did the second time was a construction with a lot of color and cloth and mirrors on it, which stood up by itself on the floor. It was in two parts, and the dancers could go between them, and it was open at the bottom so our feet showed. I used it for a piece called *Minutiae,* with music by John Cage, and it was perfect. I loved it because you couldn't tell just what it was. One critic complained about it for that reason — she said she didn't know whether it was a bath house at the beach or a fortune teller's booth or what. That was just what I liked about it." The *Minutiae set,* which has since been described as one of the most important sculptures of the fifties, is now in the Rauschenberg retrospective mounted by the Smithsonian Institution in Washington, D.C. And for the first time in a decade, Rauschenberg is working on a new Cunningham set, for a dance that will have its premiere in New York on January 18th, and that, as The New Yorker's Harold Ross used to say, encourages us to go on.

When asked, some years ago, how he thought his work differed from that of the Pop artists, Rauschenberg thought a bit and then said, "I feel that when I use an image, it has more room to move around in. If I use George Washington in a picture, for example, I may start out thinking about George Washington, but sooner or later it just becomes 'that green shape.' "

Some artists start with an idea and go on from there. Rauschenberg never does that. He starts with simple curiosity (not so simple really). "I don't think of myself as making art," he has said. "I do what I do because painting is the best way I've found to get along with myself. And it's always the moment of doing it that counts. When a painting is finished it's already something I've done, no longer something I'm doing, and it's not so interesting any more. The point is, I just paint in order to learn something new about painting, and everything I learn always resolves itself into two or three pictures."

It is amazing how much like the real world his work is. "Over and over I've found it impossible to memorize Rauschenberg's paintings," John Cage has written. "I keep asking, 'Have you changed it?' And then noticing that while I'm looking it changes."

To say that he is the most influential artist now working is to miss half the point. His work is not so much an influence as a resource — a mother lode that is never mined out because he constantly replenishes it. Rauschenberg is the American possibility in art.

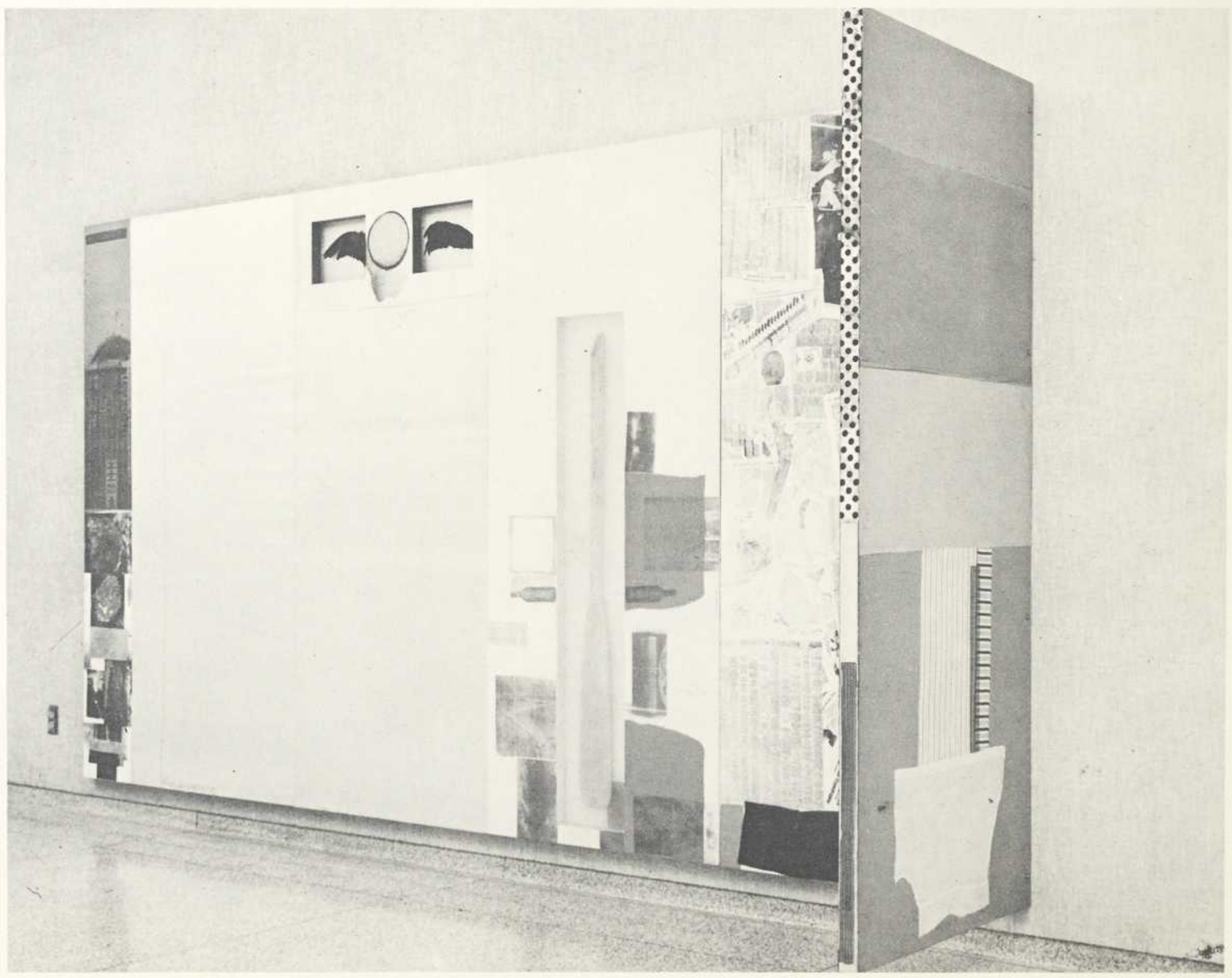
ROBERT RAUSCHENBERG, born October 22, 1925, Port Arthur, Texas. Lives in New York and Captiva, Florida. Studied at the Kansas City Art Institute, the Academie Julien, Paris, the Black Mountain College, North Carolina and the Art Students League, New York. Is part of the Léo Castelli Gallery, New York. Has adopted Lafayette, Louisiana as his home town. Has had exhibitions in the United States and in Europe.

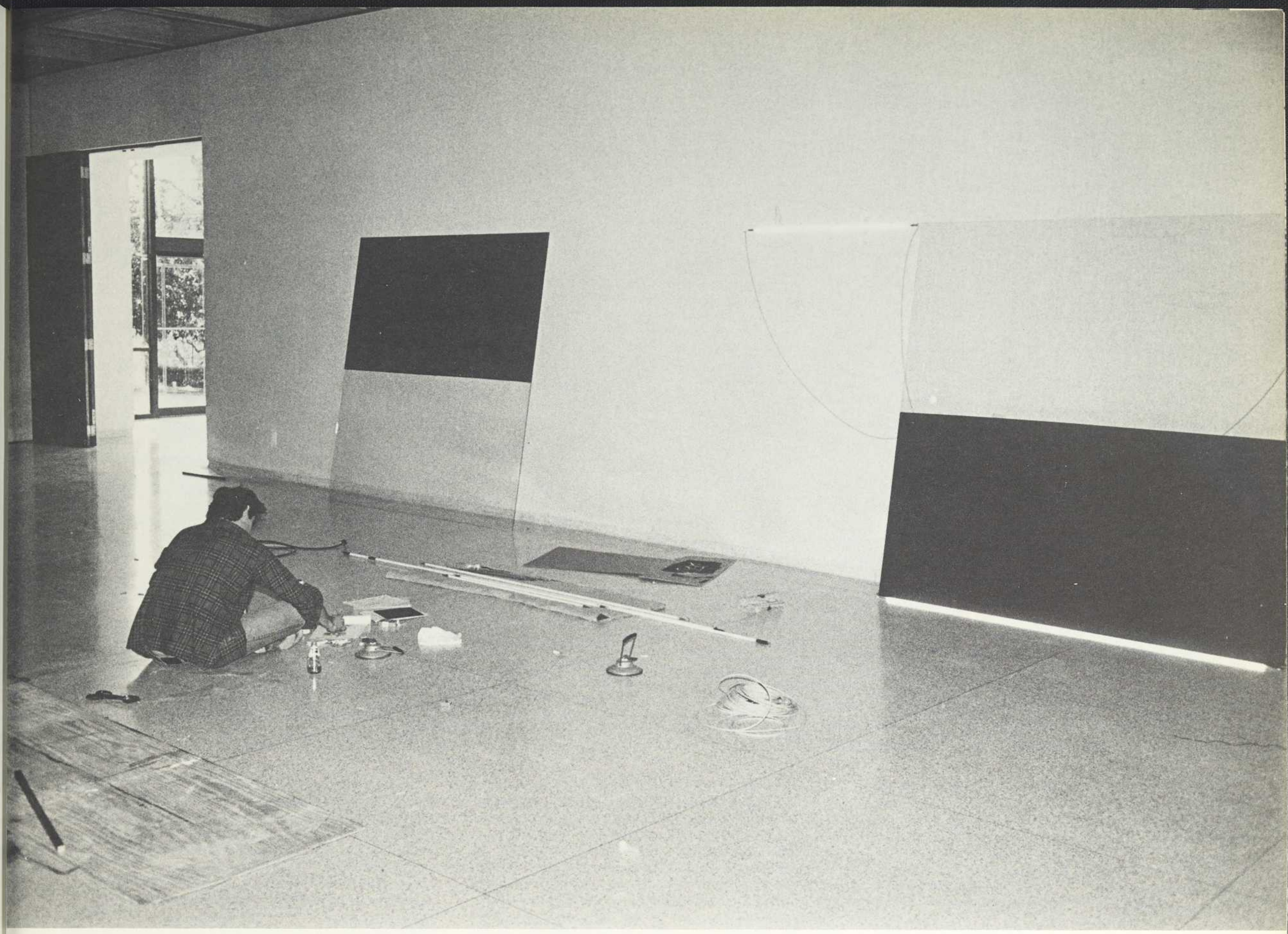
CALVIN TOMKINS is a regular contributor to *The New Yorker* magazine and the author of many bestselling books including *Living Well is the Best Revenge,* a monograph of 1920's artist Gerald Murphy; *The Bride and the Bachelors,* a collection of pieces on the art world; *Merchants and Masterpieces,* a history of the Metropolitan Museum of Art in New York; and *The Other Hampton,* a collaboration with his wife Judy, a well-known photographer. Mr. Tomkins' current book, *The Scene,* published by Viking Press in 1976, is a series of essays on the art of the 1960's and 70's including a chapter on E.A.T. or Experiments in Art and Technology, a nonprofit foundation started by Rauschenberg in 1966 in collaboration with Billy Klüver, a scientist from Bell Telephone Laboratories.



Spinnaker (Hoarfrost, 1974, 82½ x 49, wall hanging with collage and ink direct transfer on satin.

Opal Reunion, 1976, overall 84 x 194 x 36, wall-mounted panel with collage, watercolor, bird wings, boat oar, ink direct transfer, doorskin silk, polished stainless Formica, fabric, and pencil.





BA-O-BA-, 1976 (work in progress) New Orleans Museum of Art. Photo: NOMA.

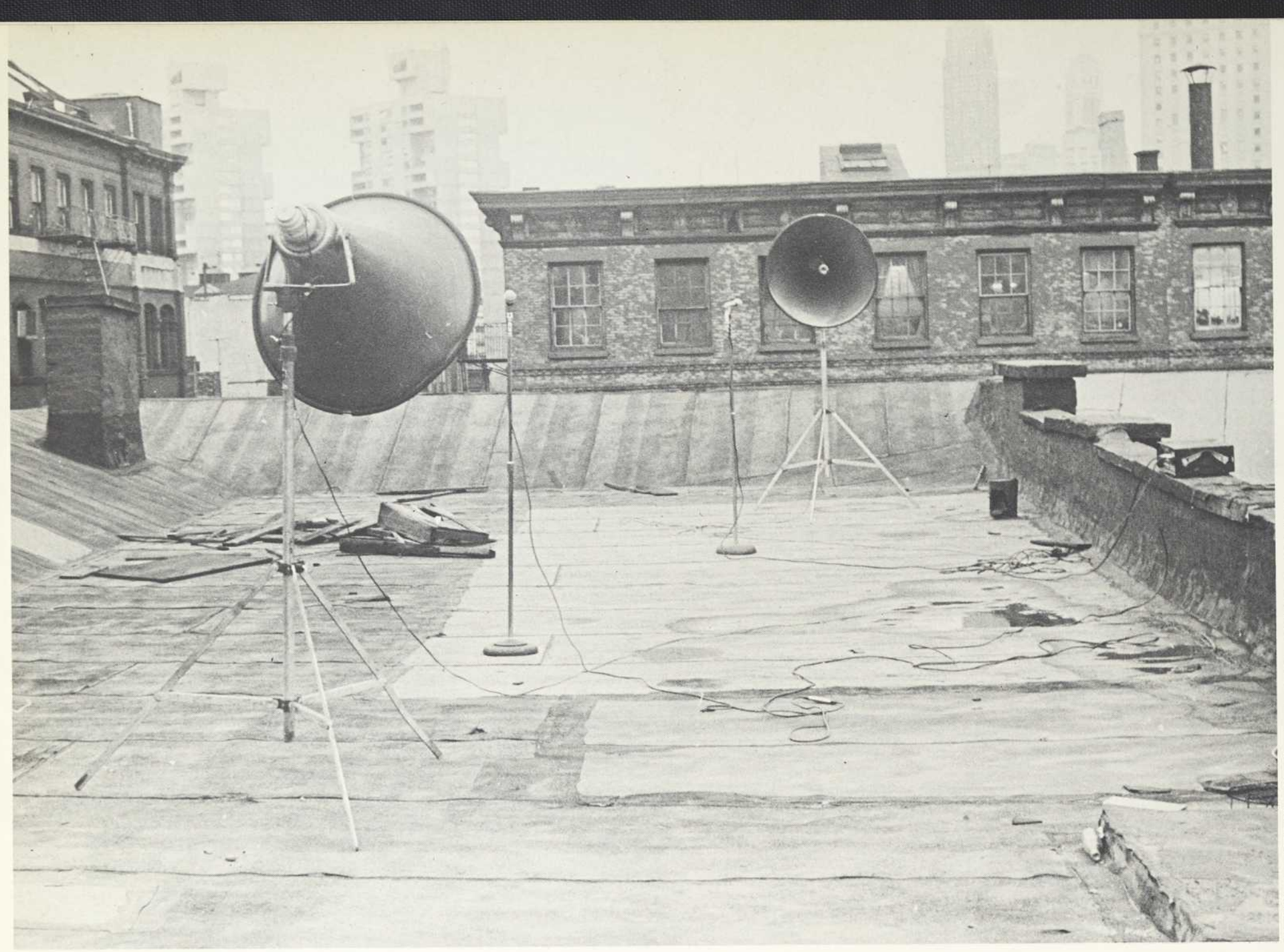
KEITH SONNIER

An Interview by CALVIN HARLAN New Orleans, November 3, 1976.

Calvin Harlan: *In the very first class I taught at U.S.L., there you were—just arrived from Grand Mamou. There were a total of 19 in the freshman art class, as I recall, and most of you were country kids and bilingual. Most of you were talented, respectful of the teacher, but sly observers of all adults. Your group and the groups of the next 2 or 3 years were, on the whole, the most interesting students I have ever taught; and I believe it was because you were almost all country Cajun, and grew up knowing animals, where things came from, how food is raised and prepared, and so on. You had a traditional Southern upbringing, but with a difference: yours is a region within a region. You all had humor and a lot of confidence that must have come from a strongly defined regional background. You and your family could make jokes about the Cajun community and that, I suspect, gave you something extra. Looking back to 1959, my job seemed to amount to little more than letting you know that I thought you had talent, and saying "Go ahead."*

Keith Sonnier:Yes.

CH: *The Cajuns have an unbelievable amount of sensitivity and skill in the kitchen, on the farm, in the dance halls, but very little visual culture to speak of. However, once that artistic latency is tapped, the results are amazing. Amazing in quickness of eye, hand, imagination and critical intelligence. But equally astonishing for what I call the "Louis XIV touch"—you know what I mean: the "Grand Manner." From the very beginning, you seem to have had this ability*



Untitled, 1970, Conical public address system speakers, amplifier and microphones, Photo: Richard Landry

to take almost anything lying around and transform it effortlessly into something worth looking at.

KS: I think that early investigation of any kind of material as source was probably quite important; to realize that anything could be considered art, as long as you could somehow control its manipulation or its content, or the suggestion of content.

CH: *Yes. But you had that ability, and it remains part of your ability. Other kids of that area—and I speak from having taught in other parts of the country—had a similar gift. You had it almost in excess: an ability to seize upon anything at hand, and almost inevitably and immediately make some kind of magic with it.*

KS: I have an intense interest in primitive cultures, anthropologically, sociologically, politically; but when it comes to actually making work, I feel that I have to contain my information in a real 20th-century machine-age context. Because I think that artists make work for the culture that they live in . . . I think of my life as a continuum. I spent 21 years in a rural area; I'll probably spend 21 years in an urban area; and maybe, after 21 more years, I'll go back to the country.

CH: *Maybe.*

KS: Maybe. So, I'm not concerned so much about what I'm going to do next year, but what I'm going to do maybe 10 years from now.

CH: *Do you project that far ahead?*

KS: Sure! But not with a view of my work historically.

CH: *You seem to be rather casual about that sort of thing.*

KS: Right. I think more about myself as *this* person, as a person who has picked up as much as he could with the least amount of effort.

CH: *Absorbing things.*

KS: Absorbing things and not having to be self-conscious about the absorption. Then, when it comes to making work, I try to carry that state over into how I go about making the work. When I was making work in various places—I've been to Japan, to India, to Europe several times to work on location—I had to learn how to do, make-do. And I really used that Louisiana background for that, for being adept at using what was there. That's been helpful: not so much for the forms or the images I use, but more for how one manipulates the day, gets through it.

CH: *Well, apropos of that, I'm always surprised at how you and the rest of you have "managed" New York City, because it appears that you do so with more casualness than people who were born into that milieu. I often wonder what you bring to that.*

KS: Well, I think you bring a vitality the city needs. For one thing, without the sense of community in New York, it would be the most awful place to live in. Who else is going to be stimulated by the city but someone who is not from it? Although, of course. there are some local artists, born or brought up in New York. The percentage is smaller, I'd say. Most people come to New York because they need the atmosphere to make work. I always knew—this sounds pretentious, I realize—, but I always knew my work would be received, because it's good.

CH: *Where does that brand of confidence come from? Out of your personality and background?*

KS: It comes from just knowing what you're doing. Knowing your craft. Knowing what you're telling about the culture. My art is appreciated by my peers, by people who actually experience a work. And if you don't experience a work . . . you can pick up a lot of documentary information, of course, but still you haven't "got" it.

CH: *You can play your own games with it, but . . .*

KS: When I make something it is not so much: "Now I'm going to make this." In fact, I don't know "what" I'm going to make until it's made. In the larger installation pieces, I have a pretty clear idea of the field that I want to be involved in. Right now, I'm working on this satellite project. This is going into my second year of just collecting information—not trying to make a work, because it's not really time for the work. The time of its actual happening is very important to me. I have to feel right. I want it placed in the correct time. I'm very taken up with how the audience experiences it. I like to control how people move through the work. I don't like to herd people through my work like cattle, because my work would be "missed." If there's not some kind of ambience control of the experience, the work is pretty hard to do, especially in a typical museum. Museums are mausoleums. They're not where one goes to experience art. They're places where one goes to view beautiful cadavers!

CH: *True too often. You have to be able to bring a hell of a lot with you to resurrect the dead . . . Again, what I want to go back to is this past experience of Louisiana, which I gather has served you well in what, for me, would be the most daunting situation in which to live and work: New York City. Maybe there are no clear answers.*

KS: Well, I can tell you my reaction to being back in south Louisiana these past few days: I feel I really don't have much business being here, other than to see friends and family, and eat some good food. I've made the bulk of my work out of Louisiana. Although I owe a lot to Louisiana as far as . . . well, it gave me a real comfortable environment to kind of . . .

CH: *That's what I want to know. What was it here?*

KS: I stayed in the nest a long time!

CH: *Was it, in fact, rural Louisiana that gave you confidence and flexibility?*

KS: Yes. Well, I didn't have any choice. I mean: what would I have done if I hadn't done what I did? I would have stayed in Mamou and probably run the movie house, or worked in Joe's store or committed suicide at 30! I didn't have any options, and I was just lucky enough to have beautiful parents who would allow it to happen!

CH: *Somehow or other you were allowed to achieve a critical attitude early—with a lot of humor, and humor is critical in essence.*

KS: And something that is kind of allowed in the culture. That's what's so great about down-home Cajun



Neon and Theatrical Scoop Lights, 1973, 18' x 10', built on location at the Seattle Art Museum for American Art — *Third Quarter* exhibition

culture: it allows people to be comedians. It allows people to live with insane people; it acknowledges everybody as a person. It acknowledges every aspect of life, because it's all around you, unconcealed. I have very few friends. I really manage to live in a little village in New York City. I see or talk by phone to them every day or so. They are people who put something into my life culturally, physically, in any way. I couldn't come back to a rural area, rural Louisiana, to work, I could go to a more ethnic area, say, Haiti, or South America. I love South America. The thing about the Spanish, even the Spanish in New York, is that they let you know pretty much "where they're at". They don't conceal their physicality; they don't conceal their emotions. And that's one of the most horrible things that has affected western culture: we're tied up from the mouth to the ass, till we just can't get it on.

CH: *Have you read Octavio Paz on that subject—the face and the ass?*

KS: I haven't.

(PAUSE)

CH: *You lived in Paris. Did you sense while there—aspects of the old Paris, perhaps—anything like New York City: the ability of artists to exist there, to function enthusiastically there?*

KS: The only kind of experience I had was of the Paris of that moment, and it was interesting for me to live in my first large city. I went straight from Mamou to Paris! First of all, I dealt with being alone; I dealt with how to observe what was going on around me; how to amuse myself; how to live on little. More than actually making work, I made attempts at making work; but I really didn't accomplish much until I came back to America.

CH: *How much did you absorb of what someone has referred to recently as the "old modern"?*

KS: Enough to know that I didn't want to have anything to do with it; it was spent; it was somehow over. Well, actually, it was important in one respect: I saw good oil paintings in Paris. I hadn't seen an oil painting till I went to college. But, to see good painting in abundance was pretty interesting—to actually experience a real work and not a reproduction. And the understanding of the work was enough to sustain me. I have never really stopped being a student. Now that I am working on the satellite project, I know I have to study the information for a couple of years before I can begin to realize a work. And being an artist has been good for me as a person; because I am constantly taking in things that alter my life. I'm interested in things that are pretty ethereal and move pretty fast and have a lot to do with mental reflection. I'm a real hedonist too: when there's something to do, and I like it, I'll do it all—every last bit! So that I'll know what it's like when it's over. And that pays off in making work. It hasn't paid off in the way I run my life; but, in my work, yes. By the time I've conceived a work, I'm pretty sure of it.

CH: *You describe yourself as a hedonist. I've often thought there's actually a certain French quality in your hedonism. I sometimes see a touch of Satie, a bit of Matisse in you.*

KS: Sure.

CH: *Those two artists, composer and painter, while being very French, are not the same, either. There's a Matissean sensibility in your work, where color is concerned, and being able to make art from ephemeral materials. And the Satie element is a refusing to take things—art itself—too seriously, and almost always injecting in the work a great deal of critical humor: "Play this melody like a nightingale with a toothache".*

KS: But, coming back from Paris to New York, to actually see American work being made at the time—the mid-60's—was 20 times more exciting to me than the French school. I had really learned how to look at work in Paris, so I had no trouble appreciating this new American art. I was thrilled to be back and be a part of it— to be back, not in Louisiana, but in another urban situation, getting a different kind of "charge" from that of Europe.

CH: *Quite early in your work you seemed to have found a way to exercise a native sensory acuteness and, at the same time, to frustrate its uses. I'm thinking of your way with color in the video piece called* Mat Key and Radio Track. *There, again, I see you handling color and shape and continuity in the most spontaneous, seductive way, and, at the same time, subverting what is happening with them. That's what I mean by the "Eric Satie touch." Cage has it in his* Fontana Mix.

KS: I understand what you're saying and I think you're correct. Both kinds of responses are built into the work, because I think that that's how people really experience things.

CH: *Especially now, in the environment of this quarter of the 20th century.*

KS: Unless video tape has the kind of casualness that television has in the home, the work will never be really understood or even looked at. The big problem with the way people view video is that they try to make it like a painting and show it in a museum, when it really should be viewed in the home with a drink or a cigarette or whatever.

CH: *Would you agree with Allan Kaprow when he says that, until someone can handle video with as much ease as one handles the telephone, nothing very interesting will happen?*

KS: I tend to think that will only happen when we have the facility to send and receive video images; so until TV gets back to some localized state, it will not benefit citizens' use of it. Right now we're being fed the news in serial format. I mean, CBS "Movie of the Week" comes right out of the news; only it's about six months later.

CH: *Then, in connection with ease of handling of video, including color, there is—isn't there: —your working against the medium, working against commercial TV, incorporating it by wringing its neck a bit?*

KS: In a way, sure. Actually kind of showing it up for what it is.

CH: *In other words, you are using TV as it comes to us daily and are "frustrating" it, too?*

KS: Sure. I went to a (CTS satellite) blast-off at Cape Kennedy— I don't know if I told you this story. An Indian chief from northern Canada was there as well. It was a French-Canadian satellite aimed at linking all the small settlements in northern Canada. He was an incredible guy: a big, fat, tall Indian. He looked very much like the Indians of the Northwest Pacific coast area.

CH: *Who the hell invited him there?*

KS: I asked him; I said "How did you know about this?" He said that, in the small village he lived in they had set up a surveillance tower. He was coming to Cape Kennedy to plug them all in to make it work like local TV! He was there three days. He was much more cooled-out than anybody else. And a lot more interesting to talk to about satellites. The people there are so specialized. I tried to start a conversation, say, about the fuel that was used, or the angles of deflection of the rays they send back—and they would say, "Well, I only design this one screw," "I don't know anything about fuel or about what this satellite is going to do." I mean, that's how scary it is! That's how these networks, like ITT, Western Union, the COMSAT Corporation—who use satellites to spy on us, to psychologically rape us—deprive us of having any thought, of being able to relay our thoughts in this fantastic medium. And the remarkable thing is that $80 billion of our money is being paid to the industries to do research for the government through NASA. NASA has become like Kennedy Airport. All they do is send satellites up. It's German one day; Indian the next day. More and more, they're slicing up the atmosphere. And they're in cahoots, of course, with the FCC, which controls our space bands. They tell us what we're going to hear. And the interesting thing is that most of the people who work for FCC at one point work either for NASA, ITT, Western Union: it's all one big grab bag, and we have access to none of it.

CH: *What's all this meant to achieve, in your opinion?*

KS: From their point of view? Well, for one thing, they can keep us in the dark forever.

CH: *Control?*

KS: Control. They can talk to Moscow by pressing a button; but we can't. We can't see what the Ruskies are doing. The most intelligent use of satellites has been in India, where they're used for educational purposes in rural areas. Also, of course, it can be turned over instantly to the government. But little villages are plugged in. They learn which color pills to take to avoid having more bambinos. They make their antennas out of chicken wire, the way Mexicans do, and can pick up from certain satellites. They hang the TV set in a tree in the village and the people sit around the tree and watch the programs.

CH: *You found out about this while in India?*

KS: I actually found out about it through research and through an Indian friend from Ahmadabad, whose parents had been involved with the Indian educational system. I didn't see a sign of satellites while I was in India, because I was doing a sound piece in New Delhi, which reminds me a lot of being here. And then I went to Madras, an incredible place, to hear Indian music and see the temples.

CH: *You have always responded happily to non-European cultures.*

KS: It's amazing: I've been to Europe many times in the late 60's to work in German factories, for instance, to build that whole BA-O-BA light series in the iron works but I did all the drawings for them either in Merida or in New Mexico or South America. The Germans could turn them out. I'd got to the point where, if the forms were not too "baroque" . . . especially the ones toward the end, the ones with glass units . . . I could just send the drawings to Germany and they would build them exactly to plan. I knew the "palette": they had the best kind of light, they lasted the longest; and they had various size tubes. Whereas, here in America, we still just have this 16 or 18 mil. standard. In Germany you can get 25 mil.—as big in diameter as a 50¢ piece, which is like a fluorescent fixture, but you can span a lot more space and there's a greater color variety. You have two basic colors, neon gas and argon gas: one is red and one is blue, and these are pumped in with the mercury alloy that activates the fluorescent powder coating inside the tube, and that makes a different color. The red will make the yellow, orange and pink; the blue gas makes green and an incredible purple. Then the tubes can also be made of tinted glass, and that, of course, results in another color or colors. One of my pieces in sculpture shows at the New Orleans Museum of Art organized by Walter Hopps had a tinted tube at the top and a fluorescent coated tube at the bottom.

CH: *I saw it, and there was something very strange about the color as it played against the wall.*

KS: There are two tubes: one at the top and another along the side and at the bottom of a piece of cut glass that's coated lightly with latex—my one romantic allusion to Spanish moss! It was so hard to do it, because I didn't want anybody to really get that! I didn't want it to be that evident, yet I wanted it to somehow . . . Those fluorescent light and glass pieces remind me a lot of driving in Louisiana. Coming back late at night, and in the distance seeing a club somewhere through the fog. About the most "religious" experience I've ever had in Louisiana: coming back from a dance late at night and driving over this flat land and, all of a sudden, seeing these waves of lights going up and down in this thick fog. Just incredible! Much better than any kind of Immaculate Conception or Ascension scene I have ever viewed in church!

CH: *You also get that beautiful light late afternoons in winter through Spanish moss.*

KS: Now I think since I've been in other climates and latitudes—especially since I've moved into my new place in New York, where I don't any longer have an enclosed box to live in but look straight out across the lower end of the Hudson River—, I'm really looking at nature, how the sun works and how light comes into a room. I've kind of opened up my life a bit more, too. I've become a lot more open. I'm out of the box. I think I'm finally out of *Malone Dies* room. I hope so, at least.

(PAUSE)

CH: *Something rather unique has happened in this country, perhaps secretly over the years but not so secretly—more openly—since the early 60's, and that something is this: Americans have learned how to be critical of all the superegos that reside in the culture.*

KS: The American myths. Well, we're allowed to look at them.

CH: *Yes, we can look at them and say, "Well, who are you?" "What are you?" "Do I need you?" "Can't I do as well without you?"*

KS: Right. Well, European art is still plagued by the existentialist pitfall, which is close to what, in America, I call the fascist void: where you're up against the wall dealing with your own little narcisstic self. And the interesting thing is that really came up for me when I first did work in video; because the initial appeal in video is seeing what the hell you look like! And, as soon as I had digested that narcisstic feedback, I became intensely interested in what video actually does, rather than what it can reproduce. The fact of its *doing* became more important than the fact that it stores information. And the remarkable thing about video and audio, when you're not just recording for recording's sake, it's like a dreamland; it sets up a magic state or a state where, once you get over the fact that everything you do is recorded, all of a sudden you open to *how* you're recorded, what you actually say, what in fact you are, how you use the time. It's sort of why I became less interested in painting. Making a work in time has nothing to do with making a static image. So I use little "keys" to things you're familiar with when you watch it, in order that they may set up clues to what to look for when you watch it.

CH: *The familiar, daily TV inserts, against which you play . . .*

KS: All those works using recorded time *AM-FM, N.Y., Quad-Scan, NY-LA Hook-up,* which are two-way radio and telephone pieces, come out of the work *Channel Mix,* which was actually mixing four channels of local TV in New York—each on opposite screens (20 ft. projections). All four images were amplified. So you were "reading" information in quadruplicate, which is analoguous to how one uses TV: you do other things along with it. Movies set up that experience where you're in the black void of the theatre and you're socked with the screen.

CH: *You're totally in the dream.*

KS: You're in the dream. But in video, the only way you're in the dream is if *you* are in it: my earliest tapes, from '69 to '71, like *Painted Foot,* or *Negative,* dealt with the narcissistic and erotic suggestiveness of the medium. Now I'm much more concerned with the broadcast capabilities of the material, what's actually being fed to people . . . and having access to that broadcasting.

CH: *Well, until your visit this time, I had never seen those video pieces, and I hadn't realized to what an extent there is a real edge,* another *kind of critical edge to your work.*

KS: I'm pretty astute as to . . . say, if I'm working with a certain material, I know how it's made, what it is being used for, who makes it, and who is getting paid for making it. I think to be an artist who is actually making a statement about the culture . . . not a rural culture, but about the cultural fix . . . that the world is in . . . is the last free place to be in.

Edited by Liza Bear and Keith Sonnier.

KEITH SONNIER, born July 31, 1941, Mamou, Louisiana. Lives in New York. B.A. University of Southwestern Louisiana, Lafayette. 1963. M.F.A., Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 1966. Is part of the Léo Castelli Gallery in New York. Exhibits in the United States and in Europe.

CALVIN HARLAN is presently professor of painting and sculpture at the University of New Orleans. He is the author of *Vision and Invention: A Course in Art Fundamentals,* an art textbook published by Prentice-Hall, Inc. which is currently being published in Spanish in Spain. His former pupils at University of Southwestern Louisiana in Lafayette include Tina Girouard, Richard Landry, and Keith Sonnier.

LOUISIANA CAJUNS STILL SAY:

"Lâche pas la patate, mon nègre"



Courtoisie: Musée de la Nouvelle Orléans

By Revon Reed

The Cajuns of Louisiana had their problems keeping alive their French-Acadian culture in the United States, but today (230 years later) a sort of mild renaissance is taking place in the Bayou State. The current movement is neither loud nor soft. It expresses itseilf best in its music which has suddenly found popularity among outsiders, as well as to the younger cajuns themselves. It has, we believe, become an inspiration to visiting musician-poets, historians, artists and anthropologists-all seeking to immortalize a great "small" people who were once prosecuted, displaced, and further persecuted for no other reason than their simple fidelity to conscience — choosing rather to be expulsed from their homeland of Canada, and to roam the wilds of frontier America until they found a haven along the baks of the lazy bayous of South Louisiana.

Since the fateful exodus of these "cajuns" (corruption of the word "Acadian" with no put-down overtones intended), in 1755 and their eventual settlement in Louisiana a decade later, they have never stopped struggling to keep their French language, their ancestral music, and their treasures of traditional customs alive "vivant", and "vibrant". Today over 230 years later, we find a half million Louisianians proudly calling themselves cajuns or creoles; but despite this fond and cherished attachment to their way of life, we note definite tendencies toward the feverish trends and multi-transitional movements toward urbanity, technology, automation, and total Americanization of all once-proud Ethnic groups of USA.

Until recently (1950) the cajun culture had its share of problems to survive the "Melting Pot" movement. A new American quasi-law began demanding that all school children of Louisiana speak only English on the school grounds and that parents of French extract teach their youngsters to speak English at home, before entering the public schools. This language barrier was designed to kill culturally and forever all vestige of the French-Acadian language of South Louisiana. It seemed like the end, the death, the castration of another so-called foreign lingo in the great monolinguistic world of the U.S. of A. The impoverished, illiterate cajuns of that era (1917-1950) had no way to fight back this cultural threat. So they went along with it. A few gradually strayed from the flock and did become "Americains". Yes, they even changed their once proud French family names to English equivalents. (Like Lejeunes to Youngs and LeBlanc to Whites etc.) But the great silent majority kept on communicating in the French of Louis XIV, at home; they kept the old customs alive and the heritage and tradition lived on. Not only did they survive the 50 year lingual prosecution, but they gradually, quietly and lovingly assimilated other European semi-cultural groups.

Louisiana today, then, is one of the most variegated

state in the union for its multi-cultural society. And which of all of these cultures lead or predominate? The same persecuted "petit monde" of the bayous and marshes and prairies. Today, we are proudly known as the Cajun State; and gradually through these problematic years the Irish, the German, the Spanish, the Italian, and even the Blacks of the Antilles and the Indian tribes of the Houma, Charenton, Oplousas, and Coushatta have been quietly acculturated, absorbed, and finally assimilated into the cajun way of life that offers a simple honesty about living and about life; and an awareness of the power and the beauty of all of life's forces. It exemplifies an earthy philosophy that recognizes all the layers that one experiences in "feeling". From those of us who live in Acadiana, USA, outsiders soon learn that "la malchance" is as much a part of living as "la bonne chance"; that both the pathetic and the humorous are precious to real living; that dancing, singing, laughing and crying "O Yai-y-aille, mon coeur fait mal", or lustily yelling "EEE-hee-hee-ya" are all somehow as necessary to man's life as are food and drink; and that the real reasons why cajun men fight, and cuss, and lust, and drink are; money, women, and a fiery flame to burn out the internal fires that drive them on.

That's the way we see it. That's the way we live it down here in the land of the living Cajuns.

Today, then, from the cajun cuisine at home to the wild fais — do — dos of the dim-litted dance halls, you'll see and meet cajuns like Fontenots and Thibodeaux, Tates and Reeds, O'Connors and McGees, Shexnayders and Freys, Manuels and Romeros, Pierrottis and Monteleros, along with the black Noels, Thomases and Franks and the Sabine Indians of Houma or the Coushattas of Elton all proud to be cajuns or creoles by inheritance, injection, or adoption! In spite of the quasi — americanization of French — cajun, particularly in the last generation, an extensive repertoire of ancient folksongs still dominate in most families. After all efforts to degrade and destroy it were abandoned, cajun music (the soul of cajunism) finally found a small niche in the musical archives of the Library of Congress. There are few other ethnic groups who love to sing and dance as do the cajuns today.

Weekly soirées are still a common custom on the Prairie Mamou of Evangeline parish. Neighborhood groups gather at dusk, chat a bit, exchange a few tales or puns, imbibe a few sips of heavily fermented liquid corn or cold foamy beer; and then as if by prearranged magic, musical instruments pop out of nowhere; and by the time the old clock strikes eight, an impromptu band is in full swing. The hostess of the veillee has already anticipated this "unplanned" fais-do-do-and has slapped a couple fat hens in the old cast iron pot... and the gumbo's on. So are the dance! The floor is cleared of cats and dogs and unoccupied rockers for what will irrevocably turn into a very pleasant soiree. The same hilarity of the old timers still pervades the homes in this jet age, along with the occasional wild whooping and hipping and stomping of feet... and the dance goes on and on and on...

There have always been cultural similarities and differences between the province of Quebec and cajun Louisian, out there are probably more differencs today than similarities. Still the two distantly-separated cultural cousins of a couple centuries communicate almost as easily today as they did prior to 1755, the year of the Grand Dérangement.

We notice this identity especially in the folksongs. Listening to the Deshotels twins singing "La Cravate a Zique-et-Zaque", a French Canadian professor remarked to a group of Louisianians present, "That's the same old song my great grandmother sang to me 60 years when I was a little boy in New Brunswick. Such observations and remarks have been heard in and around Acadiana hundreds of times within the last five years. Louisiana Cajuns visiting their Northern Cousins note architectural similarities, lingual expressions and the quaint old vocabulary of the Louis XIV era.

There's a current movement, initiated and abetted by CODOFIL (Conference for the Development of French In Louisiana) to encourage and promote not only cultural and lingual exchanges with Quebec but also job exchanges. A young cajun person, speaking both English and French rather fluently, applies for an exchange job in Quebec province. Montreal has Sears and J.C. Penny stores, for example. The person applying has been employed by Sears in Lafayette. So? Sears of Montreal then exchanges one of their employees with the applicant in Lafayette. By mutual understanding, the exchange is very possible. Some have even exchanged apartments for a specific time while employed in the other country.

Tourists from Quebec visiting southwest Louisiana have been a source of greater understanding through mutual exchange of ideas. Louisiana cajuns in turn are heading north to French Canada rather than south to Mexico. Several fast friendships are being cemented through these "visites". We hope to see hundreds of visitors from both French pockets exchanging visits before too long. The reasons: fairly easy to understand one another in French with similar musical sounds, customs and traditions. The cuisine, the geography, and the climate are the only major differences — but vive la différence, we say.

Another interesting custom between Quebec and Louisiana is "twinning" the towns and cities. In March of 1969, a proclamation "twinning" the town of Mamou with the village de St.Jacques, county of Montcalm, province of Quebec, for the purpose of initiating and reclaiming cultural exchanges based on their common backgrounds, was presented to the mayor of St.Jacques by the mayor of Mamou. The idea of winning or uniting towns and cities of Quebec with towns and cities of South Louisiana arose out of contacts between citizens of both French pockets in North America — the largest in the western hemisphere, incidentally. The twinning proclamation also grants automatic honorary cajun citizenship to the people of St.Jacques and the Canadian town in turn grants the same previleges to the citizens of Mamou.

And through enthusiasts like Paul Tate and James Demangeaux of CODOFIL the "Jumelage" goes on. ■

Les cajuns de la Louisiane ont eu à faire face à plusieurs problèmes afin de sauvegarder leur culture franco-acadienne à l'intérieur des États-Unis mais une espèce de renaissance modérée se fait sentir aujourd'hui dans l'État des bayous. Le mouvement actuel prend de plus en plus d'importance sans être tapageur. Il se manifeste surtout par sa musique qui est devenue soudainement très populaire à l'extérieur du pays de même que chez les jeunes cajuns. Nous croyons que la musique cajun est devenue une source d'inspiration pour tous les visiteurs qu'ils soient des poètes, des musiciens, des historiens, des artistes ou des anthropologues cherchant tous à immortaliser un grand "petit" peuple qui a jadis été poursuivi en justice, déporté et persécuté en plus, pour aucune autre raison que la simple fidélité à un choix de conscience, celui d'être expulsé de leur pays natal, le Canada, et d'errer à travers les régions sauvages de l'ouest de l'Amérique jusqu'à ce qu'ils trouvent refuge sur les rives des bayous tranquilles du sud de la Louisiane.

Depuis l'exode fatidique de ces "cajuns" (altération du mot "acadien" — sans intention de les offenser) en 1755 et leur établissement éventuel en Louisiane, dix ans plus tard, ils n'ont jamais cessé de lutter afin de préserver leur langue française, leur musique ancestrale et sauvegarder les trésors de leurs coutumes et leurs traditions. Aujourd'hui, 230 ans plus tard, nous retrouvons un demi-million de Louisianais se proclamant fièrement cajuns ou créoles. Nous remarquons cependant, malgré cet attachement sincère à un mode de vie qui leur est cher une tendance marquée, un courant fiévreux, un mouvement multi-transitionnel vers l'urbanisation, la technologie, l'automation et l'américanisation totale de tous les groupes ethniques des États-Unis jadis si fiers de leurs origines.

Jusqu'à très récemment (1950), la culture cajun résistait difficilement au mouvement du "melting pot". Une nouvelle pseudo-loi américaine exigeait que tous les écoliers de la Louisiane ne parlent que l'anglais à l'école et que les parents d'origine française enseignent à leurs enfants à parler l'anglais à la maison avant d'être admis à l'école publique. Cet obstacle à la langue était destiné à tuer culturellement et pour tou-

Clifton Chenier



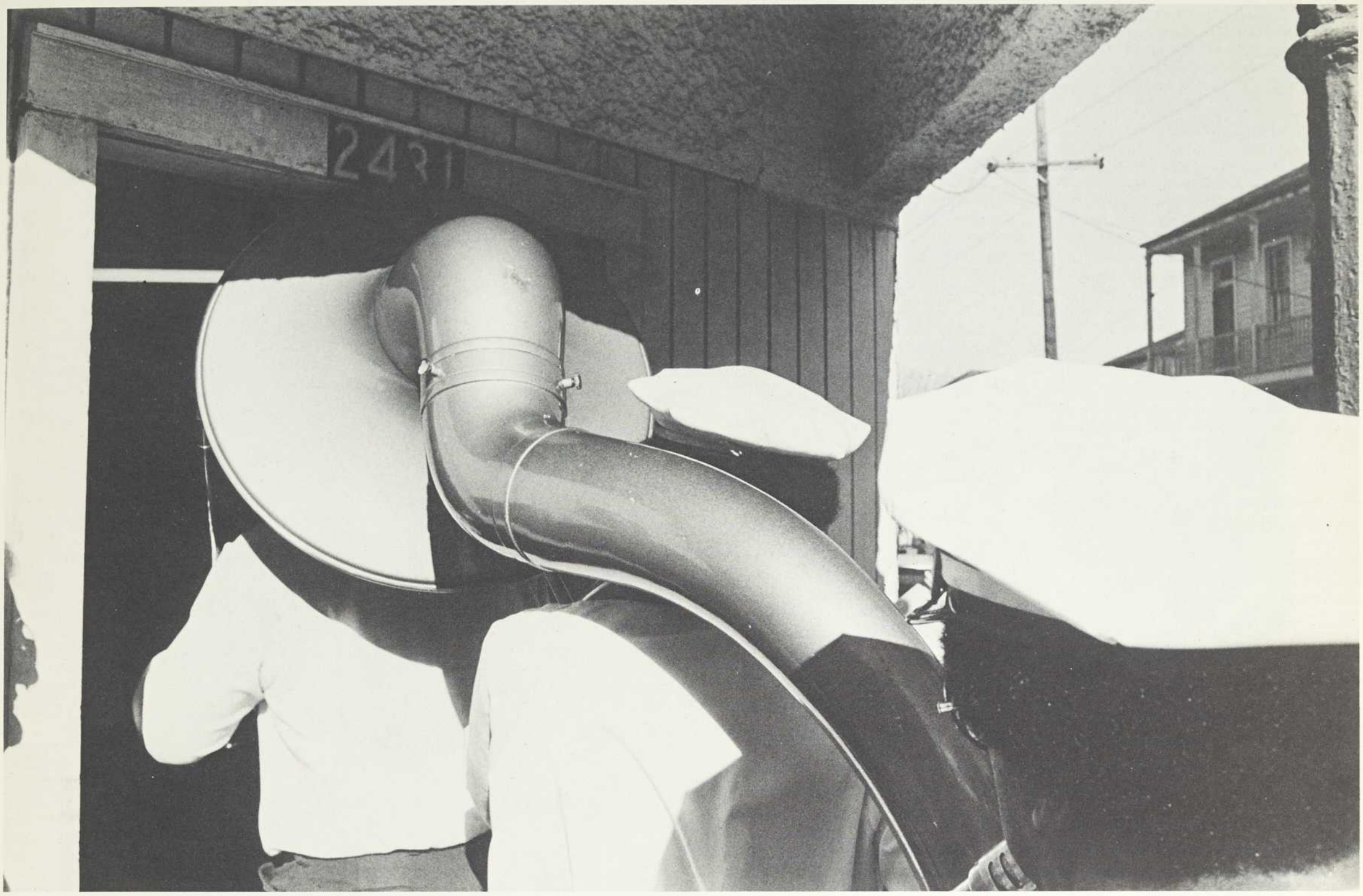


Photo: Geoffrey James

jours tout vestige de la langue française-acadienne du sud de la Louisiane. On aurait cru que ce serait la fin, la mort, la castration d'une autre langue étrangère dans le vaste univers monolinguistique des États-Unis d'Amérique. Les cajuns appauvris et illettrés de cette époque (1917-1950) n'avaient aucun moyen pour combattre cette menace culturelle. Ils l'ont alors acceptée. Quelques-uns se sont détachés du troupeau et devinrent graduellement des "américains"; oui, ils sont même allés jusqu'à changer leurs noms de famille français dont ils avaient jadis été si fiers pour l'équivalent en anglais (tel que de Lejeune à Young et de LeBlanc à White, etc.). La grande majorité silencieuse continua cependant à communiquer dans le français de Louis XIV, à la maison. Ils gardèrent leurs anciennes coutumes et l'héritage et la tradition furent sauvegardés. Non seulement réussirent-ils à survivre ces 50 ans de persécution de la langue mais graduellement, sans bruit et avec tendresse ils assimilèrent d'autres groupes semi-culturels européens.

La Louisiane d'aujourd'hui est donc un des États les plus variés de l'Union à cause de sa société multiculturelle. Laquelle de ces cultures croyez-vous donne le ton ou prédomine? Le même "petit monde" persécuté des bayous, des marais et des prairies. Aujourd'hui, nous sommes très fiers d'être connus comme l'État cajun et petit à petit à travers ces années difficiles les irlandais, les allemands, les espagnols, les italiens et même les noirs des Antilles et les tribus indiennes des Houma, Charenton, Oplousas et Coushatta ont été démunis de leur culture et finalement assimilés au mode de vie cajun simple et honnête, caractérisé par une philosophie terre à terre reconnaissant tous les niveaux d'expression de sentiment. Les étrangers apprennent très rapidement de nous qui vivons en "Acadiana U.S.A." que la "malchance" fait tout autant partie de la vie que la "bonne chance"; que le pathétique et l'humour sont importants pour ceux qui vivent vraiment; que la danse, le chant, le rire et le fait de crier "O Yai-y-aille, mon coeur fait mal" ou de crier avec vigueur "EEE-hee-ee-ya" sont tout aussi essentiels à la vie d'un homme que le boire et le manger; que les véritables raisons pour lesquelles les hommes cajun se battent, sacrent, convoitent et boivent, sont: l'argent, les femmes et un feu intérieur qui les alimente. Voici la façon que nous avons de voir les choses. C'est notre façon de vivre ici au pays des cajuns.

De nos jours, de la cuisine cajun à domicile aux fais-do-dos endiablés des salles de danse sombres vous verrez et rencontrerez des cajuns tels les Fontenot et les Thibodeaux, les Tate, les Manuel, les O'Connor et les McGee, les Shexnayders et les Frey, les Reed et les Romero, les Pierrotti, les noirs Franks et les indiens Sabine de Houma ou les Coushattas d'Elton — tous fiers d'être cajuns ou créoles d'héritage ou d'adoption.

Malgré la quasi-américanisation des cajuns français, surtout ceux de la dernière génération, on retrouve encore un répertoire étendu d'anciennes chansons de folklore dans la plupart des familles. Après que l'on eût abandonné tous les efforts pour la détruire, la musique cajun (l'âme du "cajunisme") a finalement trouvé une petite niche au sein des archives de musique du *Library of Congress.* Peu d'autres groupes ethniques aiment chanter et danser autant que les cajuns d'aujourd'hui. La soirée hebdomadaire est encore une coutume populaire dans la paroisse d'Évangéline de Prairie-Mamou. Plusieurs groupes du quartier se rencontrent à la tombée de la nuit, bavardent un peu, échangent quelques histoires ou calembours, avalent quelques gorgées de jus de maïs fermenté ou de bière mousseuse et tout à coup, comme par magie, les instruments de musique surgissent de partout et avant que la vieille horloge ne sonne huit heures un orchestre improvisé est réuni et la fête bat son plein. L'hôtesse de la veillée ayant prévu ce fais-do-do impromptu, quelques poules dodues mijotent déjà sur le feu dans l'ancienne marmite de fonte et le gumbo sera bientôt prêt. Les danceurs s'agitent. On libère le plancher des chats, des chiens et des berceuses vides en prévision d'une soirée qui sera sans aucun doute très agréable. La même gaieté du bon vieux temps envahit encore les foyers, même à notre époque moderne. On crie, on hue et on tappe du pied... et la danse continue...

Il y a toujours eu des similarités et des différences entre la province de Québec et la Louisiane mais il existe de nos jours plus de différences que de similarités. Les deux cousins de même culture, si éloignés l'un de l'autre, il y a quelques siècles communiquent cependant avec presque autant de facilité qu'avant 1755, l'année du Grand Dérangement.

Nous retrouvons cette ressemblance surtout dans les chansons traditionnelles. En écoutant les jumeaux Deshôtels chanter "La cravate à Zique et Zaque" un professeur canadien-français observa qu'il s'agissait de la même vieille chanson que son arrière grand-mère lui chantait il y a 60 ans, lorsqu'il était enfant au Nouveau Brunswick. De tels commentaires ont été

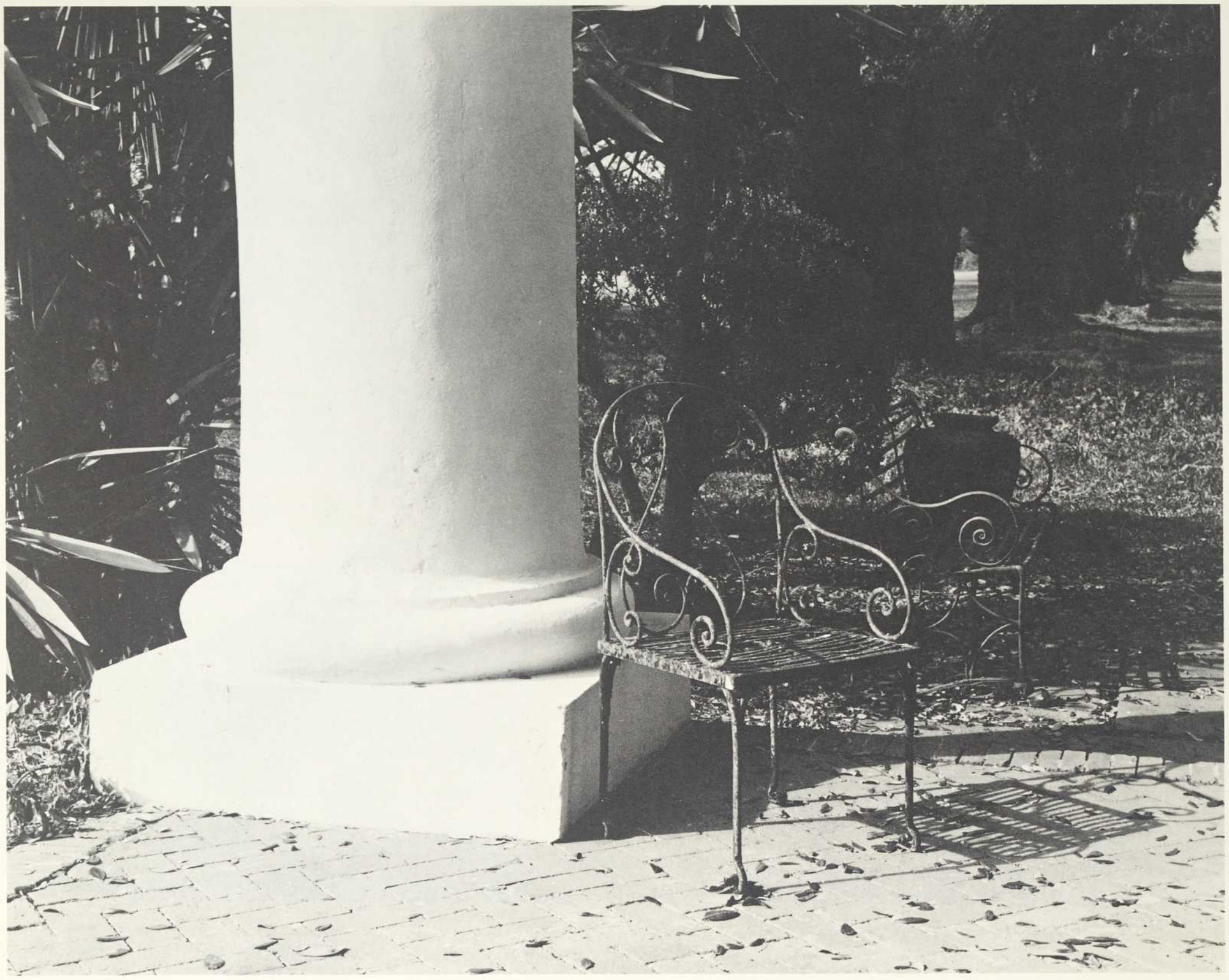


Photo: Geoffrey James

entendus en "Acadiana" et aux alentours des centaines de fois au cours des cinq dernières années. Des cajuns de la Louisiane en visite chez leurs cousins du nord ont remarqué des ressemblances dans l'architecture, dans les expressions linguistiques et dans l'ancien vocabulaire bizarre de l'époque de Louis XIV.

CODOFIL (Conseil pour le développement de la langue française en Louisiane — Conference for the Development of French in Louisiana) a amorcé et soutenu un mouvement pour encourager et favoriser non seulement les échanges linguistiques avec le Québec mais aussi un échange d'emplois: par exemple, une jeune personne cajun parlant couramment le français et l'anglais, fait une demande pour un échange d'emploi au Québec. On trouve à Montréal des magazins Sears et J.C. Penny. La personne est au service du magazin Sears à Lafayette, Sears de Montréal effectue alors l'échange de l'un de ses employés pour celui qui a fait une demande à Lafayette. Grâce à une entente réciproque, l'échange est possible. Certaines personnes ont même échangé leurs appartements pour une période déterminée pendant la durée de leur emploi dans l'autre pays.

Les touristes du Québec qui visitent le sud-ouest de la Louisiane ont été la source d'une meilleure entente à travers un échange réciproque d'idées. Les cajuns de la Louisiane en retour, se dirigent vers le nord, au Canada français plutôt que vers le Mexique. Plusieurs amitiés ont été rapidement scellées au cours de ces visites. Nous espérons que plusieurs centaines de visiteurs des deux enclaves français échangeront d'autres visites avant longtemps. Ils se comprennent facilement car ils partagent la même langue et leur musique, leurs coutumes et leurs traditions sont semblables. Les seules différences importantes sont la cuisine, la géographie et le climat mais comme on dit chez nous: "Vive la différence."

Une autre des coutumes intéressantes que partagent le Québec et la Louisiane est celle du jumelage des villes et des villages. Au mois de mars 1969, le maire de Saint-Jacques, comté de Montcalm, province de Québec présenta au maire de la ville de Mamou une proclamation de jumelage entre les deux villes dans le but d'amorcer et d'encourager les échanges culturels basés sur un passé commun. L'idée de jumelage ou d'union des villes ou villages du Québec à des villes ou villages de la Louisiane provient des rencontres entre les citoyens des deux enclaves françaises en Amérique du nord... les plus importantes dans l'hémisphère ouest soit dit en passant. La proclamation de jumelage offre automatiquement la citoyenneté honorifique cajun aux résidents de Saint-Jacques et la ville canadienne offre en retour le même privilège aux citoyens de Mamou.

Grâce à certains enthousiastes tels Paul Tate et James Demangeaux de CODOFIL, le jumelage se poursuit.

Traduction: Nicole Mc Callum

REVON REED est âgé de 59 ans, il est né sur une ferme près de la ville de Mamou, Louisiane où il habite maintenant. Il a un degré (B.A.) de St.Mary's University du Texas et un Master's degree (EDM) de l'Université de Boston.

Revon Reed enseigne dans les écoles secondaires depuis plus de 35 ans. Il est aussi folkloriste, éditeur d'une nouvelle revue à paraître en juin 1977: *Louisiana Renaissance,* et animateur de radio. Son programme de musique cajun est devenu une institution. Il est responsable d'avoir présenté la musique cajun dans toutes les parties des États-Unis, du Canada et une bonne partie de l'Europe. Il a reçu le "Burl Ives Award" pour son encouragement à cette musique. Il a publié aux Éditions Parti pris en 1976 *"LÂCHE PAS LA PATATE", Un portrait des Acadiens de la Louisiane*[1].

1. *"LÂCHE PAS LA PATATE", Un portrait des Acadiens de la Louisiane,* Éditions Parti pris, collection du Chien d'or, no. 6, Montréal, 1976, 144 pages.



Photo: Geoffrey James

QUELQUES RÉFLÉXIONS SUR LE RÉGIONALISME

PAR FRANCE MORIN

Provincialism appears primarily as an attitude of subservience to an externally imposed hierarchy of cultural values. It is not simply the product of a colonialist history; nor is it merely a function of geographic location. Most New York artists, critics, collectors, dealers, and gallery-goers are provincialist in their work, attitudes, and positions within the system. Members of art worlds outside New York — on every continent, including North America — are likewise provincial, although in different ways. The projection of the New York art world as ***the*** *metropolitan center for art by every other art world is symptomatic of the provincialism of each of them.*[1].

Au Musée de la Nouvelle Orléans s'ouvrait le 28 janvier dernier une exposition intitulée FIVE FROM LOUISIANA comprenant Lynda Benglis, Keith Sonnier, Tina Girouard, Richard Landry et Robert Rauschenberg réunis non à cause de liens plastiques mais parce qu'ils étaient originaires de la Louisiane. Cette exposition clôturait une série d'expositions et d'événements organisés par le musée dans le cadre du Bicentenaire américain. Elle était, en partie, financée par le budget d'exposition du musée et par une subvention de $75,000.00 du National Endowment for the Arts. De plus, une autre subvention fut accordée pour une somme de $20,000.00 en plus d'une autre somme de $20,000.00 provenant de fonds privés, pour l'achat, par le musée, d'une ou de plusieurs oeuvres de cette exposition pour sa collection permanente.

Bill Fagaly, conservateur en chef et initiateur de cette exposition, à laquelle il travaillait depuis quatre ans, réussit à mener à terme un projet de cette envergure pour un musée régionaliste. Trouver les fonds, convaincre les gens, contacter les artistes n'ont pas du être chose facile. Les artistes, tous originaires de la Louisiane (sauf Rauschenberg, mais il a adopté Lafayette comme sa ville natale), n'avaient jamais exposé dans leur État d'origine, la Louisiane.

L'idée de cette exposition devint de plus en plus importante et elle s'avéra dans certains cas une étape dans le cheminement artistique de l'artiste. Tina Girouard se servait pour la dernière fois dans sa performance **Pinwheel** des tissus de **Solomon's Lot** avec lesquels elle travaillait depuis des années. Lynda Benglis a réalisé pour cette exposition sa dernière série de "Knots".

Ce projet ne comprenait pas uniquement une exposition, mais une série d'événements spéciaux — performances, concerts, environnements, etc. Même, en ce qui a trait aux oeuvres, une bonne partie d'entre elles avaient été construites sur place par les artistes, ou avaient été réalisées spécialement pour cette exposition. Robert Rauschenberg avait réalisé pour cette occasion un tableau-collage de grande dimension intitulé **Opal Reunion.** On présentait aussi trois oeuvres de la série Hoarfrost de 1974: Onyx, Spinnaker et Rudder. Keith Sonnier avait réalisé sur place une sculpture au néon, BA-O-BA ainsi qu'une installation sonore semblable à celle qu'il avait réalisée entre deux galeries, l'une à New York, l'autre à Los Angeles, il y a quelques années. Il exposait aussi trois grands dessins réalisés chez Gemini: Abaca Code, Circle Code C-1, 1976, Abaca Code, Square Code S-1 1976 et Abaca Code, Rectangle Code R-1, 1976. Ces dessins sont faits de pulpe, de fibres de manille et de coton recyclé. Deux étaient ronds, deux étaient carrés et un était rectangulaire. Richard Landry exposa pour la première fois dans un même lieu une série de trois dessins **Video Facets** de 1975. La série **Video Facets** 1976, série de dix-huit dessins faits avec du papier coloré noir et orangé brûlé. Une série de photographies, toujours avec principe premier l'écran de vidéo, et une quatrième série de travaux représentant à partir de décalques le Chinese Imperial Ballet Company. Lynda Benglis avait réalisé spécialement pour cette exposition une série de **"Knots"** ainsi que son environnement-sculptural **Louisiana Prop Piece** dans le hall d'entrée. Tina Girouard a réalisé sa "performance" **Pinwhell.** Un vidéo de cette performance était montré durant l'exposition ainsi que l'oeuvre réalisée durant la "performance" (Pin Wheel). Elle exposait aussi deux séries de quatre grands dessins (72" x 72") réalisés à partir de différents stencils (géométriques, symboliques, motifs floraux, paysages).

Au Musée de la Nouvelle Orléans, chaque artiste disposait d'un espace à l'intérieur de la nouvelle aile Ella West Freeman Gallery. Cet espace était surtout consacré aux dessins, photographies, gravures et sculptures. Pour la "performance" de Tina Girouard on utilisa le Hall d'entrée. Un vidéo fut réalisé, et il était montré durant l'exposition. Ce même Hall servit par la suite à Lynda Benglis pour son environnement, **Louisiana Prop piece.** Richard Landry donna un concert solo le 30 janvier. Durant l'exposition on projetait des vidéos de Richard Landry, Tina Girouard, Lynda Benglis et Keith Sonnier, et les films de Keith Sonnier.

Le catalogue de l'exposition mérite aussi d'être souligné. Habituellement, un catalogue d'exposition demeure, à cause de son tirage limité, un outil de diffusion restreint. Dans ce cas-ci, le catalogue avait pris la forme d'un supplément rotogravure publié à l'intérieur du Times-Picayune, dont la circulation est d'environ 310,000 exemplaires, il offrait la possibilité de rejoindre un public estimé à environ un million. Phénomène inusité pour un événement artistique. Ce supplément ressemblait à notre Perspective dans la Presse de fin de semaine. Les artistes avaient été invités à choisir une personne qui réaliserait une entrevue ou un texte sur leur travail pour publier dans le catalogue.

..."Five From Louisiane is special in quite another way. It answers a loud "Yes" to the ever-present question of whether creative people from the land of magnolias, red beans and gumbo can make it to center stage in the great big art world out there..."[2].

Les cinq artistes de cette exposition ont choisi de quitter la Louisiane pour aller vivre à New York. Ils ont quitté un système régionaliste pour aller vivre là où le support économique du système artistique est encore le plus puissant et où ils trouvent l'opportunité d'être provoqués plastiquement. La réussite de ces cinq artistes à New York est due à plusieurs facteurs: le fait d'arriver au bon moment, je pense particulièrement à Sonnier ou Benglis associés avec, entre autres, Serra, Hesse, Saret à cette tendance post-minimale autour des années '68-'69, ils avaient la possibilité d'être provoqués dans leur travail, de trouver une galerie d'avant-garde, audacieuse et bien cotée, de connaître certaines personnes influentes, etc. Car, combien d'artistes sont allés vivre dans des centres artistiques décisionnels sans pour autant que rien ne leur arrive.

Pour la première fois dans les années '50, aux États-Unis, les expressionnistes abstraits sont devenus les artistes pivots de l'histoire de l'art. Pour la première fois, New York est devenu le support économique. C'était le lieu où il fallait se trouver et non plus en Europe. New York qui a été depuis plus de trente ans "le" centre artistique, "la" métropole décisionnelle, ne se préoccupant que d'elle-même, New York aujourd'hui accuse des signes de fatigue évidents. Par contre, même si Artforum semble moins puissant aujourd'hui qu'il y a dix ans, même si les revues et la critique n'arrivent plus à cerner une tendance spécifique, une nouvelle école, même si le marché n'est plus aussi florissant, on a encore les yeux tournés vers New York. On attend. New York est encore le paramètre.

Et, même si on parle de plus en plus de décentralisation, il n'en demeure pas moins essentiel pour un artiste de passer encore par New York s'il veut avoir l'impression qu'il influence le cours de l'histoire de l'art, décide des règles du jeu et aussi afin d'acquérir une reconnaissance indiscutable dans son pays.

Mais nous assistons à une multiplication de centres artistiques, peut-être pour la première fois depuis la Renaissance. Cette multiplication est sans doute due au fait, en partie au fait que des artistes voyagent de plus en plus et désirent exposer maintenant autant dans leurs propres régions que dans d'autres centres régionalistes. Ceci a pour effet de décentraliser aussi le support économique (les collectionneurs, les galeries d'avant-garde, les expositions internationales, dans les musées régionalistes, et les expositions régionalistes dans les centres importants). Par exemple, la Biennale de Paris cette année comprendra un secteur "Tendances Marginales"; aux États-Unis on s'intéressera à la région du Texas.

Mais la question demeure toujours la même: Aujourd'hui un artiste doit-il encore quitter son milieu régionaliste et aller vers une métropole pour trouver un support économique, ou sera-t-il éternellement voué à devoir garder un travail de professeur, ou à continuellement demander des bourses? D'ailleurs, autant le milieu New Yorkais du moins, si je me réfère aux cinq artistes de cette exposition, semble favoriser l'éclectisme ou à tout le moins le permettre en leur procurant un climat favorable, des moyens économiques et techniques (c'est pourquoi un artiste régionaliste qui a connu ce climat et cette énergie retourne rarement dans sa région), autant le milieu régionaliste m'apparaît exiger de l'artiste une cohérence et une constance dans son oeuvre. Je crois que cette exigence masque trop souvent le vrai problème, celui de son insécurité face aux modèles venant de l'extérieur. D'où cette nécessité de s'accrocher aux modèles locaux forts et stables. Car comme les artistes régionalistes n'imposent jamais les règles du jeu, il y a de fortes chances qu'ils suivent des modèles venant de l'extérieur sans trop les comprendre.

"Far from encouraging innocent art of naive purity, untainted by "too much history and too much thinking," provincilism, in fact, produces highly self-conscious art "obsessed with the problem of what its identity ought to be."[3].

D'ailleurs c'est là un des pièges qui guettent l'artiste régionaliste. Il est trop souvent tenté de suivre les grands courants internationaux. Comme, ces derniers se succèdent souvent à un rythme accéléré (enfin jusqu'à il y a environ cinq ans!) il ne peut les assimiler, ou s'il le fait ce sera souvent à l'aide de reproductions, alors en plus d'adopter un style rendu à maturité depuis un certain temps, il risque de l'adopter sans y avoir rien compris. Son seul choix n'est-il que d'être un artiste de deuxième ordre? Par contre, son oeuvre, comme artiste régionaliste, sera souvent jugée avec des critères confus, basés sur l'obsession de connaître l'identité de l'art dans son milieu.

On retrouve cette situation dans tous les milieux régionalistes, aussi bien à Montréal qu'en Australie.

Il est important autant pour l'artiste demeurant dans son milieu ou pour celui décidant d'aller vivre ailleurs, de se sentir responsable par rapport à sa culture, à ses racines et à ses traditions.

NOTES:
1. Terry Smith, *The Provincialism Problem* in Artforum, Septembre 1974; p. 54
2. Luba Glade, critique dans un journal local en Louisiane.
3. Robert Hughes, The Art of Australia rev. ed. Harmonds worth, England, 1970 p. 314 - in Art Forum, Terry Smith. *The Provincialism problem.*

DOROTHEA ROCKBURNE

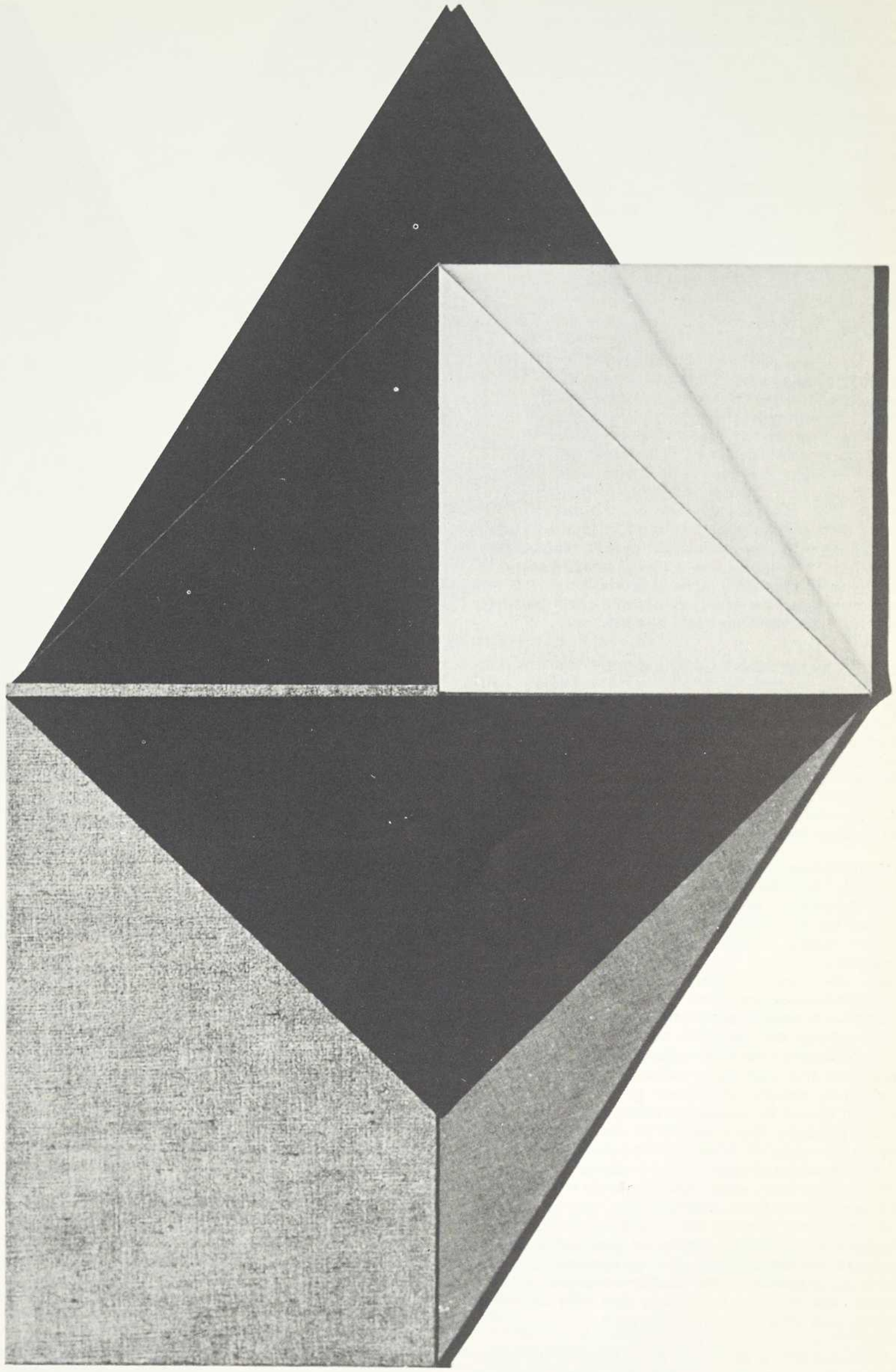
by Nancy Murray

A tacit — often only semi-conscious — presupposition that a contemporary artist feels when determining the form that his work takes is that it must have justification. He or she feels intuitively that the work must appear to be firmly embedded in an art-historical continuum or refer to logico-mathematical or philosophical modes of knowledge, which will enhance it through an appearance of erudition. Above all, it must appear as a logical or necessary move. He hopes thereby to win critical recognition. This is not to deny that the artist may discover a deeply felt affinity to the thought of a philosopher, writer, or scientist because of shared thought structures which underly and bind different disciplines. The reality lies in the oscillation between the demands of style and the search for clarification through other disciplines. Yet the question is to what extent has the sequence been reversed such that art can only derive its strength from other disciplines.

To draw from logico-mathematical sources is convenient in that its subject-matter is self-generating. It provides a structure of meaning for the artist that transcends the personal and allows him to continue working. However, inherent problems exist in an art which source is a specialized area of knowledge; namely, how to integrate what has been learned from other areas into art, avoiding a mere visual presentation of another discipline, and how to make that specialization accessible to the viewer. If the work is too specialized it risks becoming hermetic, though this has advantages. Many people respond strongly to mystification and are impressed if a work looks technical and complicated, and in an age of art when notions of quality are elusive, a pedantic style can by itself generate assumptions of value. The final problem for the artist who uses systemic premises of logic and mathematics is, after the presentation of certain basic concepts, where does one go? How long does one permute? To what level does one complicate?

Dorothea Rockburne is one artist who has consistently drawn from other sources; in her early work, set theory, and later, geometry. Her recent exhibition at John Weber for the first time crystallizes the intrinsic problematic in an approach to work which she shares with Mel Bochner and Bruce Boice. The new *Robe Series* amounts to a crisis in her art, as well as a culmination of a period that began with the *Golden Section Paintings* and more distantly to *Drawing Which Makes Itself.*

The Discourse, Noli Me Tangere, The Descent, and *Sepulcro* in the main room are conspicuously new in the integration of color into Rockburne's paper-folding technique. They are chosen enlargements of the smaller *Kraft* and *Copal* series, shown in the back galleries. These, in turn are complications approaching permutation of the technique of folding which began in the *Golden Section Paintings.* Essentially, Rockburne starts with a whirling square rectangle and a square whose dimensions are used to calculate the length of it; these are folded according to lines calculated through dynamic symmetry. What results looks like — but is not — a collage of parallelograms, triangles and squares, a kind of deformed rectangle. Because of the saturation of the raw linen with three to four colors in the *Robe Series,* shape and design composition overshadows an awareness of paper acting upon itself, forming itself, which was absolutely central to Rockburne's earlier work. By subjecting her



A *Noli Me Tangere,* 1976, oil paint, gesso and blue chalk line on sized, glued and folded linen, 34" x 55".

materials to the application of color, an elegant, haptic delectation of the material is mitigated by the optical excitability of the pure colors which she uses, though the autonomy of material and its presence is still vital to a reading of her work.

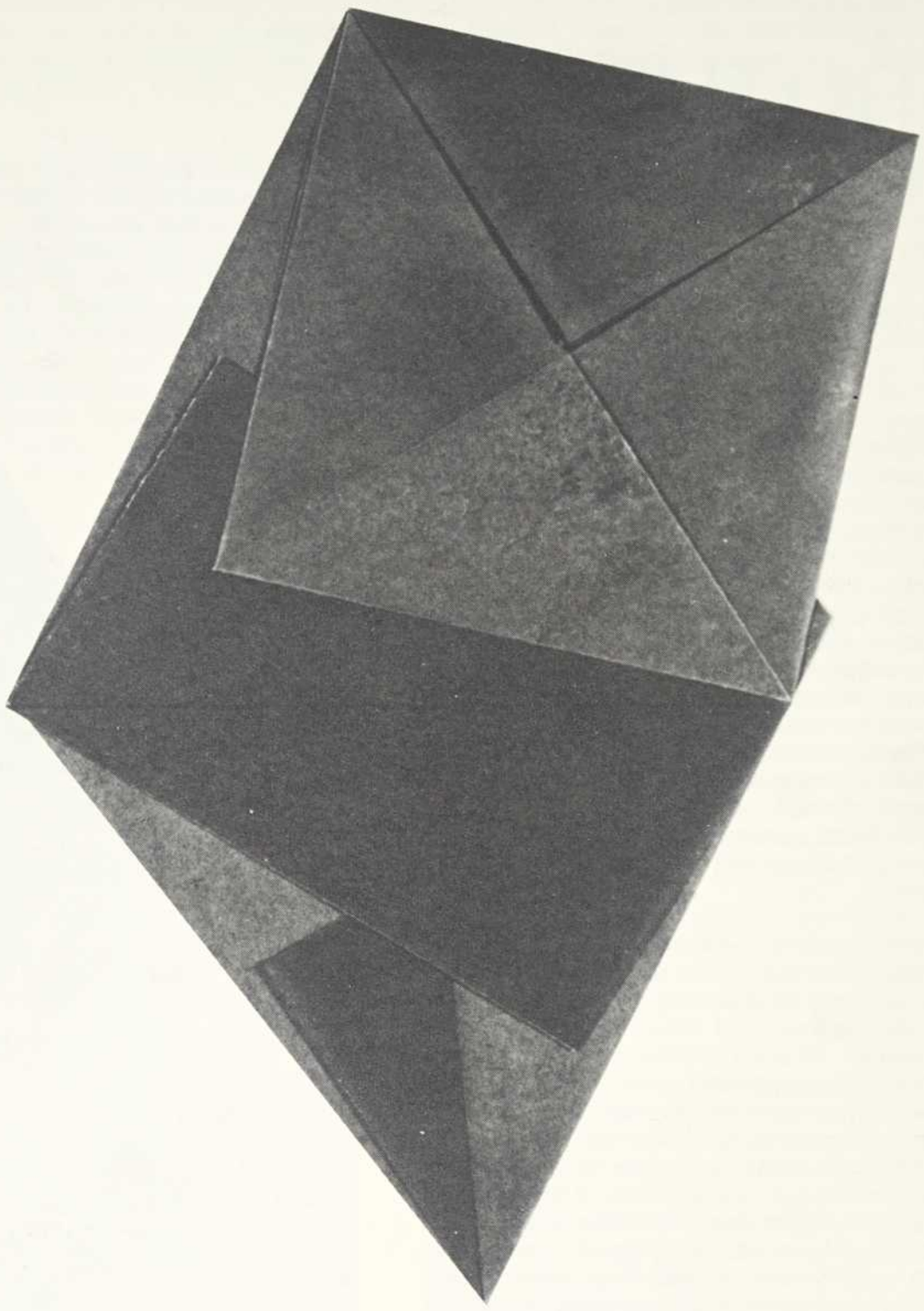
Naomi Spector, who wrote the essay for the catalogue, described the process of integration of color into the works: "Then, the working was like an exercise of intuition played over a foundation of intellect."(1) Spector, in speaking for Rockburne, emphasized her desire to draw out through color the emotion which she felt to be nascent in her work. Rockburne, I feel, is responding to internal inconsistencies in her oeuvre. She wants to allow personal sensibility to be woven carefully into the logical systemic in her art, choosing to do so through color. She is responding to the desire to draw her mathematical interests more within a traditional category of art, for her work always ran the risk of being a visual exposition of logico-mathematical premises. It is apparent that Rockburne wishes to reinvoke the image of the individual artist in the studio struggling with the right color, the perfect nuance: "Across the studio, one entire wall is filled with large color swatches of different colors of oil paint, straight from the tube, on squares of linen. There they are, dozens of examples: Prussian blue, cobalt blue, mars orange, and on and on. "She has lived with, studied stared at, thought about, and felt into these colors for months before beginning the new paintings."(2) One can see a similar attempt at a new synthesis in the recent work of Bruce Boice who has returned to a kind of logically-based easal painting, where colors form the basis of a set.

In doing so she paradoxically elicits associations with earlier art; dynamic symmetry was a technique used by the Greeks and Egyptians to create complicated harmonic design. Many Renaissance artists based their compositions on it, and the Golden Section which is created from it.(3) In reintroducing color composition in her work she creates pure harmonic design. This could be considered as a redundancy, since she has elevated one technique in classic picture-making as content itself.

Rockburne said in an interview with Jennifer Licht, "In college, I had the good fortune to meet a theoretical mathematician... He introduced me to math as a consistent history of thought, the thing I responded to in art."(4) Georg Lukacs in *History and Class Consciousness* states: "This notion of system makes it clear why pure and applied mathematics have constantly been held up as the methodological model and guide for modern philosophy. For the way in which their axioms are related to the partial systems and results deduced from them corresponds exactly to the postulate that systematic rationalism sets itself, the postulate, namely, that every given aspect of the system should be capable of being deduced from its basic principle, that it should be exactly predictable and calculable."(5) What has occured in the *Robe Series* is the juxtaposition of an irrational element, the decision for color, which Rockburne via Naomi Spector emphasizes is an emotional one, with a systemic which cannot tolerate the irrational. Critically acclaimed art of the 60s concerned itself with meaning based in the logical, expunging the personal-irrational as a consideration. Rather than an integration, a bifurcation has occured, and this is perceived on an intutive level when looking at the work.

What results is a confusion of meaning in the work. One's first reaction is that the color forms a relationship based upon membership to a set of color. But if one approaches the color logically it does not make sense. Who can explain the yellow square at lower left in *Noli Me Tangere?* Indeed, it appears that one has arrived again, via systemic, to good tight color-field painting.

While on the surface one grapples withan approach to color placement a fissuring occurs in relating the color surface to the stratification of the linen, which is its manifested history. In emphasizing the synchronic through color, the evidence of the work's formation is

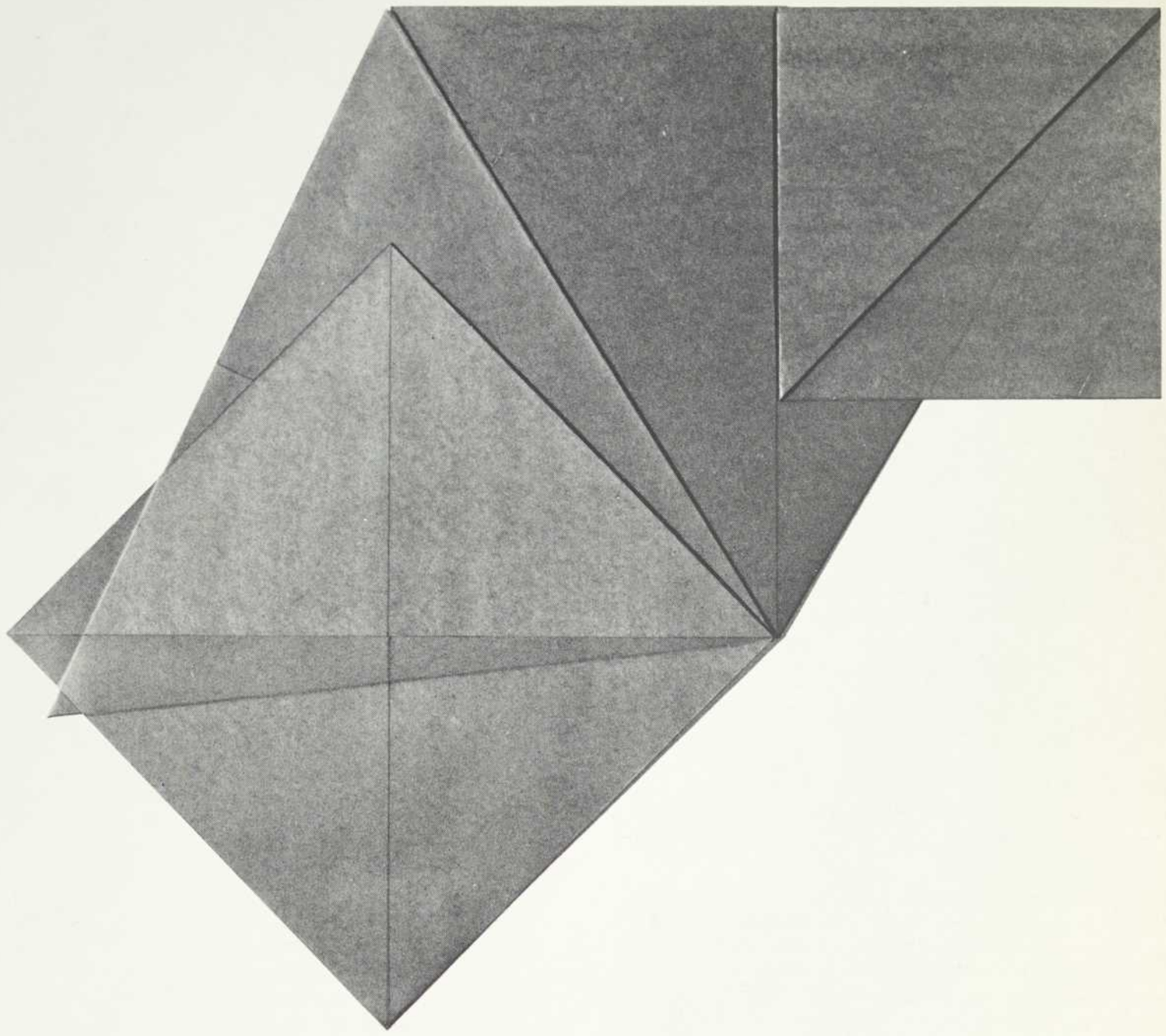


Copal no. 2 (The Descent), 1976, kraft paper, blue pencil, glue, copal varnish, 29" x 39" unframed.

subjugated to the composition. The folds, cuts, and bumps bulging from under the surface prompts the fiewer to unfurl the work. The mind flips and flops, matching areas and folds, reconstructing the process of formation. This creates a dynamism through the act of conceptualization that projects mentally a quasi-sculptural space in front of the work. But the strong synchronic nature of the color reduces this activity to a palpitation; it becomes a quality within a whole whereas in the earlier work the operations of the material was central. The reconstruction is in vain, because there is no way to complete it. As opposed to asking, as with *Drawing Which Makes Itself,* "How did paper acting upon itself activate within a visual continuum concept-forming faculties?" one asks, "How did she do it?" The operations of the linen are distanced from the viewer, and the personal intentionality which she eliminated in *Drawing Which Makes itself,* reenters through the back door via its negation, hermeticism. These tastefully austere colors straight from the tube present their public face while the archeology of the work, the bumps and folds, act as metaphor for Rockburne withdrawing from the viewer. The very nature of the work is that it is a puzzle, and its solution is denied to us.

Yet Rockburne underscores in her titles and in the information given in the essays by Naomi Spector the fact that she is using specific techniques. Intentional or not, by doing so, its effect is to impress by suggesting technical virtuosity. Without knowledge of dynamic symmetry one cannot know fully to what extent the composition is the result of a systemic. Though the folding procedure is unclear, if one plots the works according to dynamic symmetry, the edges of the triangles, parallelograms, and squares correspond to the lines created in calculating root and whirling square rectangles, the forms basic to dynamic symmetry. The composition therefore is an isolation of an area within a larger rectangle. The rectangle of the whirling square generates the ratios .618 and 1.618. Succinctly, the material, geometrical forms give rise to mathematical relationships. The paper or linen itself, folded along these lines will produce further regular relationships. Rockburne appears to be continuing her research in the groundedness of concept — in this instance mathematical relationships — within a visual continuum, but because of the complication of her inquiries, access is denied to the viewer.

Because of the obfuscation of intentionality through technical specialization, the work paradoxically suggests a presentation of updated idealism. The title "Working with the Golden Section" associates her work to a religious, idealistic tradition that implies transcendent structure. Medieval philosophers propounded that the Golden Section was the structure by which the manifested universe cohered; it was thought to be a reflection of Logosm or the Holy Ghost in Christian terms. One could argue that the paper or linen moves through and discovers universal, transcendent structure. Moreover, the title *Robe Series* enhances this reading by referring to that religious tradition. By titling the works after scenes



Golden Section: K.P. (N.D.) no. 6 Rhombus Square Diamond, 1975, paper, kraft paper, blue line, 30" x 40".

from the Passion, an iconographic ergo symbolic relationship is established, qualifying the autonomy of the material presence of the work by associating itself to an absent, non-visual event. In actuality, Rockburne's references in her titles are probably to the design structure of Duccio, a Trecento artist whom she has studied. However, this is not obvious. In addition, these are portable, self-sufficient objects which no longer employ the temporal medium of the gallery space. Minimal and post-Minimal work explores the groundedness of idea or concept in a real space, for which the gallery space becomes a model. This retraction could be seen as a regression.

Rockburne's best work to date was the 1973 series *Drawing Which Makes Itself* shown at Bykert. In it a 30" x 40" piece of double-faced carbon paper was folded slightly off the diagonal, twice along both diagonals. The resultant lines were then scored by a pencil, depositing the carbon line on the wall; this was repeated several times, at which time the carbon paper, along side the traces of its operations was hung on the wall. Intentionality of an absent artist is supplanted by the transitive intentionality of paper acting upon itself. The plane of the wall is used as a space-time continuum wherein memory or concept is created by an awareness of displacement-distance. It is as if one observed that moment when the conceptual is pried away from its visual base, yet remaining connected to it.

With no way to be satisfied in the reconstruction of the operations of the paper, which were simply and beautifully presented in *Drawing Which Makes Itself,* by subjugating the operations of the linen to a composition, the exploration of the interpenetration of concept and the visual no longer can be perceived by the viewer in the *Robe Series.*

This results from the problem that an artist who uses systemics confronts, that is, how long to reproduce and permute the system. By complicating the possibilities of paper acting upon itself, she has inversely decreased the accessibility to her system by the viewer. By specializing, she has turned her back on her audience. This distancing could appear as an attempt to set up assumptions of value by suggesting technical accomplishment. Paradoxically, by doing so one can no longer perceive how she explores to relationship of the conceptual to the visual, making the work a presentation of updated idealism, and makes the thrust of her work seem to be the establishment of abstract, harmonic design composition.

One final comment: Georg Lukacs wrote that contemporary "Philosophy — consciously refrains from interfering with the work of the special sciences. It even regards this renunciation as a critical advance. In consequence its role is confined to the investigation of the formal presuppositions of the special sciences which it neither corrects nor interferes with."[6] To what extent does art that bases its subject in logico-mathematical knowledge makes art, as a category, forever dependent upon other areas of knowledge for inspiration, which drains art of its own generating power as an area unto itself? To what extent are the inconsistencies in Rockburne's latest show a tacit acknowledgement of this dilemma? ■

NOTES

1 Naomi Spector, "New Color Work By Dorothea Rockburne" in the catalogue for the exhibition "Working with the Golden Section, 1974-6", John Weber Gallery, New York, Oct. 30 - Nov. 27, 1976, p. 8.
2 *Ibid.*
3 A succinct and interesting primer on dynamic symmetry is Jay Hambidge, *The Elements of Dynamic Symmetry* (New York: Dover Publications, 1967)
4 Jennifer Licht, "An Interview with Dorothea Rockburne," *Artforum* 10 (March, 1972): 35.
5 Georg Lukacs, *History and Class Consciousness* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1968), p. 117.
6 *Op. Cit.,* p. 120.

Dorothea Rockburne est née à Verdun, Québec. Elle a fait ses études au Canada et aux États-Unis. Elle vit et travaille à New York. Elle a reçu le Witkowsky Prize à la 72ième exposition américaine, Art Institute of Chicago, en 1976. Expose au Canada, aux États-Unis et en Europe.

THE LAST PICTURE SHOWN [1]

par Normand Thériault
en hommage à John H. Watson M.D. (2)

Superior culture is one of the most artificial of all human creations...

Clement Greenberg

Transparency is the Highest, most liberating value in art...

Susan Sontag

Culture, which today has assumed the caracter of advertising, was never anything for Veblen but advertising, a display of power, loot, and profit

Theodor Adorno [3]

À l'occasion de l'une de ses nombreuses "fictions", Jorge Luis Borges nous raconte l'histoire d'un pays aussi imaginaire que réel, ce pays qui deviendra planète: Uqbar. Cette nouvelle: "Tlön Uqbar Orbis Tertius" [4], veut nous dire qu'aurait existé, d'abord sur cette terre, puis, avec l'aide d'un riche philanthrope américain, comme planète, un lieu où tout eut été basé sur la négation du réel ou par l'affirmation de l'imaginaire. En cela, l'intention de Borges n'a rien de bien original (pensez à Alice, Robinson ou Adam), mais l'accumulation des documents et références cités laissent en nous un doute et on se voit même souhaiter qu'un tel monde existe (au niveau des faits, les Chinois pourraient bien maintenant nous inventer un pays quelconque dans quelque coin de la Mongolie et les chercheurs de l'Encyclopedia Britanica y perdraient combien de temps afin de parvenir à une rédaction concluante traitant d'un tel pays!).

L'attrait de Uqbar et de sa civilisation Tlön naît quand l'on apprend que "les métaphysiciens de Tlön ne cherchent pas la vérité ni même la vraisemblance: ils cherchent l'étonnement. Ils jugent que la métaphysique est une branche de la littérature fantastique" [5]. En simplifiant, il devient possible d'affirmer que Tlön prouve qu'au moins en un lieu l'esprit a finalement dominé la matière sans que les sens et les objets perçus soient abolis.

Ceci dit, nous ne pouvons pas nous arrêter sans énoncer d'autres corollaires de ce théorème principal non démontré: ce n'est pas l'accumulation dans le temps et dans l'espace d'objets qui donnent la signification et de l'intérêt aux choses, ce n'est pas en prouvant la réalité qu'elle existe, etc... Et, de conclusion en conclusion, ce n'est pas le passé mais la présence qui a seule raison de justifier ce qui est.

Les conséquences d'une telle logique sont d'ailleurs multiples. Surtout pour nous qui oeuvrons dans ce secteur bien marginal que l'on regroupe sous le titre général des arts plastiques. Que Malévitch eut à être spiritualiste ou mystique pour justifier un certain "Carré blanc (ou noir) sur fond blanc", que Mondrian passe par la théosophie et indirectement par l'alchimie pour produire en fin de ligne le "Broadway Boogie-Woogie", tout cela est alors accidentel et finalement ne nous intéresseront que les deux (ou trois) tableaux en question.

Bien sûr, de tels détours ne sont pas sans conséquences dans une oeuvre et, chez Malévitch, cela mènera à ses derniers tableaux figuratifs, lui qui, dans sa logique, après l'imposition des politiques de la NEP, voulût, ou dût être conséquent avec lui-même. Plus près de nous, dans l'histoire récente de l'art québécois, on se souvient d'ailleurs d'un certain art des années soixante. (Sous un prétexte simplificateur, et dans une volonté de départager les intentions entre relents de l'Automatisme, débuts d'un art "minimaliste", ou nouvelle figuration, on vit des peintres et non les moindres tomber dans le piège des identifications. Ce n'est pas par hasard que McEwen produisit à l'acrylique des tableaux extrèmement dépouillés (très beaux d'ailleurs) avant de revenir en 1970 à ses empâtements qui le caractérisaient afin de déboucher cinq ans plus tard sur ce qu'il a produit de plus attachant, que Hurtubise se plaignait en 1970 d'être devenu sa propre "grand-mère" à force de découper des formes géométriques, que Gagnon cessa pour un certain temps de peindre avant de revenir, de façon évidente, à la peinture gestuelle, que l'on mélangea, souvent sans voir, à partir de photographies, les bandes de Gaucher avec celles de Molinari, que Tousignant construit ses tableaux à partir de cercles de papier colorés qu'il agence avant d'arriver à une solution picturale.... tout cela parce que, le milieu montréalais de l'art: critiques et, on l'a vu, artistes, acceptait ce vocable de "Plasticiens" qui recouvrait alors à la fois ou des artistes dont l'oeuvre était née vers le milieu des années cinquante, ou qui étaient affiliés à la Galerie Godard-Lefort, ou qui, plus simplement, en parlant entre eux, trouvaient des affinités ou pouvaient à tout le moins se comprendre. Encore, aujourd'hui, on va parfois jusqu'à parler d'une "École", lui chercher des disciples, alors qu'il ne s'agissait que d'une similitude dans les intentions! [6]) Avec le temps (démontré par l'existence conjointe de deux objets distincts) avec le recul (compris parce qu'un jour nous comprenons différemment les mêmes choses qu'hier), tout redevient à la normale et nous n'avons plus besoin de réidentifier les pré-requis pour parler plus simplement de ce qui est.

Qu'est-ce alors qu'une oeuvre d'art? Tout simplement un objet qui permet, non pas une identification de la part du percepteur, mais l'occasion de se retrouver plus en lui-même tout en dépassant ce qu'il est déjà (comme dirait Freud, l'union de l'ego avec le superego, sans oublier le id, pour arriver à la jouissance du moment: ce verbiage était une façon indirecte de démontrer mon accord avec les théories exprimées par l'auteur de "Eros et civilisation").

Marcuse parle avec sympathie de l'oeuvre d'art comme étant le seul lieu où peut s'affirmer, par la voie de l'utopie, la véritable dimension de l'homme libéré, autrement dit, le seul secteur permettant le dépassement [7].

Une telle définition, ou plus précisément: approche, ne peut cependant suffire. D'ailleurs, si vers la fin des années soixante, Marcuse raccrocha à lui les tendances dites "progressistes", aujourd'hui cela est terminé, car on a compris que, chez Marcuse, l'oeuvre d'art n'a pas en soi de rôle politique, seulement une dimension politique, comme tout autre objet humain ou produit par l'homme. L'art est le lieu de la libération, dans son sens le plus englobant. L'art est approche de l'homme par l'homme afin de lui permettre de faire éclater les contingences, tant individuelles que sociales. Sera donc objet d'art tout objet, qui loin de n'être qu'un objet embellissant de l'univers déjà connu (définition valable pour une société basée sur le principe de rendement), permet le dépassement d'abord chez le créateur dudit objet et, à la perception, chez ceux à qui l'objet est communiqué.

Des tentatives de cette ordre sont nombreuses et les moyens donnés multiples. On pourrait en dire autant de l'"Opéra de quatre sous" de Bretch que de l'art du geste de Pollock ou de l'introduction de l'élément imprévisible chez Breton ou Borduas, ou encore de l'introduction de la relativité chez Duchamp.

La voie choisie par Gaucher n'est toutefois pas de celles-là. Elle se fait à l'intérieur de la peinture même et sa démarche débute avec Malévitch: "Le "Carré noir" a fait souvent l'objet d'une interprétation négative: on l'a considéré comme un symbole nihiliste, celui de la "mort de la peinture". Pourtant dans ses commentaires, Malévitch nous donne la clef pour sa lecture. Plan de rupture entre la peinture figurative et la peinture pure, plus que la mort de l'art ancien, le "Carré noir" annonce la naissance de la nouvelle peinture qui, à partir de ce moment (décembre 1915) allait se développer à une vitesse vertigineuse suivant les indications de Malévitch, contenues dans "Du Cubisme au Supématisme". La nouvelle peinture est définie comme "un art dont la capacité de créer une construction ne découle pas des relations entre les formes et la couleur... mais est bâties sur *le poids, la vitesse et* la direction du mouvement" [8].

Cette démarche peut sembler oiseuse, hautement spécialisée, et n'a surtout rien à voir avec toute forme d'utilitarisme [9]. Avec Malévitch, l'art est devenu un "en-soi" et c'est l'objet lui-même, sans justification extérieure, qui justifie l'action créatrice. Avec lui, nous vivons à Tlön et le plaisir que procure l'art n'a plus besoin de recourir à des théories "idéalistes" pour se chercher une quelconque justification [10].

Chez Gaucher, l'intention est identique et, plus que chez Malévitch, l'expérience est concluante: il faut admettre qu'au-delà des *Carré,* Malévitch stylise et s'égare (nous sommes déjà en pleine peinture américaine des années soixante [11]). Avec son dernier tableau: *2 gris, 2 bruns,* non seulement reprend-il la problématique du peintre russe, mais il arrive à l'unification du champ plastique par une dynamique interne à l'oeuvre, dynamique existant sans que la surface de la toile, et par là l'intention créatrice, n'ait eu à être trahie.

Toutefois, ce n'est pas la première fois que Gaucher arrive à des résultats aussi probants. Cela se voit aussi dans les "Hommage à Webern" (1963), "Signal" (les tableaux "gris" de 1968) et aussi les tableaux à bandes horizontales des trois dernières années.

L'intention d'espace unifié a toujours marqué l'oeuvre de Gaucher et, depuis qu'il fit de façon spectaculaire brisure avec une approche traditionnelle de la gravure, son oeuvre n'a pas démenti d'un tel souci. Un survol de l'oeuvre le prouve (ce survol nous le laisserons à l'artiste car son texte n'est-on ne peut plus explicite, sans que l'auteur craigne de poser les véritables problèmes [12]).

Revivons l'aventure Gaucher.
1961.
Prise de conscience de la rythmique comme essence universelle (philosophie hindoue, etc...), la rythmique étant définie en tant que ré-occurence d'éléments dans le temps (et toutes connotations cosmiques, physiques, cycliques, etc...), de là la prise de conscience de la durée d'une oeuvre (1963).
***Perspective** débute avec l'établissement des bases de cette dialectique, soit les **Webern** où:*
1) rythmique
2 durée
3) structure symétrique
4) structure asymétrique
5) introduction de la diagonale, et
6) non-physicalité de l'oeuvre (en opposition à l'"impact" et "push-pull" américain).
(Suivi de) Bifurcation nécessaire. Refus de la couleur, etc...

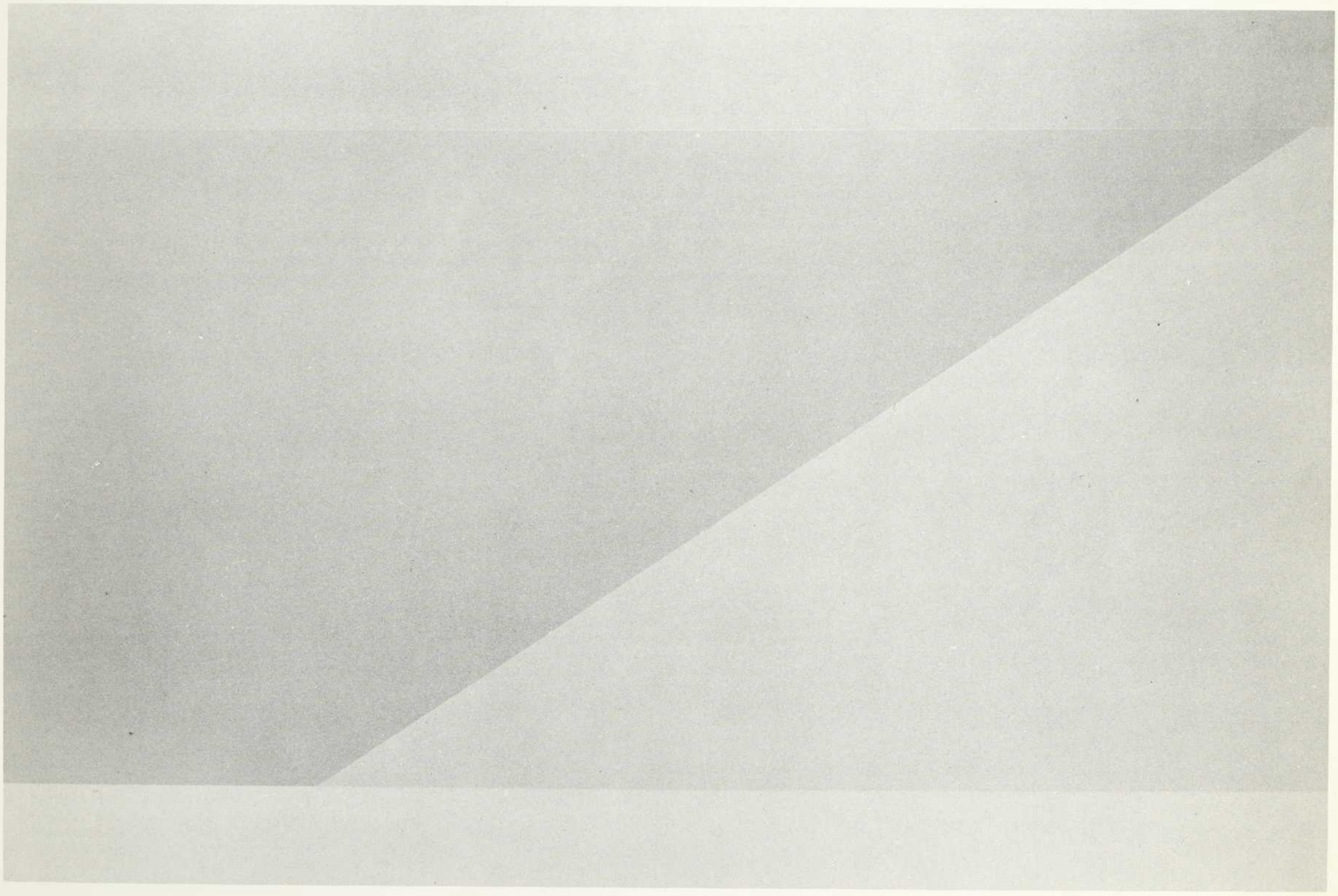
*1965: **Danses carrées.***
*1966: **Signals. Silences** (Signes **et** gris)*
*1967: **Ragas** (Signes **et** gris =⟩ Gris)*
*Puis: **Transition** où*
(a) symétrie → (verticale-horizontale) — a-symétrie → diagonale

b) non-impact, non-physicalité, dématérialisation de l'oeuvre
c) expansion de la surface au-delà des paramètres.
Puis: les "Gris" où:
La dialectique élaborée dans ***Transitions*** *se poursuit dans les "Gris". En plus, le tableau en tant que situation.*
1) structure diagonale, de passage contrôlée à semi-aléatoire
2) non-physicalité (dématérialisation), l'expérience colorée étant implicite
3) durée
4) expérience subliminale
5) participation créatrice du spectateur
Ces points étant les aboutissements essentiels de la dialectique énoncée dans les ***Webern*** *de 1963.*
L'élaboration de la dialectique telle que formulée était complétée: impossible d'y ajouter de façon significative.
Dans: ***R-69.*** *RUPTURE TOTALE.*
1970: tâtonnements
1971: Reprise d'une formulation pressentie dans ***XVII - IX - 66*** *de 1966, manifestée dans* ***Champ vert*** *où la bande horizontale remplace la ligne en tant qu'élément primordial.*
1972: élaboration de plus en plus complexe des structures asymétriques des bandes, en relation aux lignes qui diminuent en nombre et en fonction.
1973: retour à la couleur pure. Structure horizontale/verticale.
1974-1975: retour à la structure symétrique des bandes = élaboration plus complexe des relations horizontales/verticales, explicites/implicites, ***et*** *plus grande complexité de la problématique de la couleur. (D'où) relation verticale-horizontale complexe (six bandes), introduction de l'asymétrie -* ***2 Bleus - 2 Gris.***
1976: ***Vert Jaune Rouge:*** *Fin des études de relations verticales/horizontales permettant leur équilibre et ouvrant la voie à la réintroduction de la diagonale* ***(2 Gris 2 Bruns)*** *dans un équilibre des tensions verticales - verticales - horizontale plus diagonales ╲.*
ARRIVÉE et DÉPART [14]

Une deuxième composante[15] doit être introduite et elle n'est pas la moindre: la couleur joue, en s'affirmant ou même en étant niée par le tableau, un rôle majeur dans cette peinture. Revenons donc au texte de l'artiste.

"LA COULEUR"
(Danses carrées *(1965),* ***Signals, Silences*** *(1966)* ***Ragas*** *(1967) ne sont pas inclus dans "Perspective": ces tableaux importants sont éparpillés, d'où difficulté de leur rassemblement.)*
1965: dépendance du dynamisme énergétique de la couleur pour l'énoncé de la rythmique du tableau.
1966-1967: avec l'introduction de la ligne horizontale comme principal élément structurel, (c'est) l'utilisation de la couleur, du dynamisme énergétique aux études de mutation de plus en plus subtiles et complexes essentiellement axées sur l'utilisation de gris dans le champ coloré de tous les tableaux. Début de la dématérialisation du tableau ***(Ragas)*** *jusqu'à la fin de 1967: tableaux gris-colorés.*
*GRIS: *Non-objet*
Non-objectivité
**Non-physicalité*
Non-tableau
**Non-impact*
Non-couleur (tableau unique)
Non-échelle
Non-structure[16]
processus de réduction et d'abolition constructive des éléments jugés jusque-là essentiels au tableau. Intention à la perception pure (subliminale) non pas par l'objet mais à travers une situation =
a) tableau unique = structure
b) somme des tableaux = couleur.
Deux expériences indépendantes et différentes mais complémentaires en soi.
c) participation essentielle du spectateur à la création du tableau ou de la situation.
d) l'échelle plus grande que nature (est) utilisée pour (arriver à) la dématérialisation de l'oeuvre et (pour) remplacer l'expérience visuelle de l'oeuvre par une expérience physique de l'oeuvre individuelle aussi bien que de l'oeuvre collectif (la somme des oeuvres individuelles). Deux expériences distinctes mais connexes.
De 1970 à 1976: tentatives de réunir la somme des deux expériences des "Gris" dans une même situation, l'oeuvre (prise) individuellement réintégrant l'expérience structure/couleur dans une même situation tout en gardant les ***non****-constructifs des "Gris"*
Principe: L'EXPÉRIENCE DE L'OEUVRE COLLECTIF

2 Bruns 2 Gris, 1976, 9'6" x 16', collection de l'artiste, acrylique sur toile.



Rouge, Bleu, Vert, 1971, 66" x 90", acrylique sur toile, collection Germaine Gaucher.

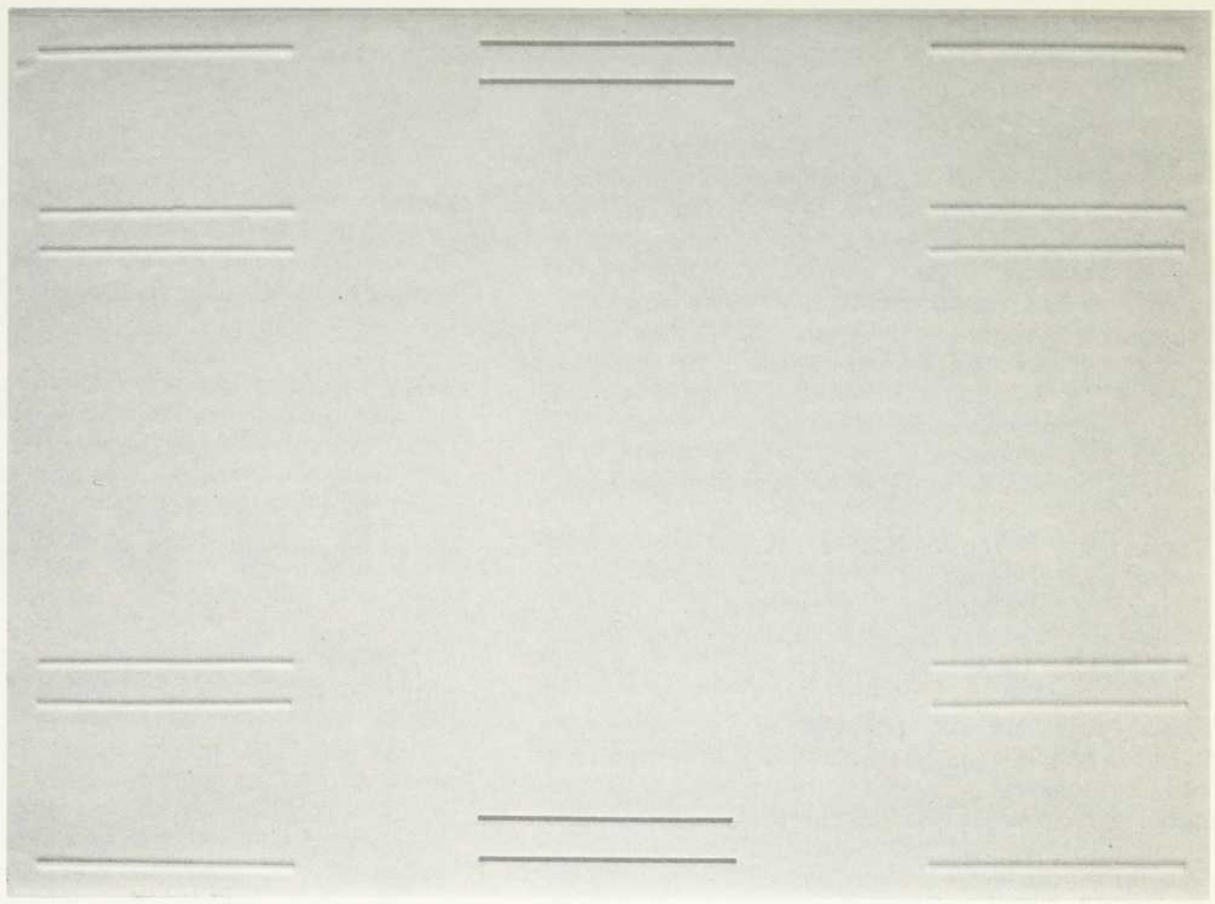
Orange, Ocre et Jaune, 1974, 72" x 144", acrylique sur toile. collection de l'artiste.

EST PLUS QUE LA SOMME DES EXPÉRIENCES DES OEUVRES INDIVIDUELLES = 1976 (OU) LES DEUX RÉUNIES DANS UNE."[17]

Que j'aimerais donc qu'ici, à ce moment du texte, puisse apparaître face au lecteur un de ces tableaux dont nous parlons et que celui-ci alors, avant toutefois d'étudier ces systèmes complexes qui sont en jeu, se laisse prendre tout simplement à regarder le tableau: il retrouverait peut-être alors le sentiment qui faisait dire à John Noël Chandler: "Le but de la contemplation n'est pas la sérénité, mais l'extase. Non pas perception ou conception, mais sensation intense"[18].

Ce souhait n'a rien de romantique. Tout au contraire. Quand Gaucher parle de "participation essentielle du spectateur", il n'entend pas par là, et ses tableaux le prouvent, qu'ils ont besoin d'un spectateur pour que celui-ci les affirme mais, tout simplement parce que celui-ci, par sa perception, crée l'espace, le temps, cette troisième dimension qui leur est implicite. Par l'"étonnement" existe Tlön, par l'étonnement" existe l'oeuvre. Plus tard, et plus tard seulement, existera le spectateur.

Peut-être est-ce là ce qu'entend Marcuse quand il nous parle d'Utopie! Car finalement Gaucher a fait une oeuvre à partir des soupçons qui avaient effleuré Malévitch dans un tableau. Il a construit sans grands moyens, sans recours à des théories et des artifices, une oeuvre dont les éléments constitutifs même sont niés par la perception. À la différence d'un Mondrian (si utile soit-il pour une histoire de l'art), il a réussi à se dégager des idées originales pour arriver à la création d'un champ qui ne soit que peinture. Ce peintre, qui fit dire à Bryan Robertson qu'il voyait dans cette oeuvre "les peintures peut-être les plus belles, les plus originales et aussi les plus imposantes qu'il m'a été donné de voir depuis l'arrivée de Pollock et de Rothko"[19], ce peintre nous fait dépasser la réalité en l'emportant avec nous: il nous replonge, par le regard, en nous-même. Cette oeuvre, née de l'expérience[20] et par l'expérimentation, est sans doute, par sa logique, sa continuité et ses différences, la plus importante à avoir été produite au Québec: elle est malheureusement, même ici, mal connue. Heureusement, elle est loin d'être complète: *2 Gris 2 Bruns* n'est qu'un point d'arrivée, qu'un point de départ. "Il est une fois....", aura dit ou dira quelqu'un, autre... ■



Point-Contrepoint, 1965, "En hommage à Stockhausen", 22¼" x 30", impression en relief sur papiers laminés.

NOTES

1 Ce titre refère directement à *2 Gris 2 Bruns,* un des tableaux constituant *"Perspective" 1963-1976,* peintures et gravures d'Yves Gaucher, présenté au Musée d'art contemporain de Montréal, du 7 octobre au 7 novembre 1976. Cette exposition, dont les oeuvres ont été choisies par Gaucher lui-même, voulait présenter aux Québécois une facette de son oeuvre.

2 John H. Watson, M.D., (1852-1929) écrivain et médecin anglais, ami de Sherlock Holmes (1854-1957), détective anglais et apiculteur.

3 Citations mises en postface de *"Les Levine: Business as Usual,* in: Jack Burnham, *Great Western Salt Works,* Braziller, New York, 1974, 166 pages. p. 39. Une quatrième citation, ici omise, y figure.

4 "Tlön Uqbar Orbis Tertius", publié d'abord en espagnol dans "Le jardin aux sentiers qui bifurquent" (1941), édité en français, avec d'autres recueils, sous le titre général de *Fictions,* NRF, Gallimard, Paris, 1957, 198 pages.

5 id., p. 45.

6 Pour permettre de justifier l'art de la simplification, je renvoie le lecteur à une annotation en bas de page de Borges: "Aujourd'hui, une des églises de Tlön soutient platoniquement que telle douleur, telle nuance verdâtre du jaune, telle température, tel son constituent la seule réalité. Tous les hommes, au moment vertigineux du coït, sont le même homme. Tous les hommes qui répètent une ligne de Shakespeare, *sont* William Shakespeare." id., p. 47.

7 Voir Normand Thériault, *Québec 75, six mois plus tard,* in: Parachute 3, printemps 1976.

8 *Malévitch: écrits,* présentés par Andrei B. Nakov, Éditions Champ libre Paris, 1975, 450 pages. p. 89.

9 Gaucher dira: "Mon oeuvre est élitiste d'intention et la proposition populiste ne m'intéresse pas. Éduquer les masses est le rôle des animateurs sociaux et non des créateurs: la création existe quand il n'y a plus de schèmes de référence et qu'il faille en créer de nouveaux. La masse au contraire réfère à des schèmes connus. Naturellement, il ne faut pas lui demander de nous suivre. Ce que cela implique? Je ne le sais pas. Et, d'une certaine façon, je m'en fiche!" Extrait d'une discussion entre Yves Gaucher et l'auteur de ce texte, à l'occasion d'une rencontre en octobre 1976.

10 Nous sommes ici fort loin des théories fin dix-neuvième des Moris et compagnie, ou encore des décorations très "utilitaristes" de l'Art nouveau.

11 "So European culture is by instinct led always to questions about itself and to attemps at the general order, while American culture faces problems only in their quite specific and particular urgency. Art in America lives on its own evidence and the evidence of its own instruments, and verification consists in the possibility of developping their use and range always in the dimension of daily life, where creativity is accepted in the terms of specific activity. And specificity becomes the connective and relating element with society, so that art finds its demonstration during concrete operation. By contrast in Europe art lives on questions about truth, and that is on referral on more and more general criteria which involves not only the levels of individual creativity but especially the placing of the creativity within the social context. An ideological commitment thus results (where ideology is to be understood as a question remaining beyond solution by pure operation) which is more deeply felt in Europe than in America; in America there is still considerable influence from the spirit and the notion of space and time connected with the legend of pionnering successes, which have become the model for a constant research closely bound to reality. While European culture means continuous reference to cultural matrices and models, and that is, substantially, to history and art history, American culture on the other hand works in the extension of its own present, on thus on a notion of experimentalism by which technology becomes technique of thought and breaking bounds into Oriental culture the other possibility of finding a solution to one's own existence and in it one's status as an artist". Achille Bonito Oliva, in *Contemporanea,* catalogue d'exposition, Centro Di ed., Florence, 1973, 574 pages. P. 29-30. La spécialisation amena en effet Malévitch au style et la NEP lui fit rapidement oublier de poser les questions fondamentales qui avaient lancé son oeuvre: il ne faut toutefois pas oublier que nous sommes au début de l'art contemporain...

12 Yves Gaucher, *Synthèse de Perspectives 1976,* texte manuscrit de 16 pages, chacune de 10 cm par 12 cm, novembre 1976. Ce texte est le premier écrit de l'artiste depuis 1965 (ou 1966) où, à l'invitation de Jean Sutherland Boggs, il soumettait un écrit de 1,500 mots à Artscanada. Il lui fut demander plus tard que le texte soit ramené à 500 mots et, finalement, il reçut un refus de publication, le tout étant trouvé trop "abstrait"!

13 *Raga,* comme *Alap,* ou *Danses carrées,* et précédemment, *Hommage à Berlioz* (1964), *Point/Contrepoint* (1965) sont autant de titres empruntés au monde de la musique. "Cela dépendait plus d'un problème de titres qu'autre chose et s'ils étaient choisis dans le secteur de la musique, c'est tout simplement parce que c'était là un secteur complètement extérieur à la peinture." Yves Gaucher, interview cité. Aussi, il faut se rappeler que Gaucher fit un stage au Laboratoire en électronique de l'Université McGill de l'automne 1968 au printemps 1969 et cela le convainquit une fois pour toutes qu'"il n'y avait aucune relation entre ma philosophie de la rythmique, qui aurait pu être considérée comme musicale, et la musique". id.

14 À une question sur le mot "structure", Gaucher répondit: "Ce mot démontre l'incapacité à dialoguer, ou l'impossibilité de la communion de l'oeuvre. Même si un tel propos peut sembler dévastateur, je pense que le rôle de l'artiste doit se limiter à dire: "mon oeuvre est là et doit être capable de vous inciter à la communion simple." Malheureusement, les gens, surtout cultivés, ont des concepts culturels et tu dois parler en termes de structures, de normes d'évaluation, etc...", id.. Gaucher s'oppose à cette attitude qu'est la verbalisation et utilise sciemment le mot "communion" tel que défini, vers 1965-1966, par Charles Gagnon qui l'opposait à l'idée de l'art-communication exprimée par Richard Lacroix, communion naissant dans une relation où le créateur est créateur et où le spectateur doit venir le joindre. De là: communion.

15 "An artist is a bloke who can hold two fundamentally opposing views and still fonction: who dreamed that one up?" "Scott Fitzgerald".. in: John Le Carré, *Tinker, Tailor, Soldier, Spy,* Bantam Books, Toronto, 1975, 370 pages. P. 152.

16 "L'essence de la nature est immuable parmi tous les phénomènes variables. "A. I. Le monde en tant que distinctions humaines (...) = 0
"(...)
"A. II. L'essence des distinctions.
Le monde en tant que non-objectivité." Malévitch: *Le miroir suprématiste,* in *Malévitch: écrits,* pp. 227-228. Il importera peut-être au lecteur de savoir ici que Gaucher n'a jamais lu ce texte de Malévitch.

17 Ces deux textes ne sont que les deux premiers volets de *Synthèse,* les deux traitant du plan formel de l'oeuvre alors que le troisième parlera de "la philosophie de la rythmique" dans l'oeuvre de Yves Gaucher. Ce dernier volet est à venir.

18 Jean Noël Chandler: *La série grise du peintre Yves Gaucher,* in: *"Perspective" 1963-1976,* catalogue de l'exposition, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976, 24 pages. P. 11.

19 Bryan Robertson: *Eminence grise at Edinburg,* The Spectator, 23 août 1968, reproduit in *"Perspective" 1963-1976, p. 13.*

20 "Mon oeuvre est né par processus empirique. Je remets continuellement en question mon travail et toujours je repars à zéro. Ma peinture existe entre le blocage et l'obligatoire. Comme il a été dit dans Artscanada: "We don't really change but we become ourselves more so all the times". Interview cité.

FOR JAN SWIDINSKI AND
HERVÉ FISCHER

Le potage outaouais

a contextual prescription/description

BY PHILIP FRY

The undeniable merit of the texts contributed by Jan Swidinski and Hervé Fischer to Parachute No. 5 was to have called attention to the conditions of semiosis — the activity that establishes a relationship between a signifying and a signified reality — as the central concern of art writing. Although the positions presented are similar to the degree that both artist/writers see their work as a form of critical activity that intervenes in a given context while refusing to situate it within the sphere of aesthetics, they differ quite widely in regard to the basic criteria they apply, the means they use and the goals they propose. Because the subject is important, it is particularly regrettable that neither Swidinski nor Fischer saw fit to use concrete examples in the form of descriptions or evidence that would clarify their respective positions.

Here is my recipe for ***Potage outaouais,*** *originally created on December 28, 1976 in the kitchen of my home in Ottawa, Canada. This medium-light, creamy and slightly aromatic soup is relatively economical and makes an ideal first course.*

The distribution and extension of the contexts in which the proposed critical activity is to take place are not sufficiently clear. Swidinski describes his field of action as commensurate with all social activity; this, coupled with the fact that he insists on the discontinuity of Contextual Art with traditional (syntactic) art and conceptual (analytic) art, makes it difficult, if not impossible, to specify his activity by refering to the contexts in which it appears as a critical component. This state of affairs is not corrected by Fischer who over-determines the scope of his work. His position, based explicitly on a sociology of art and therefore on an object as defined by that discipline, implicitly involves the use of easily identifiable contexts cultural institutions, art magazines, commercial galleries and programs in various media. Fischer's work, then, is limited to a critical investigation *within* the boundaries set up by cultural practice: far from staking out new limits and making a positive contribution by introducing new relations, it runs the risk of falling into the very tautology it scorns in the work of Kosuth: making art out of art.

Plan to serve the ***Potage outaouais*** *during the late fall or winter when you will be looking for an economical use for left-overs from seasonal festivities. When setting up your holiday calendar, count on a turkey carcase to prepare the basic stock. In North America, some cooks seem to have difficulty finding fresh leeks at their local grocer's even during the winter; verify if they will be available before you set up your definitive schedule. (My grocery, the Wellington Fruit Market, has proven to be very dependable in this regard).*

Wishing to oppose the separation of art from reality, Swidinski refuses to use methods based on a scientific approach to reality because they tend to objectivize the subject under examination, reducing it to a mere skeleton of its actual presence within a context. Fischer is more specific in this matter, excluding in particular the models proposed by structural linguistics. If, by his opposition, Fischer wishes to cut short the tendency to generalize linguistic models by applying them to non-linguistic signs without previously submitting the components of these models to adequate criticism then there can be no quarrel with him. If, however, he wishes to reject the validity of the basic operational concepts common to all branches of structural semiology — for example, the distinctions between "system" and "process", "signifier (or "expression") and "signified" (or "content"), "substance" and "form", he will have to demonstrate their incapacity to deal with semiosis in art while proposing a better methodological base.

Although I recognize the practical value of Graham Kerr's standard four-stage presentation of recipes[1]*, for the purposes at hand I have found it useful to introduce a distinction between the* ***productive*** *and* ***distributive*** *phases of the culinary process.*

The ***productive phase,*** *as I understand it, can be further broken down into a* ***field of culinary possibilities*** *and the* ***cooking procedures*** *as such. Among other things, this makes it possible to take account explicitly of the role of various support systems. The* ***culinary possibilities*** *are of a material nature; they include your kitchen, your utensils and the ingredients called for in the recipe. (I would like to make a remark about ingredients: they are either made or not made available by extra-culinary support systems. These systems thereby condition the possibility of the culinary process; the recipe indicates which of the things made available (possible) should be selected as ingredients. The actual selection, while contributing to the substance of the process (input), determines the manner in which the extra-culinary support system functions in regard to the recipe).*



Évidence I: TASTING, dec. 29, 1976.



Évidence 2: EATING, déc. 29, 1976.

I have found Graham Kerr's lead helpful in subdividing ***cooking procedures*** *into the* ***method of preparation*** *by which each ingredient is readied for use as an element of the procedure and the* ***method of***

cookery *by which the elements are combined.*

Although it is much less prescriptive than the ***productive phase,*** *the* ***distributive phase*** *is nevertheless concerned with the proper manner of serving the soup, the soup's role as an element of the whole meal and the suitability of context.*

The ***distributive phase*** *cannot be discussed adequately without considering possible alternatives. I have therefore situated an* ***associative field*** *between the two phases of the culinary process which, acting as an interface, serves to situate the* ***Potage outaouais*** *within a paradigm of soups.*

PRODUCTIVE PHASE

Swidinski describes Contextual Art's area of concern by its interest in knowledge — related expressions such as: I consider, know, believe, understand, etc. The insistance on epistemological notions draws attention to an obvious, but very strange, absence of production-related affirmations such as: I do, make, use, form, transform, fabricate, produce. It is fairly easy to understand that Swidinski's statement that art is an integral part of reality and dependent upon actual pragmatic context leads him to suspect any approach that would involve a closed, independent system; but it is precisely the materiality of signs and their dependency on tools, components of semiosis that Swidinski neglects, that challenge the closure and automony of art. If, then, Swidinski wishes semiosis to *take place* in a context and not simply be *thought of* in relation to a context, he cannot simply discard the material components of his critical action. The problem is not one of either knowing or doing, but rather one of establishing efficacious relationships between knowing and doing.

THE FIELD OF
CULINARY POSSIBILITIES

1. *Standard kitchen equipment and utensils. Your soup or saucepan, preferably fairly heavy, should hold at least 3½ quarts. An electric blender is recommended.*

2. *For the basic stock:*
   1 turkey carcase
   1 onion
   1 large carrot
   8 black pepper corns
   4 sprigs of thyme
   2 bay leaves
   water to cover carcase

3. *For the soup:*
   3 pints basic stock
   ¼ cup unsalted butter
   6 leeks (fresh)
   8 small to medium potatoes
   1 onion
   ½ green pepper
   1 cup sour cream
   salt, pepper, oregano and thyme to taste

Swidinski uses occasional statements as Contextual Art's primary operational means; the information and/or critical criteria derived from this practice is thereby confined to the field of specifically linguistic semiosis. This limits contextual art unduly. In the process of speaking, the matter and the form of the signifier come into existence at the same time through the agency of the emitter's speech organs. The substance of the signifier (those aspects and only those aspects of the matter that pertain to a given language's phonetic system) does not depend on the intake of previously existing materials that retain their "values" within the system nor on the use of tools that are dinstinct from the body of the emitter. No matter how justified his purposes, Swidinski cannot hope to derive valid critical criteria from a practice that does not include processes of material transformation. In this area, Fischer, who uses images, objects, films, etc., is closer to a valid position. Some account must be made of how pre-existent materials are brought into a system as the substance of a process and of how this substance in transformed.

METHOD OF PREPARATION

1. ***The Basic Stock.*** *Remove most of the meat from the turkey, leaving some scraps on the bones. Store meat in refrigerator for future use. Break carcase into pieces that will fit easily into your saucepan. Slice onion and carrot.*

2. ***The Soup.*** *Slice leeks, potatoes, onion and green pepper. Use only the white and pale yellow-green part of the leeks. If you are using home-dried oregano and thyme, strip leaves and rub together to make a fine powder. Measure out the proper quantities of basic stock and butter.*

METHOD OF COOKERY

1. ***The Basic Stock.*** *Arrange the pieces of turkey carcase in saucepan and add enough water to cover the carcase (usually about 3 quarts). Add sliced vegetables, pepper corns, thyme and bay leaves. Bring to a boil very slowly and then simmer for about two hours. If white froth forms on the surface when the boiling point is reached, skim it off with a large spoon. When the stock is ready (the quantity of water should be reduced by about one-quarter) strain into a recipient and cool.*

Note: if you do not wish to use this stock immediately, it must be stored in a refrigerator or be re-boiled at least once a day, because bacteria develop very quickly in poultry stock. In no case should the stock be saved for more than three days before use.

2. ***The Soup.*** *Melt butter in saucepan but do not let it brown. Add the sliced leeks, onion and green pepper; heat and stir frequently until the vegetables become translucid and begin to steam in their own liquid. Add the basic stock and then the potatoes. Season to taste, being careful not to allow either the thyme or the oregano to dominate. Allow this mixture to simmer from 35-40 min. Remove from heat, cool slightly and put into blender at "liquefy". (Similar results may be achieved by crushing the mixture and squeezing it through a fine sive, but this is a somewhat more difficult procedure). Return the blended soup to the stove; just before serving add sour cream and stir in well. If you are not going to use all of the soup at one meal, it would be best to return only the required portion of the soup to the heat, cooling the remainder. A proportionate amount of sour cream should be set aside. Keep the soup at a low simmer, do not boil.*

THE ASSOCIATIVE FIELD

Both Swidinski and Fischer are rightly concerned that the relationship between a given signifier and its meaning be treated as a function of a pragmatic context and not as a permanent, self-evident bond independent of the vicissitudes of time and space. But neither gives enough consideration to the fact that in the case of non-linguistic signs the conditions and context of production are rarely the same as the conditions and context of reception or distribution and that these distinct phases of the sign's existence are governed by different rules. Models for the analysis of speech acts generally suppose that the emitter and the receptor share the same context and simply inverse the basic operation of coding-decoding. If something permits non-linguistic semiosis to take place at all, it would seem to be in the active discovery (a practice) of regular traits that relate a concrete sign-event by similarity or difference to possible events of the same order on the one hand and, on the other, to the context of production and/or distribution in which it appears.

In the tactile-gustative-visual order, the ***Potage outaouais*** *is situated towards the center of the* ***axis of liquid*** *consistency which is the substance of the traditional relationships between the clear (continuous + thin), the blended (non-clear continuous + thin or thick) and the chunky (clear or non-clear continuous + discontinuous solid elements) soups. The articulation of this axis, coupled with specification by flavour characteristics, establishes the basic paradigmatic structure that governs the* ***Potage outaouais'*** *use by opposing it, for example, to* ***consommé*** *or* ***bouillon*** *on the one hand and, on the other, to the entire group of vegetable, meat or fish soups in which the distinction between the stock and the other ingredients is retained.*

Within the group of blended soups, the ***Potage outaouais*** *is characterized by the foundation taste of the leek and potato components (the onion and the green pepper reinforce the leek but not to the point of submerging or confusing the potato) in conjunction with the savor and aroma of thyme and oregano. The sour cream, complementing the flavour of the ingredients and drawing them together as one, harmonious bouquet, functions qualitatively, if not substantively, as a* ***liant.*** *On this basis, the* ***Potage outaouais*** *is situated near, but in opposition to, soups using flour, bread, or eggs as a binding agency.*

DISTRIBUTIVE PHASE

If, in order to display meaning, art uses paradigms and rules of procedure established by social practice, the system never achieves complete closure or equilibrium. Semiosis in art is unstable, fluctuating rapidly, because the system by which it is established depends directly on intake functions and procedures of transformation that gear it to external concrete conditions. The syntax of context — the exocentric relations that tie a process to its place and time of manifestation — is as important as the work's internal syntax based on the endocentric relations of the process to a regulatory system.

SERVING

Serve the ***Potage outaouais*** *hot, immediately after adding the sour cream, in simple, white soup plates to accent its tender, pale green tint. Yields 10 to 12 servings.*

THE MEAL

Clear soups are generally treated as delicacies and are properly used to stimulate the appetite, acting as the introduction to a large meal in which the emphasis is on the second and third courses. Chunky soups are heavy with solid nutrition and are very filling; although they may be used as a first course when a very light main course is planned, they are frequently used, along with buttered fresh bread, as a meal in themselves. Situated between these two extremes, the ***Potage outaouais*** *is a savory taste teaser that whets the appetite while making a substantial contribution to a meal in which each course should play a balanced role.*

CONTEXT

A variation of the traditional models offered by the ***Crème vichyssoise*** *and the* ***Potage bonne femme,*** *the* ***Potage outaouais'*** *distinctive traits make it a very practical means to overcome the kitchen doldrums following festive holidays such as Thanksgiving, Christmas and New Year's. It is not well-suited to warm summer days — when Louis Diat's 1917 recipe for* ***Crème vichyssoise glacée*** *would be better — and the basic ingredients are generally more accessible during the winter. Because it is prepared with ease, simple in aspect, light and savoury to taste, the* ***Potage outaouais*** *offers a delightful change during the holiday season. It is excellent family fare and makes a fine introduction to relaxed, informal meals with close friends.*

There it is. ■

1 *The Graham Kerr Cookbook by The Galloping Gourmet.* Bantam Books: Toronto, 1973. See esp. pgs. VIII and IX.

03 23 03

03 23 03 PROJETS-ÉVÉNEMENTS est une manifestation organisée par Parachute et l'Institut d'art contemporain au 1306 de la rue Amherst du 3 au 23 mars. Cette manifestation regroupe une exposition de plus de trois cent projets d'artistes de divers pays, et présente plusieurs événements dont quatre conférences de critiques américains et européens, et des performances d'artistes canadiens, européens et américains. De plus, les artistes rencontreront le public à la suite de leurs performances. Pour connaître l'horaire exacte de ces événements, veuillez téléphoner à 514-522-9167. Pour ce qui est des critiques, il s'agit de Jean-Christophe Amman, directeur du musée de Lucerne, en Suisse, Annette Michelson, professeur au département des Études cinématographiques de l'université de New York, Germano Celant, Italie, auteur de *Arte Povera* et de nombreuses monographies ou anthologies sur l'art contemporain, Caroline Tisdall, Angleterre, collaboratrice de Studio International et auteur de *Coyote: Joseph Beuys.* Les artistes qui feront des performances sont, dans l'ordre, Klaus Rinke, Allemagne, Michael Snow, Canada, Giuseppe Chiari, Italie, Simone Forti et Charlemagne Palestine, U.S.A., Cioni Carpi, Italie, Reindeer Werk, Angleterre, Gina Pane, France, General Idea et Western Front, Canada, Raymond Gervais, Canada.

1ère BIENNALE DES ARTISTES DU QUÉBEC AU CENTRE SAIDYE BRONFMAN.

Cette biennale s'adresse à tous les peintres, sculpteurs, graveurs et artistes d'arts plastiques résidant au Québec et qui ne sont pas représentés par une galerie. Le but, comme le souligne la publicité, est d'"attirer l'attention du public, des galeries et des musées, sur le potentiel artistique du Québec qui mérite une meilleure appréciation." Le jury décernera un premier Grand prix pour permettre à un artiste de préparer une exposition solo au Centre Saidye Bronfman, pour l'année suivante. Un séminaire aura lieu sur le thème suivant: "Survie des artistes dans notre société contemporaine".

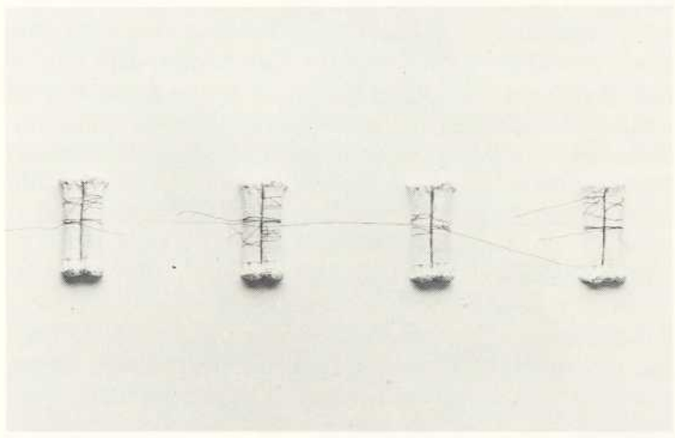
NOUVEAU DIRECTEUR À LA GALERIE NATIONALE DU CANADA

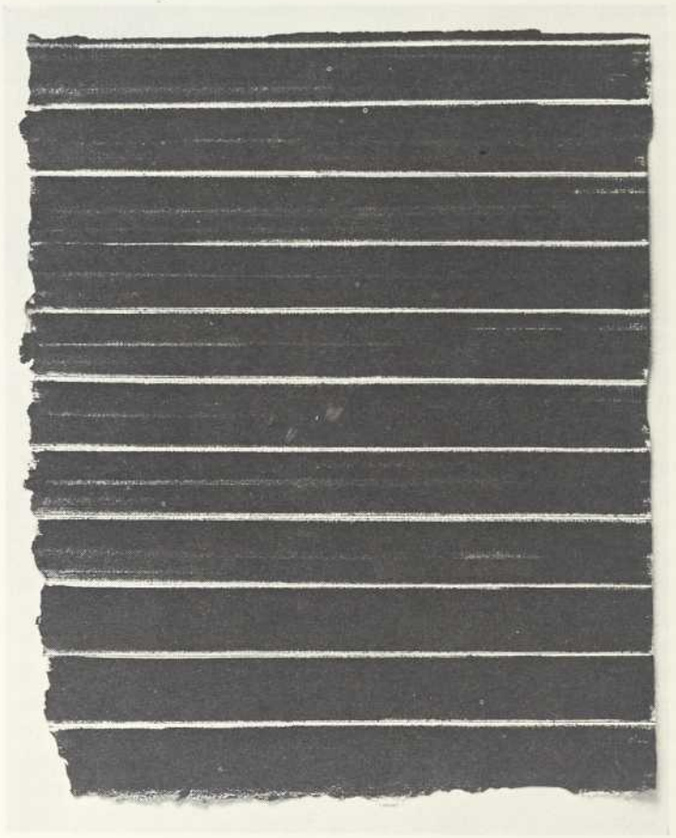
Hsio-Yen Shih, née à Wuch'ang dans le Hou-Pei, en Chine, en 1933, est le nouveau directeur de la Galerie Nationale. Elle occupait auparavant le poste de conservateur de la section orientale du Royal Ontario Museum. Elle a été professeur invité de la faculté des beaux-arts de l'Université York et du département des beaux-arts de l'Université de Californie (Berkeley). Elle est professeur titulaire du département d'études est-asiatiques de l'université de Toronto depuis l'automne 1971. De plus, elle a été présidente du Board of Studies in Fine Arts et professeur invité à l'Institute of Chinese Studies, à la Chinese University de Hong Kong, en 1973-74. La Galerie Nationale fait partie de la Corporation des Musées Nationaux du Canada et constitue un organisme d'état.

THE SECOND DALHOUSIE DRAWING EXHIBITION

The Second Dalhousie Drawing Exhibition avait lieu cette année du 7 janvier au 4 février 1977, pour la deuxième année consécutive. Irène Whittome, artiste montréalaise organisait l'exposition et assumait le choix des artistes. L'an dernier la Dalhousie Art Gallery avait fait appel à Michael Snow. Les artistes participants étaient Marthe Wéry de Belgique, Yves Gaucher, Betty Goodwin, Charles Gagnon, Roland Poulin et Irène Whittome. Pour certains artistes, les oeuvres graphiques étaient une étape préliminaire à la réalisation de travaux antérieurs (peintures, sculptures), pour d'autres, elles consistaient en oeuvres achevées. Le concept de cette exposition qui, comme le souligne Bruce Ferguson (directeur de la Dalhousie Art Gallery), a pour but de faire étalage de l'intérêt soutenu de la Galerie pour la création graphique en art, mérite d'être souligné. Le catalogue, cette année réalisé par l'artiste Roland Poulin, constitue un document important (voir chronique Livres et Revues par Christiane Charette).

Irène Whittome





Marthe Wéry

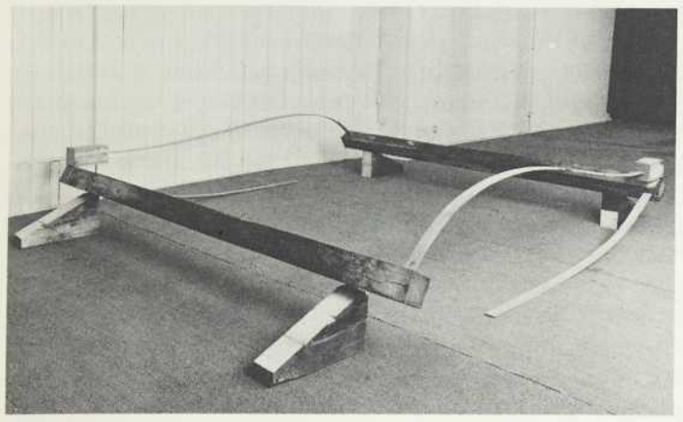
JEAN-SERGE CHAMPAGNE

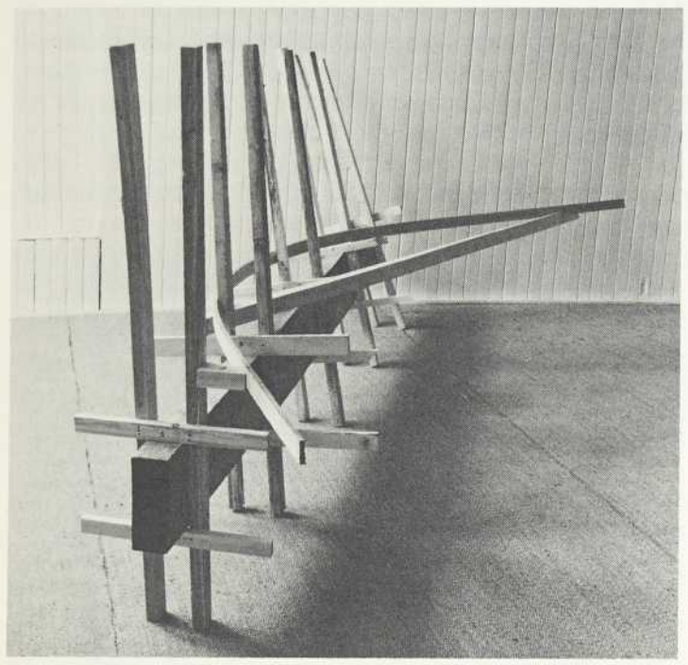
Le sculpteur montréalais Jean-Serge Champagne exposait du 9 février au 10 mars à la Owens Art Gallery, Mount Allison University à Sackville, Nouveau Brunswick, une dizaine de sculptures. Il est dommage que cette exposition n'ait pas aussi lieu à Montréal car depuis l'exposition Québec '75 on n'a pas eu l'occasion de revoir son travail. Jean-Serge Champagne travaillait auparavant à partir de matériaux bruts" qu'il choisissait pour leur singularité. Il les entassait dans son atelier et les observait" (entrevue du catalogue de Québec '75). Par contre, on remarque dans ses dernières sculptures que les éléments ne sont plus trouvés mais fabriqués par l'artiste, ce qui semble éliminer en grande partie l'aspect référentiel de son travail.

Accentuer la réalité des matériaux bruts ou fabriqués

ART 45
PETER BROWN SCULPTURES AND GRAPHITES
18 MARS AU 15 AVRIL
2175 CRESCENT ST., MONTREAL H3G 2C1, (514) 843·5024
friday, saturday: 11 am · 6 pm or by appointment
prints: motherwell, dibbets, dine, johns, warhol
photographs: muybridge, carjat, jackson, robertson

en mettant en évidence l'énergie qu'ils contiennent, mettre en évidence les forces agissantes ou qui ont déjà été agissantes, en transférant l'énergie à d'autres matériaux dont l'énergie est stable. Cette énergie est démontrée par des phénomènes de tension, de torsion, de compression, d'élasticité.





Jean-Serge Champagne

ARTFORUM

ARTFORUM a sans doute été la revue d'art la plus influente que le monde de l'art ait connu. Particulièrement si on se réfère aux années soixante.

Fondée en 1962 en Californie, Artforum déménagea à New York en 1967.

Pour un artiste obtenir un article dans cette revue, à une certaine époque, signifiait presque la renommée. Elle nous donnait aussi l'occasion de lire d'importants textes d'artistes comme Robert Morris ou Bob Smithson.

La réputation de Artforum venait surtout du fait qu'elle avait été le support de la critique formaliste, critique prônée par Clement Greenberg et ses disciples.

Toutefois, depuis le fameux éditorial de Max Kozloff en décembre 1975, Artforum avait décidé de tenir compte des différentes ramifications culturelles, sociales ou politiques du système de l'art. Il faut croire que cette nouvelle orientation de l'équipe Coplans/Kozloff n'a pas plu au propriétaire de la revue, M. Charles Cowles, qui il y a quelques mois, décidait de ne pas renouveler le contrat de Monsieur Coplans. Une des critiques formulées par M. Cowles était que Jack Coplans avait perdu contact avec les critiques d'art les plus importants. Il faut se se souvenir qu'à l'époque de ce revirement de politique éditoriale, trois des six éditeurs associés s'étaient retirés: Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss et Annette Michelson. Ils publiaient quelques mois plus tard la revue OCTOBER.

Qu'arrivera-t-il à Artforum. Il semble déjà que plusieurs candidats possibles aient refusé le poste. Après le geste catégorique de M. Cowles et une intervention aussi directe au niveau éditorial, on peut prévoir que, comme Max Kozloff, a qui on a offert le poste de Jack Coplans et qui en plus de le refuser, a démissionné, plusieurs autres fassent de même.

France Morin

BACKWORKS

Backworks est le nom d'une nouvelle librairie à New York, 488 Greenwich St. Il est possible d'y trouver surtout des documents sur l'art expérimental des années 50 et 60: Fluxus, Judson Dance Theatre, Reuben Gallery, événements intermedia, etc. Un catalogue est disponible à l'adresse mentionnée ci-haut pour $1.00.

FOIRE DE BOLOGNE

Les galeries suivantes seront représentées: A space (Toronto), Galerie B (Montréal), CEAC (Toronto), File Magazine (Toronto), Gilles Gheerbrant (Montréal), Informall Art (Toronto), Carmen Lamanna (Toronto), Media (Montréal), David Mirvish (Toronto), David Mirvish Photography Gallery (Toronto), Parachute, revue d'art contemporain, (Montréal), Véhicule (Montréal), Yajima (Montréal). Cette année, la foire aura lieu du 1er au 6 juin.

DOCUMENTA 6

Le secteur SCULPTURE/ENVIRONNEMENT de Documenta 6 comprendra, cette année, les artistes suivants: Alice Aycock, John Davies, Jochen Gerz, Robert Grosvenor, Alain Kirili, Nikolaus Lang, Tim Mapston, Gordon Matta-Clark, Wolfgang Nestler, Anne et Patrique Poirier, David Rabinowitch, Erwin Reusch, Ulrich Rückriem, Richard Serra, Charles Simonds, Michael Singer, Jiri Takamatsu, Georg Trakas et Franz-Erhard Walther.

L'inauguration de Documenta 6 aura lieu le 24 juin prochain et sera télédiffusé par voie de satellite à travers le monde. Il sera alors possible de voir trois "performances" de huit minutes chacune. Ces "performances" seront exécutées par Joseph Beuys, Nam June-Paik et Douglas Davis. Le secteur vidéo est principalement concentré sur Nam June Paik et Peter Campus. Documenta 6 rassemble 130 artistes et près de 650 oeuvres. Du 24 juin au 2 octobre 1977, à Kassel, Allemagne.

10ième BIENNALE DE PARIS

La dixième Biennale de Paris qui se tiendra à l'automne prochain comptera, parmi ses participants, trois artistes canadiens: David Rabinowitch, Royden Rabinowitch de Toronto et Leslie Reid d'Ottawa. Les quatre aspects de la Biennale seront le post conceptuel, l'espace (photo, environnement), peinture (support-surface) et les tendances marginales. Le nombre des artistes participants s'élève à 98 plus cinq artistes vidéo: Frank Gillette (U.S.A.), Paul Kos (U.S.A.), Marie Lucier (U.S.A.), Stuart Marshall (G.B.), Steve Partridge (G.B.). Bande vidéo: Ant Farm. La Biennale comprend aussi un secteur "performance". Voici quelques-uns de ses artistes: Didier Bay, Colette, Robert Cumming, Marc Devade, Suzanne Harris, Tim Head, Heiner Kielholz, Irène Laksine, Jacques Martinez, Gerhard Merz, Annette Messager, Olivier Mosset, Claudio Parmiggiani, Jim Roche, Michelle Stuart, etc.

BEAUBOURG (CENTRE NATIONAL D'ART ET CULTURE GEORGES POMPIDOU)

L'ouverture de ce centre en janvier est certainement l'un des événements les plus importants de l'année en ce qui concerne la muséologie dans le monde. On connaît déjà l'envergure de ce centre qui cumule des espaces d'expositions, une cinémathèque, une vidéothèque, une bibliothèque, un laboratoire de recherche musicale, un centre de création industrielle et des ateliers pour les enfants... Et de chacune de ces sections, on peut dire qu'elle dépasse l'importance de tout ce qui peut déjà exister dans le genre en France. Dans l'ensemble, Beaubourg rivalise avec les plus grands musées du monde, en proposant toutefois une approche nouvelle vs. le public, vs. les arts aussi qui se retrouvent pour une fois massivement intégrés dans un même lieu physique. Beaubourg est un point d'interrogation situé en plein Paris... à savoir, la réussite d'une machine culturelle semblable est-elle possible?

Quant à la participation canadienne aux futures expositions du Centre, dès l'automne 1978, une exposition de Michael Snow y sera présenté en collaboration avec la Galerie Nationale qui déjà travaille sur une exposition itinérante de l'artiste en France. L'exposition comprendra des sculptures, des oeuvres photographiques, et une partie de l'exposition itinérante, mise en circulation dans les centres culturels français dès juin '77. Cette exposition itinérante comprend une rétrospective des films de Michael Snow et une oeuvre en 20 parties.

Par ailleurs, le Centre ouvrait ses portes le 31 janvier avec une rétrospective complète des oeuvres de Marcel Duchamp, préparée par Gérard Régnier, conservateur, dont le propos viserait à éliminer l'interprétation anglo-américaine de cette figure de proue du XXe siècle. Un catalogue en quatre volumes est disponible: le premier volume de ce catalogue inventorie les oeuvres dans l'exposition; le deuxième est un essais sur Duchamp le replaçant dans la tradition européenne; le troisième est un roman de Henri-Pierre Rocher dont le sujet est Duchamp; le quatrième raconte la biographie de l'artiste.

En mai, l'exposition PARIS-NEW YORK-PARIS ouvrira ces portes. Cette exposition est sous la direction de Pontus Hulten, directeur des Arts plastiques.

livres et revues

Montréal, le 3 janvier 1977

Lettre à l'éditeur

J'ai été très touché par le fait que vous signaliez au no 5 de votre belle revue mon petit ouvrage sur *Borduas.* Je vous en remercie bien sincèrement. Pour ce qui est des *Écrits de Paul-Émile Borduas,* j'aimerais peut-être préciser une seule chose. Il ne s'agira pas d'une publication de tous les écrits connus de Borduas,

mais seulement des écrits déjà publiés sous une forme ou sur une autre, notre effort à Dennis Young et à moi, ayant surtout porté sur la traduction anglaise des textes les plus importants de Borduas.Il me semblait que nos compatriotes anglophones les connaissaient peu ou mal, faute de traduction adéquate. Certes *Refus Global* avait été traduit par Simon Watson Taylor (un surréaliste anglais, ami de Riopelle) en 1950, et on dit que Borduas avait approuvé sa traduction... même si elle sautait six lignes du manifeste et traduisait "Au diable le goupillon et la tuque!" par "To Hell with the holy wine sipper..." Les professeurs C. Jensen et G. Swinton de l'Université du Manitoba, à Winnipeg l'ont aussi traduit mais n'ont pas publié leur traduction.

La Correspondance de Borduas méritait d'être publiée intégralement. Nous avons laissé cela de côté dans nos *Écrits...* Je suis à terminer en ce moment une énorme biographie de *Borduas* (le manuscrit a 800 pages) où je fais grand état de cette Correspondance. J'espère de cette façon combler la lacune qu'on ne manquera pas de relever à propos des *Écrits...*

Si ces informations peuvent vous être de quelque utilité il m'aura fait plaisir de vous les transmettre. Bien à vous.

François-Marc Gagnon
Université de Montréal.

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES
THÉORIQUES DIVERS

René Alleau, **La science des symboles, contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale,** Bibliothèque scientifique, éditions Payot, Paris, 1976; 292 pages. Environ $20.00.

On sait quel rôle a joué et joue encore la symbolique générale dans l'interprétation de l'art et, plus précisément, chez des historiens d'art tels Panofsky et Gombrich. René Alleau nous présente ici, dans un langage toujours clair, à la fois un historique des théories et un exposé de l'ensemble de la problématique. Des documents et une bibliographie exhaustive complètent l'ouvrage. À lire en complément au livre de l'anthropologue Dan Sperber, **Le symbolisme en général** (éditions Hermann, 1974).

Serge Fauchereau, **Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes,** Dossiers des Lettres Nouvelles, Denoël, Paris, 1976; tome 1, 266 pages: tome 2, 285 pages.

Un livre principalement consacré à la littérature mais qui, peut-être en fonction de la nature des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle, introduit des éléments étrangers à la seule littérature. Des commentaires de Bartok sur un recueil de poèmes futuristes jusqu'aux liens qui unissent les travaux de Maïakovski aux constructivistes. Un livre qui n'est pas dénué d'intérêt, bien au contraire.

Georges Hugnet, **Dictionnaire du dadaïsme, 1916-1922,** éditions Jean-Claude Simoën, Paris, 1976; 367 pages et nombreuses illustrations noir et blanc. Environ $25.00.

Le dictionnaire de G. Hugnet, dont on nous dit qu'il était en cours depuis plus de vingt ans, couvre la période la plus active de l'un des mouvements d'avant-garde dont l'influence a été déterminante sur certains secteurs ou courants de l'art contemporain. Présentée par ordre alphabétique (comme il se doit de tout dictionnaire), l'information est abondante: on va même jusqu'à énumérer le contenu de chacun des numéros d'une revue comme "Maintenant". Certainement un ouvrage de référence.

Renato Barilli, **Dubuffet, le cycle de l'Hourloupe,** éditions du Chêne, Paris, 1976; 129 pages et nombreuses illustrations (173) noir et blanc et couleur. Environ $59.50.

Par l'un des théoriciens italiens de l'avant-garde, bien connu en France pour sa participation à de nombreux colloques et collectifs, un livre sur le dernier cycle complété de Jean Dubuffet. Très bon texte accompagné d'excellentes et abondantes illustrations.

Pol Bury, **Le sexe des Anges et celui des Géomètres,** coll. Écritures/Figures, éditions Galilée, Paris, 1976; 105 pages et 138 figures couleur. Environ $8.95.

Pour une grammaire ou une sémiologie des formes géométriques ou, comme le voudrait le résumé à l'endos du livre: "Au premier coup d'oeil, les panneaux du Code de la Route nous renseignent sur ce qui nous attend: croisement, virage, danger... Internationalement perçus, ils ne nécessitent pas de colloques pour être compris. On trouvera dans cet essai une proposition pour dispenser, avec la même clarté, les idées et les concepts. Ainsi serait simplifiée la compréhension du monde et réduites à néant les tergiversations philosophiques." Quelques citations — on aurait pu s'y attendre! — de Kandinsky et Malevitch, mais aussi de Montesquieu et Wittgenstein... Enfin...

Pierre Descargues, **Traités de perspective,** coll. Dossiers graphiques éditions du Chêne, Paris, 1976; 174 pages et 150 illustrations noir et blanc. Environ $30.00.

Répertoire chronologique de gravures extraites des traités de perspective, du XVIè au XIXè siècles. Malgré une présentation visuelle irréprochable, on déplore certaines omissions jugées importantes, telles une bibliographie comprenant, d'une part les références aux éditions accessibles des textes et des illustrations et, d'autre part, les références aux ouvrages théoriques traitant de perspective. S'il présente un certain intérêt, le livre de P. Descargues ne va pas beaucoup plus loin que l'anecdotique. Enfin, le lecteur aurait certainement avantage à consulter l'excellent livre de Jurgis Baltrusaitis, **Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux** (Perrin, éditeur), et ce même si l'objet (la "perspective") d'étude est réduit. Ce texte a également l'avantage d'être accompagné d'une bibliographie très détaillée.

Erro, catalogue général suivi d'une biographie, d'une bibliographie et d'une liste des expositions, éditions du Chêne, Paris, 1976; 226 pages, illustrations noir et blanc et couleur. Environ $44.00.

Pierre Tilman, **Erro,** coll. Écritures/Figures, éditions Galilée, Paris, 1976; 197 pages et illustrations noir et blanc et couleur. Environ $11.95.

Ces deux livres qui paraissent presque simultanément en français constituent, d'une part la documentation visuelle complète de l'ensemble de l'oeuvre de l'artiste et, d'autre part, une tentative de rivaliser (dirait Butor) en invention avec l'oeuvre, c'est-à-dire une approche littéraire et non théorique. Le Musée d'art contemporain, dans le cadre de son exposition "06 ART 76", et ce jusqu'au 13 mars, offre aux intéressés l'occasion de voir un choix d'oeuvres de Erro, artiste figuratif qui s'inspire principalement de l'iconographie populaire.

Claude Mollard, **L'enjeu du Centre Georges Pompidou,** préface de Robert Bordaz, coll. 1018 (no. 1104), Union Générale d'Éditions, Paris, 1976; 307 pages. Environ $4.50.

Le livre de Claude Mollard, secrétaire général du Centre Georges Pompidou et membre à part entière de "cette nouvelle génération d'administrateurs culturels qui ne craignent pas de s'expliquer au grand jour" (selon l'expression de R. Bordaz, cet autre technocrate du Centre, dans sa préface au livre), contient un nombre important d'extraits de documents relatifs à Beaubourg. S'il "prétend contribuer à la nécessaire démystification de l'histoire". (p. 14), Claude Mollard ne fait que reproduire l'idéologie technocratique "de cette grande ambition" (encore Bordaz). À lire donc, mais avec méfiance, pour les nombreux extraits (et épisodiquement leurs références) de presse, de débats parlementaires, etc.

Jean-Louis Schefer, **Le déluge, la peste. Paolo Uccello,** coll. Écritures/Figures, éditions Galilée, Paris, 1976; 154 pages et 8 illustrations noir et blanc. Environ $12.00.

Le dernier livre paru de Schefer fait suite, quoique le champ d'application soit ici restreint à la peinture d'Uccello et à l'appareil critique qu'il détermine (Vico, Vinci, Vasari, Masaccio, etc.), — fait donc suite à l'ouvrage paru précédemment sur saint Augustin, **L'invention du corps chrétien** (éditions Galilée). Livre "illisible" si l'on a pas une fiche de fréquentation assidue de la presque totalité des écrits de l'auteur, à commencer par **Scénographie d'un tableau** (coll. Tel Quel, éditions du Seuil) et, pour en finir, de la **Note sur les systèmes représentatifs** (Tel Quel, no. 41, printemps 1970).

Paul Von Blum, **The Art of Social Conscience,** foreword by Peter Selz, Universe Books, New York 1976; 243 pages et nombreuses illustrations noir et blanc. Environ $5.95.

Comment circonscrire, et dans quelle intention, toutes les tendances du réalisme social ou de la photographie documentaire depuis près de deux siècles en un peu plus de deux cent pages? En fait, et bien qu'il constitue un texte d'introduction honnête, le livre de P. Von Blum renferme toutes les insuffisances et les lacunes qui caractérisent la plupart des entreprises "totalisantes" (cf. l'article de E. Castelnuovo chroniqué ici). Combattre la dispersion ou la fragmentation du savoir implique-t-il nécessairement que ce qui a reçu ailleurs un traitement en profondeur soit ici, sous le même mode discursif (c.e. principalement celui du récit), parcouru en raccourci? Enfin, et pour terminer par un exemple, peut-on concevoir qu'un chapitre portant sur la photographie documentaire omette de citer les noms de Atget, Zille, Sander ou Riis — ou même celui de Benjamin — alors même que l'auteur nous introduit dans le débat entre formalisme et réalisme...

Artist and Computer, edited by Ruth Leavitt, Harmony Books, New York, 1976; 120 pages et nombreuses illustrations noir et blanc et couleur. Environ $5.75.

Ruth Leavitt a rassemblé, suivant l'ordre alphabétique, un certain nombre d'artistes qui utilisent l'ordinateur. Outre les oeuvres reproduites, le livre présente un court texte de chacun des artistes sur leurs travaux.

Beyond Aesthetics: Investigations into the Nature of Visual Art, edited by Don Brothwell, préface de C.H. Waddington, 1976; 212 pages et 80 illustrations. Environ $20.00. Disponible de Wittenborn, 1018 Madison Avenue, New York, N.Y. 10021.

Recueil de 12 textes sur les problèmes d'esthétique soulevés par l'approche ou la lecture des oeuvres d'art.

From the Center, feminist essays on women's art, edited by Lucy R. Lippard, Dutton, New York, 1976; 314 pages et illustrations noir et blanc. Environ $8.35.

Une anthologie de textes sur l'"art féministe" dont on sait qu'il prend de plus en plus d'importance aux U.S.A., à commencer par les nombreuses publications qui y sont consacrées (dont les périodiques), ainsi que les expositions collectives de femmes-artistes.

CATALOGUES D'EXPOSITION

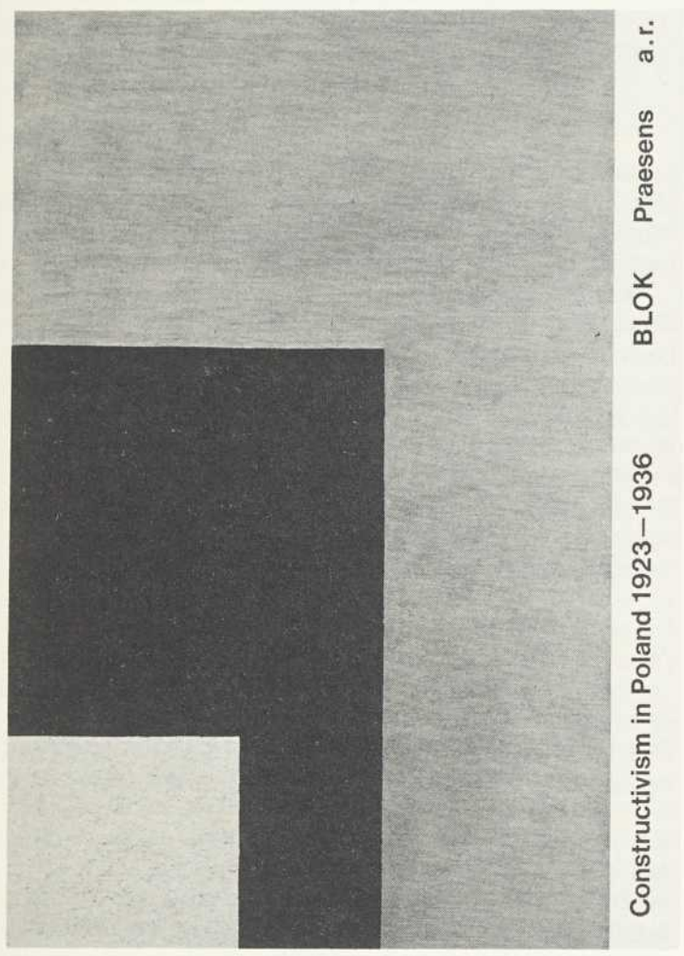
06 ART 76, catalogue d'une exposition itinérante organisée par l'Association Française d'Action Artistique et le Centre National d'Art et de Culture Georges

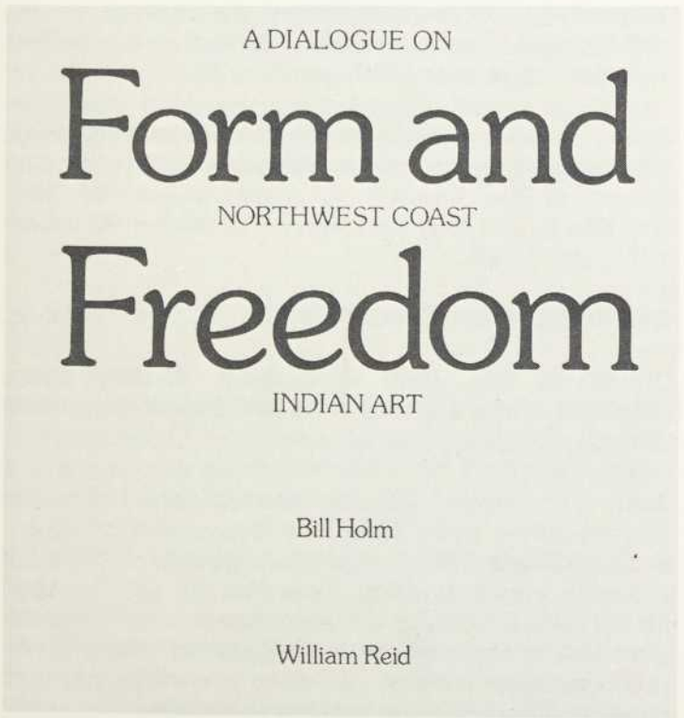
Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1976; sans pagination, illustrations noir et blanc et couleur. Disponible au Musée d'art contemporain. Environ $2.50.

Catalogue regroupant des oeuvres d'artistes figuratifs et non-figuratifs dont Erro, Anne et Patrick Poirier, Titus-Carmel. Pour chaque artiste on nous donne une courte biographie, une bibliographie et une liste des expositions et publications. Pontus Hulten signe un court texte d'introduction et J-F de Canchy le texte de présentation du catalogue.

Constructivism in Poland, 1923-1936, catalogue de l'exposition du Museum Folkwang Essen et du Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, éditions du Muzeum Sztuki, Lodz, 1973; 208 pages et nombreuses illustrations noir et blanc et couleur. Disponible au Musée d'art contemporain, environ $15.00.

Nous ne pouvons que recommander l'achat de cet excellent catalogue qui risque d'être bientôt épuisé. Ouvrage de référence sur cette période de l'art polonais, ce catalogue est très bien documenté: on y retrouve, entre autres choses, plusieurs textes des constructivistes polonais et une bibliographie sélective mais quand même très complète et présentée avec intelligence et clarté. Pour ceux qui ne lisent pas l'anglais le catalogue demeure une source de documentation visuelle intéressante et il leur est possible de lire, en français, un texte de A. Turowski extrait de ce catalogue et publié dans le journal *Ateliers* vol. 5 no. 4. *(Ateliers* est une publication du Musée d'art contemporain.)





Bill Holm, William Reid, **Form and Freedom, a dialogue on northwest coast indian art,** Institute for the Arts, Rice University, Houston, 1975; 260 pages et nombreuses illustrations noir et blanc et couleur. Disponible de la Art Gallery of Ontario, Grange Park, Toronto.

Catalogue d'une exposition organisée par l'Institute for the Arts, Rice University, en collaboration avec The Metropolitan Museum of Art, New York, et présentée à la Art Gallery of Ontario, du 15 janvier au 13 mars. Le texte qui accompagne le catalogue, et en commente le contenu, prend la forme d'un dialogue entre les deux "auteurs". Documentation visuelle d'une grande qualité sur les productions artistiques des tribus Tlingit, Kwakiutl, etc.. Cf. également, et pour une approche différente, le livre de Lévi-Strauss, **La voie des masques,** éditions Albert Skira (chroniqué dans PARACHUTE/3).

Identité/Identifications, catalogue de l'exposition organisée par le Centre d'Arts Plastiques Contemporains, Bordeaux et coproduite par le Théâtre National de Chaillot, Paris, 1976; 95 pages.

Catalogue d'une exposition qui regroupait des artistes tels Vito Acconci, Christian Boltanski, Suzy Lake et Annette Messager. Un court entretien entre Jean-Louis Froment et Jacques Clayssen, "Descriptif d'une exposition", sert d'introduction et nous renseigne sur les intentions et les options des organisateurs. Le reste du catalogue est consacré à des entretiens avec les artistes participants (au nombre de vingt). Les seules illustrations sont celles des photographies représentant les artistes (toujours au nombre de vingt, format 8.5 cm x 8.5 cm). Aucune mention des "oeuvres" présentées, aucune bibliographie.

Henry Saxe, Two Works, catalogue de l'exposition de Gallery III, Université du Manitoba, Winnipeg, 7 décembre - 28 décembre 1976; sans pagination, avec illustrations noir et blanc.

Le catalogue reproduit un nombre assez important d'oeuvres (collages et sculptures) de Saxe exécutées entre 1961 et 1976. Philip Fry a conçu et monté l'exposition, et c'est également lui qui signe le texte du catalogue. Rappelons qu'il a également publié une interview avec Henry Saxe dans PARACHUTE/3.

Bernard Venet, catalogue de l'exposition organisée par le La Jolla Museum of Contemporary Art, 5 novembre - 5 décembre 1976; 47 pages et illustrations noir et blanc.

Texte d'introduction de Lawrence Alloway, "Textual Criticism" (pp. 2-3), suivi de textes de Bernard Venet et Thierry Kuntzel. Les "Illustrations and Notes" de Venet sont extraites du livre de Catherine Millet. Textes et illustrations sont suivis d'une liste chronologique des expositions individuelles et de groupes et d'une bibliographie.

The Second Dalhousie Drawing Exhibition: GAGNON, GAUCHER, GOODWIN, POULIN, WERY, WHITTOME, Dalhousie Art Gallery, 7 janvier - 4 février 1977; 41 pages en 5 feuillets détachés et nombreuses illustrations noir et blanc. Disponible de PARACHUTE ($5.00 et frais postaux).

Catalogue d'une exposition récente de cinq (5) artistes du Québec et d'une artiste belge (WERY) dont la conception graphique a été assurée par Roland Poulin. Catalogue et exposition dont les qualités respectives sont incontestables. Quelle ironie qu'une telle manifestation doive nécessairement se tenir à l'extérieur du Québec! Il semble que nos administrateurs culturels n'aient encore pu trouver la formule intermédiaire entre l'exposition individuelle ("solo") et le bric à brac (nécessairement informe).

30 Years of American Printmaking, catalogue de l'exposition du Brooklyn Museum, 20 novembre 1976 - 30 janvier 1977; 160 pages et nombreuses illustrations noir et blanc. Environ $10.75. Disponible au Classic Bookshop, 1327 Ste-Catherine ouest.

Le catalogue comprend une courte introduction de Gene Baro et une reproduction, de format généralement réduit et en noir et blanc, de chacune des oeuvres exposées.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Actes de recherches en sciences sociales, revue bimestrielle, no. 6, décembre 1976 (2e année), Paris. Environ $4.50. Disponible à l'Agence du livre français.

Nous retenons de ce numéro un article de Enrico Castelnuovo, **L'histoire sociale de l'art, un bilan provisoire** (pp. 63-75). Un exposé des différentes tendances d'"histoire sociale de l'art", de Antal à Benjamin, à Hauser et Schapiro. Pas beaucoup plus qu'un bilan — l'auteur ne prétend d'ailleurs pas faire plus — , mais déja beaucoup pour un secteur aussi peu discuté et documenté en français.

The Painted Bride Quarterly, paraît quatre (4) fois l'an, 527 South Street, Philadephie, Pa. 19147. Abonnement annuel: $5.00; $1.50 le numéro.

Revue consacrée à différents secteurs des arts (poésie, prose, musique, "performance") et dont certains des collaborateurs les plus connus sont: Meredith Monk, Pauline Oliveros, Alvin Lucier, Allan Ginsberg, etc... Le volume 3, numéro 4 (hiver 1976) est presque exclusivement consacré à la poésie, tandis que le volume 3, numéro 2 (printemps 1976), renferme des notes de Meredith Monk, "Our Lady of Late" (cf. l'enregistrement Minona Records), et, entre autres choses, un texte de Eric Salzman, "On Music-Theater". Revue originale et qui, peut-être uniquement pour cette raison, mériterait un peu d'attention.

Red-Herring, volume 1, numéro 1, New York, 1977; disponible chez Jaap Rietman, 167 Spring Street, New York 10012. $3.00 le numéro.

Par les anciens éditeurs, entre autres, Beveridge, Condé, Corris, de la revue **The Fox,** le premier numéro d'une "nouvelle revue" qui a le désavantage de ressembler aux derniers numéros de **The Fox...** Parmi les sujets traités: "how to write an article for a "radical" art journal; the Whitney boycott; countering capitalist idealism, the holy realm of "aesthetics" and "fiction"; another look at Animal Farm and Andy Warhol; and still more on the hoary topics of museums, the Civil War, John Weber's, the Golden Gate Bridge, Warner Bros., the market, Capitol Buzz, etc."

Traverses/5-6, "Jardins, contre nature", revue trimestrielle, octobre 1976, Centre de création industrielle — Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, éditions de Minuit, Paris; 246 pages.

Ce numéro double regroupe des textes de Louis Marin, Marc Le Bot et Leonardo Cremonini, Daniel Charles, Jurgis Baltrusaitis, Michel de Certeau, etc... D'un intérêt constant.

Vision, paraît trois fois l'an, no. 3, 1976. $10.00 le numéro ou $25.00 pour un abonnement d'un an. Disponible de Crown Point Press, 1555 San Pablo Avenue, Oakland, California, 94612.

Vision est une revue dans laquelle n'apparaît aucune publicité, sinon la sienne, et qui consacre chacun de ses numéros à un seul thème ou sujet "géographique", c'est-à-dire l'art contemporain dans une région du monde. Alors que les numéros 1 et 2 étaient respectivement consacrés à la Californie et à l'Europe de l'est (Yougoslavie, Hongrie, Pologne, Tchécoslova-

quie), le numéro 3 porte sur New York. Visuellement très intéressant, le dernier numéro paru contient des illustrations de travaux de Sol LeWitt, Les Levine, Carl André, etc., ainsi qu'une oeuvre "sur" New York de Daniel Buren. Une introduction substantielle tente de cerner les courants les plus marquants de la plus récente avant-garde newyorkaise.

* **À surveiller,** la parution prochaine (semaine du 18 mars) d'un numéro de T.L.S. (The Time Literary Supplement) entièrement consacré à une critique des plus récentes parutions en art et histoire de l'art. Ce numéro spécial aura d'ailleurs pour titre: **Art and History.** Disponible dans les kiosques à journaux spécialisés. Environ $0.80.

Christiane Charette

photographie

NOUVELLES PARUTIONS

The Aperture History of Photography, Aperture, Millerton, 1976; 96 pages et 42 photographies en noir et blanc. Environ $6.95.

Aperture fait paraître une série d'ouvrages monographiques consacrés aux photographes les plus marquants. Chacun des livres est construit de la même manière, c'est-à-dire d'une sélection d'environ quarante-deux photographies précédées d'un court texte d'introduction. Sont parus jusqu'à maintenant: Wynn Bullock, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, André Kertész, Jacques Lartigue, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Frank Meadow Sutcliffe.

Creative Camera International Yearbook 1977, edited by Colin Osman and Peter Turner, Coo Press Ltd., Londres, 1976; 236 pages et nombreuses photographies noir et blanc. Environ $23.00.

Pour la troisième année consécutive, le *Creative Camera Yearbook* (publié par les éditeurs de *Creative Camera,* revue mensuelle anglaise) vient de paraître. L'une des premières qualités de cette publication est de présenter, outre des photographies, des textes théoriques qui introduisent, questionnent et explicitent les illustrations. C'est maintenant chose admise que la photographie, tout autant que la peinture, pose des problèmes et interroge les théoriciens. De plus en plus, une pensée historique et critique est développée à partir de l'image photographique, et il est essentiel que les publications en rendent compte.

Il semble qu'à tout point de vue les rédacteurs du *Creative Camera Yearbook* soient à la recherche d'un équilibre, équilibre entre texte et image, équilibre dans la sélection des "portefolios" entre jeunes photographes et photographes consacrés. Entre autres choses, cet album comprend la traduction anglaise du texte de Walter Benjamin de 1931: *Petite histoire de la photographie* (en français dans "L'homme, le langage et la culture", coll. Médiations, Denoël/Gonthier), un "portefolio" des oeuvres de Harry Callahan et une interview de ce dernier par A.D. Coleman.

André Kertész, **Distorsions,** texte d'introduction de Hilton Kramer, éditions du Chêne, Paris, 1976; sans pagination, 120 photographies noir et blanc.
en anglais: éditions Alfred A. Knopf, New York, 1976.

André Kertész, **Dans New York,** éditions du Chêne, Paris, 1976; 192 pages et 184 photographies noir et blanc.
en anglais: éditions Alfred A. Knopf, New York, 1976.

Avec ces deux publications récentes l'oeuvre de Kertész nous devient de plus en plus accessible. *Distorsions* est le titre donné à une série de photographies "surréalistes". En 1932, le magazine français Le Sourire "avait demandé à Kertész de créer une série d'images de femmes, et la filiation de ces images avec les distorsions de rêve qu'il avait perçues dans sa jeunesse en regardant des nageurs évoluer sous l'eau est évidente". *Dans New York* est une série de photographies sur la ville de New York.

Ernst Haas, **En Allemagne,** précédé d'un dialogue entre Ernst Haas et Thilo Koch, traduit de l'allemand, éditions du Chêne, Paris, 1976; 182 pages et nombreuses illustrations couleurs. Environ $63.00.

À sa manière Ernst Haas photographie l'Allemagne et les allemands. Par ses compositions et surtout par les contrastes de couleurs (il utilise les couleurs d'une façon remarquable), Haas sait créer un pittoresque bien différent de celui des "guides touristiques".

Robert Capa, David Seymour "Chim", **Front populaire,** Chêne / Magnum, Paris, 1976; 123 pages et nombreuses photographies noir et blanc. Environ $19.00.
Cet ouvrage documentaire sur une période mouvementée de l'histoire de France est aussi un hommage à deux photographes, fondateurs de l'agence Magnum: Robert Capa et David Seymour "Chim", tous deux morts en "mission de reportage". Ce livre constitue certainement le document iconographique le plus complet sur le *Front populaire* Les photographies sont accompagnées d'un texte de Georgette Elgey qui retrace, étape par étape, les moments importants de ces années troublées d'avant-guerre. Accompagnées de quelques photographies d'Henri Cartier-Bresson, également fondateur de l'agence Magnum, les photographies de Robert Capa et "Chim" rassemblées ici forment une excellente source de références visuelles pour ceux qui s'intéressent à la photographie documentaire.

Brassaï, **Le Paris secret des années 30,** texte et photographies par Brassaï, Gallimard, Paris, 1976; 192 pages et nombreuses photographies noir et blanc. Environ $30.00.

Dawn Ades, **Photomontage,** traduit de l'anglais par Didier Pemerle, éditions du Chêne, Paris, 1976; 112 pages et nombreuses illustrations noir et blanc.
en anglais: Thames and Hudson, Londres, 1976.

Ce livre est surtout intéressant comme répertoire des oeuvres photographiques utilisant le procédé du "photomontage". Le court texte des Ades ne suffit à introduire une problématique nouvelle, mais reste cependant un bon texte d'introduction sur le sujet.

Richard Avedon, **Portraits,** texte d'introduction de Harold Rosenberg, éditions du Chêne, Paris, 1976; sans pagination, nombreuses photographies noir et blanc. Environ $54.00.
en anglais: éditions Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1976.
Environ: $27.00.

On vient de publier un troisième livre consacré aux portraits de Avedon. Les deux premiers étaient **Observation,** texte de Truman Capote, paru en 1959 et **Nothing Personal,** texte de James Baldwin, paru en 1964. Ces trois publications nous font connaître le travail non-commercial de Avedon. **Portraits** regroupe plusieurs des photographies qui ont exposées à la Galerie Malborough en 1975, exposition dont on a dit "qu'elle marquait un pas de géant dans l'invasion du marché de l'art par la photographie". 70 portraits de personnes plus ou moins célèbres sont rassemblés ici, il s'agit de peintres, d'écrivains, de musiciens, etc. Toutes les photographies ont le même format, tous les personnages sont photographiés devant un fond blanc et nu. Avedon rompt avec les règles du portrait traditionnel: ce n'est plus l'environnement (décor, objets, etc.) qui révèle le personnage mais seulement sa présence physique, ce qui donne aux photographies une grande intensité.



Robert Frank

Erica Lennard, **Les femmes, les soeurs,** postface de Marguerite Duras, texte d'Élisabeth Lennard, éditions des Femmes, Paris, 1976; sans pagination. photographies noir et blanc. Environ $22.00.

René Magritte, Bioskop et photographie, éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1976; 95 pages, 85 photographies noir et blanc.

René Magritte Bioskop Und Photographie, Buchhandlung Walther König, 5 Köln 1, Breite Strabe 93, R.F.A.. L'édition allemande de ce livre est aussi disponible de Jaap Rietman, 167 Spring street, New York, N.Y. 10012

Ce petit livre nous présente un aspect inattendu de l'oeuvre de Magritte. Il s'agit essentiellement de "photographies de famille" dans lesquelles on retrouve le même humour que dans les peintures. Document iconographique et objet de curiosité pour les amateurs du peintre.

ARTICLES

A.D. Coleman, **The Practical Dreams of Man Ray (1890-1976)** in ARTnews, janvier 1977; p. 52.

Jeff Perrone, **Duane Michals: The Self as Apparition,** in Artforum, janvier 1977; pp. 22-27.

Susan Sontag, **Photography in Search of Itself** ("Looking at Photographs: 100 pictures from the Collection of the Museum of Modern Art" by John Szarkowski), in New York Review of Books, 20 janvier 1977; pp. 53-59.

CATALOGUE D'EXPOSITION

Charles C. Hill, **John Vanderpant, Photographies,** catalogue d'une exposition de la Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976; 96 pages.

John Vanderpant est un photographe canadien d'avant-garde, ayant vécu à Vancouver durant les années 1920 et 1930. C. Hill de la Galerie nationale a organisé une exposition itinérante de ses oeuvres. Le catalogue bilingue qui accompagne cette exposition est très bien fait, largement illustré de photographies noir et blanc, et complété par une chronologie et par une bibliographie sélective.

CATALOGUES

Photographie-Lagerkatalog 1976, catalogue de publications sur la photographie, Buchhandlung Walther König, 5 Köln 1, Breite Strasse 93, République Fédérale Allemande.

Répertoire bibliographique de plus de 1300 ouvrages (théoriques, monographiques, etc.) en anglais, français et allemand. Disponible (gratuitement) en écrivant à l'adresse mentionnée ci-haut. Tous les titres répertoriés peuvent également être obtenus (service postal efficace).

Light Impressions, Fall-Winter 1976, catalogue de publications sur la photographie, Light Impressions Corporation, box 3012, Rochester, New York, 14614, U.S.A. (716) 271-8960.

Distributeur nord-américain de plusieurs éditeurs européens et nord-américains, Light Impressions publie un catalogue illustré et documenté très complet, qui répertorie un bon nombre des livres (en langue anglaise) disponibles. On peut se le procurer en écrivant à l'adresse indiquée ci-haut.

* **OVO,** revue de photographie québécoise, vient de mettre sur pied un service d'achat de livres et revues. Ce service postal — qui est d'ailleurs appelé à se convertir en librairie spécialisée en photographie — est offert aux lecteurs et abonnés (prix spéciaux) de la revue. Pour renseignements, écrire ou téléphoner: C.P. 1431, succursale "A", Montréal, 861-8094.

PÉRIODIQUE

Photograph, vol. 1, nu. 2, novembre 1976, publié dix fois par année par Photograph N.Y. Publishing Co., Inc., 210 Fifth Avenue, N.Y., N.Y. 10010; 28 pages. $0.75 le numéro ou $7.50 pour un abonnement annuel.

Ce deuxième numéro paru d'un journal de format tabloïd contient, entre autres choses, une interview de Steichen par A.D. Coleman, un article de Shelley Rice: "Photographs, Women and Criticism." Très bon organe de réflexion et d'information (comptes rendus de livres, d'expositions, etc.) sur la photographie. On ne peut que regretter que ce journal ne soit pas distribué à Montréal.

EXPOSITIONS

GALERIE NATIONALE DU CANADA, angle des rues Elgin/Slater, Ottawa

Mars/Avril: du 18 mars au 17 avril, il sera possible de voir les dernières acquisitions de la Galerie nationale dans le domaine de la photographie. Cette exposition est organisée par James W. Borcoman (conservateur des photographies à la Galerie) et comprend des oeuvres de photographes des XIXe et XXe siècles. Les photographies exposées sont nombreuses et diversifiées: oeuvres de jeunes photographes canadiens et américains, 500 photographies de la guerre de Sécession, photographies de Fox Talbot, de Steichen, etc. Une exposition qui vaut certainement le déplacement.

GALERIE OPTICA, 451, rue St François-Xavier, 288-2419

Mai: du 2 au 28 mai, Suzy Lake exposera ses *"choreographed puppets";* il s'agit de photographies de grand format qui demandent une installation spéciale avec miroir, diapositives, etc.

GALERIE /YAJIMA, 1625 ouest, rue Sherbrooke, 935-2217

Mars: "Fleur, plante, arbre", exposition thématique avec des photographies de René Magritte, Lee Friedlander, Karl Blossfeldt, August Sander, Robert Frank, Eugène Atget et quelques photographes canadiens.

Avril: "August Sander", photographe allemand (1876-1964).

Mai. "Églises byzantines de l'Alberta", photographies d'Orest Semchishem.

* La galerie sera fermée durant les mois d'été.

WORKSHOP GALLERY
Université Concordia (campus Loyola), 7308 ouest, rue Sherbrooke, 482-0320 poste 207.

Avril: photographies de **Jay Seeley,** jeune photographe américain.

Mai: photographies de **Bob Adams,** photographe de Montréal.

ÉVÉNEMENT

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, 1379 ouest, rue Sherbrooke, 285-1600

Mars: ROBERT FRANK, projections - rencontre.
Jeudi, 24 mars à 19h30, Robert Frank viendra présenter certains de ses films et discuter de ceux-ci avec le public. Au programme: *Pull My Daisy* (1959), un documentaire sur la "beat generation" avec la participation de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, etc., *Keep Busy,* tourné en 1975 avec la collaboration de Rudi Wurlitzer, ainsi qu'un autre de ses plus récents films. Rappelons que Robert Frank est d'abord connu comme photographe et que ce n'est qu'en 1960 qu'il abandonna la photographie pour se consacrer presque exclusivement au cinéma. Il a publié plusieurs recueils photographiques dont le plus célèbre est incontestablement *Les Américains. À ne pas manquer.*

Christiane Charette

musique au présent

David Munrow/**Music of the Gothic Era.** Coffret de 3 disques Archiv 2710019, Londres 1975.

Musique médiévale de France interprétée par "The Early Music Consort of London" sous la direction de David Munrow, accompagné d'instrumentistes jouant les instruments d'époque: cloches, orgue, luth, mandore, vièle, rebec, flûte à bec, chalumeau, cornet à bouquin, trompette à coulisse, nacaires et tambours. Une brochure illustrée (photos-textes-partitions) accompagne ce coffret très bien documenté. Le répertoire choisi pour cet album comprend: 1) *la période de Notre Dame* (1160-1250), a) Leonin: organa b) Pérotin: organa Viderunt omnes, sederunt principes 2) *Ars Antiqua:* (1250-1320) motets du treizième siècle dans les manuscrits de Montpellier et de Bamberg de même que quelques pièces instrumentales dans la forme de Hoquet. 3) *Ars Nova* (1320-1400) motets de Guillaume de Machaut et des manuscrits d'Ivrée, du Roman de Fauvel et de Chantilly.

"Ces trois disques retracent l'histoire de la musique polyphonique basée sur le plain-chant à travers une période d'un peu plus de deux siècles, commençant avec les organa de Léonin (probablement composés entre 1160 et 1170) et s'achevant avec les motets du Manuscrit de Chantilly (compilé vers 1380-90). Cette période fut une des plus fertiles en événements dans toute l'histoire de la musique ancienne car elle couvre à la fois les débuts et le rapide développement de la musique à plusieurs voix mesurée. Le centre principal de cette évolution fut d'abord Paris mais, vers le début du quatorzième siècle, des écoles de compositions distinctes et indépendantes prospéraient en Italie et en Angleterre aussi bien qu'en France et les formes essentielles de la polyphonie médiévale se trouvaient établies: messes, motets et conduits au sein de l'Église et, au dehors de celle-ci, les formes fixes de la musique courtoise: rondeau, virelai et ballade pour la France, madrigal, ballata et caccia pour l'Italie... la transition d'un milieu sacré à un milieu profane telle qu'elle s'incarne dans le chemin parcouru par le motet illustre à quel point des développements purement musicaux ont résulté de facteurs sociaux, économiques et politiques de l'époque." David Munrow, notes de Brochure. David Munrow, fondateur du "Early Music Consort", musicologue et instrumentiste spécialisé dans la musique du Moyen-Âge et de la Renaissance vient de mourir à l'âge de 33 ans. C'était un musicien exceptionnel comme l'atteste plusieurs enregistrements d'un très haut calibre réalisés pour Angel, Seraphim, Nonesuch, Oryx et Archiv. Ce coffret Archiv est superbe en tout point (authenticité et qualité des interprétations, prise de son...) et très fortement recommandé. Également d'un intérêt particulier: David Munrow/*Instruments of the Middle Ages and Renaissance,* Angel SBZ-3810, *The art of courtly love,* Seraphim, coffret de trois disques, Sic-6092, *The medieval sound,* Oryx EXP-46.

John Cage/**prepared piano,** Decca-headline, head 9, sonates et interludes pour piano préparé interprétés par John Tilbury.

"Une tentative pour exprimer musicalement les thèmes traditionnels de la sensibilité indienne-l'héroique, le merveilleux, l'amoureux, le joyeux, l'affligé, l'effrayé, le furieux et l'odieux et leur commune ouverture sur la sérénité-c'est ainsi que John Cage définit ses "sonatas and interludes" qu'il termina en 1948, soit: quatre groupes de quatre sonates chacun, les groupes alternant avec les interludes (...) Dès 1937 Cage soutenait que si l'opposition du passé se situait entre consonnance et dissonance, celle d'un avenir prochain prendrait place entre les bruits et les sons qu'il est convenu d'appeler musicaux. Paradoxalement, ce qui caractérise la présente oeuvre est sa subtile musicalité." John Tilbury, notes de pochette.

Près de trente ans après leur composition, ces pièces aux sonorités envoûtantes exercent toujours la même fascination.

Frederic Rzewski (P)/**No place to go but around,** Finnadar SR-9011
3 compositions pour piano solo enregistrées à New York en 1976: variations on "No place to go but around" de F. Rzewski, P-JoS-4K-D(mix) d'Anthony Braxton et troisième sonate d'Hans Eisler.

Les choix musicaux de Frederic Rzewski sont fonction de ses convictions politiques, ce qui ne constitue pas en soi un critère d'évaluation infaillible. Le résultat est ici inégal et plutôt décevant.

La composition de Rzewski, une suite narrative, surprend par son romantisme désuet. La 3e sonate d'Eisler, un compositeur allemand engagé, s'apparente à Berg et Schoenberg sans en avoir la rigueur. La pièce de Braxton, s'inscrit dans l'idiome européen contemporain abstrait post Schoenberg-Boulez-Stockhausen. Dans un disque précédent (opus one No20), remarquable et plus cohérent musicalement, Frederic Rzewski réussissait avec *Coming together* et *Attica* (1972) ce qui lui échappe ici: éliminer toute ambiguïté sur la nature de ses intentions en utilisant des textes non équivoques récités et accompagnés d'une musique répétitive leur conférant un maximum d'impact.

Morton Feldman/**Rothko Chapel, For Frank O'Hara,** odyssey y-34318.

La première pièce est écrite pour choeur, alto et percussion, la deuxième pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano et percussion.

"The Rothko chapel is a spiritual environment created by the american painter Mark Rothko as a place for contemplation where men and women of all faiths or of none, may meditate in silence, in solitude or

celebration together. For this chapel built in 1971 by the Ménil Foundation in Houston, Texas, Rothko painted fourteen large canvasses (...) Rothko's imagery goes right to the edge of his canvas and I wanted the same effect with the music, that it should permeate the whole octogonal-shaped room and not be heard from a certain distance.(...) the total rhythm of the paintings as Rothko arranged them created an unbroken continuity. While it was possible with the paintings to reiterate color and scale and still retain dramatic interest, I felt that the music called for a series of highly contrasted merging sections." Morton Feldman.

Cette suite de contrastes voulus par Morton Feldman, bien que non excessifs et plutôt discrets, Feldmaniens pour ainsi dire, étonne à la première audition mais ne nuit aucunement à la cohésion de l'ensemble. Il s'agit avant tout d'une musique méditative, d'une prière lente et personnalisée.

For Frank O'Hara (1973) est une oeuvre typique de Feldman, conceptuellement linéaire et parsemée d'interventions minimales.

Ran Blake/**Breakthru,** 1A1-373842, piano solo, Oslo-Norway, Décembre 1975 17 pièces:

"Breakthru, you stepped out of a dream, if dreams come true, no good man, all the things you are, wish I could talk to you baby, grey December, spinning wheel, sophisticated lady, Manhattan memories, Bird blues, Bebopper, drop me off in Harlem, all about Ronnie, what are you doing the rest of your life, Parker's mood, tea for two."

Ran Blake est un pianiste américain au jeu économique, condensé et espacé, au phrasé aphoristique rappelant parfois T. Monk. Il ne joue que le strict nécessaire, d'où l'abondance de pièces réunies sur ce disque. Il dissèque minutieusement chaque thème, le ciselant et le reformulant en une synthèse originale. De sa production enregistrée à date (RCA-esp-Milestone), ce disque m'apparaît le plus achevé.

Eugène Chadbourne/**solo acoustic guitar,** vol. 2, P-002, 10 compositions enregistrées au Colorado, à Calgary et à Edmonton, de juin à septembre 1976:

"That's all water under the bridge, rocket (o. lake), thawing out, sufficient space, bluff st, the shreeve, making it go away, brass, we are together again, ginger shelp."

Cet album me semble constituer un pas en avant sur le précédent dans la tentative progressive d'éliminer-/saboter toute référence au langage traditionnel associé à l'instrument au profit d'une matière sonore brute revendiquée comme signifiante en elle même. Chaque pièce possède une atmosphère caractéristique et représente un champ d'investigation défini. Conceptuellement, chaque pièce fonctionne à partir d'une série de schémas opératoires ou modes de jeux (frottement, grattement, pincement, crissement, bruissement, grincement, crépitement, picotement, raclage, râpage, bruitage etc...) juxtaposés successivement suivant un ordre préétabli. On peut obtenir ce disque de: Buckdancer's choice, 330,10 street, N.W. Calgary Alberta.

CCMC, vol 1 (Canadian Creative Music Collective), Music Gallery editions, 2 compositions/improvisations collectives:

"Your first bicycle, fool moon". Ce collectif est constitué de: Casey Sokol (p), Michael Snow (p. tp). Bill Smith (ss), Allan Mates (b) Nobuo Kubota (ss, as, bs), Larry Dubin (dm), Graham Coughtry (tb). Peter Anson (g).

CCMC, vol 2, Music Gallery editions, 5 compositions/improvisations collectives avec les mêmes musiciens en formations diverses: "23 apr 76, 16 jul. 76A, 16 jul 76B, 22 jun. 76, 4 jun. 76".

"The music on this record was composed in real time by eight musicians who have been playing together in Toronto since 1974 as the Canadian Creative Music Collective. While they have highly diverse backgrounds, they are united by a desire to play music that is spontaneous, fluid, organic, self-regulating.(...) The music on this record was recorded at the Music Gallery in Toronto, at some of the regular friday night concerts of the Canadian Creative Music Collective. The CCMC is a free music orchestra which has evolved its own unique style of collective, real-time composition. The organization of the CCMC's music expresses a personnal commitment to a non-prescriptive "natural" order. Individual designs converge on a dynamic present, leaving a "wake" that is the temporal architecture, the composition. Just as the act of listening objectifies the music, the recording makes it an artifact. The tape is an electromagnetic notation system which assigns the purely translative tasks to machines. Such a method of realization allows no after thought, but the complex instantaneous feedback process which composes the music is refined and developed by feedback from the historical record." Notes de pochette.

Ces disques sont disponibles au coût de $6.00 chacun de: The Music Gallery, 30 St. Patrick street, Toronto, Ontario.

Kent Carter/**Beauvais Cathedral,** Emanem 3306, album de contrebasse et violoncelle solo enregistré au Château de Maignelay, Juin 74. 11 compositions/improvisations, certaines avec pistes superposées et utilisant parfois également un mélodica, les cordes du piano ou un poste de radio:

"Cello solo 1-pinch, dance two-rhapsody, play time, stretch, bass time for Max, Château de Maignelay, other fingers, cello solo 2-beginnings, Michala dance, bass suite #1-Fingers, Beauvais Cathedral".

La musique de Kent Carter consiste en une gestuelle sonore expressionniste parfaitement maîtrisée, intégrée. Sa poétique tient à la fois de Steve Lacy et Jean Dubuffet mais ne constitue en aucun cas une imitation. Cette musique brute et austère ne renvoie en définitive qu'à elle-même. Qu'il s'agisse d'un solo de violoncelle (Pinch) cherchant à produire par sa dynamique précipitée l'effet de plusieurs musiciens jouant simultanément, d'un duo radio/violoncelle tout à fait fonctionnel, d'un solo pizzicato plus traditionnel à la contrebasse, d'un autre solo de violoncelle (Beginnings) associant la tradition classique à l'improvisation free, d'une musique concrète-Maison (Beauvais Cathedral) proche parente de la musique electro-acoustique actuelle, tout ici est cohérent et personnel.

Stan Tracey-Keith Tippett/**TNT,** Emanem 3307, Londres 1974
6 compositions/improvisations pour deux pianos: "Dance 1, Dance 2, Skipover, Biformis, TNT, Two- way stretch".

On pourrait dire de Tracey-Tippett qu'ils sont les Ferrante and Teicher du piano improvisé contemporain. Dans leurs improvisations, tout y passe: Satie, Bartok, Cecil Taylor, Ravel, Stockhausen, Keith Jarrett, Poulenc, Prokofiev, etc... le résultat est ennuyeux, bavard, et superficiel.

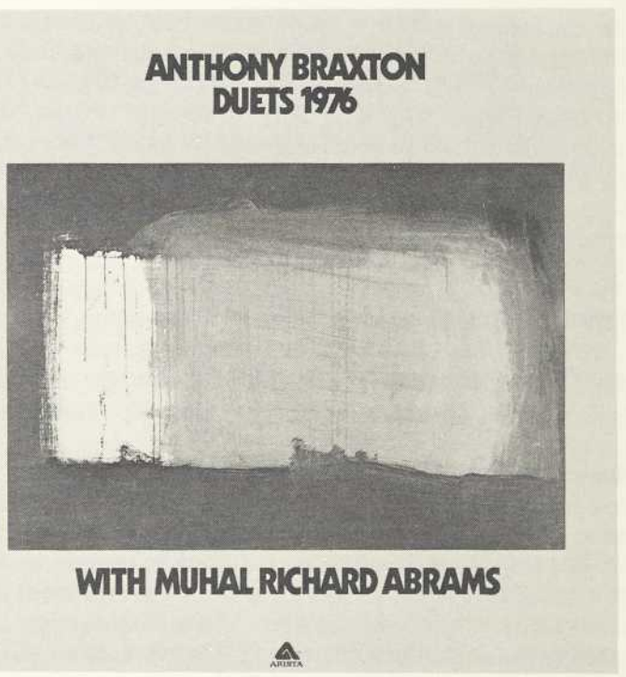
Evan Parker/**saxophone solos,** Incus 19, 4 improvisations solo pour saxophone soprano: "aerobatics 1-4". Londres-Berlin, 1975.

Un beau texte poétique signé Paul Haines remplace les traditionnelles notes de pochette. Evan Parker à l'instar de Derek Bailey (g), a complètement réinventé son instrument. Par conséquent, ce n'est donc pas tellement d'un autre disque de saxophone en soi qu'il s'agit ici mais bien plutôt d'un disque d'Evan Parker, tant son jeu se différencie et s'éloigne du langage conventionnel historiquement rattaché à l'instrument. Son travail s'effectue avant tout sur le son et ses composantes et non sur les rapports de notes impliquant un vocabulaire musical spécifique à la tradition. Que signifie cette attitude?

On pourrait la qualifier de minimale dans la mesure où elle concentre toute son attention sur un aspect bien défini et singulier de la matière sonore et l'investit comme totalité signifiante en soi. Ceci dit, cette musique possède en propre ses nuances, ses rythmes et sa dynamique. On y entend/perçoit de façon continue et privilégiée, le corps physique, lieu propitiatoire du processus de fabrication sonore. Ces "aerobatics", (ou acrobaties dans l'espace, sorte de gymnastique minimale), constituent, suivant les mots mêmes de Paul Haines: "a music whose presence preserves no description in us".

Bobby Naughton/**The Haunt,** otic 1005, juin 1976, New York.
cinq compositions de B. Naughton ("the Haunt, slant, places, rose island, ordette") jouées par Leo Smith





(tp) Perry Robinson (cl) et Bobby Naughton (vibraharp).

L'osmose entre ces trois musiciens improvisateurs est parfaite. Leur jeu collectif n'est jamais brusqué ou gratuit et leur musique empreinte d'un lyrisme joyeux et réservé respire naturellement. Le clarinettiste Perry Robinson joue dans tous les registres de son instrument, manipulant le grave et l'aigu de manière inédite et concluante. Chaque soliste apporte cependant à l'organisation de cette musique spontanée une contribution originale. Cet excellent disque est disponible de: otic records, Southbury, Connecticut 96488 (5.50) ou JCOA/NMDS, 6 west, 95th street, New York, N.Y. 10025.

Terje Rypdal/**After the rain,** ECM 1083, 10 compositions de T. Rypdal, oslo 1976. Terje Rypdal (guitares, pianos, ss, f, cloches, ensemble à cordes) Ingerlise Rypdal (voix).

Musique d'atmosphère typiquement ECM: séduisant de l'extérieur et vide de l'intérieur. Un succès de vente assuré. Prise de son impeccable.

Barre Phillips/**Mountainscapes,** ECM/1076, Barre Phillips (b), John Surman (bs, ss, bcl, synthétiseur), Dieter Feichtner (synth.) Stu Martin (dm, synth.) John Abercrombie (g). 8 compositions enregistrées à Ludwisburg, Mars 1976:

"Mountainscapes 1-8". Musique électro-acoustique composée/improvisée, sophistiquée et hybride à la fois. Barre Phillips joue bien et peu, malheureusement. Les synthétiseurs occupent toute la place en une opposition: espace réel/espace synthétique. Ce type de collage très à la mode, tenant à la fois du pop





spatial et du jazz acoustique ne satisfait personne. C'est un artefact bien fignolé mais douteux et inopérant. Barre Phillips lorsqu'il sait choisir ses partenaires et un contexte favorable peut nous offrir beaucoup mieux, ainsi qu'en témoigne: "Journal Violone" (opus one No 2) et "Music from two basses" (ECM 1011).

Mc Coy Tyner/**Focal point,** Milestone 9072, août
6 compositions de McCoy Tyner (p et Dulcimer) avec Gary Bartz (as), Joe Ford (as, ss, f), Ron Bridgewater (ss, ts) Charles Fambrough (b), Eric Gravat (dm), Guilherme Franco (perc).

Le lieu de convergence dans ce disque, c'est avant tout Mc Coy Tyner, son jeu percussif fait d'accords plaqués en circonvolutions successives tendant à atteindre le paroxisme précédant la réexposition des thèmes solennels et orientalisants.

Jim Hall/**Commitment,** Horizon A&M, SP-715 (1976)
8 pièces interprétées en formations diverses (solo, duos, quintettes, orchestre) par Jim Hall (g) Tommy Flanagan (p), Art Farmer (tp) Ron Carter (b), Allan Ganley (dm), Don Thompson (p), Terry Clarke (dm), Joan la Barbara (voix), Jane Hall (voix).

"The whole idea of the album was to work with friends, using exactly who I wanted and make a personnal statement". Jim Hall, notes de pochette.

C'est donc à une réunion de famille que nous convie Jim Hall, sans ambition autre que le plaisir de jouer et de passer un bon moment. Par son choix de musiciens et de compositions, c'est de lui même que Jim Hall trace le protrait. Un album agréable et pondéré.

Charlie Haden/**Closeness,** Horizon A&M, SP-710 (1976)
quatre compositions de Charlie Haden (b), interprétées en duo avec respectivement Keith Jarrett (p), Ornette Coleman (as), Alice Coltrane (harpe) et Paul Motian (dm).

Si l'on omet les broderies espagnoles et le romantisme attardé de trois des duos, la meilleure composition du disque reste *"O.C."* dédiée à Ornette Coleman et jouée avec fougue et invention par ce dernier. Charlie Haden quant à lui possède une intonation juste et une sonorité ample et profonde qui le caractérise. On aimerait cependant l'entendre jouer une musique plus susceptible de mettre en évidence ses dons indéniables d'improvisateur et de soliste.

Anthony Braxton/**Duets 1976,** Arista, AL4101
six pièces enregistrées à Woodstock-New York, en août 76 par Anthony Braxton (saxophones et clarinettes diverses) et Richard Abrams (p):

"Miss Ann (Éric Dolphy), Maple Leaf Rag (Scott Joplin), deux compositions (No 2 sur chaque face du disque) de Braxton dont tous les éléments et séquences ont été conceptuellement planifiés à l'avance, et une improvisation totale (Nickie)".

"Braxton is primarily known as a multi-instrumentalist for his work in contemporary improvised music. As a black composer, Braxton's activity concerns itself with processes as means to define the total use of sound material as well as the ways in which this use will serve the black people in the forming of what Braxton calls "the World Culture Group". F. Rzewski.

"Functionally, the duet situation gives the greatest possibilities for establishing an affinity relationship with another musician on a one to one basis. This is especially true of the more open-ended forms where an improvisation is directly affected by both musicians on an equal plane, rather than the "soloist with support" situation only. All of the pieces on this record determine the nature of that relationship- in other words, the use of a piece, like Maple Leaf Rag allows for a different approach than say — "Miss Ann", and I felt we needed both approaches for a balanced presentation." A. Braxton, notes.

Qu'il s'agisse d'une ballade improvisée, d'un duo aux sonorités tactiles-saxophone contrebasse/piano, appuyé sur la répétition d'une figure de base propulsant l'improvisation, de deux compositions structurées dans un langage d'apparence contemporain européen ou d'une reformulation de la tradition noire américaine (Joplin/Dolphy), Braxton s'intéresse à tout, touche à tout avec une sensibilité, une habileté et une intelligence didactique qui lui sont propre. Tout comme Karl Berger à la recherche d'un dénominateur commun entre toutes les cultures musicales, l'attitude éclectique de Braxton est fonction de l'époque à laquelle nous vivons, où l'éclatement des frontières et l'accessibilité à tout implique de par leur interaction accrue et accélérée, une transformation majeure de nos cultures réciproques. En ce sens, Braxton est sans aucun doute un musicien de son temps. Dans le processus d'assimilation de ces influences, on peut cependant s'interroger sur le fait qu'elles se traduisent diversement en une pluralité (Braxton) ou singularité d'options, d'orientations, (Steve Reich-Philip Glass) suivant les individus. Tout art universel n'implique-t-il pas une synthèse vécue et intériorisée des influences extérieures, anéantissant en quelque sorte leur spécificité (points de repère stylistiques ou inter-culturels) pour ne laisser paraître qu'une seule chose, une seule option, un champ d'investigation précis, incluant tout mais hautement personnalisé, global et singulier à la fois dans sa manifestation visible/audible? Si le futur seul peut répondre à cette question, ce disque pour l'instant illustre et témoigne très bien de la démarche et potentialité de ce musicien.

Roswell Rudd/**Inside Job,** Arista Freedom AL-1029
trois compositions: "Sacred song (Rudd), "Mysterioso" (Monk), "Inside Job" (Rudd)" enregistrées au studio Rivbea de Sam Rivers, Mai 76, avec Roswell Rudd (tb) Enrico Rava (tp), Dave Burrell (p), Stafford James (b) et Harold White (dm).

Cette musique piétine sur place et n'aboutit nulle part. Les solistes sont peu imaginatifs et l'ensemble baigne dans une torpeur envahissante. C'est une mode très répandue aujourd'hui de justifier la validité d'une musique par sa diversité stylistique et son inscription dans une perspective historique valorisante: un peu de Monk, un peu de Trane, quelques passages "straight ahead", un peu de free renouvelé etc... Cette attitude, même si elle traduit des affinités profondes, n'est garante en rien de la qualité de la musique. Si la musique est bonne, tant mieux, ce qui n'est malheureusement pas le cas ici. On a l'impression de redites, de déjà entendu, sans le feu sacré des séances d'autrefois. "Flexible Flyer" (arista AL-1006) était un album beaucoup plus réussi, mais bien sûr Roswell Rudd n'a pas encore dit son dernier mot.

Archie Shepp/**Steam,** Enja 2076
trois pièces: ("solitude" (D. Ellington), "Steam" (A. Shepp), "a message from Trane", (Cal Massey) enregistrées en direct à Nuernberg, Mai 76, avec Archie Shepp (ts, p), Cameron Brown (b) et Beaver Harris (dm).

Le meilleur disque d'Archie Shepp depuis bien longtemps. La rythmique est un peu lourde mais le trio est un format idéal pour les longues envolées pulsionnelles d'Archie Shepp. Sa sonorité magnifique, rauque et corrosive, son jeu mordant imprègnent cette session du début à la fin.

Steve Lacy/**Trickles,** Black saint BSR-0008 (Mars 76).
cinq compositions de Steve Lacy ("Trickles, I feel a draught, The bite, Papa's micinite hop, Robes) interprétées par Steve Lacy (ss) Roswell Rudd (tb, chimes), Kent Carter (b), Beaver Harris (dm). (2 reproductions de tableaux de Kenneth Noland tiennent lieu de pochette).

La réunion de deux camarades d'antan: Roswell Rudd, caustique et viscéral, ici en très grande forme, et Steve Lacy au phrasé sinueux ou heurtée, à la sonorité âpre ou effilée. La musique de Lacy ne ressemble à aucune autre. Cet excellent disque le confirme et gagne à être écouté plusieurs fois.

Sonny Criss/**Out of nowhere,** Muse mr5089
sept pièces ("All the things you are, the Dreamer, El Tiante, My ideal, Out of nowhere, Brother-can you spare a dime, The first one") enregistrées en Californie, 1975, avec Sonny Criss (as), Dolo Coker (p) Larry Gales (b) et Jimmie Smith (dm).
Du bop à l'heure du jour, sans compromis, véhément et circonstanciée.

Quire, RCA, BGL1-1700 (Paris - 1975)

"Quire", est un ensemble vocal composé d'anciens membres des Swingle singers: Christiane Legrand, Claudine Meunier, José Germain, Michel Barouille, sous la direction de Christiane Legrand. Soutenu par une rythmique, ils reconstituent note pour note dans leur version originale quelques grands classiques du jazz: "Blue Rondo à la Turk, Misty, Ain't misbehavin', Django, Take the -A-Train, Honky Tonk Train, Lullaby of Birdland, Waltz for Debby, Teach me tonight,

Dancers in love, Body and soul".

Malgré l'excellente réalisation technique, ce disque s'avère un échec. Plutôt qu'à une recréation des originaux, on assiste à une dénaturation de ceux-ci. On en reconnaît la forme, la structure extérieure, mais le fond n'est plus le même, ne saurait être le même puisqu'on a remplacé la sonorité individuelle des musiciens et de leurs instruments, composante fondamentale du jazz improvisé, par les voix de chacun des membres de "Quire". Le résultat final, contrairement au "Double-six" qui utilisaient des paroles plutôt que des onomatopées, sombre dans la futilité et le "Sing along with".

Paul Bley/**Virtuosi** 1A1-373844
deux compositions d'Annette Peacock ("Butterflies, Gary") enregistrées le 28 juin 67 par Paul Bley (p), Gary Peacock (b) et Barry Altschul (dm).

Cet album de ballades date de la même période que "Ballads" disponible sur ECM (No 1010). À l'intérieur de ce trio homogène, Paul Bley et Gary Peacock dialoguent souverainement autour de mélodies simples et mélancoliques. Peu d'enregistrements existent de leur collaboration (trois ou quatre dont ECM-1003, ECM-1010, IAI373841 et "Mr Joy", Limelight 860060) et celui-ci, magnifique, m'apparaît comme particulièrement exemplaire de leur entente réciproque. À l'inverse de Paul Bley qui a beaucoup enregistré sous son nom, Gary Peacock s'était à demi-retiré depuis 1967 pour étudier la médecine, et l'annonce de la parution prochaine d-un duo Bley/Peacock enregistré en juillet 76 au Japon pour 1A1 ne peut que nous réjouir.

RÉÉDITIONS

Red Norvo/**The trio,** Savoy SJL-2212
24 pièces enregistrées en 1950-51 par Red Norvo (vb) Tal Farlow (g) et Charles Mingus (b).

À quelques exceptions près ("Move, Godchild, Sweedish pastry"), cette musique a beaucoup vieilli et sonne "cocktail lounge" aujourd'hui, et ce en dépit de la grande habileté technique des musiciens. Cette réédition attendue s'avérait nécessaire malgré tout en ce qu'elle rend à nouveau accessible des documents restituant chaque musicien dans sa véritable perspective historique.

Don Byas/**Savoy Jam Party,** Savoy SJL-2213
6 sessions en quartette ou quintette enregistrées entre 1944 et 1946 avec entre autres Don Byas (ts), Charlie Shavers (tp), Clyde Hart (p-céleste) Emmett Berry (tp), et Max Roach (dm).

Don Byas (1912-1972), saxophoniste ténor expatrié en Europe depuis 1946 était un mélodiste hors pair, d'une sonorité opulente particulièrement efficace dans les ballades. Stylistiquement, il établissait un lien entre les périodes swing et bop et ces enregistrements comptent parmi les meilleurs gravés au début de sa carrière.

Thelonious Monk/**The complete genius,** Blue note (A-579-H2
6 sessions enregistrées entre 1947 et 1952 par (entre autre) Thelonious Monk (p), Art Blakey (dm), Milt Jackson (vb), Kenny Dorham (tp), Max Roach (dm), Sahib Shihab (as) etc... 32 pièces dont 22 compositions originales de T. MonK:

"Round Midnight, In walked Bud, Monk's Mood, Who Knows, Thelonious, Humph, off Minor, Ruby my dear, Well you needn't, Introspection, Evidence, I mean you, Epistrophy, Mysterioso, Hornin'in, Skippy, Let's cool one, Ask me now, Straight no chaser, Four in one, Eronel, Criss cross".

Ces enregistrements sont les premiers de Thelonious Monk sous son nom et comptent parmi les documents essentiels relatifs à cette période de la musique noire-américaine. Déjà en 1947, Monk avait composé plusieurs de ses chefs-d'oeuvre d'une logique mystérieuse qui échappe au temps, et s'affirmait comme l'un des innovateurs les plus remarquables de son époque et de toute l'histoire du jazz.

MUSIQUES ETHNIQUES

Music from Sunda-West Java, Philips-Unesco 6586031
Enregistrement et commentaires: Jacques Brunet (1970).

On entend surtout dans ce disque différents gamelans d'origine javanaise mais la première sélection (face 1): "Kacapi Suling: Semarang and Banjaran" (Uking Sukri-Kacapi, ono Sukarna-Suling, Lim Ibrahim-Rincik) m'est apparue particulièrement ravissante et captivante. "The popular musical entertainment most commonly performed by the Sundanese is the art of the Kacapi-Suling, an instrumental ensemble consisting of a suling, a six-holed bamboo flute, accompanied by two kacapi-indung, large oblong zithers with eighteen strings and a rincik, a smaller-sized zither with sixteen strings. Sometimes another higher-pitched zither, called siter, is added, (...) the big Kacapi-indung zither states the basic melodic line which is ornemented by the Rincik, while the flute improvises a melodic line on the main theme". Jacques Brunet-notes de pochette.

Banda Polyphony, Philips-Unesco 6586032
enregistrements et commentaires: Simha Arom, République Centrale Africaine, Face 1: Linda Music, Face 2: Dakpa Music.

"The Banda, who number about 400,000 souls (...) are divided into more than fifty subgroups, each of which has its own customs, speech and music. The Linda and the Dakpa are among the most numerous branches of the Banda people. Being neighbours and having established themselves in the very heart of the Banda country, they share to a large extent the notions and the musical forms of the Banda. It is however possible to distinguish certain modes of expression. For example, although the Dakpa and the Linda both have ensembles of horns, the form of the instruments, the repertoire and the techniques of musical development employed vary markedly from one group to another. (...) the vocal music of the Banda is largely monodic, whereas their instrumental music-which usually amounts to an orchestration of the sung melodies-can give rise to an elaborate and highly complex polyphonic structures". Simha Arom, notes de pochettes.

Tout serait à citer dans ce disque d'un intérêt soutenu, mais les ensembles pour cors de différentes fabrications et dimensions (cors ongo chez les Linda et mbaya chez les Dakpa) sont tout spécialement impressionnants et révélateurs. Les liens unissant la musique noire américaine à l'afrique ancestrale sont ici clairement démontrés.

PARUTIONS RÉCENTES

Rashied Ali-Leroy Jenkins/**Swift are the winds of life** Survival SR-112 (duo dm/v)

Gunter Hampel/*Enfant terrible,* Birth 025 (& Braxton, J. Lee...)

Joe McPhee (tp, ts)/**The Willisau concert,** CJR-HaT-B

Jeanne Lee (voc.)/**Conspiracy,** Earthforms/(& Sam Rivers, G. Hampel...)

Art and language/**Corrected slogans,** Music language 1848

Charles "Bobo" Shaw/**Concere Ntasiah,** Universal Justice 001 (DM & musiciens du B.A.G-J. Hemphill, Joseph Bowie...)

Joan La Barbara/**Voice is the original instrument,** Wizard RVW 2266

Steve Lacy-Andrea Centazzo/**Clangs,** Duo (SS-DM), Ictus (Italie)

Steve Lacy/**Solo,** Ictus, de Carla Lugli, c/o UFIP-P.O. Box 59, Pistoia Italie.

Pierre Favre-Andrea Centazzo/**Percussion duo,** ictus

Joseph Bowie-Oliver Lake/**Duets** (tb-sax), Sackville 2010 (1976)

Karl Berger-Dave Holland/**All kinds of time** (Duo vb-p-balafon/b) Sackville 3010 (1976)

Jay McShann-Buddy tate/**Duets** (p, ts) Sackville 3011 (1976)

Heiner Stadler/**Jazz Alchemy** (6 pièces pour tp, b, dm) Labor LRS-7006

Martial Solal/**Plays Duke Ellington** (piano solo), Musica 3005

Martial Solal/**Nothing but piano,** Basf 20-226808

François Jeanneau (ss, ts)/**Technique douce** owl 04

Ran Blake/**Wende** (piano solo), owl 05

Muhal Richard Abrams/**Afrisong,** Why Not PA-7121 (piano)

Walt Dickerson/**Tell us only the beautiful things,** Why Not PA-7118

Sam Rivers/**The quest,** red records, RR-106 (& D. Holland, B. Altschull)

Richie Kamuca/**1976,** Jazz 104 (ts, g, b, dm).

Von Freeman/**Have no fear,** Nessa-N6 (ts, p, b, dm).

Yosuke Yamashita/**Banslikana** (piano-solo), Enja 2080

Cecil Taylor/**Dark to themselves,** Enja 2084 (Le Nouvel Unit avec Raphé Malik (tp), J. Lyons (as), David Ware (ts) Marc Edwards (dm) et C. Taylor (p), 1976.

G. Crumbs/**Makrokosmos Vol II,** odyssey y -34315 (piano)

Charles Tyler/**live in Europe** AK: BA1010 (as, p, b, dm, 1975)

Mother Mallard's portable masterpiece co/**like a duck to water** Earthquack 0002 (musique minimale répétitive)

Henry Cowell/**Piano Music,** Folkways 3349

Hamiet Bluiett/**Endangered Species,** India navigation 1025

David Murray/**D. Murray,** I. Navigation 1026 (ts, tp, b, dm).

Andrew Cyrille/**Junction,** 1PS-ST003 (dm, b, tp, ts,)

Harold Budd/**The oak of golden dreams,** advance fgr 16 (musique minimale s'apparentant à T. Riley et La Monte Young)

American text-sound pieces (Cage, Dodge, Ashley...) ARCH 1752

George Flynn/**Wound** (piano solo & Cage: **Winter music),** Finnadar 9006

Vincent le Masne-Bertrand Porquet/**Guitares dérive,** Shandar 83516

MUSIQUES ETHNIQUES

4 nouveautés EMI-Italien, série Unesco/musical atlas
1) **Algeria** C064-18079

2) **Thailand** C064-18080
3) **Romanian Folk** C064-18120
4) **Africa-The Peuls** C064-18121

EN DIRECT

Dans le cadre du Projet "Atelier de Musique Nouvelle" organisé et administré par Yves Bouliane avec une subvention du Programme Exploration du Conseil des Arts du Canada, Eugène Chadbourne, guitariste d'improvisation donnera un concert solo à la galerie Véhicule Art Inc., Jeudi le 14 avril à 20h30. Ce sera la dernière manifestation publique clôturant ce projet d'une durée de six mois: atelier de composition, trois rencontres/auditions avec les compositeurs Vincent Dionne, José Evangelista et John Rea, une installation d'Albert Mayr (Volterra 1974/75), une installation de Raymond Gervais (3 + 1=), deux concerts solos de Robert Leriche (saxophone et clarinette basse) et Bryan Highbloom (saxophones, flûte, santur, kalimba) de même que l'enregistrement sur bande cassette d'une oeuvre originale d'Yves Bouliane éditée à tirage limité: **Champ** (10 opérations).

VIDEO

Music with roots in the aether, une série de portraits video de compositeurs américains de musique nouvelle produits et réalisés par Robert Ashley documentant le travail de David Behrman, Philip Glass, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Terry Riley et Robert Ashley. Ces videos couleurs d'une durée de deux heures chacun consistent en une entrevue d'une heure avec chaque compositeur de même qu'en l'enregistrement de pièces originales par chacun d'eux: "What she thinks (Robert Ashley), Music With Melody- Driven electronics (David Behrman), Music in twelve parts/part 2, Another look at Harmony/Part 2 (Philip Glass), Bird and Person dyning, Music for Solo Performer — 1965 (Alvin Lucier), Simulcast, Schoolwork, Telepos/Foxbat (Gordon Mumma), Rose Mountain Slow Runner (Pauline Oliveros), Shri Camel: Morning Corona (Terry Riley)".

Ces videos sont disponibles de:
Performing Art Services, Inc
463 West street
New York, N.Y. 10014

LIVRES

Lucien Malson/**Histoire du jazz et de la musique afro-américaine,** Collection 1018, no 1085, 1976, 313p.

Une autre histoire de la musique noire américaine des origines à aujourd'hui suivie d'une discographie, filmographie et index des musiciens cités.

Ivan Vandor/**Bouddhisme tibétain,** collection de l'institut international d'études comparatives de la musique, volume 7, éditions Buchet/Chastel, Paris 1976, 138 p. $10.

Les "Traditions Musicales" sont une série de courtes études destinées à servir d'introduction aux différentes cultures musicales du monde, leur histoire, leur technique, leurs instruments. Ivan Vandor est un compositeur et ethnomusicologue qui a étudié de 1971 à 1973 au Népal et en Inde du Nord, dans les monastères tibétains, la pratique musicale de ces communautés religieuses. Dans ce livre fort bien documenté (photos, notations diverses, discographie, lexique...) Ivan Vandor discute entre autre des rituels, de l'apprentissage musical, de l'exécution, des techniques, du répertoire, du symbolisme, des instruments, de la structure de la musique instrumentale etc.. Dans cette même collection publiée sous la direction d'Alain Daniélou, huit volumes sont parus et trois sont en préparation: 1) Inde du Nord 2) Iran 3) Viêt-Nam 4) Turquie 5) Japon 6) Chant Grégorien 7) Bouddhisme tibétain 8) Musique arabe 9) Juifs d'orient 10) Cambodge 11) Musique chinoise traditionnelle.
— Institut International d'Études Comparatives de la Musique, 20 Winklerstrasse, 1 Berlin 33, Allemagne
— Éditions Buchet/Chastel, 18 rue de Condé, 75006, Paris

Harry Partch/**Genesis of a Music,** Da Capo Press, 227 West 17th street, New York, N.Y. 10011

Sidney Bechet/**Treat it gentle,** Da Capo Press

Jazz People/Album de photos d'Ole Brask, texte: Dan Morgenstern, Abrams, N.Y. 1976 $25.

Valerie Wilmer/**The faces of Black Music, album de photos (texte d'introduction d'Archie Shepp).**

Nat Hentoff/**Jazz is,** Random House, $10.

Michael Ondaatje/**Coming through slaughter,** house of Anansi press, 62, Railside road, Don Mills, Canada.

Roman inspiré de la vie de Buddy Bolden, cornettiste légendaire de la Nouvelle-Orléans.

Eileen Southern/**Histoire de la Musique Noire Américaine,** éditions Buchet & Chastel, 400p. $21.00.

MAGAZINES

Brilliant Corners/"a magazine of the Arts",
Poésie, musique etc... édité par Art Lange, 1372 w. Estes #2N, Chicago Illinois 60626, U.S.A. $5/an.

Nous remercions **Jean Papineau** pour les informations qu'il nous a fournies dans cette chronique.

Plusieurs des enregistrements mentionnés dans cette chronique sont disponibles à l'Alternatif disques, 1587 St Ðenis, Mtl. 845-8887

RAYMOND GERVAIS

ERIC FISHL
BETTY GOODWIN
JOHN HEWARD
ROLAND POULIN

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

CORRECTED
SLOGANS
par MUSIC-LANGUAGE

(21 chansons),
une production de
ART — LANGUAGE

REICH
RILEY
GLASS
BUDD

TAYLOR
LACY
BRAXTON
AYLER

BALI
JAVA
INDE
ISLAM

L'ALTERNATIF, disques
1587, rue St-Denis, Montréal
Téléphone: (514) 845-8887

GALERIE GILLES GHEERBRANT

2130 rue Crescent,
Montréal H3G 2B8,
tél.: (514) 843-7535

du mardi au samedi, de 13h. à 17h.30

5 au 19 mars
HENRY SAXE
dessins de 1963 et 1964

22 mars au 9 avril
ROGER VILDER
sculptures, dessins et lithographies récentes

12 au 30 avril
JACQUES HURTUBISE
peintures récentes

Albers, Alechinsky, Appel, Boogaerts, Calderara, Christo, Corneille, Delaunay, Dotremont, Grosz, Horvat, Hurtubise, Jorn, Lake, Levine, Lucebert, Martin, Michaux, Mohr, Morellet, Palumbo, Saxe, Steele, Van Velde, Vazan, Verhaegen, Vilder, Zajec

3 au 21 mai
JACQUES PALUMBO
aquagrammes récents

Galerie nationale du Canada, Ottawa

Puvis de Chavannes

228 oeuvres (106 tableaux, 112 dessins et 10 gravures) des collections publiques et privées de l'Europe et de l'Amérique du Nord.

organisée par la Galerie nationale du Canada et la Réunion des Musées Nationaux, France.

le 25 mars au 8 mai 1977



Pierre Puvis de Chavannes
(France 1824-1898)
Les Bienfaits de la Paix
Huile sur toile
64.8 x 171.5 cm (25½ x 67½ po.)
Galerie nationale du Canada

Catalogue: Louise D'Argencourt, conservateur adjoint au département des peintures de la Galerie nationale, et Jacques Foucart, conservateur au département des peintures du Musée du Louvre, ont rédigé la plupart des notices explicatives des tableaux et des dessins. Douglas Druick, conservateur des estampes à la Galerie nationale a écrit les notices des estampes; Marie-Christine Boucher, conservateur au Petit-Palais, Paris, rédigeait les notices de certains tableaux et dessins.
Diffusée par les Musées nationaux du Canada; Services du Marketing, Ottawa K1A 0M8.

CALENDRIER MARS 1977

03 23 03

Jeudi le 3, 20h30:
KLAUS RINKE, Allemagne — performance

Vendredi le 4, 15h00:
KLAUS RINKE — rencontre

20h30:
JEAN-CHRISTOPHE AMMAN, Suisse — conférence: *L'art contemporain et le musée* (en français)

Dimanche le 6, 20h30:
MICHAEL SNOW, Canada — performance

Lundi le 7, 15h00:
MICHAEL SNOW, — rencontre

Mardi le 8, 20h30:.
GIUSEPPE CHIARI, Italie — performance: *Gestes sur un piano*

Mercredi le 9, 15h00:
GIUSEPPE CHIARI — rencontre

Vendredi le 10, 20h30:
SIMONE FORTI et CHARLEMAGNE PALESTINE U.S.A. — performance

Samedi le 11, 15h00:
SIMONE FORTI — rencontre

Dimanche le 12, 15h00:
CHARLEMAGNE PALESTINE — rencontre

20h30:
ANNETTE MICHELSON, U.S.A. — conférence: *Le lieu d'action et l'espace du mouvement* (en anglais)

Lundi le 14, 20h30:
CIONI CARPI, Italie — performance: *CFDB: Retour à des champs d'actions abandonnés*

Mardi le 15, 15h00:
CIONI CARPI, — rencontre

Mercredi le 16, 20h30:
REINDEER WERK - Angleterre — performance

Jeudi le 17, 15h00:
REINDEER WERK — rencontre

20h30:
GERMAND CELANT, Italie — conférence: (en français) *Les nouvelles approches en art contemporain*

Samedi le 19, 20h30:
GINA PANE, France — performance: *Laure*

Dimanche le 20, 20h30:
GENERAL IDEA — WESTERN FRONT, Canada — performance

Lundi le 21, 15h00:
GINA PANE — rencontre

20h30:
CAROLINE TISDALL, Angleterre — conférence: *Coyote: Joseph Beuys* (en anglais)

Mardi le 22, 15h00:
GENERAL IDEA — WESTERN FRONT — rencontre

20h30:
RAYMOND GERVAIS, Canada — performance: *Carignan: Circuit-les-ponts*

CAR NATIONAL

Canadian Artists' Representation/ Représentation des Artistes Canadiens

Offices now open at/ Les Bureaux sont maintenant situés au
#44-221 McDermot Avenue
Winnipeg, Canada R3B 0S2
Ph. (204) 943-5948

An organization of visual artists by artists to protect their rights.
Une organisation des artistes par les artistes pour protéger leurs droits.

National Representatives/ Les Représentants Nationaux

Bill Lobchuk
National Representative
421 McDermot Avenue
Winnipeg R3A 0B3

Roger Savage
Vice-Representative
R.R. #1, Liverpool
Nova Scotia B0T 1K0

Dale Amundson
Vice-Representative
303 - 99 King Street
Winnipeg R3B 1B5

Provincial Representatives/ Représentants Provinciaux

Fred Owen
15687 Mountainview Cr.
White Rock, Surrey
B.C. V4B 4Z5

Don Mabie
#2319 Pl. Concorde
608-9th St. S.W.
Calgary, Alta. T2P 2B3

Bob Billyard
220B-3rd Avenue S.
Saskatoon, Sask.
S7K 1M1

Ted Howorth
743 McMillan Avenue
Winnipeg, Manitoba
R3M 0S8

Wyn Geleynse
19 Rathgar Street
London, Ontario
N5Z 1Y3

Claude Roussel
905 Amirault Street
Dieppe, Moncton
New Brunswick E1A 1E1

Don Wright
St. Michael's Printshop
Box 60, St. Michael's
Nfld. A0A 4A0

Roger Savage
P.O. Box 3124
Halifax, Nova Scotia
B3J 3G6

POSTE

Le Conseil canadien de l'art esquimau recherche une personne possédant une vaste expérience de la gravure. Le candidat retenu devra travailler dans l'Arctique pendant au moins six mois par année comme animateur de programmes de gravure chez les Esquimaux.

Envoyez curriculum vitae
à l'adresse suivante:

Le Conseil canadien de l'art esquimau
Boîte postale 2126, Station "D"
Ottawa K1P 5Y1

POSITION

The Canadian Eskimo Arts Council seeks a person with extensive experience in printmaking who would be prepared to work in the Arctic for a minimum of six months a year serving as advisor to the Inuit in printmaking projects.

Please send resumé to:

Canadian Eskimo Arts Council
P.O. Box 2126, Station "D"
Ottawa, K1P 5Y1

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 ELSA CAYO, 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, 2175, rue Crescent ou 3611, rue Saint-Denis
GALERIE GILLES GHEERBRANT, 2130, rue Crescent
OPTICA, 451, rue St-François-Xavier
YAJIMA GALERIE, 1625, rue Sherbrooke ouest

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

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

FRANCE
LA HUNE, 170, boul. St-Germain, 75006 Paris
ERIC FABRE, 34, rue de Seine, 75006 Paris
GALERIE LARA VINCY, 47, rue de Seine, 75006 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 15, rue de l'Échaudé, 75006 Paris
GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris
DURAND-DESSERT, 43, rue de Montmorency, 75003 Paris

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

ITALIE
MILAN: EVE ROCKERT CARPI, 18 via Solferino, Milano
MULTHIPLA, Piazzale Martini 3, 20137 Milano
VENISE: GALLERIA DEL CAVALLINO, San Marco 1725, 30124
FLORENCE: SCHEMA, Via Vigna Nuova 17, 50123
ZONA, Via S. Nicolo 119r, 50125
CENTRO DI, Piazza de'Mozzi 1, 50125
ROME: D'ALESSANDRO FERRANTI, Via Tor Millina 26, 00186
CENTRO DI, Via San Giacomo 18, 00187

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

U.S.A.
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th STREET, KANSAS CITY, MO 64110
FRANKLIN FURNACE BOOKSTORE, 112 FRANKLIN ST. 10013
HALLWALLS 30 ESSEX ST. BUFFALO, NEW YORK 14213
HENNESSEY & INGALLS, INC. 11833 WILSHIRE BLVD. LOS ANGELES CA 90025
JAAP RIETMAN, INC. 167, RUE SPRING, NEW YORK 10012
LEGION OF HONOR BOOKSHOP, CALIFORNIA PALACE OF THE LEGION OF HONOR, LINCOLN PARK, SAN FRANCISCO, CA 94121
RIZZOLI, 712 5th AVENUE, NEW YORK 10019
3rd FLOOR BOOKSHOP, 70 TWELFTH STREET. SAN FRANCISCO. CA 94103
WITTENBORN, 1018 MADISON AVENUE, NEW YORK