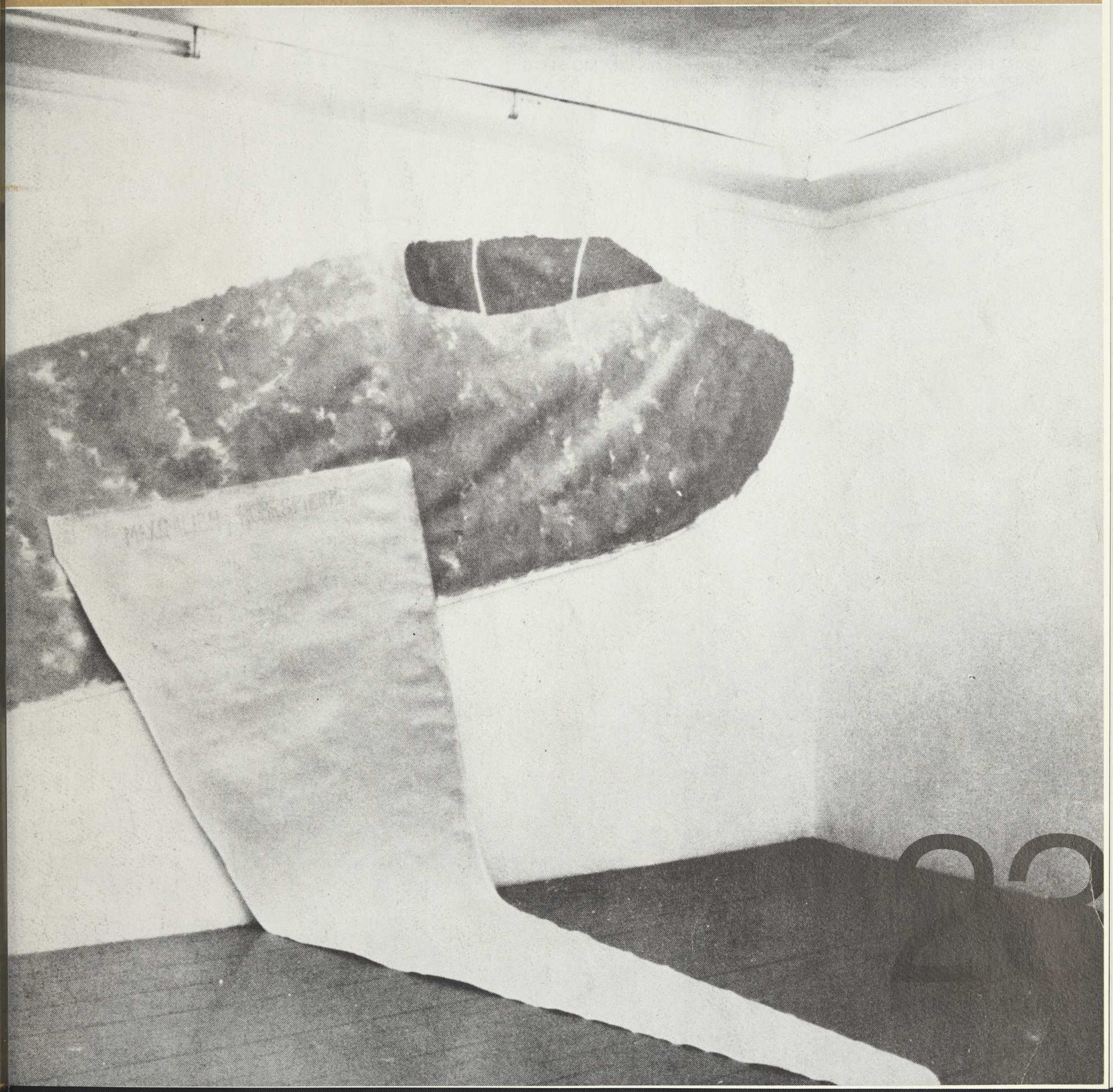
ER
-255
S

/ARACHUTE

art contemporain 4$ été 1981/contemporary art $4 Summer 198



PARACHUTE

directrice de la publication:
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction :
PHILIP FRY, RAYMOND GERVAIS, JEAN PAPINEAU, RENÉ PAYANT.

collaborateurs:
BRUCE BARBER, TONY BROWN, SYLVAIN COUSINEAU, DAVID CRAVEN, MARTHA FLEMING, RAYMOND GERVAIS, ROBERT GRAHAM, PIERRE LANDRY, DIANA NEMIROFF, RENÉ PAYANT, JEAN-MARC POINSOT, LOUISE POISSANT, GOLDIE RANS, ROBERT RICHARD, MARCEL ST-PIERRE, YANA STERBAK, DAVID TOMAS, JEAN TOURANGEAU, NANCY TOUSLEY.

adjoints à la rédaction:
SERGE BÉRARD, ANNE RAMSDEN

traduction et correction:
NICOLE MORIN-McCALLUM

graphisme:
ANGELA GRAUERHOLZ

diffusion et publicité:
FRANCINE PÉRINET

administration et secrétariat:
COLETTE TOUGAS

PARACHUTE, revue d'art contemporain inc./
Les éditions PARACHUTE
2e trimestre 1981 (publication trimestrielle)

PARACHUTE
C.P. 730, succursale N
Montréal, Québec, Canada
H2X 3N4
Tél.: (514) 522-9167
522-2611

PARACHUTE
rédaction
4001, rue de Mentana
Montréal, Québec, Canada
H2L 3R9

vente au numéro

Allemagne: 8.25 DM, Belgique: 150 FB, Canada: $4.00, France: 21 FF
Grande-Bretagne: 2.40 L, Hollande: 10 FL, Italie: 4,000 L
Suisse: 8,75 FS, U.S.A.: $5.00 US

abonnement		institution
un an	$14.00 (Canada)	$20.00
	$20.00 (Europe, U.S.A.)	$30.00
	$25.00 (par Avion)	$35.00
deux ans	$25.00 (Canada)	$33.00
	$35.00 (Europe, U.S.A.)	$42.00
	$43.00 (par Avion)	$52.00

DISTRIBUTION:
au Québec par Diffusion Parallèle, 1667 Amherst, Montréal H2L 3L4 521-0335

en Colombie britannique par Vancouver Magazine Service Ltd.
2500 Vauxhall Place, Richmond, B.C. V6V 1Y8 (604) 278-4841

aux États-Unis par Bernhard De Boer, Inc., 113 east Centre Street, Nutley, N.J., 07110

en Belgique par la librairie Post-Scriptum
rue des Éperonniers, 37, 1000 Bruxelles

en France et en Suisse par Argon diffusion, 43, rue Hallé, 75014, Paris,
France, tél.: 327.66.17. (Numéro de commission paritaire en instance)

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

tous droits de reproduction et de traduction réservés. ©
Parachute, revue d'art contemporain inc.

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

PARACHUTE est indexé dans RADAR.

PARACHUTE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois.

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada et du Ministère des affaires culturelles du Québec.

dépôts légaux
Bibliothèque Nationale du Québec
Bibliothèque Nationale du Canada
ISSN: 0318-7020

courrier 2e classe no 4213
Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Rive-Sud Typo Service inc., St-Lambert

imprimé au Canada/printed in Canada

COUVERTURE:
Ernesto Tatafiore, *Maximilien Robespierre*

23

SOMMAIRE
ÉTÉ/SUMMER 1981

4 HANS HAACKE AND THE AESTHETICS OF LEGITIMATION
by David Craven

12 ARTIST AS CORPORATE CRITIC
an interview with Hans Haacke
by Tony Brown

18 MUSIQUE ET PARTICIPATION
une entrevue de Richard Martin
par Raymond Gervais

25 DAVID TOMAS:PROJECT

27 FROM LANDUAGE TO LANDUAGE
en suivant quelques oeuvres peintes italiennes
par René Payant

34 À VENDRE/FOR SALE
par Sylvain Cousineau

36 COMMENTAIRES/REVIEWS
"Carl Andre — Hollis Frampton", Tim Clark/David Tomas, Noel Harding, "Points of View", John Massey, Steven Curtin, George Legrady, "The Mask of Objectivity/Subjective Images", Howard Fried, Carol Wanio, Joyce Weiland, Adrian Piper, George Sawchuck, "5 Attitudes", 1981 Whitney Biennal, "Les Réalismes"

51 INFORMATION
musiques au présent: LA VOIX AUJOURD'HUI

N.D.L.R.: Les articles en français sont précédés d'un résumé en anglais.
Editor's Note: English articles are preceded by a French résumé.

L'ART DANS UN CONTEXTE SOCIAL

Il y a quelques années, Hans Haacke effectuait dans son oeuvre le passage d'un intérêt pour les systèmes biologiques à un intérêt pour les systèmes socio-politiques.

Il y a quelques années, Richard Martin faisait passer la musique contemporaine québécoise d'un certain formalisme académique à une attitude plus ouverte et plus franchement subversive.

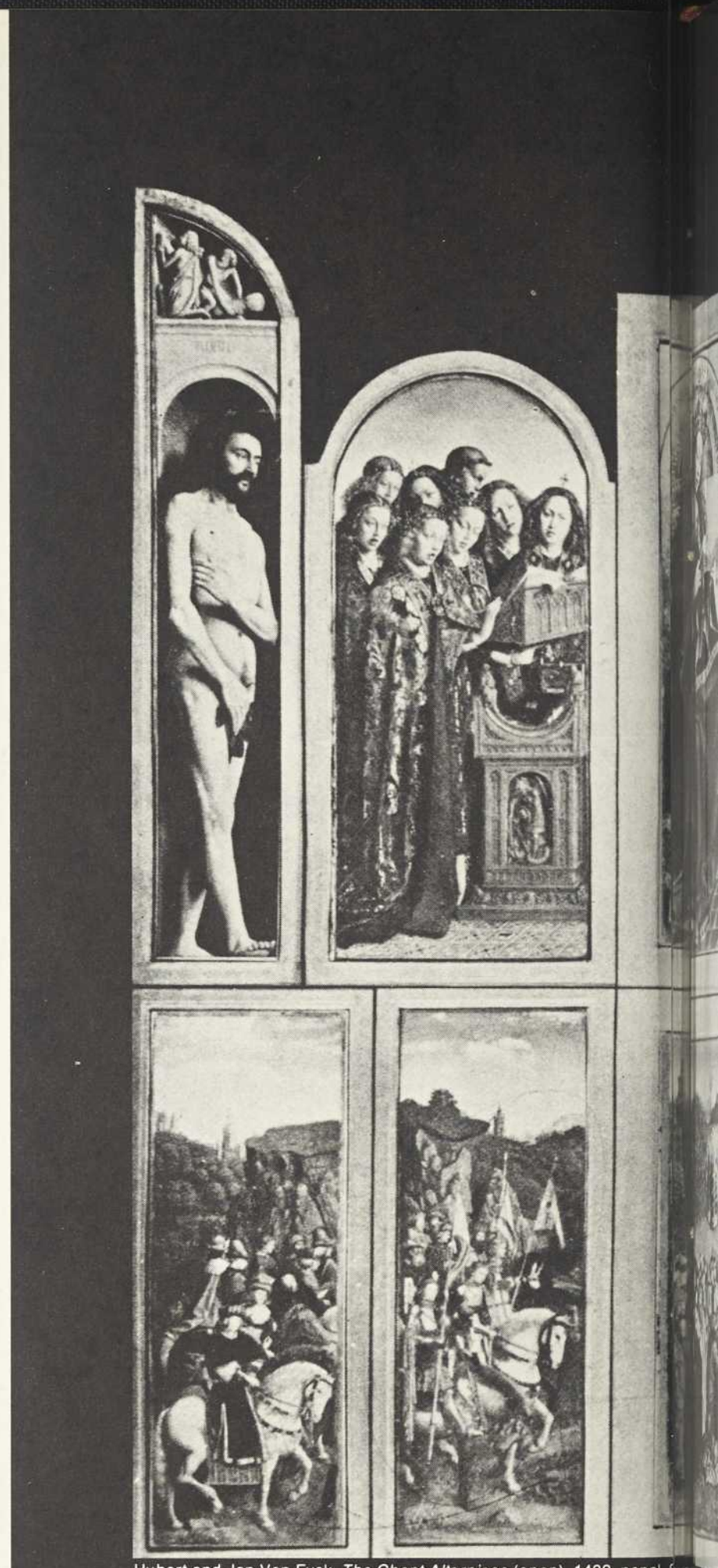
Ces dernières années, la peinture, dans la pratique qu'on en fait en Italie plus particulièrement, s'est remontrée d'attaque. Elle (se) joue à nouveau des institutions qui la cautionnent et la soutiennent, l'histoire de l'art, les musées, les galeries commerciales et les collectionneurs. Pour cette raison, elle suscite chez les critiques une nouvelle polémique. Il serait aveugle de croire à la récupération uniquement parce que le marché de l'art s'y accroche déjà et si fortement. Cette peinture, par l'utilisation qu'elle fait du contexte de l'art, qui est co-extensif à la société, n'est pas un objet de marchandise — malgré les apparences. Car objet elle l'est si peu, ce en quoi elle se place dans l'héritage d'un art autre, celui que la critique des années soixante dénomma *conceptuel* ou *dématérialisé* (l'ironie est pire encore!). Elle participe de ces "attitudes" devenues "formes" (se rappeler ici l'exposition *When Attitudes become Form,* en 1969-70).

De Hans Haacke à cette nouvelle peinture italienne (enfin, "nouvelle" c'est beaucoup dire, puisque Ontani et Clemente se sont manifestés dès le début des années soixante-dix) il se dégage plusieurs attitudes envers le social. Selon la pratique de chacun, celles-ci sont plus ou moins accentuées, mais elles n'en sont pas moins pour autant signifiantes. Plus une démarche se montre ouvertement politique, plus elle risque d'être récupérable, classable, classique parce qu'immédiatement identifiable, nommée.

Alors, cette démarche ne surprend plus, n'étonne plus. Le moteur de l'art, n'est-il pas l'invention dont une grande partie consiste en une perpétuelle déroute? Sans doute est-ce pourquoi le plus ouvertement "politisé" de ces artistes qu'est Hans Haacke, déclare-t-il que l'efficacité de sa démarche dépend de son inscription au sein même du domaine de l'art. Martin pour sa part questionne les fondements mêmes de l'héritage classique. Par un intérêt marqué pour la création collective, il met en question la notion d'auteur, l'idée d'Artiste. Ses concepts, ses matériaux, son instrumentation montrent une volonté de s'écarter de la tradition, faisant usage de procédés électroniques sophistiqués, de même que d'objets quotidiens.

En conclusion, ce qui saisit dans l'ensemble des travaux répertoriés dans les quatre premiers articles qui composent ce numéro, ressort de l'immédiateté qu'ils dénotent, l'ici-maintenant toujours réitéré, reformulé, renforcé. Et ces espaces-temps, dans les différences qu'ils suscitent , créent le lieu d'où l'art tire sa force.

Chantal Pontbriand



Hubert and Jan Van Eyck, *The Ghent Altarpiece* (open), 1432, panel, S
Bavo, Ghent.



Photo: Carlton Burr

HANS HAACKE AND THE AESTHETICS OF LEGITIMATION

by David Craven

Dans le texte qui suit, l'auteur traite de l'oeuvre de Hans Haacke intitulée *Wij jeloven aan de macht van de creative verbeelding* (Nous croyons à la puissance créatrice de l'imagination) exposée à Gand en 1980. Il en fait une analyse exhaustive et examine en détail les liens socio-économiques entre cette pièce et le retable de Gand qui date du XVe siècle auquel Haacke réfère directement. Il nous décrit comment Haacke révèle dans *Wij geloven...* l'engagement de l'armurier belge Fabrique Nationale à vendre des armes à l'Afrique du Sud tout en présentant chez lui l'image du citoyen modèle. En se référant à la notion de "crise de légitimation" de Jürgen Habermas, David Craven nous montre comment le travail récent de Haacke est centré sur "l'esthétique de la légitimation", moyen inventé par les multinationales afin de masquer leur implication dans certaines actions sociales et politiques. Il qualifie l'oeuvre de Haacke d'"art anti-auratique" parce que cet art réfère consciemment à sa propre aura tout en dévoilant l'aura mystifiante qui entoure les relations publiques des corporations.

> The procurement of legitimation is self-defeating as soon as the mode of procurement is seen through.
>
> Jürgen Habermas

To an important extent, Hans Haacke's art is a consideration of its context. As such, his work is often an incisive disclosure of the present circumstances in which art is given meaning. Haacke's art constitutes more, however, than a self-conscious interchange with the particular space in which his work is encountered. Rather, his art features an intentional use of context in the broader phenomenological sense of contextuality. Aspects of his work deal with: the cultural ambience or aura in which art is consecrated aesthetically, the consummative role of the perceivers who construct art's significance, and the political implications of both of these aesthetic dimensions as art is continually defined and redefined by society. In some of his works, for example, *Social Grease* (1975), Haacke has focused on the way "pure" and "useless" art is used to purify corporate patrons and the values they represent. By confronting this system with the irony of appropriating its own modes of appropriation, Haacke has exposed how art becomes a legitimating agent for the contemporary economic order.

In his new polyptych, *Wij geloven aan de macht van de creative verbeelding* (We believe in the power of creative imagination), Haacke focuses on the aesthetics of legitimation with a sensitivity and a subtlety rivalled by few other contemporary artists. My article is intended to advance the discourse initiated by Haacke, thus emphasizing its artistic scope as well as its critical rigor. In an effort to ground Haacke's art contextually even more than it has been already, I will proceed in two stages. The first section will discuss the interimage dialogue involving Haacke's

polyptych and an earlier one, the Ghent Altarpiece, which Haacke has used as a set of counter-images for his own work. The second section will be an expansive critique of the contextuality connecting these two art works. A major aim of my article will be to consider how Haacke's polyptych intentionally and unintentionally addresses what Habermas has called "the legitimation crisis" — a development which is as central to contemporary art as it is to the present social order.[1]

Most of Haacke's work since the late 1960s has fostered a greater awareness of art's social context, but *We believe in the power of creative imagination* (1980) is probably the most context-specific of all his works. First exhibited during the summer of 1980 in "Kunst in Europa na 1968," a show at the Museum van hedendaages Kunst in Ghent, Belgium, Haacke's work elicits direct visual analogies with the early Flemish polyptych for which Ghent is world famous (Plates 1, 2). Because it too is in an altarpiece-like format, though it is hung on the wall, Haacke's work recalls the format of the Ghent Altarpiece (1432) by Hubert and Jan van Eyck, especially to anyone in Ghent. Nevertheless, to simply acknowledge that all art comes from other art, here as elsewhere, is to overlook the most significant issue involved, namely, why art works continually differ when they are directly connected. In this case, Haacke is able to exploit contrasts between his work and the other precisely because he has underscored specific historical connections between the two works.

The altarpiece originated in the thirteenth century because of a change by the Roman Catholic Church in celebrating mass. Until the mid-fifteenth century, however, the altarpiece was only used infrequently in Flanders and Northern Europe. In a form specifically connected to Church ritual and with a content explicitly devoted to Catholic doctrines, the altarpiece was officially sacrosanct long before our secular, post-Enlightenment period enshrined it unofficially as High Art. Like all esteemed Western art works, the Ghent Altarpiece presently exists in a quasi-religious aesthetic aura, which has to a certain extent superceded the specifically religious associations. The aesthetic aura, or "cultural nimbus" as Adorno termed it, has been assaulted by the Dadaists and others because of its origin in the commodity fetishism of unique objects. Based on a cultic view of the rare, this auratic notion of art in turn serves, to quote Walter Benjamin, as a "cultural alibi" for the society which reifies everything in the name of exchange value.[2] The aura engenders uncritical admiration, rather than critical discourse, for the art it enshrouds and the society which produces it. Emancipatory aspects of art are veiled by an aesthetic atmosphere that encourages escapism. New dimensions of experience created by art are channeled into a conventional appreciation which supports the old order, thus trivializing art's life-enhancing force.

By recognizing that the sanctifying aura is not intrinsic to art but endemic to the present system in which art is viewed, Haacke has attempted neither to destroy the aura directly, nor to make "post-auratic" art. Rather, he has undermined the aura by blatently calling attention to its social origin, so as to make it more familiar and less ineffable. Precisely because the format of the Ghent Altarpiece is religiously based, as well as aesthetically sanctimonious, Haacke has used a similar format to accentuate the auratic character of his own work. When added to the work's museum placement, its imposing scale, and its encasing glass frames, the altarpiece configuration of Haacke's work at first registers High Art adulation. Yet the irreverent content of his work quickly dispells the aesthetic reverence the format was designed to instill, as well as the auratic encounter which originally deluded us.

In light of the humanist tradition within which the Ghent Altarpiece is generally seen — particularly its connection to Burckhardt's notion of "discovering" the material world — Haacke's anti-altar art becomes a shocking inversion upon closer scrutiny. In contradistinction to the more aggressive Dadaists, though, Haacke has not so much created a social confrontation as recreated a contradiction of society. The time-hallowed format of his work frames modern images of inhumanity which historically situate the work and its "a-historical" frame. Above all else a conferral of distance, the aura is attenuated here by an intimate association with a debasing reality. Neither a collapsing anti-art as in the case of Dada nor what Habermas has too optimistically termed "post-auratic art,"[3] Haacke's work is an anti-auratic art which acknowledges that the aura has yet to be destroyed or transcended.

Haacke's polyptych shows how Fabrique Nationale Herstal, a Belgian Arms and Munitions Corporation, uses the prestigious artistic tradition of Flanders to promote its own "art" of producing weapons. The cultural nimbus of works such as the Ghent Altarpiece is indirectly used to sublimate a corporation which profits from violent conflicts. As Haacke's work demonstrates, Fabrique Nationale equates its leadership in the manufacture of weapons with the onetime leadership of Flanders in creating art. Once the center of art, Belgium is now the center of arms. In a country where even the paper money features painters rather than politicians, Fabrique Nationale purports to advance this tradition of creativity.

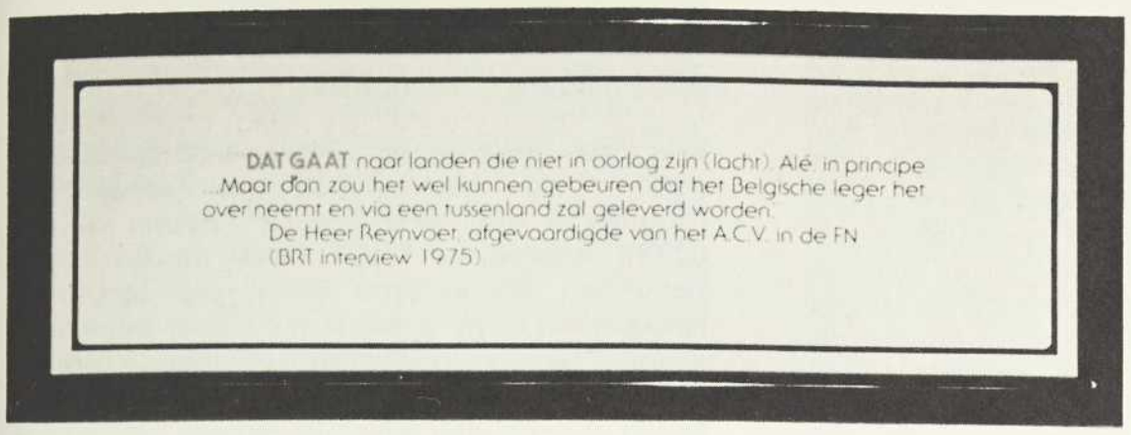
Not surprisingly, Fabrique Nationale now awards a "Browning Prize for Creativity in Design" to legitimate its historical pretensions. In a remark advertised all over Belgium as well as in three panels of Haacke's polyptych, Fabrique Nationale seems to affirm its present activities by implicitly endorsing the past: "We believe in the power of creative imagination." Thus, the historical evolution of Flanders into Belgium seems to culminate very logically in the transformation of artistic creation into arms design. In this development, the tradition of creativity has obviously been inverted, however, so that destruction has become acceptable insofar as it is "aesthetically" achieved.

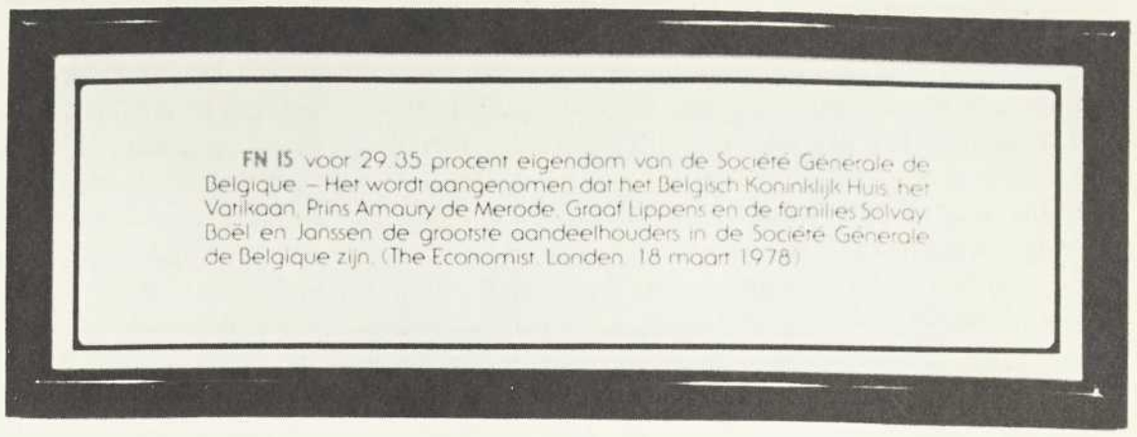
The emphatically regressive nature of this historical change illustrates Habermas' contention that the capitalist system can no longer generate itself from itself, so that an ideology of retrieval is implicit in the process of legitimacy.[4] Far from being an advance, the "art" of Fabrique Nationale can be justified historically only by retreating to a past it now paradoxically destroys, even as it seems to reclaim it. Capable only of new products, Fabrique Nationale cannot generate new legitimacy for itself. Its only recourse is to a new use of an old legitimacy. Nevertheless, the extent to which there is a crisis in legitimation depends not only on the internal illegitimacy of the contradictory ideological case for corporate capitalism. Also of major importance is the degree to which this illegitimacy is generally recognized by the public. The potential for a legitimation crisis unquestionably exists, yet only in specific cases — such as in Haacke's art — has this crisis been realized so far.

Haacke's anti-altar piece does not have a one-to-one correspondence of signifier to signified in its interimage relationship with the Ghent Altarpiece. Indicative of his self-conscious concern with expanding signification outside of this correlation is Haacke's use of eleven panels, along with three predella sections, as opposed to the twelve panels and no predella sections used in the interior of the Ghent Altarpiece. Just as the word "polyptych" means "many paneled," so Haacke's work in light of the Ghent Altarpiece discloses a series of brilliantly revelatory correspondences. The gilded, yet otherwise reserved, frame of the Ghent Altarpiece is here replaced by a severe, blued brass frame which has a distinctly metallic sheen that is subtly reminiscent of a gun barrel. On the one hand serving as a parody of modernist reductionism, Haacke's brass frame also evokes ironic distinctions — carefully ignored by Fabrique Nationale — between the artist who brings things into sight and the gunner who sights things to eliminate them, between the artist who creates the world in a frame and the gunner who frames the world in his scopes to kill people. Both of these ironies are accentuated by the way Haacke has brought killings into focus within his frames by using photographs of South African violence.

The outer panels of the Ghent Altarpiece depict the "first parents," Adam and Eve, in two panels known as the earliest nudes of this size in Northern European art. While the Adam and Eve of Jan van Eyck are distinguished by their modesty about their nudity, the corresponding outer panels of Haacke's altarpiece feature advertisements which unabashedly proclaim Fabrique Nationale "the world leader in small arms and ammunition." Aside from the way the pristine appearance of Adam and Eve is connected to the advertisement's appeal to "'instinctual' anxieties,"[5] thus asserting cultural limits, another parallel is also present. By placing the gun ad on the left, to correlate with Adam, and the bullet ad on the right, to correlate with Eve, Haacke has given Genesis a new inflexion. Just as Eve supposedly came from the side of Adam the patriarch, so the bullets in the right panel are "shot" from the guns on the left. Thus, the guns are not merely phallic in a Freudian sense, but also representative of the violence presupposed by patriarchal dominion.

The middle three panels in the upper register of the Ghent Altarpiece (there are only two registers in the Ghent Altarpiece interior) probably show a modified version of the Deësis, that is, the Godhead flanked by the Virgin Mary and John the Baptist.[6] In Haacke's triadic sequence of upper panels, a new trinity emerges with unexpected ties to the Christian concept depicted by the Van Eycks. All three upper panels in Haacke's work consist only of texts, because: "In the beginning was the word









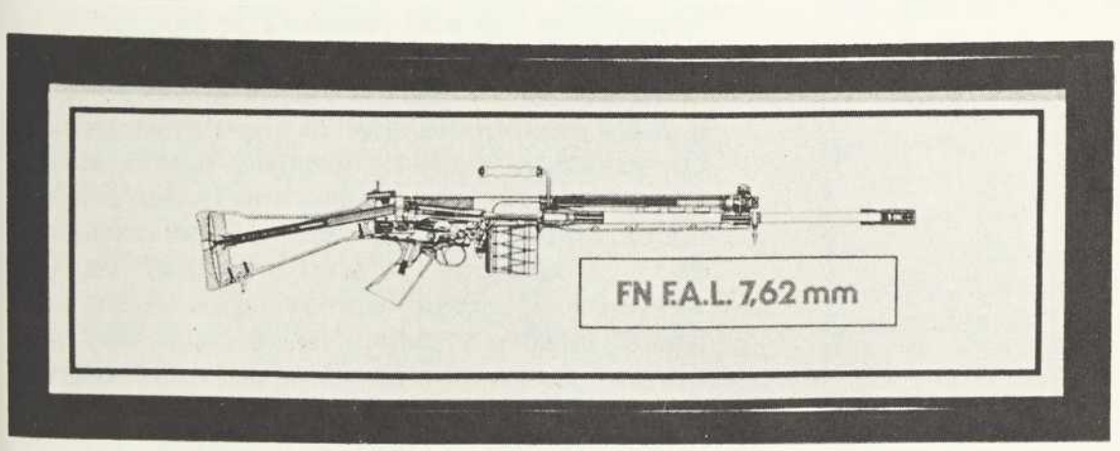


Photo: Hans Haacke

Wij geloven... 1980, detail, centre left panel, 100.5 x 83.3 cm

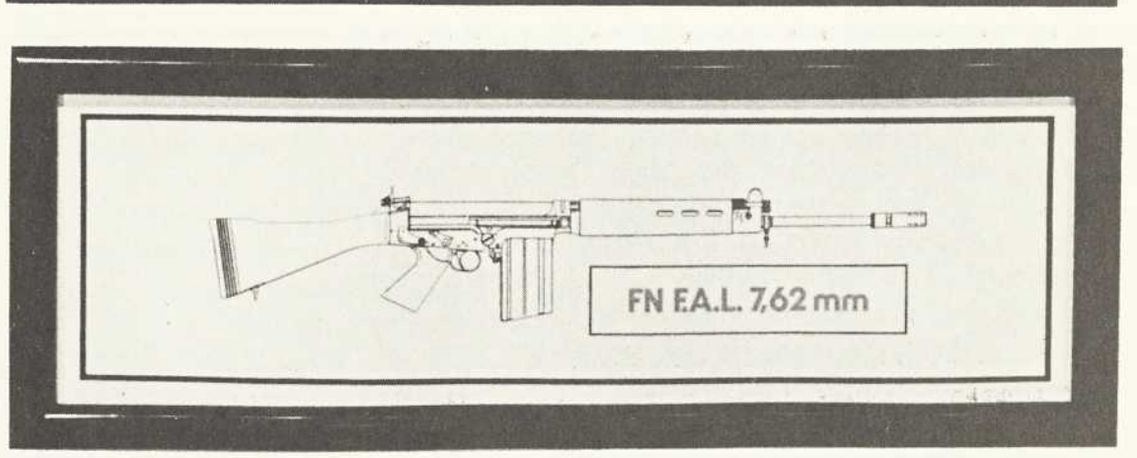


Photo: Hans Haacke

Wij geloven..., 1980, detail, centre panel, 100.5 x 83.3 cm

(logos)." The center panel, a correlative for the Godhead, lists the controlling shareholders of the Société Générale de Belgique, which owns 29.35 percent of Fabrique Nationale. Among these shareholders, according to *The Economist,* London (March 18, 1978), are the Vatican, the Belgian Royal Family and members of the nobility. Thus, the claim of Fabrique Nationale to be in the tradition of such works as the Ghent Altarpiece does have validity with respect to patronage. Jan van Eyck worked for the Roman Catholic Church, as well as for the Duke of Burgundy, even though a bourgeois merchant and Mayor of Ghent, Jodocus Vydt, made the final payments on the Ghent Altarpiece. Fabrique Nationale and Haacke's anti-altarpiece are also connected to the Roman Catholic Church, as well as to the Flemish nobility which has now become well-placed in corporate capitalism. Among the many contradictions which emerges from the patronage of Fabrique Nationale is the fact that Catholic priests and Bishops daily protest against the fascist use of arms this Vatican-backed corporation manufac-



Photo: Hans Haacke

Wij geloven..., 1980, detail, centre right panel, 100.5 x 83.3 cm

tures.[7]

Flanking the center panel of shareholders in Haacke's work are two panels which record cynical remarks, worthy of Popes like Julius II or Leo X, by Mr. Reynvoet, the representative of the Christian Labor Union at Fabrique Nationale, and by Mr. Fons Ni, Director of Fabrique Nationale. In the left upper panel, Mr. Reynvoet remarks of the weapons: "It goes to countries which are not in a state of war (laughs). Well, in principle.... But then it may happen that the Belgian Army takes it over and it is delivered by way of an intermediate country". In the right upper panel, Director Fons Ni responds without mock-innocence: "We sell our arms to responsible governments. As soon as they have taken possession of their arms, it is they who use them. We have nothing to do with the use to which they can finally be put."[8]

The three large center panels, each is 100.5 x 83.3 cm, in Haacke's polyptych correspond roughly to the lower interior register of the Ghent Altarpiece. These three panels coolly document connections which the corporate spokesmen coyly avoid in the upper panels. In all three panels a photograph of a South African scene is superimposed over a silkscreened facsimile of the poster which advertises the Browning Prize for Creativity in Design. With only a one line caption identifying the location and date of each photograph, the connection between the "creativity" of Fabrique Nationale and the destruction of life to which it leads is succinctly made. Two of the photographs show South African troops either firing at Black demonstrators or looking at Black casualties. Both are scenes from the Soweto riots of 1976 when over six hundred Blacks were massacred. The center panel shows South African security forces marching in rank during 1977, the year a large number of Belgian "hunting rifles" was delivered to them. Furthermore, while Haacke's polyptych was being made, South African troops killed about forty people during the demonstrations in June 1980. The corporate promotion of apartheid is revealed here, as in Haacke's series concerned with the jeeps supplied to South Africa by British Leyland.

The three photographs do more than just record the creative barbarism of political repression. By seeming to abstain from overt commentary, such as in Goya's *May 3, 1808* or his *Disasters of War,* Haacke's photographs both sardonically realize the call by early advertising agents for "scientifically" presenting products[9] and directly relate to the "scientific" observation for which Jan van Eyck was famous. Yet the reticence with which these photographs show how Fabrique Nationale products directly produce deaths provokes questions, so that the viewer is forced to reconsider the "objective" interests of this corporation. Spectators are disallowed a "disinterested" view of these weapons by the way Haacke uses apparent neutrality to expose the viciously self-serving nature of Fabrique Nationale posters. Even more revealing, however, is the way Haacke's photographs, as promotional ads, divulge the underlying origins of consumerism and the values with which consumers are indoctrinated in order to perpetuate consumption. As early publicity agents stated, advertisements were a response to the "crisis of social control,"[10] and in multinational capitalism guns frequently implement that control whenever economic repression alone is inadequate. Haacke's panels make clear why corporate figures could consider consumerism, especially in connection with values like those propagandized by Fabrique Nationale, "the answer to Bolshevism."[11]

By showing troops whose faces are generally hidden, Haacke's panels underscore the inhumanity of the aggressors. Unlike the more random looking compositions on the right and left, the center panel pictures troops marching in an orderly way — a way which further accentuates the dehumanization which militarism means for the troops themselves as well as for the liberation fighters they kill. The soldiers fill

the compositional space so that they constrict our view formally, as they move to restrict opposition by reestablishing old political limits. Furthermore, these military photographs, in conjunction with the corporate advertisements, link the army and the factory. The deathly Irony of this connection extends far beyond the production of weapons *for* the military, however, since as Hobsbawm and others have noted, the model for modern industrial organization was the army. Richard Arkwright's early code of factory discipline in the eighteenth century was predicated on military order to such an extent that industrial expansion has been characterized as a "large-scale military operation."[12]

Significantly, Haacke's work discloses a more fundamental connection between these two institutions than mere organizational parallels. In this polyptych it is clear that while the army was the model for factories, factories in turn produce arms in need of armies. The capitalist mode of production needs workers repressively organized like armies to manufacture weapons for armies which organize repression. As Walter Benjamin noted, mass reproduction is especially aided by the reproduction of masses. Yet this system produces opposition along with its commodities, since the humanity denied in the factory is also the main thing denied by troops outside the factory. As recent studies emphasize, corporations which produce peaceful items are as dependent on armies as are the corporations which supply arms. Multinational corporate expansion generates militarism which in turn cyclically regenerates corporations, with the whole process being promoted by the mass media. Under no circumstances do corporate advertisements address, as Haacke's work forces the viewer to do: the dehumanized conditions for those who make the products, the loss of humanity by those who enforce their use, and the inhumanity with which entire countries are victimized.

The impressive scope of Haacke's polyptych makes it a correlative to the vision of totality embodied in the Ghent Altarpiece. An *Allerheiligenbild* ("all saints picture"), the Ghent Altarpiece deals with the ultimate beautitude of all believing souls.[13] The center panel on the lower register, the largest painting in the polyptych, shows the Lamb of God being paid homage by the Community of Saints from the four corners of the globe, with the Fountain of Life being located in the foreground. Flanking panels on the right depict the Holy Hermits and the Holy Pilgrims. Comparable panels on the left show the Just Judge (a panel stolen in 1934 and never recovered) and the Knights of Christ. The biblical text for this ensemble is found in Revelations V and VII. Conversely, Haacke's polyptych is a striking revelation of those who are lost, rather than those who are saved. In addition, his work shows how economic sacrifices are literally demanded from the four corners of the globe to continue multinational corporate expansion. The Knights of Christ have become the soldiers of consumerism, while the Just Judges have been replaced by the iron laws of a purportedly absent deity named *laissez-faire* economics, whose presence nevertheless brutally appears in Haacke's panels. Instead of using the *Just Judges* panel intertextually, as Camus does in *La Chute* to show the absurdity of judgments, Haacke uses this panel in an interimage dialogue to show the injustice of judgments daily made by corporate capitalism.

As a coda to his polyptych, Haacke has three predella panels at the bottom of his work. The use of these panels, which distinguishes his polyptych from the format of the Ghent Altarpiece, shows how Haacke self-consciously incorporates floating signifiers into his piece. In working for an upper middle class clientele, as well as for the nobility, Jan van Eyck reconciled the mannered elegance used for depicting the upper classes with the graphic directness reserved for the middle and lower classes to arrive at a new and "all-embracing 'naturalism'."[14] As such, his paintings focus on middle class values less directly than do works by earlier contemporaries like the Master of Flémalle.

Haacke's predella panels re-emphasize the incipient rise of the middle class as expressed in early Flemish painting. Just as fifteenth century Northern artists explored the quaintness of non-aristocratic life through genre and particularly genre *rustiglia,* so the predella panel was suitable, because of its small size, as a format for the new middle class intimacy.[15] Haacke's three predella panels update this earlier tradition by depicting modern bourgeois intimacy, namely, close-up views of rifles. With details that impart intricate knowledge, yet in clinically presented diagrams that engender detachment, Haacke's panels of arms underscore a further stage of Western history — the cleavage of public and private space. As Benjamin has shown, the middle class interior became not only a private universe, but also a personal fortress during the nineteenth century.[16] Haacke's predella panels testify to the continuation of these unreconciled but interdependent aspects of modern capitalism, thus elucidating a connection that is disavowed for reasons of legitimacy. Private existence in the bourgeois tradition, particularly as advanced by the exclusivity of corporate concerns, presupposes a public use of arms to consolidate the private gains on which this life style is based. Public space is the hunting ground for those who view life based on private interests.

As a final and unorthodox, but very effective note, Haacke caps the altarpiece formally by a banner with the logo of Fabrique Nationale. This flag, with its black velvet ground and silver letters, is both ominous and obtrusive. Its serifed Gothic letters allude to the aristocratic connections of this corporation. Yet these archaic letters are incongruous with the coolly modern and uncialed typography which has been silk-screened from posters onto Haacke's panels. Thus, continuity and discontinuity are very clear; however, the connection between chivalric banners in fifteenth century Flanders and modern flags for armies supplied by Belgium is revealing. Both types of banner symbolize the institutionalization of aggression and the social glorification of combat. As Huizinga and others have noted, Western culture has long admired the soldier as a knight-errant, "the representative of unhampered freedom in ideal directions."[17] Haacke's altarpiece graphically shows the real consequences of this "ideal freedom," especially insofar as corporate expansion is connected to this old military myth.

THE CONTEXTUAL INTERCHANGE

As this article has already intimated, Haacke's work deals with much more than how Fabrique Nationale misuses the past. His art of profound demystification has also disclosed some seldom acknowledged connections between his altarpiece for corporate capitalism and the proto-capitalist context of the Ghent Altarpiece. These links give Haacke's polyptych a social pertinence much beyond the interimage discourse already discussed. Because of the way Haacke's altarpiece is so context-specific, it becomes contextually expansive in a revealing manner. History clarifies and is clarified, but never simply contained by his work. The conspiracy of circumstances Haacke creates would conspire against his own art as propaganda if he merely attacked these circumstances in a one-dimensional assault. Because of the way Haacke seems merely to focus on the aesthetic ambience, as well as the social context that conceives it, he is able to make the aura and its contextuality self-disclosing. By creating an important interchange with the Ghent Altarpiece and its context, Haacke has also drawn the Van Eyck work into a state of contextual disclosure in relation to his own piece.

The subtle social and economic links between his art and the Ghent Altarpiece suggest even greater implications for both. One question in particular looms very large: to what extent is Haacke's altarpiece, that is, its own context enshrined as art — a direct outgrowth of the social values conveyed by the Ghent Altarpiece? It would be crude reductionism to see either Haacke's work or the Ghent Altarpiece as mere reflections of an economic infrastructure. Nevertheless, it would be even more implausible to deny that any profound connections with the general economic order exist. Neither artwork is reducible to social or economic developments, yet both works express significant aspects of these developments. In light of the period connections already discussed in each work, it is clear that a further explication of contextuality will lead to an understanding of more expressions of contemporary history in both works.

The European world economy — from which multinational corporate capitalism evolved — started emerging during the fifteenth century, that is, contemporary with the rise of early Flemish painting as advanced by the Van Eycks. Immanuel Wallerstein has discussed the origin of the European world economy as an economic system, not a political one, which loosely connected the Flemish-Hanseatic trade network with the Christian Mediterranean system, as well as with the New World and Eastern Europe a little later.[18] This rudimentary alliance was increasingly possible from 1450 on because of the new division of labor, the new state machinery, and the rise of the modern class system — all of which extended and presupposed a transition in the mode of production from use value to exchange value.[19] A significant difference between this new European world economy and earlier world empires was the redefinition of economic and political relationships started in the fifteenth century. In this new order, economic decisions became oriented towards the world economy and political decisions became directed towards the specific states within this system. Thus, while political energy was used to secure monopoly rights, the ideological basis for this world expansionism was statism. Flanders was central to this new development in

the fifteenth and sixteenth centuries. The international economic ascendency of Antwerp, as the main world market, over Bruges, as the national market, also represented the unprecedented establishment of one city state as the world's money mart — a position which Antwerp maintained until it was replaced by Amsterdam in the late 1500's.

Besides being the wealthiest and most cosmopolitan society in Europe, the Flanders of the Ghent Altarpiece was an acknowledged world center for the arts. When Philip the Good (1419-1467) — the Duke of Burgundy and Jan van Eyck's major patron — moved his court in the 1420's from Burgundy to Flanders, he did so for economic reasons.[20] Philip's decision to move from feudal Dijon to the bourgeois cities of Flanders was as momentous for the arts, as it was for the world economy. Panofsky has summed up the effects of this shift on art by noting that it was conducive to the "national consolidation" of Flemish painting and to the "repatriation of Flemish genius."[21] Thus, the statism so important for the developing European world economy was also very significant for Jan van Eyck, who lived most of his mature life in Bruges, and for the creation of the Flemish tradition in painting. In this sense, Haacke's linkage of the Ghent Altarpiece with Fabrique Nationale divulges an economic development connecting the two, which has little to do with purportedly related uses of creativity. Statism, the ideological basis of the protocapitalist world economy beginning in the fifteenth century, is still being used by corporate capitalism. Fabrique Nationale, for example, simultaneously seeks to expand on the world market, while emphasizing its state heritage in order to achieve legitimacy. It does this within the country whose system it exploits for international gain — a gain which is then advertised as a national achievement in keeping with its Belgian heritage.

Furthermore, the altarpiece format of the Ghent panel paintings was unusual in Flanders and Northern Europe before the early fifteenth century. The use of the altarpiece was directly connected to, among other things, the rise of a middle class which increasingly commissioned these prominent public artworks for conspicuous consumption. This class broke with the aristocratic preference for small illuminated manuscripts used in private. Even though he was a *valet de chambre* to the Duke of Burgundy, Jan van Eyck generally worked for an upper-middle class clientele, as Panofsky has observed.[22] Just as the altarpiece format expressed the tastes and aspirations of the new bourgeoisie (as well as the nature of Church ritual, etc.), so this bourgeoisie itself was a major reason for the new European world economy and for the prominent position of Flanders in it. The formation of the middle class was both a reason for and a result of the new division of labor. Revealingly, Haacke's altarpiece again elicits a connection between the Ghent Altarpiece and the emergence of the capitalist world economy on which multinational corporations now depend for their very existence. Hence, the use of the Flemish past by Fabrique Nationale does have some plausibility as a subterranean connection between the "creative imagination" of the bourgeois who commissioned early Flemish art and that of the corporate executives who now re-commission this art as a legitimating agent. The real link is between those who used this art in the fifteenth century and those who appropriate it now, between bourgeois patrons such as Jodacus Vydt and the corporate directors of Fabrique Nationale.

There is also another connection between period uses of the Ghent Altarpiece and the aim of modern advertisements as underscored by Haacke. Both possess a didactic purpose, as opposed to the critical intent of Haacke's work. The Ghent Altarpiece projects directly and allegorically a Christian view of the world established by the Roman Catholic Church and upheld by Flemish society. Fabrique Nationale ads promote a notion of commodity exchange and the world economic system on which it is based through pretensions to creativity. Both sets of images glorify institutions and the systems underlying them. Although the veiled ingloriousness of Fabrique Nationale is obviously more offensive, the link this corporation has with the Vatican is also clear, even though priests like Ernesto Cardenal are major opponents of multinational corporations.

The Ghent Altarpiece now presents, as Huizinga has aptly shown, a view of fifteenth-century Flemish culture that is at odds with the chronicles and documents of this period. In effect, the aura-encased Ghent Altarpiece promotes an auratic notion of its own historical context — a context Haacke's anti-auratic art does much to demystify. The extremely violent tenor of Flemish culture would hardly be suspected, if the static and harmonious art of Jan van Eyck were our only source of knowledge concerning this period. In discussing the Burgundian festivities — which were the only times the Ghent Altarpiece interior was open to public view — Huizinga further observed: "It is hard to imagine a more absolute contrast than that of these barbarous manifestations of arrogant pomp and the pictures of the brothers Van Eyck... with their sweet and tranquil serenity."[23]

Fabrique Nationale and corporate capitalism are based on such savage contradictions that the possibility of veiling them has become ever more difficult, so that a profound legitimation crisis, as unveiled by Haacke in his polyptych, seems more likely in a general sense. Significantly, fifteenth-century Flanders went through a social transformation that strained the process of legitimation and led in painting to what Panofsky has termed "disguised symbolism." The transition from a local precapitalist economy to an international protocapitalist economy was inextricably connected to a dramatic redefinition of the Christian attitude towards the physical world. The fifteenth century in Europe, which has been labeled the discovery of the world and of man, gave rise to a dramatic increase in pictorial "realism" epitomized above all by Jan van Eyck. Similarly, poverty went from being an apostolic virtue to a social shame, as every aspect of Flemish culture experienced the tense synthesis of a new materialism with old spiritual precepts. Early Flemish art, like all other dimensions of society, was characterized by what Huizinga has called a startling worldliness in other-worldly guise.

Resulting from this historical development was an increasing acceptance of the material world accompanied by an insistent effort to elevate spiritually this new secularity — in other words, an effort to legitimate this new tendency in old terms. As all details of ordinary life were raised to a sacred level, all that was sacred was relegated paradoxically to an ordinary level. The Ghent Altarpiece, though less than Jan van Eyck's other works, expresses brilliantly this contemporary situation. Paintings by Jan van Eyck embraced nature to a degree unprecedented in European art, yet these pictures simultaneously consecrated all aspects of life in an unparalleled manner. Thus, the contradiction occurred that Flemish art was internationally famous both for an all-embracing naturalism and a peculiar piety, a novel secularity clothed in a regressive spirituality.

The nature of the legitimating process in fifteenth-century Flanders, however, was fundamentally different from the one now used by corporate capitalism. Flemish culture was undergoing a transition from one historical epoch to another, which gradually transformed anachronistic values as they were stretched to sublimate new developments. Conversely, corporate capitalism as represented by Fabrique Nationale is trying to disallow the historical transition from one economic order to another, even as it pretends to be a mere extension of what preceded it. As Haacke and Habermas have demonstrated, in art and in Critical Theory: corporate capitalism must now remove participatory involvement from semi-democratic ideologies in favor of authoritarian patterns remaining from pre-bourgeois tradition. Bourgeois culture *as a whole* is not able to extend itself. It needs revivals of older world views in order to avoid the further realization of the emancipatory ideas which allowed its own development. As such, the corporate capitalism disclosed by Haacke's altarpiece cannot be called the logical extension of fifteenth-century culture, however much the two are connected. At present, corporate capitalism exploits its past to deny historical progression, while claiming — for reasons of legitimacy — to progress beyond past history.

As Max Raphael has observed of art in general, so we can say of the Ghent Altarpiece in particular: it is a storehouse of possibilities awaiting a progressive consummation, even though multinational corporations presently use the artwork itself to defer such a consummation. Haacke's polyptych discloses the ideological appropriation entailed in the contemporary process of legitimation. Insofar as his work discredits the auratic containment of the Ghent Altarpiece, Haacke's polyptych is an extension of the Flemish art whose emancipatory dimensions he has renewed. The Ghent Altarpiece expresses — among other things — significant historical advances which, as Haacke has deftly shown, can be fully realized only through historical progression, not through the suppression of history. At present Benjamin remains correct. There is no work of art which is not at the same time a document of barbarism. Nevertheless, the very way Haacke has affirmed this situation in his polyptych is precisely what allows us to know that circumstances could be otherwise. ■

NOTES

1. Habermas, Jürgen, *Legitimation Crisis* (1973), translated by T. McCarthy, Boston, 1975. It should be emphasized



Photo: Hans Haacke

Wij geloven aan de macht van de creative verbeeldingskracht, 1980, 11 silkscreen panels and flag, installation view, Ghent, Belgium

that this critique was done in the early 1970s, when the legitimation crisis seemed to be in a more advanced stage than it now appears to be in.

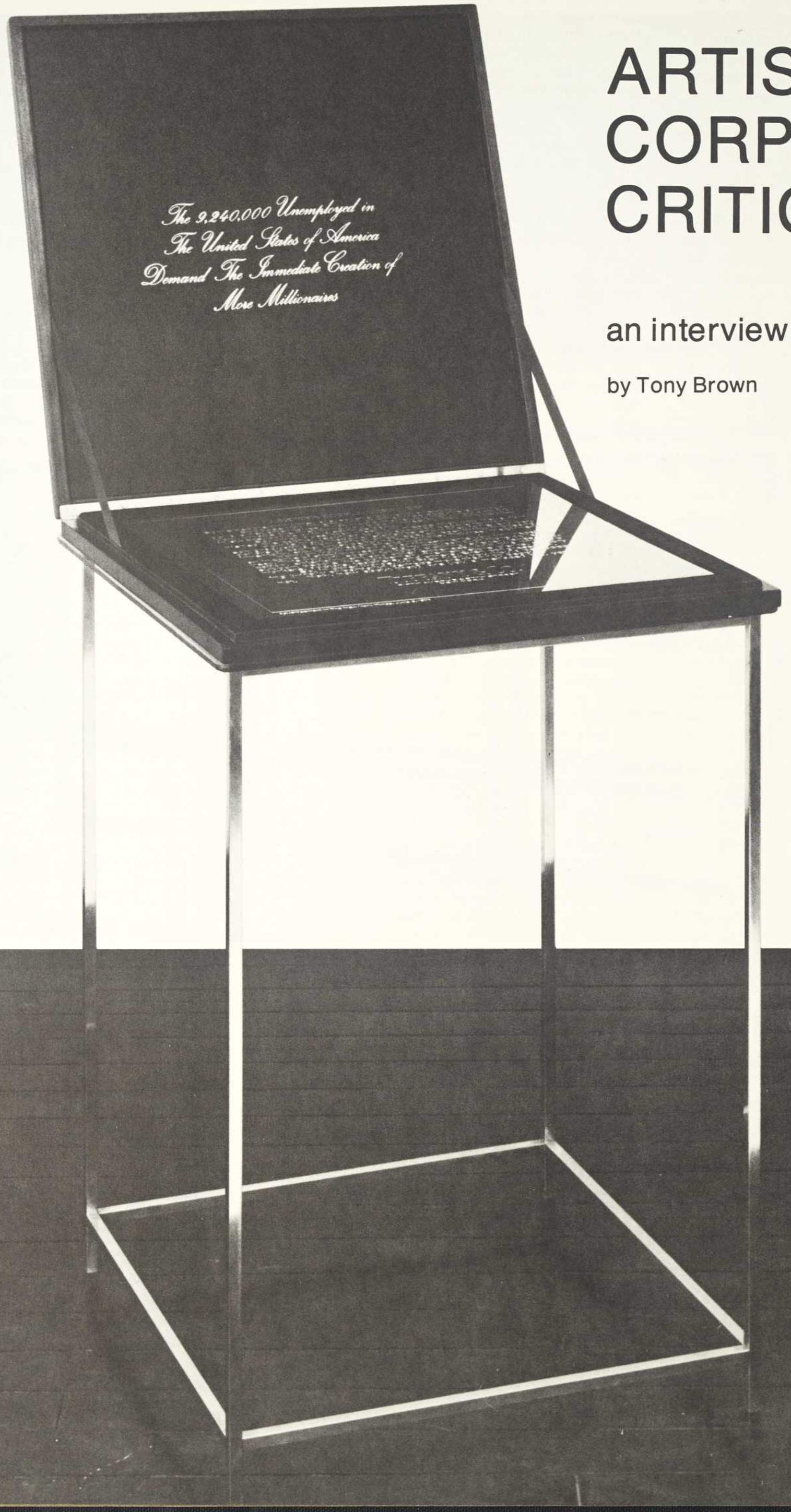
2. While Adorno and Benjamin both realized that the aura was connected to commodity fetishism and cultural enshrinement, they differed on this issue in a significant respect. Adorno saw the aura more as the result of a type of perceptual encounter connected to social values, whereas Benjamin saw the aura more as something intrinsic to the art object yet destructible through mechanical reproduction. Hence, Benjamin optimistically predicted the destruction of the aura through photography — something which has not happened, as Haacke and others have noted — while Adorno saw that this was impossible because of the socially determined basis of the aura. Only after society has been significantly changed will the aura be transcended, the art demystified.
3. Habermas, p. 79.
4. *Ibid.,* p. 77.
5. Ewen, Stuart, *Captains of Consciousness — Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture,* New York, 1976, p. 38.
6. The best discussion of the iconography of the Ghent Altarpiece remains the one by Erwin Panofsky. See his chapter on this work in *Early Netherlandish Painting* (1953), vol. I, New York, 1971. More recent discussions of this iconography, such as *Van Eyck: The Ghent Altarpiece* by Elisabeth Dhanens, New York, 1973, have not disproved the fundamental ideas my article takes from Panofsky's treatment.
7. In a pamphlet accompanying his polyptych, Haacke quotes *Armies and Weapons,* an international military journal, as stating that Fabrique Nationale arms have been used "on a large scale in all the more recent wars and guerilla actions" (page two).
8. The translations for these quotations are from Haacke's pamphlet (page eight).
9. Ewen, Stuart p. 34.
10. *Ibid.,* p. 13.
11. *Ibid.,* p. 88.
12. Mumford, Lewis, *Technics and Civilization* (1934), New York, 1963, p. 84. The connection of multinational corporations and military repression has been extensively documented by Noam Chomsky and Edward S. Herman in a two-volumed study entitled *The Political Economy of Human Rights,* Boston, 1979.
13. Panofsky, p. 212.
14. *Ibid.,* p. 2.
15. *Ibid.,* p. 70.
16. See the section entitled "Louis-Philippe or the Interior" in Walter Benjamin's *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism,* translated by Harry Zohn, London, 1973. Also, see Richard Sennett's *The Fall of Public Man,* New York, 1978.
17. Huizinga, Johan *The Waning of the Middle Ages* (1924), New York, 1954, p. 77.
18. Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System, Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century,* New York, 1976, p. 47.
19. While Wallerstein tends to see the unifying principle of the world economic system as the search for market profits by capitalists, with the division of labor resulting from it, Ernesto Laclau contends that the world economy is capitalist to the extent that the law of motion of the capitalist mode of production — that is, the fluctuations in the rate of profit — is the law which articulates the system as a whole. Hence, Laclau's critique, which involves a progressive transition of various non-capitalist modes of production to economic systems, permits the coexistence of various non-capitalist modes of production within the capitalist system. See Ernesto Laclau, "Feudalism and Capitalism in Latin America," in *Politics and Ideology in Marxist Theory,* London, 1977, pp. 42-50.
20. Panofsky, p. 144.
21. *Ibid.,*
22. *Ibid.*
23. Huizinga, p. 250.

David Craven is an art critic and assistant professor at the State University of New York at Cortland.

ARTIST AS CORPORATE CRITIC

an interview with Hans Haacke

by Tony Brown



Au cours de cette interview, Hans Haacke nous parle du passage, dans son oeuvre, d'une préoccupation pour les systèmes biologiques à une préoccupation pour les systèmes sociaux et politiques. Par le biais de l'art, Hans Haacke fait la critique de l'ingérence des corporations dans la politique et il nous parle de la réticence des musées américains à montrer son oeuvre. Il discute avec Tony Brown de sa façon de faire de l'art (esthétique, matériaux, recherche, approche critique), de sa perception de son public, de la portée de son oeuvre dans le domaine politique et de sa conscience des dangers que représente la récupération. Il nous fait, pour finir, la description détaillée de son oeuvre récente *Upstairs at Mobil: Musings of a Shareholder,* 1981, et nous entretient de ses tendances politiques et des raisons qui ont motivé sa décision d'être artiste plutôt que politicien.

Tony Brown: You had worked with physical phenomena, plants and animals for a number of years. What were the reasons that made you decide to shift from systems in nature to social and political systems?

Hans Haacke: After reading Von Bertalanffy's *General Systems Theory* I became acutely aware of the interconnectedness of everything. In fact, the world cannot be divided up into departments, to be studied separately like the parts of the body were in the anatomy of the nineteenth century. All things hook up and affect each other; there is no break between the social world, the physical and the biological world. Having first dealt with plants and animals, it was only natural that I would eventually include the social world.

T.B.: Which of your works were important in making the shift to social systems? Was this shift a conscious one on your part?

H.H.: To a certain degree it was conscious. I remember that the assassination of Martin Luther King shook me up quite a bit. A short time afterwards I was to give a talk on my work. I felt the need to preface it by saying that my works, which until then had dealt exclusively with physical and biological systems, should not be construed as tacitly condoning a social organization in which King's murder is a natural event (my current work does not require such disclaimers).

T.B.: You mentioned that you had been influenced by a text on biological systems. When you came to the realization that you wanted your work to be more directly related to social concerns, did you start to read texts on political science or sociology?

H.H.: No, not immediately. However, I had been reading the political sections of newspapers since I was in high school. Politics have always interested me, but I did not see the need or the means to incorporate it into my work. There were other events as well that contributed to my politicization: the war in Vietnam and the race riots in the U.S., also my participation in the Art Workers Coalition in New York.

T.B.: What effect did the Art Workers Coalition have on you?

H.H.: Working with the Art Workers Coalition taught me a lesson or two about museums and the art establishment as it relates, or, for that matter, does not relate to the world around. It made me more attentive to the specific nature of the art public.

T.B.: In our culture the emphasis is placed on the notion of specialization; your attempt to deal with the interconnectedness of things is in complete contradiction with that notion. In a way you are attempting to operate as a Renaissance man. This is a tremendous task as the amount of information now available in all the areas you are working in makes it virtually impossible for any one person to effectively gain a comprehensive view of all these things.

H.H.: It is true that I am a little wary of specialization, although I know that, as you say, the amount of information to be digested in each area of study is so immense that one cannot play Renaissance man. However, I think it is unwise for an artist to plunge into specialization except perhaps specialization in the use of a particular medium. An artist, like most other people, draws from a multifaceted experience and should respond to it correspondingly.

T.B.: Has it become increasingly difficult for you to show your work since you shifted from systems in nature to socio-political systems? Was the Guggenheim's cancellation of your show symptomatic of most galleries' reactions to your work?

H.H.: It is very difficult in the U.S. to find a museum ready to show my stuff. That does not mean that I am totally locked out. Although it may appear to be the last thing to expect, there are, in fact, a few commercial galleries prepared to exhibit my work, even at the risk of offending some of their clients. University galleries are another outlet. In spite of the similarity between trustees who run universities and those in charge of museums, university galleries are fortunately more insulated from their immediate control, so that their exhibition policies are not necessarily affected.

T.B.: In this country most people are aware of your work not from your shows but from publications. Have you ever considered trying to do catalogues, publications, or trying to get involved in more mass media oriented communication?

H.H.: It is very difficult to get things into the mass media. For one thing, I do not have the financial resources for that, and for another, the mass media, particularly in the States, are rather closed to this kind of stuff. The publishing world is probably a little more liberal and libraries are more open to opinions that deviate from the norm. There is, however, an important element that we shouldn't overlook: when we insert such products into the art context, if, for example, they are shown in museums or commercial galleries, they acquire what Walter Benjamin described as an "aura". Although Benjamin thought that in the world of technical reproduction this aura would be destroyed, it is, in effect, as strong as ever or possibly even stronger. I believe this aura is part of the materials with which I am working. It provides the "energy" on which my things ride, while at the very same time, my work is putting this peculiar socio-psychological phenomenon into critical perspective. At least I hope it operates in such a dialectical fashion.

T.B.: So you recognize that you rely on the same mythical structure that you attempt to deconstruct?

H.H.: Yes, absolutely. In a truly dialectical sense there is an unavoidable contradiction. The impact these things may have relies to a considerable degree on the mythical power of the context in which they appear. Clearly, only after they have received the blessings of the art world institutions does a book or a catalogue with reproductions attract readers. To catch people's attention and to retain it is not an easy task.

T.B.: Do you rely on or use the art context in any other way?

H.H.: Yes, for example, I used it as the appropriate foil for exhibiting a quote by David Rockefeller in which he speaks about art as a useful instrument to further business goals. When such a statement is taken out of the context of the business world, of which Rockefeller, of course, is a major and highly visible exponent, and then injected into the art environment, it clashes with the generally held values and assumptions of the people of that world. Result: not only is Rockefeller's credibility as an art patron put into question, but also, by extension the legitimacy of his role in the world at large.

T.B.: Do you think of your work as kind of assisted readymades?

H.H.: Yes, that is one way of talking about them: removing something from one context, inserting it into another and thereby changing its meaning. I rely on some of the techniques which were developed by the Dadaists and Surrealists.

T.B.: Hypothetically speaking, what would happen if one of those corporate people were to stand next to one of your quotation plaques for a photograph and smile and then publish it in one of their promotional jobs to imply that here is an artist who is showing their statement and therefore validating it within the art context? What happens to your meaning?

H.H.: I believe it doesn't do much damage because in the world in which these people move my approval or disapproval does not matter. They are, in fact, not my audience.

T.B.: Who then is your audience?

H.H.: In this particular case the audience is all those people who are unfamiliar with the corporate rationale for the support of art. It was quite interesting to observe how people at the gallery reacted. Reading the quotes they became visibly angry at those good corporate citizens who were clearly trying to dupe them.

T.B.: So you are aiming at basically the same

liberal constituent that big business is?

H.H.: Yes. The attempt to use art for corporate ends is carried out in an ideologically more or less liberal and educated segment of society. These people are relatively young, with a large proportion of students among them, who are likely to move into positions of influence within the foreseeable future. Most in this group — with the exception of the students — are economically at ease if not wealthy and belong either personally or through social and family relations to those whose opinions matter in the political arena.

T.B.: How effective do you think your statements are compared to the influence of people like Mobil Oil?

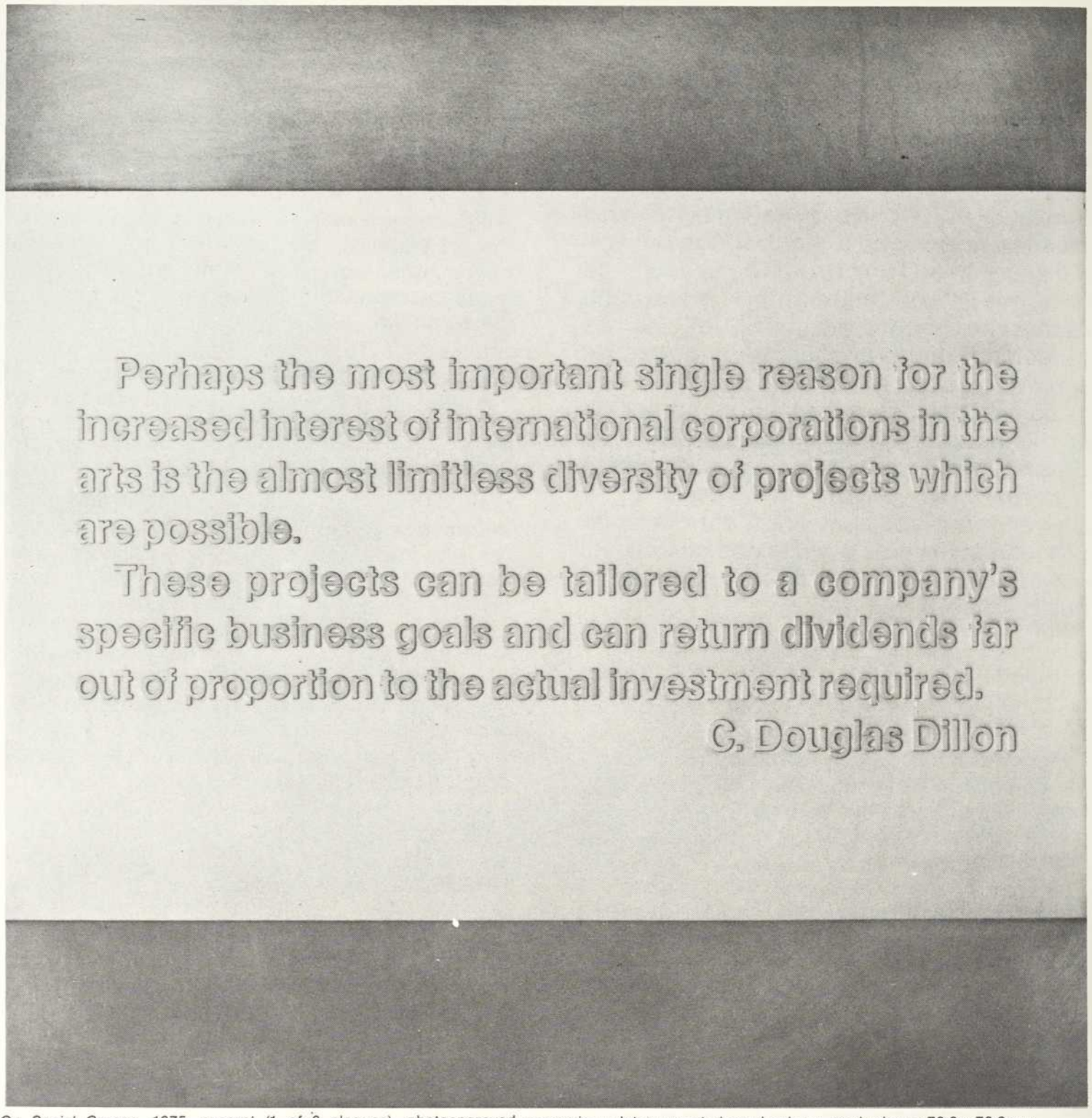
H.H.: It is hard to measure. I would probably have to conduct a poll. But even then, the real test would be an assessment of that particular public's attitudes in five or ten years from now, at a time when such influences, if they played a role, can no longer be traced to their origin. Corporate advertising is in a similar bind when it comes to finding out if it was worth its money. Nevertheless, there are some comforting indications that my stuff did not go unnoticed. When corporate art support is being discussed, I am occasionally invited or my works are quoted. I also lecture and there is a bit of coverage in magazines and books. Miraculously, the lockout by the museums did not succeed in getting the discussion of these issues off the agenda. It would be ridiculous, though, to picture myself as the Lone Ranger. Corporate behavior is suspect to a great number of people. And it is also clear that many elements have to come together to affect the drift of society. Art is only a very small enterprise within the consciousness industry.

T.B.: You stated that you collaborated with the Art Workers Coalition. Do you collaborate with any other groups?

H.H.: Frequently, in the course of my work, I need the help of organizations that have been monitoring areas of interest to me, as for example, the conduct of multinational corporations in South Africa. There are a number of research organizations, church groups and others, sometimes with a leftist touch, which do very thorough work. Our interests often run parallel. I am quite happy to give them what I have discovered and in turn I am very grateful for what they have to offer.

T.B.: Let's get back to something you previously talked about in your attempt to demystify the gallery system, the role of the artist, and unmask the corporate relationship to art. Do you not, in the end, alienate the liberal viewer who comes to the gallery with the expectation of having a certain experience?

H.H.: No, I don't believe the situation is quite the way you describe it. True, liberals do not go to galleries and museums with the expectation of having their noses rubbed into things they don't normally associate with art. On the other hand, liberals are the kind of people who are potentially sensitive to social ills. They are in a terrible bind. Naturally, they perpetuate the capitalist system and some of them also profit from it handsomely. But the liberal mentality, with its humanist ambitions and vague ideas about



On Social Grease, 1975, excerpt (1 of 6 plaques), photoengraved magnesium plates mounted on aluminum, each plaque 76.2 x 76.2 cm. Collection Gilman Paper Company, New York. Photo: Walter Russell

social justice and its often sentimental sympathy for the underdog, is fraught with guilt feelings. I think one can reach them on that level, and it is at this level that they potentially shift allegiance and break with the corporate view of the world, particularly when they realize that they are also being fooled and exploited for the gain of a small minority. But then there are also people who are quite happy to discover that there are artists whose views are similar to their own, that their need for sensuous and intelligent stimulation can be gratified without having to forget about their ideological convictions, that there is indeed an art for them as well. My work is not done with a clenched fist nor, I hope, is it so dry that it isn't fun to look at. I like it to have enough of a "culinary" element — in the sense that Brecht used the term — so that it is provoking critical thought while being pleasurable.

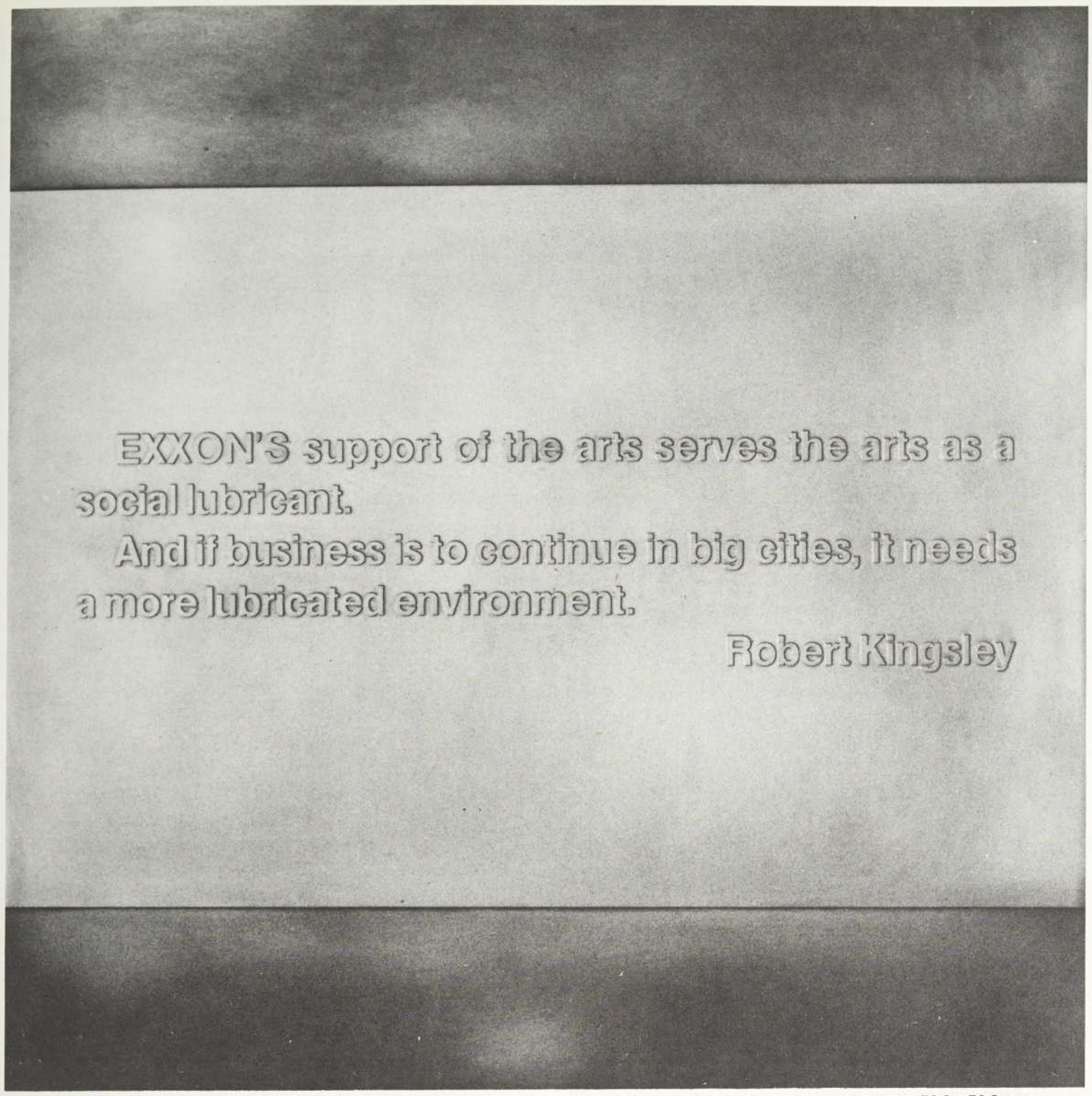
T.B.: As you did with your Tiffany piece?

H.H.: Yes, that is a good example. There are a number of clues which are fun to decipher. The appeal to peoples' senses and intelligence is important. Otherwise it remains dull lecturing and they turn off, and for good reason.

T.B.: Could you give me an example of a recent piece where you set these clues up for the viewer?

H.H.: Let's talk about one of my new Mobil pieces. Already the title *Upstairs at Mobil: Musings of a Shareholder* is full of allusions. It refers to Mobil's sponsorship of the popular series *Upstairs Downstairs* on the Public Broadcasting Service, one of those Edwardian programs which Mobil uses to ingratiate itself with the public and indirectly promote its fortunes in Congress. The title also implies that Mobil occupies the position of the master, whereas the rest of us are busy in the servants' quarters. For afficionados of Mobil's op-ed page advertisements, the *Musings of a Shareholder* recall Mobil's own "Musings of an Oil Person" which appear regularly in *The New York Times* and elsewhere.

The piece itself consists of ten panels, each a photoetched facsimile enlargement of a tenth part of my Mobil stock certificate. I bought ten shares for this purpose. Pasted into each panel is the corresponding segment of the original certificate. This accomplishes several things. It



On Social Grease, 1975, excerpt (1 of 6 plaques), photoengraved magnesium plates mounted on aluminum, each plaque 76.2 x 76.2 cm. Collection Gilman Paper Company, New York. Photo: Walter Russell

authenticates the facsimile enlargements and it plays on the magic of a piece of paper which represents part-ownership of a multinational corporation. Cutting up this piece of paper is somewhat akin to scratching out the eyes of a person on a photograph and to the destruction of money. The funny thing is, however, that irrespective of the certificate's mutilation, my title to the ten shares is not put into question. I continue receiving dividends. In case the piece is sold, the collector would become the owner of the ten cut-up parts of the certificate, but he would not become the beneficiary of the stock. If, however, he were more interested in the stock, he could reassemble it. Naturally that would destroy the piece for which he would have paid more money than the ten shares are worth.

Then, of course, there is my legitimation for speaking as an "enthusiastic" stockholder. I pretend heaping praise on my company for all those neat tricks (which I name) to extract more money out of the public in order to engage in all those devious manoeuvers to manipulate national and international policy and for brainwashing people into believing that all this is done for their own benefit. My inversion of private motivations and corporate policy as it is discussed only among peers into a publicly pronounced position undercuts the image of the responsible corporate citizen that Mobil spends so much to project. The natural behaviour of a large corporation that public relations is meant to disguise, reveals itself when a gung-ho shareholder speaks about his or her interests. The text itself is full of intriguing allusions, puns, and invitations to extrapolate.

It is quite beautiful that Mobil's Pegasus, the symbol of poetic inspiration, appears in one of the medallions on the certificate. There is also the image of a topless lady with flowing gowns carrying a torch. She clearly solicits multiple and intriguing interpretations. An art world in-group joke: like other instruments that are to represent property, the Mobil stock certificate incorporates some impressive precursers of pattern painting.

I chose handwriting rather than printed lettering for my own text in order to give it the character of a personal testimonial. It also pokes fun at all those handwritten confessional messages in recent "conceptual" art. The scribbling further violates the original stock certificate. It also "ruins" the rather impressive etchings. (The facsimile had to be done as an etching because this is the medium of the originals). And on and on...

T.B.: The context you have chosen to work in is capable of censoring work in a very subtle manner, for instance things can simply be purchased, or any opposition can be bought out. In other words, the work can quite easily be co-opted. How do you deal with this issue?

H.H.: Let me say generally, that the fear of co-optation can be terribly debilitating.

T.B.: Then this is a problem for you?

H.H.: No, it is no longer a problem for me, but it was some years ago.

T.B.: With which work?

H.H.: When the Gilman Paper Company was interested in buying the quotes on the use of art for corporate ends. At that time I had to think very specifically about this problem. Before that it was only a hypothetical question. Co-optation occurs when the intentions with which our action is taken are reversed in practice, and one serves, in fact, the opposing interests. As all such questions, often raised in heated theoretical debate, need to be answered in terms of a concrete situation, I looked at the probable result of the sale to the Gilman Company collection, and I found that my fear of co-optation was not justified.

T.B.: Did you stipulate how the piece could be used?

H.H.: All works that I sell are sold under the so-called Siegelaub contract which stipulates that once every three or six years I can borrow the work for an exhibition, that the owner cannot reproduce the work without my written permission, that it cannot be exhibited outside the private collection without my consent, and in case of a resale, that I receive fifteen percent of the profit if a profit is realized. After some reflection I recognized that the work on the company's walls did not lose its meaning and possible effectiveness. It was not taken out of circulation either, because it is still being reproduced in books and catalogues and articles. Although most people have never seen it, the piece is known by a great number — the same way that most people have never seen an original Tatlin or Duchamp but still have definite ideas about them. If it were not so, we would not be talking about it now.

T.B.: The difference though is that the real thing is being viewed by the business sector not the liberal.

H.H.: That particular company keeps its collection in the offices. The employees get to see it every day. They read there, for example, that art is suitable for building morale and loyalty among employees. In a funny way, then, the explanation of why corporations are fond of art puts that very collection into perspective. I like to believe that it plays a bit the role of a Trojan horse. The collector himself is possibly intelligent enough to be aware of this and becomes, in a twisted way, my accomplice. Things are not one-dimensional.



Upstairs at Mobil: Musings of a Shareholder, 1981, Photoetching, collage of Mobil Stock certificate and drawing, 10 sheets, each 89 x 54 cm. Printed by Hidekatsu Takada and Nancy Anello at Crown Point Press.

Photo: Jon Abbott

T.B.: So you do not feel that you were co-opted in that instance?

H.H.: I don't think so. I don't think the company is ahead in having it. I rather think I got the cake and ate it too. And I may very well have co-opted the company.

T.B.: Is there the possibility that your work is often taken as a token gesture the same way you identified the issues of ecology as being safe for oil companies to back, as they now realize that their gesture acts as a smoke screen to confuse the public?

H.H.: I would be a megalomaniac if I disputed it being more than a token. Because of their limited resources, any individual or small group of people can promote their ideas next to a large national organization, a government or a multinational corporation only in a token fashion. Looking at it superficially, then, this would mean you might as well throw up your hands, go home, and forget about it. The paralysis resulting from the fear of co-optation, however, leaves political decision-making and frame of references totally to the powers that be. I believe that what artists do, what journalists do, what teachers and priests do, what anybody who works in the communications industry does, each in his or her own particular and minor way, does collectively affect the way people think about themselves and their position in the world. Seen in a larger context, like in a fabric or a mosaic, all these bits change the total coloration somewhat. And since we are dealing with a mythically endowed medium, its radiation is probably much stronger than its limited economic base might suggest.

T.B.: So you see yourself as a token but not impotent as such?

H.H.: Yes.

T.B.: We have discussed the tactics and implications that are involved in the way you work. I am also interested in discussing the actual problems you encounter when making your work and in the fact that your work has the appearance of commercial corporation advertisements and that these advertisers have very large budgets, many people working for them and a great deal of time to put into the production of their things. How do you position yourself in relationship to them, and do you have to compete with their level of visual sophistication?

H.H.: You have quite accurately sensed my ambition to mimic the slickness with which corporations present their message. And indeed it often costs me a lot of money to achieve that same level of "perfection". It cannot be done with a typewriter on cheap paper — it has to have the "corporate look". It is not only the verbal message, it is also very much the appearance, the look of authority, power, and expertise with which corporations impress their views on the public. And that costs money. I once scrapped a piece simply because I could not match the perfection of the corporate style, and my sarcasm would have been flat.

T.B.: To a certain extent it sounds as though you have a degree of respect for those companies' productions.

H.H.: Yes, it is obvious that the smarter corporations are running their P.R. offices with a great deal of intelligence. They are able to hire the

most sophisticated graduates coming out of universities and art schools. What is so insidious is that people with talents in the manipulation of language and images find these talents understood, recognized and promoted almost exclusively by big business and its public relations mercenaries. Consequently, these corporations end up absorbing a good deal of the intelligence available today.

T.B.: How do you view another artist who appears to be involved in the production of objects related to socio-political concerns — I am referring to Joseph Beuys?

H.H.: I recognize him as a very inventive artist. He has a fantastic sense for materials and their connotations and mythic power. Giving him such credit does not preclude my disagreeing with his politics, his *Weltanschaung* and the role he plays in the art world. The cult around his person and his attempts to promote himself as a shaman and savior of the world make me very uneasy. I am fond of a critical consciousness. I don't like following a leader blindly and I get scared when I see others do it or solicit it.

T.B.: He espouses a certain kind of non-materialistic approach to the world that you don't?

H.H.: He certainly is not a materialist as I am.

T.B.: You have been living in New York for fifteen odd years now. How do you relate to what is going on at present in the art world compared to when you first arrived?

H.H.: When I go around galleries and museums and hear what people talk about, for the most part it's not very stimulating for me. It appears we are still in a period of consolidation if not retrenchment. A rather deliberate attempt is being made to forget the still unanswered questions that were raised during the sixties. This is perhaps a result of the fatigue after the tensions left from the Vietnam war and a nostalgia for the seemingly innocent frolicking of the fifties.

T.B.: How do you perceive the kind of work younger New York artists are involved in?

H.H.: I hesitate to pass generational judgements. There seems to be a healthy brashness and a new desire for experimentation which was missing in the seventies. I find this quite intriguing. I am sometimes a bit uneasy when too much attention seems to be paid to style over substance. What also troubles me, of course, is that commitments are often viewed as uncool. This allows for the folkloric play with fascist symbols and attitudes which may very well pave the way for their eventual adoption. Part of the current ferment, however, is also leftist elements. I believe the two have not yet sorted themselves out. I do expect, though, that similar to the polarization in the U. S. at large, which seems to be on the horizon, there will be a clear split in the art world along ideological lines. In any case, the eighties are likely to be more abrasive than the seventies.

T.B.: What exactly is your own political persuasion?

H.H.: Well, I don't like to run around with a party label or waving a flag. In fact, there is no such party or flag that I could associate with without reservations. For example, I have little patience for the orthodoxies of the left in spite of my general leftist sympathies. I suppose one could say my interest is in creating a critical consciousness.

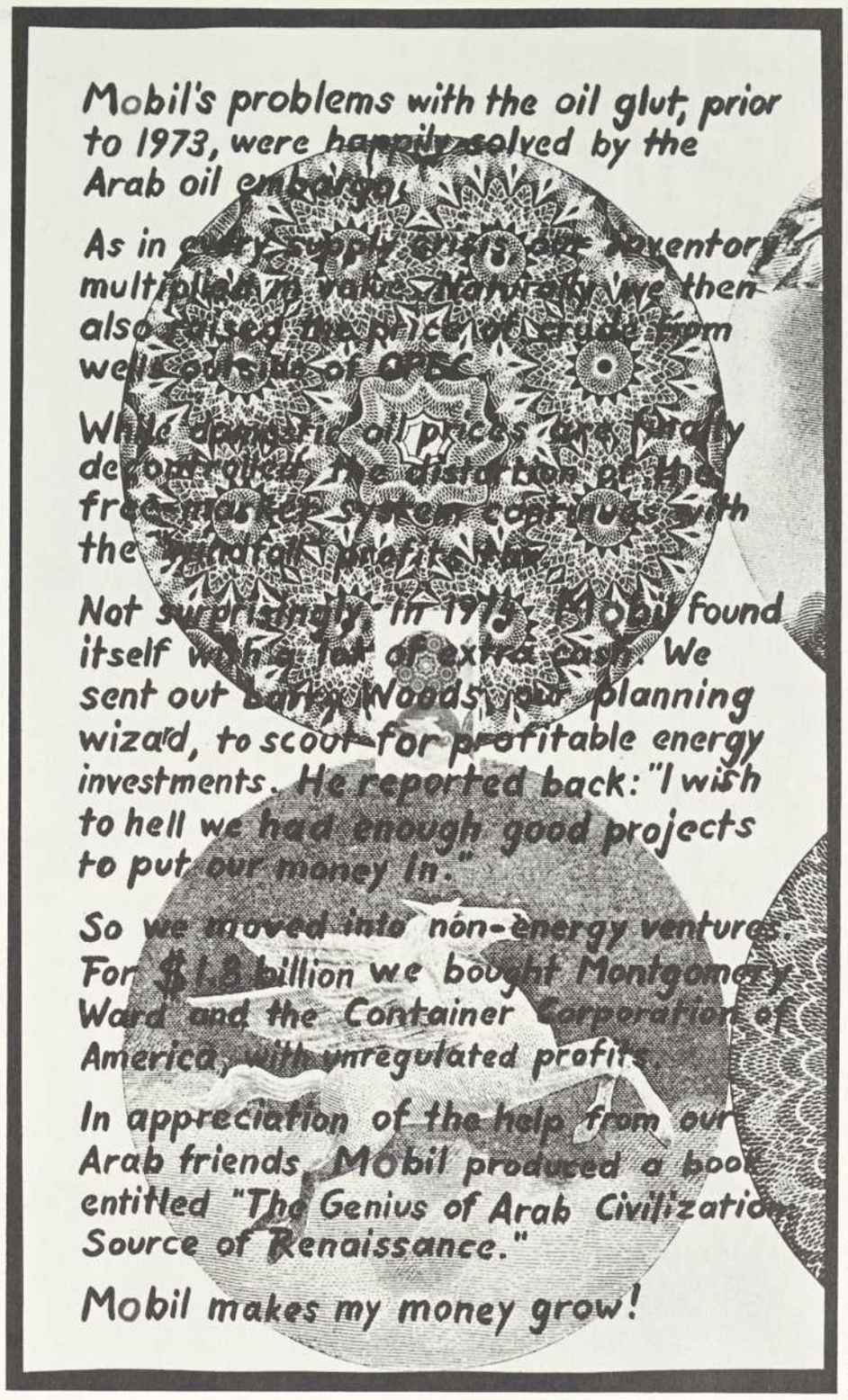


Photo: Jon Abbott

Upstairs at Mobil: Musings of a Shareholder, 1981, excerpt.

T.B.: That critical consciousness must ultimately, then, be based if not in a political context, in a moral position.

H.H.: Yes, probably at the base of it all there is some moral commitment but it is not so easy to talk about that without becoming melodramatic. It is enough if you sense that there is such a thing. One should not have to belabour the point.

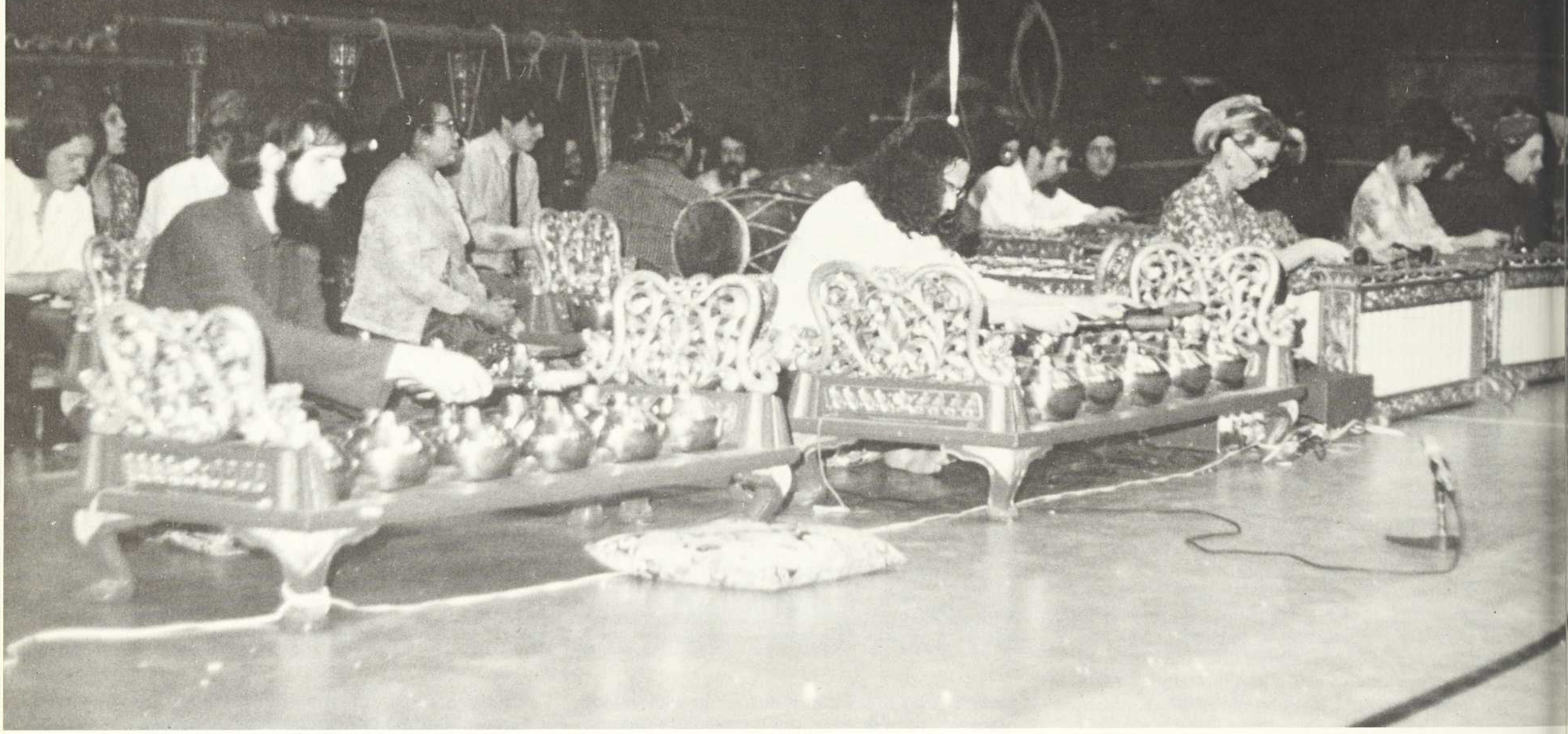
T.B.: Some people, and I know from the discussions you had with my students, feel that "if you really want to change things, why don't you become a politician?"

H.H.: I suppose a psychoanalyst might attempt to figure out the answer to why one chooses to become an artist in the first place and what keeps one there. I personally feel more comfortable doing this rather than something else but I cannot tell you exactly why. It would be dangerous if there were only the option to be either an artist or a politician. In effect this would imply that art should deal with nothing but art and that you should leave politics to the politicians. Experience tells one should never leave politics to the politicians. Aside from the trouble this can get us into, such abdication would also be in conflict with generally held notions of democracy. But it would also be dangerous for art. Shutting out the social world would reduce it to a self-consuming art for art's sake. Irrespective of the claims which this art-theoretical position makes to the contrary, it has, in its own right, ideological and implicitly political implications like any other. How they happen to feed into a particular historical situation depends very much on the peculiar makeup of the circumstances under which this occurs. In a complex way, art has always interacted with its social environment. Its communicative nature makes it intrinsically social. So one might as well deal with it in those terms. If art contributes to, among other things, the way we view the world and shape social relations, then it does matter whose image of the world it promotes and whose interests it serves. ■

Tony Brown is an artist living in Montréal. He teaches in the Department of Visual Arts at the University of Ottawa.

MUSIQUE ET PARTICIPATION

une entrevue de Richard Martin



Richard Martin (à gauche) dans le Gamelan javanais, Wesleyan University, Middletown, 1970, photo: Monique Martin.

par Raymond Gervais

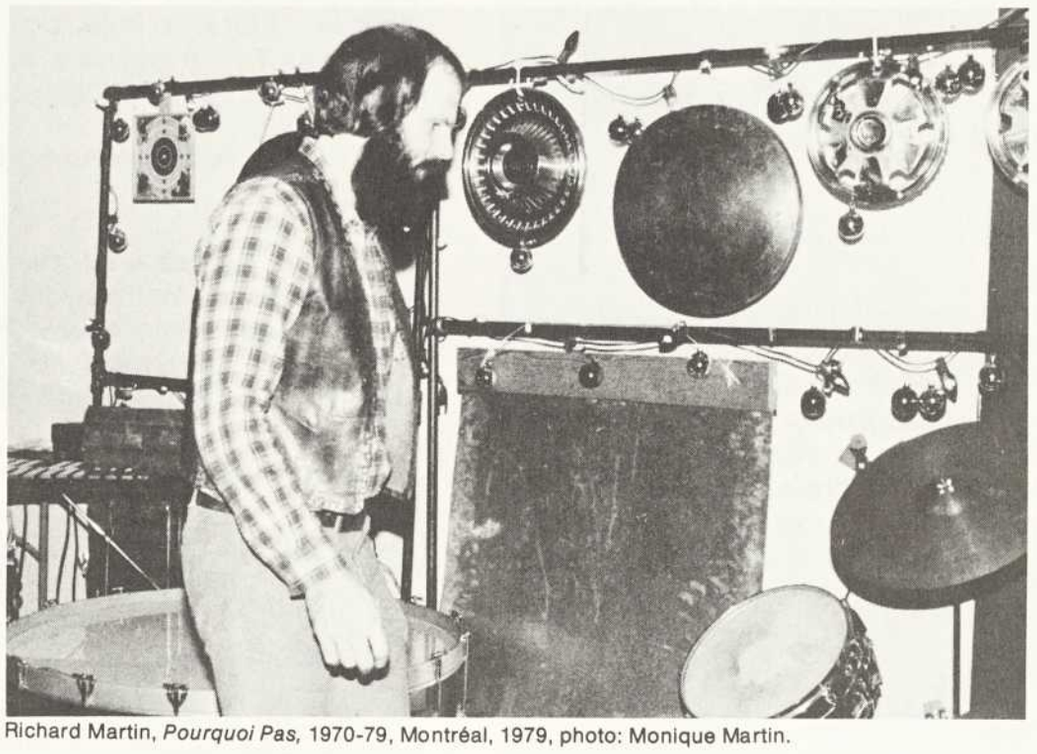
In this interview, the Montréal composer and performer Richard Martin talks about his music. A short introduction gives a glimpse of his musical itinerary, especially the two years he spent in the United States, studying first with Alvin Lucier and then with Robert Ashley. The interview follows the history of his pieces. Most of the works show an interest in the involvement of the public in the music.

This involvement is already visible in *Code 514* where the music being played is based on the telephone numbers of the individuals attending the concert. In *Pourquoi Pas,* the performers are not required to have any specialized skills. *Sons intérieurs* which, in its concert version, can be said to be the height of participation, is a piece where the composer only sets up a structure in which the public determines, performs and is the audience of the piece. *Le Cercueil* presents a completely controlled environment where the involvement is solitary (one person at a time) and passive but affects all the senses. His association with Marcelle Deschênes produced an interesting didactic experience with a public unfamiliar with contemporary music. Finally, Richard Martin talks about his interpretation of two of Alvin Lucier's pieces. A short survey of musical compositions, records, books and magazines around the notion of the involvement of the public in music is given at the end of the interview.

Richard Martin est un compositeur-interprète qui vit à Montréal. Il s'intéresse très tôt à la musique et décide de s'inscrire en 1965 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Parallèlement, il s'inscrit aux Beaux-Arts comme étudiant du soir. Vers 1968, il commence à s'intéresser sérieusement à la musique expérimentale, à John Cage plus particulièrement et aux compositeurs qui publient dans la revue *Source*[1]. C'est alors qu'il compose vers 1968-69 ses premières pièces d'une orientation nouvelle. Avec Robert Léonard, Robert Leroux, Fernand Gagnon et quelques autres, il travaille à monter, à vérifier en privé certaines de ses pièces et de cette collaboration devait surgir un peu plus tard l'atelier-laboratoire de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. "Il n'y avait jamais rien eu de semblable auparavant. Ce furent les premières expériences. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que même institutionnalisé aujourd'hui, ce soit demeuré très vivant." En 1969-70, il étudie avec Serge Garant puis il décide

d'aller poursuivre ses études aux États-Unis. "J'avais découvert que ce qui m'intéressait surtout, c'était des situations où les musiciens n'interprétaient pas des oeuvres entièrement finalisées à l'avance. Et puis, je commençais déjà à m'intéresser au public. Ce que je trouvais captivant chez John Cage et compagnie, c'est qu'ils faisaient beaucoup plus des pièces de communication d'idées que de communication de musique." À l'automne de 1970, il s'installe à Middletown au Connecticut pour suivre les cours d'Alvin Lucier à l'Université Wesleyan. "Ce fut l'année la plus productive de ma vie en musique. J'ai tout fait. Tout ce que j'ai fait d'important à date a été réalisé cette année-là." A Wesleyan, il fait partie du Gamelan javanais composé surtout d'étudiants de la Faculté sous la direction de Prawoto Saputro. Il suit des cours d'ethnomusicologie, étudie la musique électro-acoustique avec Alvin Lucier, participe ou assiste à d'innombrables concerts de toutes sortes, tant de musique traditionnelle qu'expérimentale. "Je n'ai jamais retrouvé cette qualité de vie musicale depuis. Je n'ai jamais participé à autant de concerts. C'était le milieu, l'environnement qui provoquait ça. C'était aussi la personnalité d'Alvin Lucier qui nous incitait à tant de créativité. C'était ses cours. On faisait des pièces, on donnait des concerts. C'était spontané. Et puis on rencontrait des gens comme David Behrman, Gordon Mumma, Terry Riley, John Cage, Robert Ashley, etc. On travaillait avec eux, on discutait avec eux. Ça n'arrêtait pas. C'était vraiment le super bain." À Wesleyan, il compose entre autres *Sons intérieurs, Pourquoi pas* et *Le Cercueil.* Puis en 1971-72, il décide d'aller étudier en Californie avec Robert Ashley au Mills College à Oakland et Pauline Oliveros à l'Université de Californie à San Diego. Il y fait surtout l'apprentissage de moyens audio-visuels, de l'électronique, du cinéma super 8 et du vidéo portatif. Il y élabore un projet qui anticipe en quelque sorte la série de vidéos réalisés plus tard par Robert Ashley sous le titre de *Music With Roots In the Aether*[2]. "Je commençais à avoir une idée derrière la tête. Je voulais faire des vidéos sur tous les compositeurs que je rencontrais. J'espérais vendre ça à toutes les facultés de musique et universités à travers le monde et avec cet argent-là pouvoir continuer. J'ai donc commencé par filmer sur vidéo les représentations de l'opéra que Robert Ashley était venu monter avec les étudiants de San Diego: *In Memoriam, Kit Carson.* Puis j'ai filmé comme introduction, une entrevue avec Pauline Oliveros autour de cet opéra. La formule, c'était: une première partie sur un musicien et sa musique suivie d'un commentaire parlé. C'était un peu ça l'idée que j'avais amorcée là-bas." Puis, faute de soutien financier pour poursuivre ses recherches, il doit revenir à Montréal. "Dès mon retour, j'ai fait plusieurs démarches auprès des universités. J'avais toutes sortes de projets. On n'a jamais donné suite à aucune de mes propositions. C'était toujours la même clique qui était en place à l'époque et pour eux ma réputation était faite. Il a donc fallu que je trouve du travail ailleurs. C'est à ce moment-là que j'ai rompu de façon systématique tout contact avec les milieux officiels de la musique. En 1970, on m'avait expédié aux États-Unis parce que je dérangeais et à mon retour, deux ans plus tard, j'en étais toujours au même point. Je dérangeais encore plus avec mon nouveau bagage, avec toute l'expérience acquise aux États-Unis. Je suis donc devenu chef de service au Département de l'audio-visuel du Cégep du Vieux-Montréal et aujourd'hui, j'exerce toujours le même métier, mais au service audio-visuel de l'Hôpital de Rivière-des-Prairies." Le 9 décembre 1979, sa participation à *l'Arche de Noé*[3] (une nuit de musique organisée par l'association des Événements du Neuf) marque son retour dans l'actualité musicale et l'amène à réfléchir différemment sur la notion de participation. "Avec Alvin ou Ashley, on ne discutait pas vraiment de participation. On faisait des choses. La réflexion, l'analyse, je la fais aujourd'hui. Je ne la faisais pas vraiment dans ce temps-là. Pour *l'Arche de Noé,* j'ai repris mes vieilles pièces qui n'avaient jamais été jouées à Montréal: *Sons intérieurs, Pourquoi pas* et *Code 514.* Elles n'étaient absolument pas démodées ces pièces-là. Et comme l'équipe des Événements du Neuf s'impliquait complètement dans l'organisation, je pouvais mieux me concentrer sur ma spécialité de compositeur et organiser l'événement sans avoir à penser à tous les à-côtés, sans avoir à tout faire moi-même. Alors c'était plus encourageant de travailler dans un contexte comme celui-là."

L'entrevue qui suit a été réalisée quelques jours après la manifestation de *l'Arche de Noé.* En plus des pièces mentionnées ci-haut, Richard Martin y présenta son vidéo *Métamorphoses* d'après la pièce d'Alvin Lucier: *I am sitting in a room* et exécuta également deux versions d'une autre pièce de ce dernier: *Hartford-Memory Space*[4] avec la participation d'un groupe d'étudiants de la Faculté sous sa direction. L'Atelier de musique contemporaine et le Groupe d'action musicale (G.A.M.) apportèrent également leur contribution à ces réalisations.



Richard Martin, *Pourquoi Pas,* 1970-79, Montréal, 1979, photo: Monique Martin.

Les commentaires qui suivent, autour de ses travaux depuis dix ans,sont présentés ici dans un ordre chronologique.

CODE 514: (1969-1979)

Richard Martin: Je travaillais déjà à cette pièce-là à l'époque où j'étudiais avec Serge Garant à la Faculté. C'est une structure d'improvisation qui est basée sur les numéros de téléphone des gens qui assistent à un concert. Le titre peut changer puisqu'on utilise le code de la région où l'on joue la pièce.

Raymond Gervais: Son exécution nécessite combien de musiciens?

R.M.: Onze très précisément, soit dix jouant d'instruments mélodiques et un percussionniste jouant d'instruments à son indéterminé.

R.G.: Chaque spectateur donne donc son numéro de téléphone à une personne responsable avant d'entrer dans l'espace de concert. Mais pour la version réalisée dans le cadre de *l'Arche de Noé,* on demandait également d'inscrire en plus un mot quelconque exprimant une qualité au choix.

R.M.: C'est ça. Les trois premiers chiffres du numéro de téléphone donnent l'orchestration et leur somme la durée de l'interprétation de ce numéro, alors que les quatre derniers chiffres déterminent quelles notes jouer. Quant au mot qui exprime une qualité, il procure le rythme, l'intensité et la couleur. Il faut répéter beaucoup pour parvenir à exécuter correctement cette pièce et aussi beaucoup d'imagination.

R.G.: La pièce termine toujours un concert.

R.M.: Elle est conçue pour ça et son exécution a toujours lieu à la fin d'un concert. En principe, lorsque les gens ont entendu leur numéro de téléphone, ils peuvent s'en aller. La partition, retranscrite sur acétate est projetée sur un écran. Le public peut voir chaque nouveau numéro apparaître en même temps que les musiciens qui le déchiffrent et le jouent. Pour cette pièce en partie improvisée, je ne voulais pas imposer de sons. Je voulais que ce soient les gens eux-mêmes qui amènent leurs sons. Donc si personne ne vient, il n'y a pas de pièce et inversement plus il y a de gens, de public, plus la pièce est longue. C'est le public qui écrit la partition. Nous, tout ce qu'il nous reste à faire, c'est de la jouer. Ça devient une suite de petites compositions toutes différentes, de miniatures qui varient entre sept et vingt et une secondes à peu près.

R.G.: Cette pièce arrive à créer une sorte de tension chez l'auditeur qui ne veut pas quitter avant

la fin, avant que son numéro n'ait été joué, écoutant tout ce qui se passe autour de lui dans l'attente, aux aguets et se sentant concerné directement, personnellement. Il y a ici une qualité d'attention chez le spectateur-participant qu'on retrouve rarement à l'écoute d'une autre musique.

R.M.: C'est certain. En premier lieu, personne ne peut connaître la pièce d'avance. Il n'y a rien de prévisible. Et puis ça passe très vite, et chacun anticipe un peu son numéro de téléphone à venir.

R.G.: Comment répètes-tu une pièce comme celle-là?

R.M.: C'est une pièce pour trio finalement puisque les trois premiers chiffres qui donnent l'orchestration correspondent à trois instruments. Et lorsque dans un numéro, un chiffre se répète deux fois, je remplace l'instrument manquant par un son indéterminé de percussion. C'est le onzième instrument qui entre en ligne de compte. De la sorte, j'ai toujours mon trio. Si un chiffre se répète plus de trois fois dans un même numéro, alors tout le monde joue et ça se produit assez souvent. C'est là surtout que ça devient difficile, lorsque tout le monde improvise en même temps. Il faut donc répéter beaucoup (avec des numéros fictifs) et apprendre à jouer peu, à intégrer le silence, à s'écouter, à travailler ensemble.

POURQUOI PAS: (1970)

R.G.: *Pourquoi pas,* c'est peut-être la pièce qui fut la plus controversée de toutes, la plus subversive aussi.

R.M.: Oui. La pièce a été jouée pour la première fois à Wesleyan. La première version était conçue pour quatuor de percussion. Mon objectif encore une fois, c'était d'amener des gens qui ne sont pas nécessairement des spécialistes à participer. C'est un peu l'approche de John Cage si on veut, c'est-à-dire que le hasard réussit finalement à faire ce que le mathématicien parvient à réaliser à sa façon.

R.G.: Un résultat d'apparence très semblable.

R.M.: Très semblable, oui. Dans la musique contemporaine pour percussion que j'avais entendue à l'époque, il y avait des passages quasiment impossibles à jouer, que même un spécialiste devait travailler pendant des mois avant de pouvoir les exécuter en public. Je trouvais ça un peu bizarre et je me suis dit qu'il faudrait bien que le monde ordinaire puisse faire des choses avec la percussion. Pour y arriver, j'ai commencé par créer une distance physique entre les instruments et les participants.

R.G.: *Pourquoi pas,* c'est donc une pièce de démystification.

R.M.: Un peu, oui, mais c'est une pièce pour faire participer les gens avant tout. Même si la partition tient compte du hasard, elle reste malgré tout structurée pour qu'il y ait une participation logique: pour qu'il y ait un déroulement, un début, une fin, etc... La pièce fonctionne de la manière suivante: quatre personnes lancent des objets sur un ensemble d'instruments de percussion placés devant eux. Des roulettes de hasard déterminent la structure et le déroulement de la pièce. Chaque interprète a deux roulettes de hasard à sa disposition. (Celles utilisées pour *l'Arche de Noé* étaient un peu différentes parce que les interprètes changeaient constamment et chacun jouait à tour de rôle alors que dans la première version chacun des quatre exécutants joue sa partition jusqu'à la fin. Dans cette deuxième version pour le public, la durée est donc illimitée.) De plus, les objets sont lancés avec une certaine méthodologie: trois grelots par exemple peuvent être lancés l'un après l'autre ou en même temps, lancés très fort ou lentement, etc... Enfin, la deuxième roulette de hasard indiquait sur quel instrument lancer. Alors ça, c'est la partition de base.

R.G.: Le résultat est imprévisible.

R.M.: Exactement. Pour chaque geste on obtient un résultat sonore différent.

R.G.: Pour la première version, est-ce que tout le monde jouait en même temps, simultanément?

R.M.: Les quatre interprètes commençaient en même temps. Mais par la suite, le déroulement, l'ordre du jeu, est fonction du hasard. Il y avait aussi une case dans la partition de chaque exécutant qui indiquait "stop" et signalait l'arrêt du jeu pour chacun individuellement, à des moments différents et toujours en fonction du hasard. Alors, c'était un decrescendo cette pièce-là. Tu ne pouvais pas savoir à l'avance combien de temps c'était pour durer.

R.G.: Cette première version dura combien de temps?

R.M.: Une trentaine de minutes. Je dois ajouter autre chose ici. Dans les instruments de percussion, il y avait des micros de dissimulés et en cours d'exécution, des électroniciens modifiaient et amplifiaient ces sons-là.

R.G.: Suivant quelles directives?

R.M.: C'est une improvisation à ce niveau-là. C'est vraiment une structure d'improvisation. Ma seule recommandation, c'est que ce soit le plus inusité et le plus farfelu possible. Ce que j'ai planifié, c'est uniquement la structure de production des sons. On peut en faire un petit peu ce qu'on veut.

R.G.: La première version, c'est une version de concert où le public écoute.

R.M.: C'était un concert, oui. Dans mon optique de la participation, j'ai repensé la pièce pour y intégrer le public en tant qu'interprète. J'ai refait la partition, je l'ai simplifiée un peu pour que n'importe qui puisse la jouer.

R.G.: Dans le programme de *l'Arche de Noé,* on qualifiait la pièce de "divertissement musical".

R.M.: Oui, c'est un peu son objectif que celui de permettre au public de produire des sons qu'il a à peu près entendus auparavant, lors de concerts de musique contemporaine. Mais en rendant ça drôle ou divertissant. En ce sens-là, c'est vraiment une entreprise de démystification. D'ailleurs on s'était donné comme thème pour *l'Arche de Noé,* la foire, la fête.

R.G.: Et *Pourquoi pas,* c'était la vraie pièce de foire.

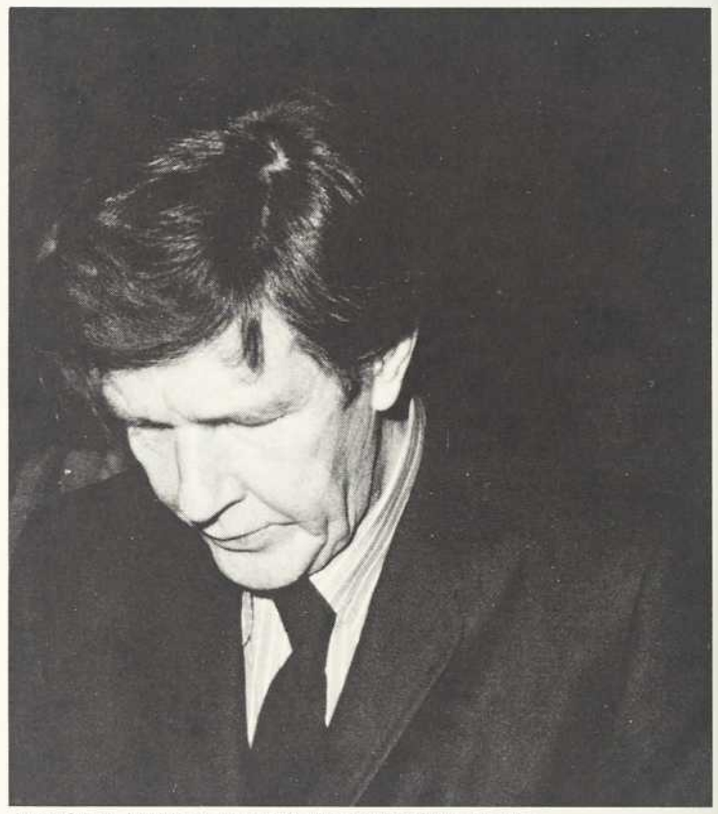
R.M.: C'est ça, elle était centrale. Il ne faut pas oublier non plus tout le décorum qui entourait la chose, les costumes, la mise en scène... ça devient du théâtre musical à ce niveau-là.

R.G.: Et dans cette pièce, tu acceptes tout résultat sonore, quel qu'il soit?

R.M.: Exactement , oui. Si j'ai simplifié la partition, c'est pour que tout le monde puisse la jouer.

SONS INTÉRIEURS: (1971)

R.M.: *Sons intérieurs,* c'est une pièce individuelle que chacun doit faire pour soi. Ça s'adresse

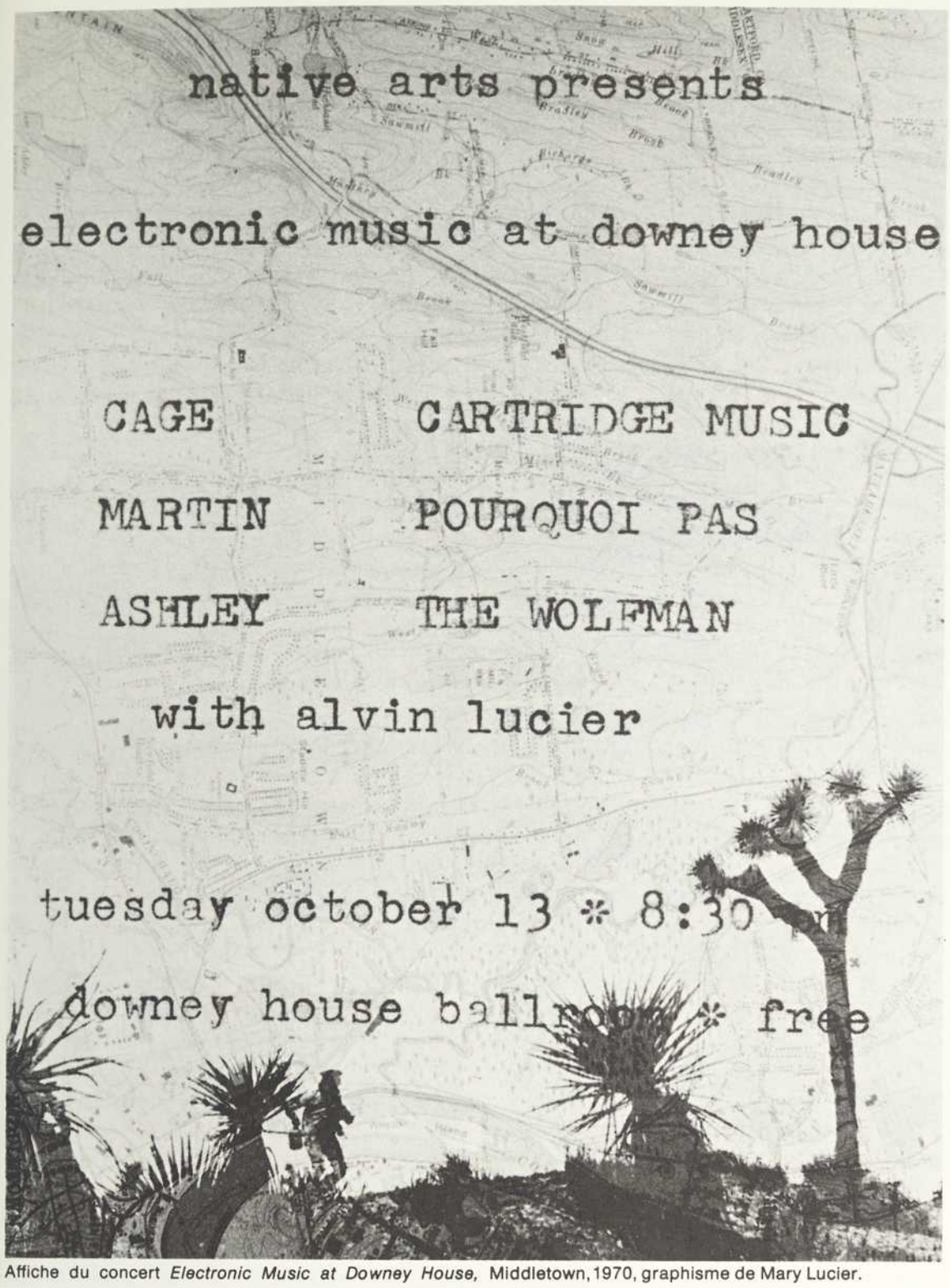


John Cage, Middletown, 1970, photo: Monique Martin.

au public, soit en groupe, soit individuellement. Ça ne s'adresse pas à des musiciens, ça s'adresse à tout le monde. Son principe, c'est de permettre à chaque personne de prendre conscience des sons qui l'habitent à l'intérieur d'elle-même. Pour en arriver là, je commence par lui faire produire volontairement des sons à l'intérieur de sa bouche.

R.G.: Mais auparavant, la pièce commence par un son tenu.

R.M.: Ça, c'est la version de concert. C'est pour placer tout le monde au même point de départ. Dans une version individuelle, on n'a pas besoin de ça. Il y a donc deux façons de réaliser la pièce. Ce son initial, c'est une espèce de symbole finalement. On part de quelque chose de concret pour s'en aller vers l'abstrait. Dès que les gens frappent leurs oreilles avec les paumes de leurs mains, ils commencent déjà à modifier les sons extérieurs en les manipulant eux-mêmes. Le son ne vibre pas, c'est eux qui le font vibrer. Ils deviennent interprètes dès ce moment-là. Ils commencent donc par modifier un son existant pour ensuite fabriquer eux-mêmes les sons et les modifier également. Certains claquent des dents, respirent très fort, râlent... Ça devient de plus en plus introspectif. Chaque interprète en arrive à écouter les sons



Affiche du concert *Electronic Music at Downey House,* Middletown, 1970, graphisme de Mary Lucier.

involontaires comme la pulsation cardiaque, les bruits du système nerveux, les bruits de la digestion. Puis il s'agit, tout en leur faisant écouter ça, de ramener peu à peu chaque personne dans son environnement, et de lui faire prendre conscience des bruits du lieu, des sons du voisin, du son du projecteur... tout en continuant à écouter ses propres sons. C'est une pièce très relaxante qui permet à l'auditeur de réaliser que lorsqu'on écoute, on est là aussi. Mon objectif ici, c'était de faire une composition musicale qui serait le summum de la participation. Tout ce que je propose donc, au départ, c'est une structure qui rende possible la participation. Les gens ne pourront rien entendre s'ils n'interprètent pas la pièce par eux-mêmes et pour eux-mêmes. C'est une pièce intimiste.

R.G.: Pour la version de concert à laquelle j'ai assisté, j'ai remarqué que plusieurs personnes étaient intimidées par cette approche, par le contexte aussi et qu'elles étaient incapables de s'engager véritablement dans la pièce.

R.M.: L'idée même de s'impliquer dans une pièce semblable peut en terroriser certains qui préféreraient sans doute tenter l'expérience seuls. C'est pour cela qu'il y a deux versions, l'une privée et l'autre publique. Le désavantage de la projection publique, c'est de devoir mettre tout le monde au même rythme dès le départ. D'après mon expérience, la pièce peut durer entre vingt et trente minutes mais quelqu'un d'habitué à une certaine concentration pourrait très bien par exemple prendre une heure ou plus pour en parcourir toutes les étapes.

R.G.: Dans cette version privée, chaque interprète pourrait idéalement contrôler chacune des étapes de la projection.

R.M.: Oui. Chaque personne organise alors son propre déroulement. Mais il faut quand même respecter l'ordre préétabli pour chacune des séquences pendant la projection si on veut atteindre le résultat escompté.

R.G.: La partition de cette pièce a été publiée en anglais dans la revue *Source* (no 10).

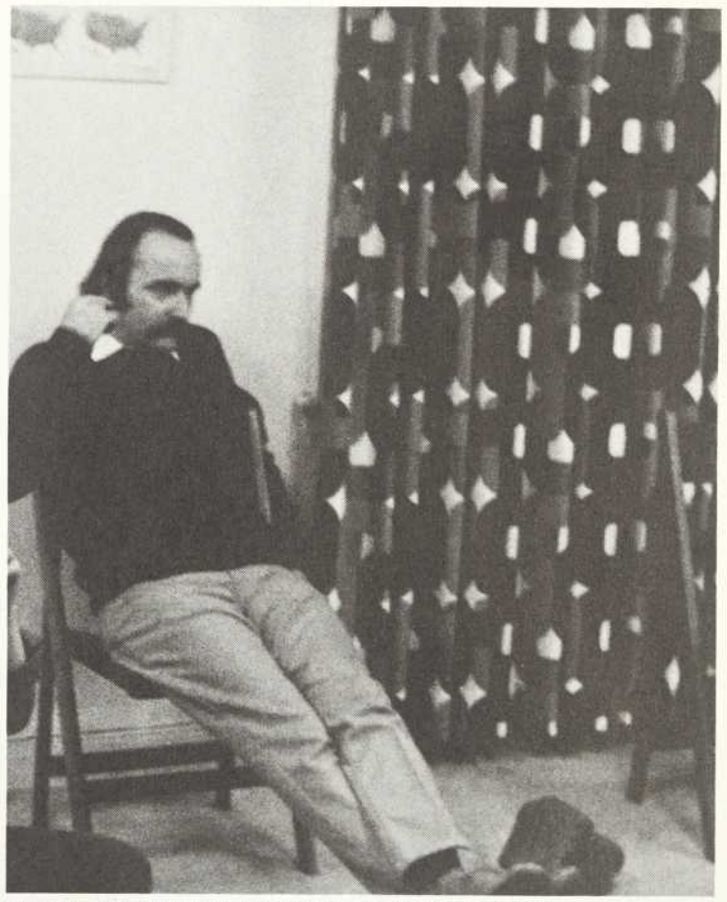
R.M.: Oui, alors je ne peux pas savoir combien de gens l'ont exécutée depuis. En privé, je remets la pièce entre les mains de ceux que ça intéresse.

R.G.: Cette pièce-là, tu l'as également transposée en vidéo.

R.M.: Oui, j'ai essayé mais techniquement j'ai eu quelques problèmes. Je n'aime pas la version vidéo. Je ne la trouve pas intéressante. Comme le dit McLuhan, le médium implique un certain message et cette pièce-là ne véhicule pas un message de télévision. Il y a une contradiction ici entre le médium et le message de la pièce. Ça se voit. Je préfère de beaucoup la diapositive dans le noir. C'est plus intimiste. J'ai essayé aussi d'autres versions mais je préfère toujours celle écrite à la main (diapos) à la version dactylographiée (vidéo). C'est une pièce intime, comme une lettre... on ne peut pas vraiment aller plus loin dans ce sens-là avec le son, autrement ce ne serait plus de la musique.

R.G.: C'est une partition verbale.


Pauline Oliveros, Middletown, 1971, photo: Monique Martin.


Alvin Lucier, Middletown, 1970, photo: Monique Martin.

R.M.: Toutes mes pièces sont des notations verbales. J'en ai composé quelques unes avec une notation plus traditionnelle, avec des portées... mais ça ne m'intéresserait pas aujourd'hui de publier ça.

LE CERCUEIL: (1971)

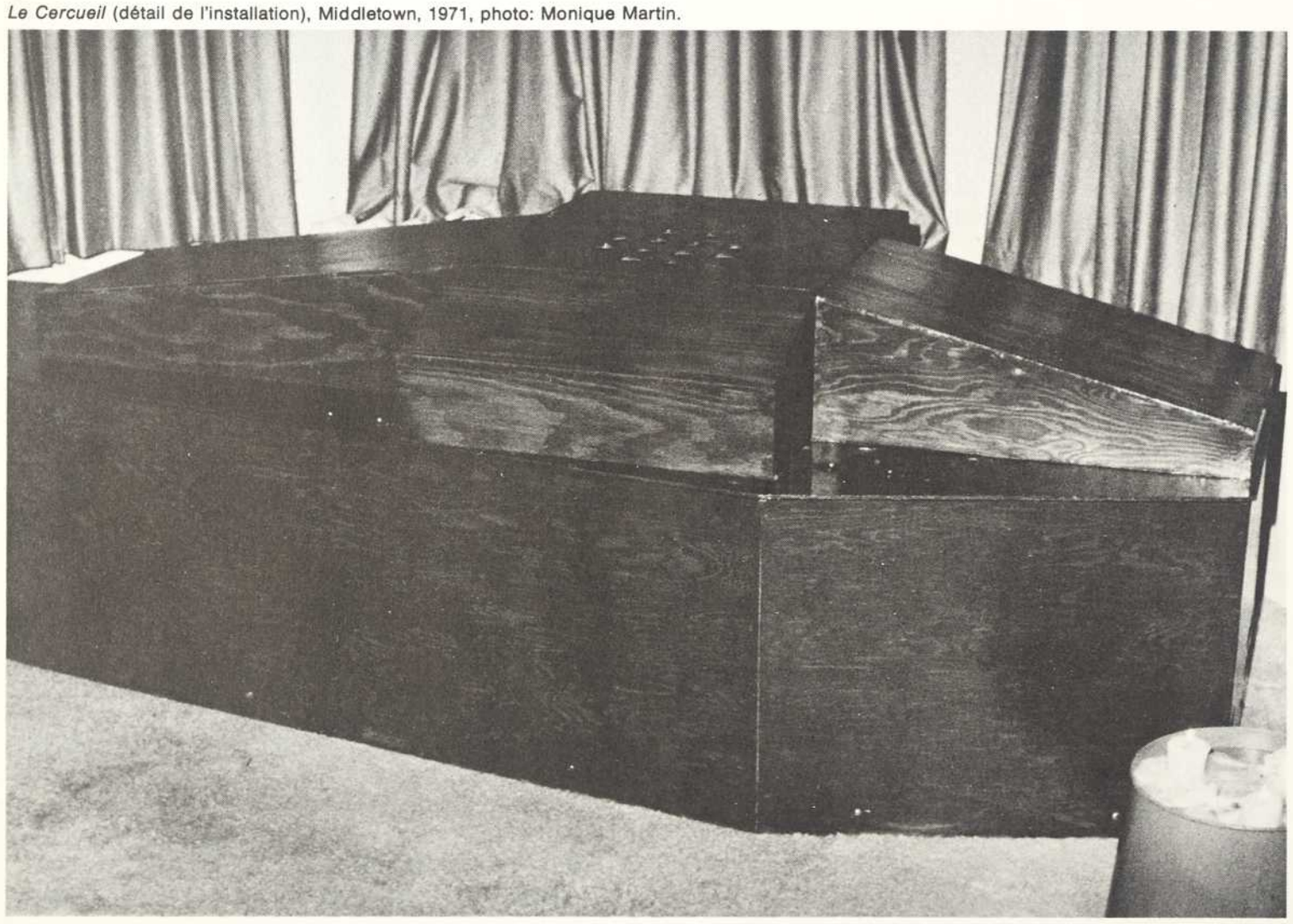
R.M.: C'est une des dernières pièces que j'ai composées à Middletown. Je m'intéressais beaucoup à l'environnement à ce moment-là, à impliquer chaque personne en totalité, par tous les sens à la fois et pas seulement par le son. Je voulais inclure dans une même pièce, en plus du son, la vue, l'odeur, les sensations tactiles et le goût. J'ai donc conçu ce projet pour un individu à la fois. Ce à quoi je pensais à l'époque, mon idée de base, c'était qu'un son ne veut rien dire en soi. C'est plutôt la situation dans laquelle on l'écoute qui confère une certaine valeur à ce son-là. On pourrait même dire à l'extrême que peu importe la nature du son, c'est toujours la situation qui le rend intéressant ou pas.

R.G.: Autrement dit, ce qui t'intéressait avant tout, c'était de composer la situation plutôt que de composer le son.



Le Cercueil

Le Cercueil (détail de l'installation), Middletown, 1971, photo: Monique Martin.



R.M.: Exactement, je voulais composer une situation où tous les sons pourraient devenir intéressants. À mon avis, il y a encore beaucoup de recherche à faire en ce sens-là, avec cette idée d'intégration de tous les sens. J'ai donc imaginé une boîte, qui pourrait être en tant que telle une situation spéciale, intéressante, une espèce de contenant dans lequel je mettrais des changements de température, des odeurs, du visuel et de l'audio. Ce à quoi j'ai pensé, sans vouloir être lugubre pour autant, c'est à un cercueil. Lorsqu'une personne embarque pour la première fois dans un cercueil, elle n'est déjà plus consciente de rien alors qu'ici c'est l'inverse. Au départ, l'atmosphère ambiante, avant même d'introduire le son est assez particulière.

R.G.: Mais tu n'insistes pas sur cet aspect potentiellement sinistre ou macabre de la situation.

R.M.: Non, pas du tout. Le cercueil, c'était une boîte tout simplement, assez confortable, coussinée, ventilée, etc... c'est-à-dire une situation qui me permettait d'intervenir sur tous les plans. Pour le son par exemple, je ne voulais pas imposer une source sonore quelconque. Je me suis dit que chaque personne devrait amener avec elle sa source sonore. C'est alors que j'ai pensé à amplifier et transmettre la pulsation cardiaque de chaque visiteur. Lorsqu'il se couchait dans le cercueil, je lui plaçais aussitôt un microcontact sur le coeur et une espèce de siphon captait sa pulsation cardiaque que je modifiais ensuite et lui retransmettais à l'intérieur.

R.G.: Par le truchement d'un système de petits haut-parleurs situés autour de la tête?

R.M.: Oui.

R.G.: La personne ne portait donc pas de casque à écouteurs par exemple.

R.M.: Non, pas à ce moment-là. Comme élément visuel, j'avais opté pour la projection de diapositives sur le plafond du cercueil, à l'intérieur du couvercle refermé. Deux projecteurs étaient utilisés à cette fin. Évidemment, dès qu'on fermait le cercueil, un ventilateur entrait en opération parce qu'on ne voulait quand même pas que ça devienne un véritable cercueil! Et puis ça commençait. La pulsation cardiaque était retransmise intégralement au début, puis modifiée tranquillement à l'aide de moyens électroniques, de filtres...

R.G.: Comment pouvait-on percevoir les diapositives?

R.M.: Elles étaient projetées dans la croix, sur le couvercle, sur de petits écrans inclinés. C'était très visible.

R.G.: Et l'odeur?

R.M.: J'avais un tableau de bord d'où je contrôlais l'émanation d'air frais de même qu'un élément chauffant que je pouvais modifier. Par l'entrée d'air, je pouvais répandre des odeurs vaporisées. C'est l'aspect goût qui m'embêtait le plus. Je donnais aux gens un bonbon de sorte qu'ils aient un goût dans la bouche que je ne pouvais pas modifier cependant. Il m'aurait fallu une sorte de bonbon spécial qui change de goût progressivement pendant deux minutes. J'ignore si ça existe. Lorsque j'ai monté cette pièce pour la première fois à Middletown, l'Université avait mis à ma disposition une maison entièrement vide parmi les nombreuses maisons qu'elle possédait un peu partout dans la ville et qui étaient utilisées comme salles de cours ou de répétition. Le cercueil comme tel était installé dans une espèce de grand salon. Pour que les visiteurs aient quelque chose à faire en attendant leur tour, j'avais aménagé plusieurs installations un peu partout dans la maison. Il y avait des tortues par exemple qui marchaient sur des tôles de métal préamplifiées et le son qu'elles produisaient était diffusé dans une autre pièce. Il y avait également des micros dissimulés dans les toilettes qui retransmettaient ailleurs tout ce qu'on y entendait. J'avais organisé toutes sortes de situations comme celles-là. Des souris dans une petite cage faisaient sonner des grelots, lesquels étaient amplifiés et rediffusés dans une autre salle, etc... de sorte qu'on entendait toujours le son produit dans un espace simultanément à ce qui se passait ailleurs. J'avais intitulé ça "a weird environmental experience" et j'avais invité tout le monde que je connaissais à venir l'expérimenter, en alternance, suivant un horaire précis planifié à l'avance pour permettre à chacun de participer sans trop attendre. Cette première version de la pièce a duré trois ou quatre jours, du matin au soir.

R.G.: Avec l'utilisation de petits animaux comme les souris ou les tortues, on assiste à un collage de l'électronique et de la nature.

R.M.: C'est ça, exactement, mais rajouté au cercueil. C'est la situation, i.e. cette maison vide et tout l'environnement à meubler qui m'a amené à penser à des idées comme celle-là. Mais le cercueil, c'est aussi une chose autonome en soi. J'en ai réalisé une deuxième version à Montréal

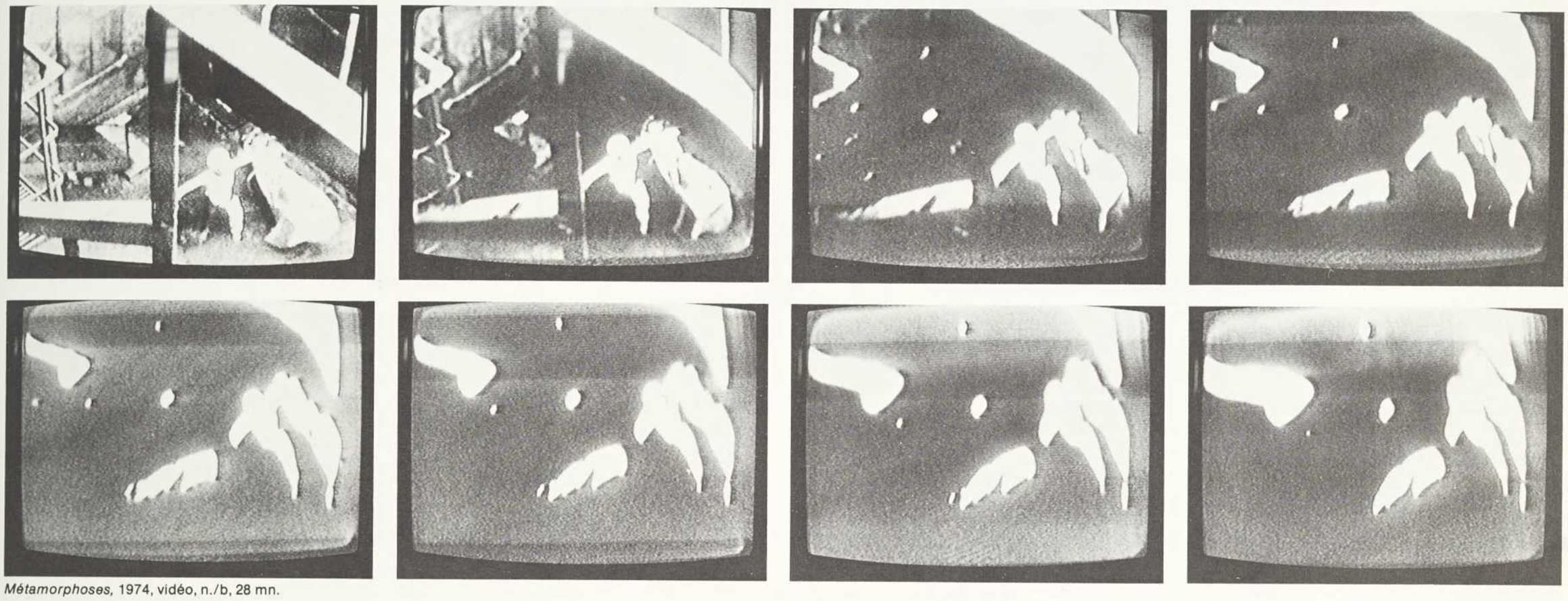
en 1973, à la Galerie de la Sauvegarde. J'étais alors responsable de l'audio-visuel au Cégep du Vieux-Montréal. J'avais beaucoup d'expérience en vidéo d'une part et beaucoup d'équipements aussi à ma disposition. Alors j'ai modifié la première version du cercueil comme suit: plutôt que de projeter des diapositives dans le couvercle du cercueil, j'y ai installé deux moniteurs de télévision. Auparavant, j'avais utilisé des éléments visuels qui n'avaient aucun rapport avec la pulsation cardiaque. Ici cette pulsation était transposée au plan visuel sur un moniteur d'oscilloscopes que je filmais ensuite avec une caméra vidéo. Puis j'expédiais tout ça dans un processeur de "video feedback", c'est-à-dire sur un second moniteur. Une seconde caméra de télévision modifiait le vidéo et j'envoyais ce signal-là dans les deux moniteurs logés dans le couvercle du cercueil. De la même façon, je modifiais le son de la pulsation cardiaque à l'aide de filtres et je le retransmettais au participant mais cette fois-ci dans un casque à écouteurs. De cette manière, j'obtenais une cohérence entre le sonore et le visuel que je n'avais pas dans la version initiale. La pulsation cardiaque est donc normale au départ puis modifiée graduellement et totalement transformée pour revenir à la normale en terminant. Je contrôlais la durée de cette courbe. Le participant ne savait absolument pas combien de temps c'était pour durer en embarquant, mais je n'ai jamais fait durer l'expérience plus de deux minutes par visiteur, en moyenne. J'ai voulu que ce soit très intense et très court en même temps. Je n'avais pas intérêt à prolonger la chose inutilement. Il n'y a pas vraiment de partition pour une pièce comme ça. C'est une idée tout simplement et la durée est facultative bien que ce ne soit pas un test d'endurance. L'intérêt musical à mes yeux réside dans la perception du processus de modification d'une chose à une autre en revenant au point de départ.

R.G.: Quelle a été la réaction du public à cette pièce?

R.M.: Visuellement, c'était déjà assez impressionnant, le cercueil, l'équipement électronique, tout ce que tu peux imaginer. Mais il n'y a jamais eu de panique ou quoi que ce soit du genre. Les gens étaient beaucoup plus curieux ou intrigués qu'autre chose.

R.G.: Et pour les odeurs, le goût, la température...

R.M.: J'ai procédé cette fois-là de la même manière qu'auparavant. Mais si j'avais à la refaire aujourd'hui, j'intégrerais tout ça à la pulsation cardiaque pour obtenir une plus grande cohérence de fonctionnement à tous les niveaux. Cette troisième version nécessiterait la fabrication d'instruments électroniques spéciaux auxquels je n'avais pas accès à l'époque et que je serais en mesure de construire plus facilement aujourd'hui.



Métamorphoses, 1974, vidéo, n./b, 28 mn.

COLLABORATION AVEC MARCELLE DESCHÊNES: (1973)

R.M.: J'ai rencontré Marcelle Deschênes à son retour d'Europe en 1973 et on s'est alors aperçus qu'on avait suivi plus ou moins le même cheminement, elle en Europe et moi aux États-Unis. On faisait tous les deux des pièces de musique contemporaine pour le monde ordinaire, que n'importe qui pouvait jouer, auxquelles n'importe qui pouvait participer. Alors on a décidé de travailler ensemble et la première expérience commune en ce sens-là fut assez extraordinaire. Elle a eu lieu au Centre marital de Mont-Fortin avec la participation d'un groupe de femmes dont l'âge pouvait varier entre trente et soixante-cinq ans et qui ne connaissaient absolument rien à la musique. Pendant une fin de semaine, à l'aide de projections, d'instruments de toutes sortes, jouets ou artisanaux, et en compagnie de Robert Séguin, un mime-danseur, on a amené petit à petit ces gens-là à s'impliquer, à participer, à jouer, à improviser, à danser, à se rouler par terre, à desentendaient de la musique contemporaine, c'est-à-dire celle qu'elles venaient justement de faire, enregistrée à leur insu et que nous leur faisions réécouter par la suite. Elles aimaient ce qu'elles avaient fait en le réécoutant même si elles ne savaient absolument pas à quoi ou à qui ça pouvait ressembler. Elles ne pouvaient pas imiter personne puisqu'elles ne connaissaient pas ce que les autres faisaient.

R.G.: À la demande de Robert Lepage de l'Atelier de musique expérimentale, vous avez renouvelé l'expérience en 1973 au Centre d'essai de l'Université de Montréal avec un groupe plus restreint et plus disparate.

R.M.: Oui, ce fut la dernière fois. C'était pour une demi-journée seulement et le public était très différent, beaucoup plus critique, avec beaucoup plus de mécanismes de défense. Ça n'a pas été aussi concluant que la première fois. Les gens ne se laissaient pas aller; ils essayaient de reproduire certains stéréotypes. Qu'une activité musicale puisse s'étendre sur plusieurs jours, ça, je trouve ça extraordinaire. C'est ce que j'ai vécu à Wesleyan pendant une année, une atmosphère comme ça, continue.

R.G.: Le niveau de participation varie en fonction de la durée de l'expérience.

R.M.: Le facteur temps est très important, c'est un aspect, mais le lieu aussi, les circons-

NOTES COMPLÉMENTAIRES

Qu'en est-il de la participation du public en 1981? Puisque nous vivons aujourd'hui une période de réévaluation de l'acquis historique, le temps paraît venu de faire le point sur cette idée de participation sous tous ses aspects, de l'écoute active à l'exécution de fait, des concerts d'usine du début du siècle à l'actuel post-modernisme musical. Une histoire de la participation du public dans l'histoire de la musique reste à écrire. Les notes qui suivent constituent quelques renseignements de base pour quiconque s'intéresse à la question et complètent cette entrevue au plan documentaire.

MUSIQUE ET PARTICIPATION DU PUBLIC

Quelques pièces à titre de références:

Mauricio Kagel: *Privat* (pour auditeur(s) seul(s)).
Max Neuhaus: *Times Square, Listen, Telephone Access, Public Supply, Drive In Music, American Can.*
Pauline Oliveros: *Bonn Fire.*
John Cage: *4'33", Musicircus.*
La Monte Young: *Composition 1960, No. 3, 4, 6.*
Frederic Rzewski: *Free Soup* (M.E.V.).
Cornelius Cardew: *The Great Learning* (Scratch Orchestra).
Peter Schat: *Labyrinthe.*
Dieter Schnebel: *Reactions.*
Luc Ferrari: *Music Promenade.*
Nelson Howe: *Fur Music* (cf. *Source Magazine*).
Christian Wolff: *Play.*
Ben: *Pièces de public* (Fluxus).
Giuseppe Chiari: *Play the Room.*
Gavin Bryars: *Jesus Blood Never Failed Me Yet* (pour clochard et orchestre de chambre).
Henri Pousseur: *Midi-Minuit* (en collaboration avec Michel Butor).
Scriabine (*Mystère*), Hindemith, Eisler (*la Décision*), Britten (*Faisons un opéra*) et plusieurs autres seraient également à citer.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond,* Schirmer Books, Londres, 1974.

John Cage, *Silence, A Year From Monday, M, Empty Words, Pour les oiseaux.*

Daniel Charles, *Gloses sur John Cage,* éditions 10/18, no 1212.

Giuseppe Chiari, *Teatrino,* éditions Nuovi. Strumenti, Brescia, 1974.

Giuseppe Chiari, *Musica Madre,* Giampaolo Prearo editore, Milan, 1973.

La Monte Young, *An Anthology,* Heiner Friedrich éditeur, 1970.

Happening and Fluxus, catalogue d'exposition, Cologne, 1970.

Jean-Yves et Dominique Brosseur, *Révolutions musicales,* éditions le Sycomore, Paris, 1979, 219 p.

Scratch Music, édité par Cornelius Cardew, the M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, 131 p.

Sound Sculpture, édité par John Grayson, A.R.C. Publications, Vancouver, 1975.

Paul Béaud et Alfred Willener, *Musique et Vie quotidienne,* éditions Repères, Maison Mame, France, 1973, 272 p.

R. Murray Schafer, *The Tuning of the World,* éditions McClelland and Stewart, Toronto, 1977, 301 p.

Luigi Russolo, *L'Art des bruits,* éditions l'Âge d'Homme, collection "Avant-Gardes", Lausanne, 1975, 164 p.

Peter Michael Hamel, *Through Music to the Self,* éditions Shambhala, Boulder, Colorado, 1976, 228 p.

Jacques Bekaert, *Summer Music 1970,* Transédition, Bruxelles, 1977 (vingt-sept compositions).

Jacques Bekaert, *Boîte John Cage,* éditions Algol, Bruxelles, 1971.

Frank Popper, *Art, Action and Participation,* New York University Press, New York, 1975, 296 p.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception,* Gallimard, 1978.

MAGAZINES

On peut trouver de l'information sur ce sujet dans les revues: *Musics, Musique en jeu, Sources, Keynotes, Ear, Musicworks, Sounding* et *VH-101* (no 4, hiver 1970-71).

Le groupe de recherches d'esthétique du C.N.R.S., sous la direction de René Passeron, *la Création collective,* éd. Clancier-Guenaud, collection "Recherches Poïétiques," Paris, 1981 259 p., incluant des textes de quatorze auteurs différents dont Jean-Yves Brosseur, Frank Popper, Akira Tamba...

DISCOGRAPHIE SOMMAIRE

John Cage/*4"33",* Cramps Records, série Nova Musicha, CRSLP-6101.
Luc Ferrari *Music Promenade,* Wergo WER-60046.
Cornelius Cardew & the Scratch Orchestra/*The Great Learning,* Deutsche Grammophon.
Musica Elettronica *Viva/Sound Pool,* Polydor (aussi deux disques épuisés sur Byg/Actuel).
Costin Miereanu/*Luna Cinese,* Cramps Records, CRSLP-6107 (ce disque requiert pour une audition adéquate la participation de chaque auditeur).
Davorin Jagodic/*Tempo Furioso,* Cramps Records, CRSLP-6108 (ce disque comprend également des indications pour l'auditeur).

Enfin, on pourrait inclure ici en guise de conclusion, toute la série des disques *Music Minus One,* utilisés à des fins éducatives ou de divertissement personnel.

tances... il faut tenir compte de plusieurs facteurs. Même si nous, on a arrêté depuis longtemps de pratiquer ce genre d'activité, les idées sont toujours là. Elles seraient reprises demain matin que ce ne serait pas vieillot du tout.

MÉTAMORPHOSES: (1974)

R.M.: Il s'agit d'un vidéo réalisé à partir de la pièce d'Alvin Lucier: *I Am Sitting In a Room* pour voix et ruban magnétique. La pièce fonctionne comme suit: un enregistrement est réalisé dans un espace et retransmis par la suite dans le même espace. La résonance de la pièce modifie cet enregistrement qui est enregistré une seconde fois et à nouveau diffusé dans le même espace et ainsi de suite jusqu'à ce que d'amplification de résonance en amplification de résonance, on en arrive à une pièce abstraite par rapport au premier énoncé sonore. Mary Lucier avait fait la même chose avec la photographie. Alors j'ai voulu réunir ces deux approches, en faisant un vidéo de la pièce. La bande sonore comme telle comprend l'explication de ce que je fais, plus des sons rajoutés. Au plan visuel, une danseuse descend et remonte constamment un escalier. Cette séquence-là est reprise en vidéo, refilmant le moniteur, le reprojetant, le refilmant, etc... jusqu'à ce que j'obtienne le résultat abstrait désiré.

R.G.: Le processus étant le même pour l'image et pour le son.

R.M.: Exactement. C'est un vidéo qui me semble encore intéressant aujourd'hui et assez beau visuellement, sauf bien entendu, qu'il a été réalisé avec les moyens techniques du bord. Alors ça saute un peu à quelques endroits.

R.G.: Pourquoi avoir ajouté d'autres sons à la voix sur bande?

R.M.: Je connaissais déjà très bien le résultat qu'on peut obtenir en utilisant la voix seulement. *I Am Sitting In a Room* c'est l'exemple type. Je voulais expérimenter cette idée de métamorphoses en utilisant d'autres sons, toutes sortes de sons, des sons de claves plutôt secs, des sons nasillards à partir de clarinettes et de cymbales, des sons électroniques enregistrés et inversés, etc... Un jour j'aimerais refaire ce vidéo-là en couleurs. À l'époque, je n'en avais pas les moyens et l'équipement n'était pas disponible ici. J'aimerais voir comment les couleurs se transforment de génération en génération.

MONTRÉAL, MÉMOIRE
DE L'ESPACE (1979)

R.G.: *Hartford-Memory Space,* c'est le titre original de la composition d'Alvin Lucier jouée l'autre soir et intitulée pour l'occasion, *Montréal-Mémoire de l'espace.*

R.M.: Oui, je connaissais bien la partition de cette pièce même si je ne l'avais jamais entendu jouer auparavant. J'avais envie pour ce concert de *l'Arche de Noé* de monter une pièce d'Alvin Lucier. C'est le gars qui m'a le plus influencé, qui m'a permis de faire le plus de choses. Il a été très important pour moi. Cette pièce reflétait bien l'esprit d'Alvin, et son intérêt pour l'environnement qui fut le thème principal de ma recherche durant l'année où j'ai travaillé avec lui. La pièce peut être jouée par un nombre indéterminé de musiciens, instrumentistes ou vocalistes. Chacun doit enregistrer sur cassette un environnement de son choix. La durée de l'enregistrement est facultative. Puis en situation de concert, avec des écouteurs, ils doivent reproduire le plus fidèlement possible à l'aide de leurs instruments respectifs, ce qu'ils entendent sur leur bande. Il s'agit de reconstituer une espèce de bruit de fond de la ville dans laquelle tous les enregistrements ont été effectués. On a donc appelé ça: *Montréal — Mémoire de l'espace.*

R.G.: Chaque musicien participant doit donc trouver de nouvelles techniques de jeu pour parvenir à exécuter cette pièce-là, et réinventer son instrument à toute fin pratique.

R.M.: Oui. Il fallait penser à étendre la notion d'instrument. Il s'agissait de faire éclater l'instrument jusqu'à un certain point. La flûte par exemple, c'est aussi le nettoie-flûte, c'est aussi la boîte à flûte; tout ça peut devenir l'instrument. Il s'agissait donc pour chaque musicien de dépasser son instrument. ■

NOTES

1. *Source Magazine.* Cette revue n'existe plus aujourd'hui. On y trouvait des articles et partitions de toutes sortes des compositeurs d'avant-garde parmi les plus influents à leur époque, dont Earle Brown, Larry Austin, Harry Partch, Giuseppe Chiari, John Cage, Alvin Curran, Harold Budd, Frederic Rzewski, Steve Reich, etc... Publiée deux fois par année, certains numéros de la revue étaient également accompagnés de disques appropriés. *I Am Sitting In a Room* d'Alvin Lucier par exemple est paru pour la première fois sur disque dans cette collection. (Un nouvel enregistrement de cette pièce devrait paraître bientôt sur "Lovely Music" à New-York.) L'adresse de la revue au début des années soixante-dix: 2101, 22nd Street, Sacramento, California 95818, U.S.A.
2. Il s'agit d'une série de sept vidéos couleurs d'une durée de deux heures chacun, réalisés par Robert Ashley avec les compositeurs suivants: David Behrman, Philip Glass, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Terry Riley et Robert Ashley lui-même. Chaque vidéo comprend une heure d'entrevue et une heure de musique. Ils ont été présentés pour la première fois à Montréal au Musée des beaux-arts, du 24 février au 3 mars 1978, de 11 heures à 17 heures.
3. Cette manifestation, *l'Arche de Noé,* eut lieu dans la nuit du 8 au 9 décembre 1979, au théâtre de l'Atelier continu de la rue Laurier, en hommage à Pierre Mercure (1927-1966). C'est Pierre Mercure qui, en 1965, écrivait: "Comme la Renaissance a consisté en un essai de découverte du monde, l'époque actuelle soutient un effort de communication avec le monde. (...) C'est une nouvelle Renaissance. On s'oublie enfin pour se rendre réceptif à ce qui se passe autour de nous. On dialogue enfin." Pierre Mercure, cf. *Musiques du Kébèk,* éditions du jour, Montréal, 1971, p. 123.
4. Les partitions d'Alvin Lucier, accompagnées de commentaires, sont rassemblées dans un livre d'entrevues réalisées avec ce dernier par Douglas Simon et publiées tout récemment: *Chambers,* Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1980.

Raymond Gervais est un artiste qui vit à Montréal. Il rédige régulièrement la chronique "Musiques au présent" pour Parachute.

AN OBJECT IS AT REST WHEN IT OCCUPIES A SPACE EQUAL TO ITS OWN DIMENSIONS. AN ARROW IN FLIGHT OCCUPIES, AT ANY GIVEN MOMENT, A SPACE EQUAL TO ITS OWN DIMENSIONS. THEREFORE AN ARROW IN FLIGHT IS AT REST.[1]





FROM THE RENAISSANCE THROUGH THE NINETEENTH CENTURY, WESTERN MAN PROGRESSIVELY DEVELOPED TECHNIQUES FOR MAKING IMAGES TO REPRESENT HIS VISUAL EXPERIENCE OF THE WORLD. BY THE EARLY 1800s, EUROPEANS WERE ATTEMPTING TO CREATE THE MOST CONVINCINGLY ILLUSORY PICTURES WITHOUT THE INTERFERENCE OF MAN'S SUBJECTIVE HAND. FROM EXPERIMENTS THAT PRODUCED IMAGES BY REFLECTING LIGHT FROM OBJECTS ONTO A CHEMICALLY SENSITIZED SURFACE EMERGED A REVOLUTIONARY PICTORIAL MEDIUM: PHOTOGRAPHY.[2]



1. G.S. Kirk, J.E. Raven, "Zeno of Elea," *The Presocratic Philosophers,* Cambridge University Press, Cambridge, 1975, pp. 294-295. Reconstruction of Zeno's argument for "The Flying Arrow".
2. Alan Trachtenberg, Ed., *Classic Essays on Photography,* Leete's Island Books, New Haven, Connecticut, 1980, p. 3.

– Two group portraits marked Bailey & Neelands, Vancouver.

– Two heliographic type 'ideologically complex brute' photographs, D. Tomas

FROM LANDUAGE TO LANDUAGE [1]



Luigi Ontani



en suivant quelques oeuvres peintes italiennes

par René Payant

The author reviews a travelling exhibition of Italian painters focusing on one moment: its installation at the Kunsthalle in Basel. This precision is important since each time the show is presented, it is different, thus, each installation must be viewed as a "quasi-installation" and must be considered as a whole, i.e. the works presented plus the space of the museum. The show is more a matter of *painting* than of painters. The author does not consider the show as representative of the whole of Italian painting, not even as being about *the* Italian painting; there is no concern about specificity or territorialism, nor about the politics underlying the works. Furthermore, he does not interpret the works as coming from a decadent stance.

These Italian paintings nullify the possibility of an historicist writing; it is as if there was a persistance of their *cultual* (i.e. contextual) value. This review is more about the way these paintings elude any discourse and about the power that is at work in their excesses and their *extravagance.*

Then, if we were still trying to talk about these paintings (and if we paraphrase the conditional that is used throughout the article) we would say that these paintings avoid any attempt at nominalization by relating in an ironical mode to history, the figure and styles. In order to grasp their critical dimension, one would have to consider them from the point of view of a parody of the pictural or of sophistry. We would discover the workings of ruse (*mètis*) against traditional systems and modernism in paintings, and in which would be inscribed an attitude that is both seductive and feminine.

Ce serait à propos d'une "exposition" itinérante qui s'est terminée le 13 janvier 1981 au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Ou plutôt d'une "exposition" telle qu'elle aurait été vue à la Kunsthalle de Bâle où elle fut présentée du 11 mai au 22 juin 1980. Cette "exposition" de Bâle ne serait pas considérée comme une origine, comme le début d'une suite répétitive, reproductible, mais comme un événement dont l'"exposition" d'Amsterdam ne pourrait être le double, non plus que celle du Museum Folkwang à Essen (17 octobre — 30 novembre 1980). C'est-à-dire que l'on insisterait sur l'ensemble de l'"exposition" comme réalisation singulière, comme moment et lieu d'une expérience, donc sur son caractère irreprésentable, irreproductible, local. Il ne s'agirait pas alors, au sens strict, d'une exposition parce que les éléments en présence ne s'y réduiraient pas à leur présentation, à un simple étalage. Il faudrait peut-être songer à parler plutôt d'*installation,* bien que ce terme reste actuellement suspendu à une vague référence et qu'il ne désignerait pas sans problème une disposition de tableaux. Mais cela aurait l'avantage de mettre l'accent sur l'ensemble plutôt que sur les parties, autrement dit d'articuler les tableaux (et les dessins) à l'espace muséal. L'effet de cette articulation serait à observer attentivement puisque les tableaux s'y trouveraient transformés (quant à la définition traditionnelle et moderniste du domaine pictural). S'y révélerait ainsi, sans doute, une *actualité* de la peinture même.

Il serait alors question de *peinture* plutôt que de peintres et il faudrait savoir (ou pouvoir) ne pas les nommer pour conserver au commentaire le rapport aux oeuvres qu'il cherche à établir. On souhaiterait donc oublier qu'il s'agirait de Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore, sinon pour se rappeler, à la musique qui s'élève de ces noms, qu'il s'agirait essentiellement de peinture italienne. Toutefois, on ne voudrait pas proposer ce "groupe d'oeuvres" comme représentant de *toute* la peinture italienne, ou encore de *la* peinture italienne. Il ne serait aucunement question, comme jadis à propos de la peinture américaine, de chercher ici les marques spécifiques d'une peinture à l'italienne. On ne s'occuperait pas de spécificité, de territoire ou de définition. C'est-à-dire, aussi, qu'on ne chicanerait pas la fortune sociale de ces oeuvres, puisque d'autres s'y intéresseraient déjà — peut-être du reste pour se donner bonne conscience en s'acharnant à traquer la politique là même où les oeuvres tendraient de se libérer de l'obligation politique directe. On essayerait au contraire de suivre ces oeuvres de l'intérieur, sur les chemins multiples et contradictoires (rhizomatiques) qu'elles tracent, non sans provocation et sans ironie. On s'opposerait d'autre part à toute idée de décadence, ou encore de dandisme, même si effectivement l'histoire et la notion même d'histoire feraient problème en ce point.

L'histoire de l'art tendrait à ne pouvoir se faire qu'à partir de reproductions [2]. Elle serait, comme l'histoire, nécessairement liée à l'écriture, c'est-à-dire à un système de signes, linéaire, qui transporterait, transformerait et expliquerait les images. L'écriture rendrait ainsi transparentes (intelligibles) les images, leur donnerait un sens, c'est-à-dire à la fois une signification et une orientation. L'écriture déroulerait les images pour qu'elles ne soient pas de *scènes.* En cela l'écriture, toute l'histoire de l'art, serait iconoclaste, théorie contre la folie de l'idolâtrie [3], comme en témoigneraient le discours biblique, l'engagement platonicien et, plus près de nous, l'orthodoxie marxiste. Par elle, les images deviendraient *concevables* (convenables), donc tolérables parce qu'éclairées, orientées par le fil de l'écriture. Travail de l'intellectuel, travail conceptuel, contre la fascination, la séduction, contre l'*imaginaire.* Ces peintures italiennes stopperaient aujourd'hui la possibilité de l'écriture historique et résisteraient pour se donner à voir comme scènes. L'installation, la totalité de l'"ac-

crochage" dirait la nécessité de la mise en scène et réclamerait des spectateurs une attitude païenne. Tout se passerait comme si les oeuvres s'assuraient en quelque sorte de la persistance de leur valeur *cultuelle,* c'est-à-dire *contextuelle* [4]. Il y aurait bien sûr des discours qui tenteraient de la saisir, mais on préférerait plutôt en montrer l'insaisissable, c'est-à-dire la force à l'oeuvre dans leur excès, dans leur *extravagance.*

On essayerait peut-être de lire le catalogue, de le consulter afin d'y trouver une piste dominante (entendre une clé pour la compréhension), mais on y retrouverait déportée la même *situation,* c'est-à-dire le même genre de résistance à l'unité, à l'orientation: une petite boîte de carton modeste et qui, comme la boîte de Pandore, laisserait échapper mille tentations et où la diversité des formats et des genres de petits livres (d'artiste) inviterait à la manipulation, au vagabondage de l'oeil, à la dérive de la pensée. Il y aurait là comme dans le grand musée (les salles homologues aux livres de la boîte-catalogue) une profusion du disparate qui en appellerait à de multiples connexions plutôt qu'à des conjugaisons signifiantes. Comme aux murs du musée, pas d'espace lisse mais des glissements d'une strate à l'autre, des débordements, une dynamique qui altérerait des limites connues par une curieuse et généreuse version de la peinture. Une peinture qui déverserait ses effets tout autour d'elle, hors de son cadre historique, qui renverserait la fonction de ses supports en se déterritorialisant, qui traverserait donc des spécificités multiples et hétérogènes et serait traversée de nombreux souvenirs, sans nostalgie cependant.

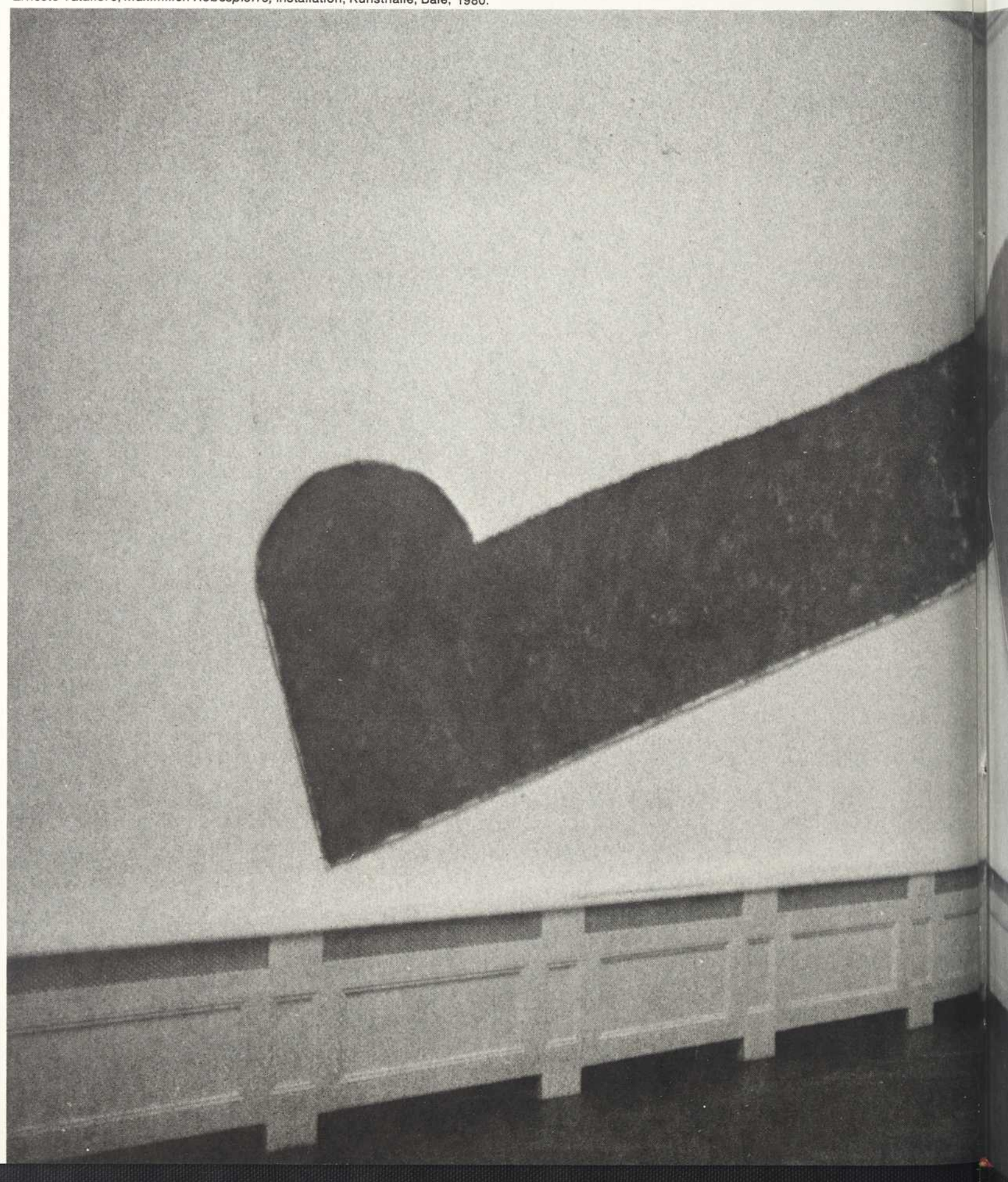
UNE ABSENCE DE NOM

On aurait de la difficulté à nommer cette nouvelle *forme* de peinture. Trop inattendue, infidèle aux canons historiques épurés par les acquis de la suite des avant-gardes et pourtant à plusieurs égards très familière ici et là, capricieuse et emportée, toujours intensive, cette forme serait trop mouvante, irrégulière, trop changeante pour être définie assurément. On y trouverait l'inconsistance même, comme une qualité fondamentale, résistant à la différenciation. Cette absence de différence, donc de *valorisation* (condition de possibilité du système de signification et du système d'échange), gênerait. Tout à coup, la peinture se donnerait à *voir,* purement, comme toujours déjà innomable. On y serait alors sensible à l'effet même de la peinture, à l'effet de la peinture elle-même, c'est-à-dire à son adresse à la vision. On y accueillerait sa théâtralité, sa dimension scénique. Autrement dit, on n'isolerait pas les pigments, les supports, pour ce qu'ils auraient en propre, mais on les considérerait comme éléments du réseau complexe (du dispositif) que crée la *situation picturale.*

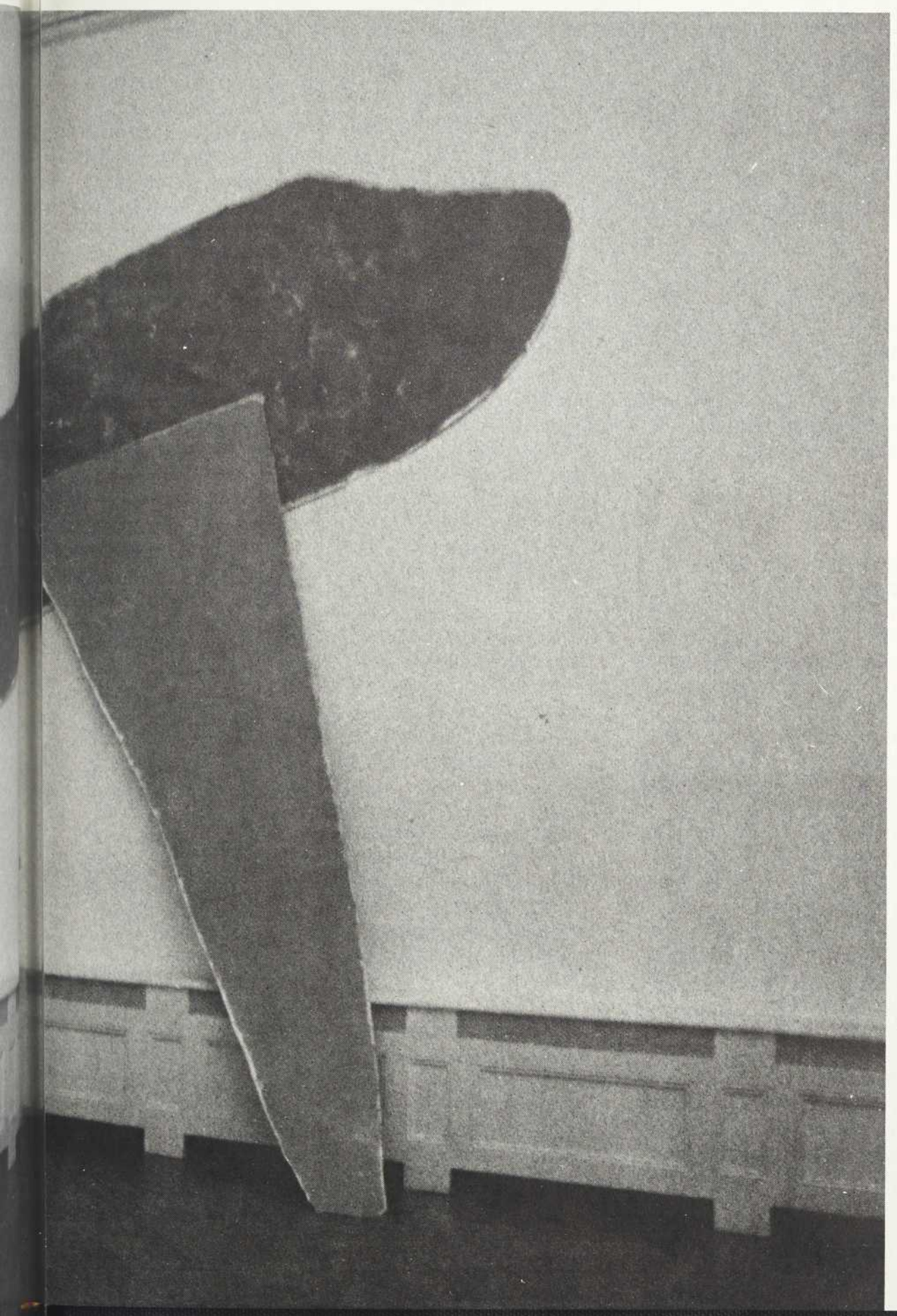
Il pourrait y avoir là une perte de sens, on se perdrait sans doute dans le labyrinthe des significations, mais on ne pourrait pas échapper à l'impact des choses elles-mêmes, on ressentirait les effets de leur pressante apparence, on serait profondément sollicité, ébranlé. On se retirerait de la situation, à la trouver trop inconfortable, en fragmentant, en découpant des différences dans le dispositif, pour précipiter la signification, une signification (castratrice) dans l'iconographie, ou dans le style. On donnerait alors des noms pour échapper à la violence des oeuvres, pour rivaliser avec elles. Belle fonction du langage, de la langue: différencier, hiérarchiser, exorciser! Détourner la violence, non pas l'annuler mais l'inscrire dans un système manipulable et échangeable. On s'ancrerait alors sur l'iconographie, d'un point de vue marxiste ou psychanalytique, et on y trouverait pleinement matière à prendre dans l'interprétation: les marques d'un moi diversifié, narcissique, les signes de l'émotion proposée contre l'engagement, l'investissement intérieur, singulier, contre l'option politique... On en viendrait aussi, ainsi, à qualifier les manières en styles: vérisme lyrique, néo-réalisme hermétique, primitivisme, néo-fauvisme, néo-expressionnisme... toujours pour souligner les dimensions subjective hypertrophiée, hypostasiée, fantasmée. Retour du refoulé, du narratif et du symbolique, après la sécheresse moderniste? On s'étonnerait que ce soit si simple. On questionnerait d'autre part les nomenclatures elles-mêmes car elles voudraient pointer, négativement, des nostalgies, une pulsion allégorique, la décadence (la réaction) d'une attitude historiciste. On se demanderait si ce ne sont pas les nomenclatures qui sont réactionnaires, nostalgiques de nomination, de classement, c'est-à-dire symptomatiques d'un désir d'ordre et de clarté, donc nécessairement répressives. On préférerait alors le vague et l'ambiguïté de la notion de *postmodernisme.* On aimerait ce terme passe-partout, son actualité, son inaptitude à décrire des formes, son aptitude à désigner des oeuvres monstrueuses (entendre hybrides, multidisciplinaires, résistant à l'identification), son incertitude, sa popularité. On garderait ce terme, insolemment général et polysémique, pour l'*attitude* qu'il cherche à dire: la conscience aiguë de l'après-crise du modernisme ou de la modernité. Une postériorité qui ne serait pas un retour à un passé perdu afin de mettre le modernisme entre parenthèses mais qui se produirait au contraire comme un retournement, une reprise ou une réécriture rusée du modernisme et de l'idéologie des spécificités.

On reconnaîtrait alors à l'oeuvre dans ces oeuvres italiennes moins des citations nostalgiques comme des soupirs que des allusions

Ernesto Tatafiore, *Maximilien Robespierre,* installation, Kunsthalle, Bâle, 1980.



joyeuses comme des sourires qui ironiseraient le passé récent et son rapport à l'histoire. On voudrait être plus attentif à ces oeuvres, les commenter toutes en leurs subtilités afin non pas de pouvoir leur donner un nom propre mais de remarquer leur dynamique dilapidatrice du propre. On soupçonnerait cette dynamique d'avoir nom de *mètis:* nom commun d'une force retournée, forme particulière de l'intelligence, efficacité pratique, qui désoriente et, localement, rompt la prise, la puissance de l'autre [5] et qui serait ici investie dans la situation picturale. C'est pourquoi on souhaiterait s'arrêter à toutes les oeuvres. Mais pourrait-on les isoler? Ne serions-nous pas toujours aux prises avec l'entourage, les autres oeuvres et les murs du musée lui-même? On ne réussirait pas à découper vraiment sinon à devoir toujours signaler ce qu'on laisserait, momentanément, artificiellement, de côté et qui sans cesse nous rappellerait à côté. Seul moyen de rendre compte de cette obligation au déplacement: la description, l'analyse formelle des éléments qui composent la situation. On penserait que l'iconographie serait trop visiblement simpliste, régressive, subjectiviste pour ne pas être un leurre et, à la fois, un piège tendu à l'avidité herméneutique, à l'analyse iconographique et iconologique qui s'occuperait moins des oeuvres que de leurs référents, sociaux ou autobiographiques. On penserait de même que les manières diverses que prend ou emprunte explicitement cette iconographie ne sauraient à elles seules signifier (symboliquement), sinon à marquer la distanciation que les oeuvres réclameraient quant aux motivations psychanalytiques ou politiques qu'elles connoteraient. Encore une fois, on soupçonnerait que l'excessive similitude qu'elles entretiendraient avec des avant-gardes historiques (Fauvisme, Expressionnisme, Surréalisme, etc.) exaltant une certaine forme du *mal fait* ou une iconographie *symboliste* ne pourrait pas ne pas être en quelque sorte parodique. On insisterait donc à traverser cette iconographie et ces styles pour toucher la structure formelle qui les organise dans la prolifération de leurs contradictions, c'est-à-dire pour donner leur pleine portée aux structures visuelles.

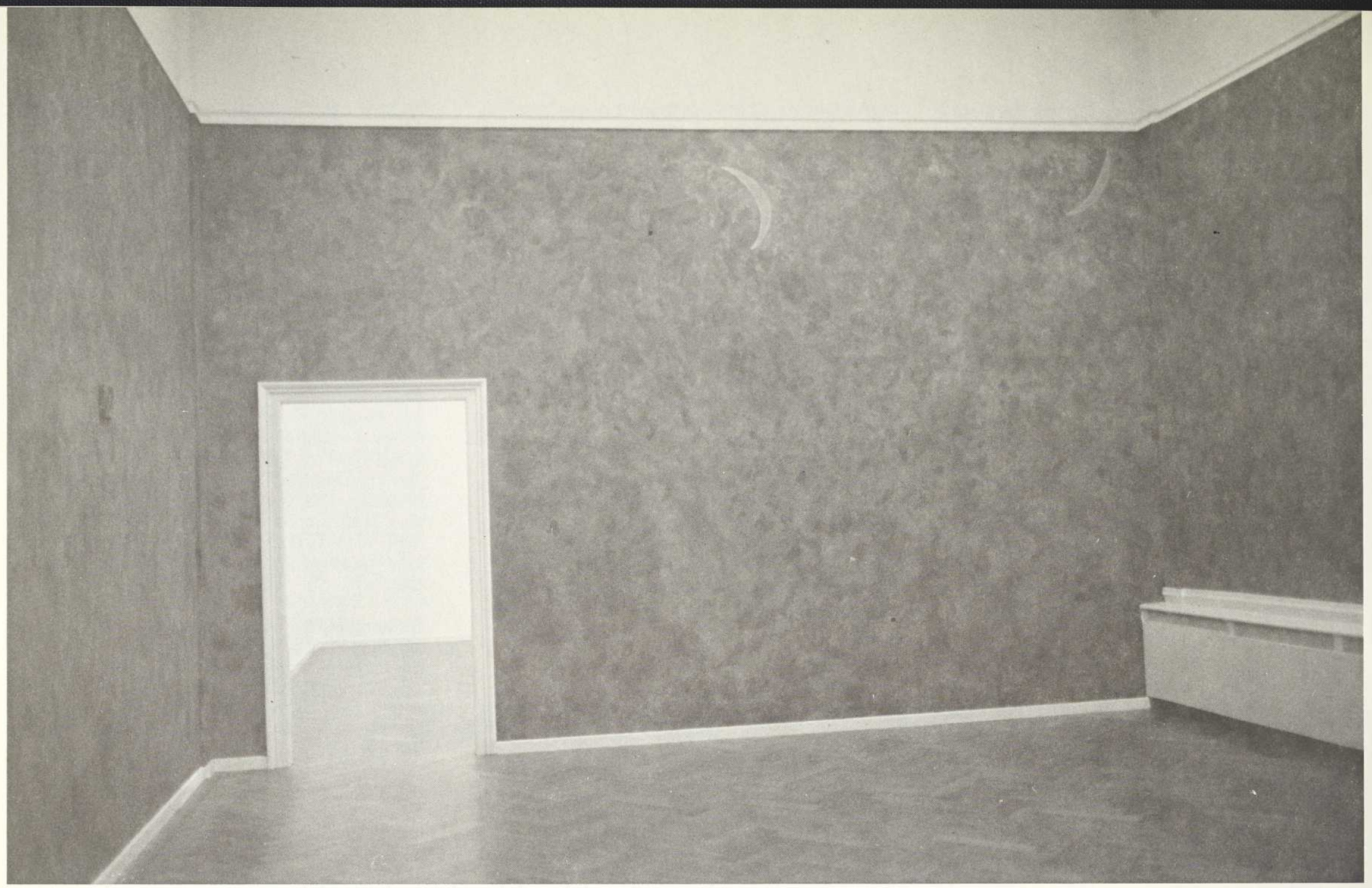


UN SOURIRE AU COIN

On s'arrêterait, pour commencer le voyage en ces salles, pour rêver, c'est-à-dire pour jouer les connexions, les branchements transsémiotiques, la *contagion,* sur cet avion pris à l'ensemble des trois qui occupent trois murs de la grande salle confiée à E. Tatafiore. On remarquerait d'abord qu'il serait impossible, dans cette salle, de prendre dans une seule photographie les trois avions. La reproduction s'avérerait donc ici ne pas pouvoir être atteinte parfaitement, devoir toujours être fragmentée (métonymique dans les meilleurs cas) indiquant par le fait même que le récepteur de l'oeuvre *in situ* serait d'office obligé à recevoir (découvrir) l'oeuvre comme manque de totalité, comme localement *pas-toute* et nécessairement toujours incomplète, ouverte, liée non seulement à l'espace mais aussi au temps. On préciserait plus tard que ce manque essentiel serait conjoint, localement, à un gain, à l'implication du fond muséal qui autrement supporterait une totalité.

On soulignerait ensuite que cet immense avion est une toile découpée dont la forme est déduite du motif interne sans toutefois se confondre avec lui. On ne confondrait par conséquent pas la toile comme objet et l'image qu'elle supporte comme signe et qui ne se développerait pas ici en simulacre, en parfait trompe-l'oeil. On noterait alors que la couleur (les pigments orange, jaune et noir) est brossée dans une forme de tachisme libre sans modelé, créant la même texture sur toute la surface du motif découpé en zones diversement colorées, mais s'arrêtant toujours, irrégulièrement, à quelques centimètres de la bordure de la toile. On noterait aussi l'absence de volume et la description schématique de l'avion (le référent) dont il faudrait souligner la planéité et l'effet de silhouette colorée. On relèverait enfin le fait que la toile non montée sur un châssis, composée de trois pièces, est directement attachée au(x) mur(s), brochée tout le long de la bande non peinte. On remarquerait alors que la partie brochée à plat au(x) mur(s) l'est d'ordinaire aux côtés ou au dos du châssis, c'est-à-dire, invisible frontalement. Ce brochage serait peut-être alors à voir. Il soulignerait la malléabilité de la toile et la modalité de sa présentation. À suivre la disposition de l'accrochage du motif on remarquerait que l'image compose un angle en se modelant sur la rencontre des deux murs. À cet angle architectural, la toile qui chevauche les murs adjacents romprait par conséquent avec la réalité et la logique de l'objet désigné par l'image, c'est-à-dire que la souplesse de la toile ignorerait la rigidité de l'avion. On remarquerait aussi la bande jaune de l'aile qui pend jusqu'au sol, décalée du mur à cause de la boîte abritant les calorifères. On devrait dire en résumé que l'angle retourne la proposition figurative contre elle-même, vers le *au* comme objet et surtout sur sa *mise en scène* même.

On se rappellerait d'autres aventures de coin: celles de Gabo, de Tatlin par exemple mais qui sont des constructions se développant en trois dimensions de manière autonome, ou encore l'exceptionnel *Carré noir* de Malévitch qui refuse de se plier, hiératique, frontal et suspendu comme icône dans son "coin rouge". Au contraire ici la toile se collerait à l'angle qu'étrangement (qu'inhabituellement) elle occupe pour le décrire en sa double orientation et



Nicola de Maria, *Wenn die 7 Monde steigen, fallen die Mauern,* installation, Kunsthalle, Bâle, 1980.

se défaire comme parfaite image. On dirait que faisant corps avec la toile, la supportant *à la place* du châssis, le mur ne serait plus qu'un fond, qu'un présentoir dont se détacheraient, où flotteraient des tableaux en *exposition.* Mais il serait plus qu'un châssis-support qui permettrait à l'image d'être autonome, il serait partie *intégrante* de l'oeuvre parce qu'il *composerait* avec la toile un assemblage inédit, singulier. Il n'y aurait d'oeuvre que dans la *rencontre* des deux, dans leur *interaction,* dans la situation duelle qu'ensemble ils donneraient à voir au spectateur. Il conviendrait sans doute de se rappeler les impressions sur étoffe ou sur mousseline de soie de Rauschenberg, comme par exemple *Plus Fours* (1974) où la frontière *entre les deux* carrés devient un motif de l'ensemble à cause du rectangle de mousseline qui est partiellement superposé aux carrés. On y reviendrait, peut-être.

On ne dirait rien toutefois de l'inscription à la bordure supérieure de l'aile: MAXIMILIEN ROBESPIERRE, sinon pour souligner l'effet de déplacement (contraction temporelle et spatiale du héros et de l'avion), la liberté de l'association, l'association à la liberté connotée par le nom propre évoqué, la prolifération d'images que par ailleurs la référence obsessive suscite [6]. On s'arrêterait par contre à cette combinaison de l'image de l'avion et du musée dont il serait signalé ici la participation indispensable à l'oeuvre. On retrouverait aussi dans l'histoire picturale italienne le motif de l'avion: chez les Futuristes, comme motif chéri avec celui des voitures et tout ce qui symbolise la vitesse, la modernité, etc.; chez les Futuristes dont on se rappellerait qu'ils ont vigoureusement décrié le musée et combattu toute référence au passé culturel, qui ont majoritairement suivi l'idéologie mussolinienne et pratiqué une peinture à message. Curieuse rencontre alors que cet avion de toile et cet angle du musée si étroitement réunis! Ironie de la situation dont il faudrait relever la valeur critique.

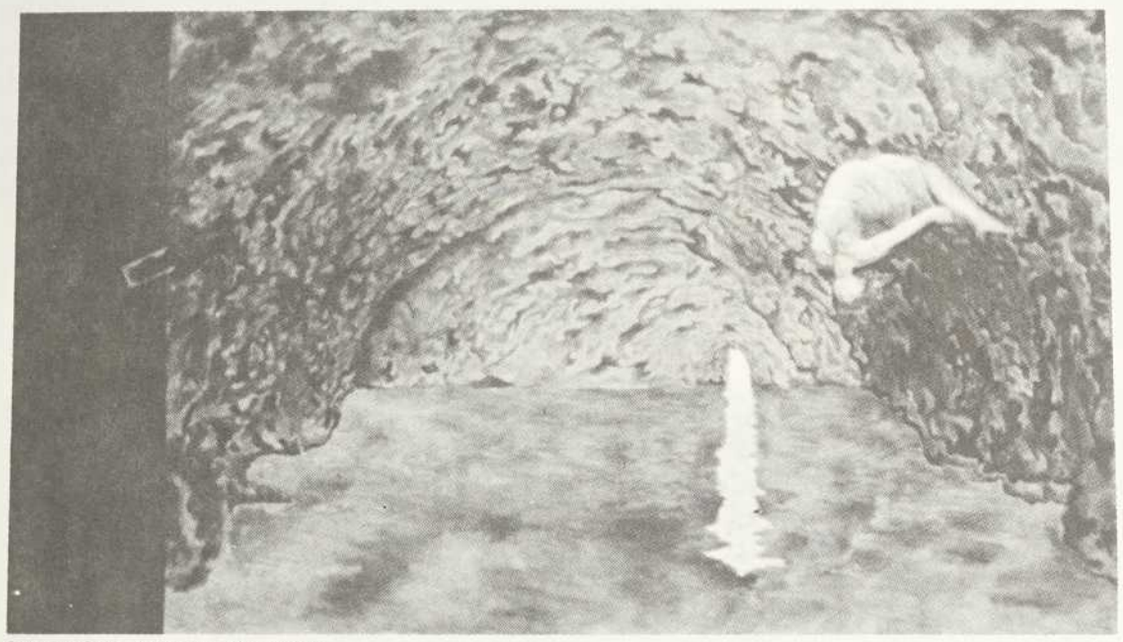
ASSEMBLAGE IRRÉCONCILIÉ

On parlerait d'ironie pour souligner l'équivocité des références implicitées et de la situation composite. Cependant, on insisterait sur la valeur illocutoire de l'ironie [7], c'est-à-dire sur son efficacité pragmatique, sans toutefois négliger outre mesure le plan sémantique. On poserait alors l'hypothèse suivante: au lieu de servir de bouc émissaire au malaise de l'existence institutionnelle de la peinture, le musée serait ici déclaré indispensable à la réalité de l'oeuvre et à la fois intégré dans sa réalisation (conjonction et simultanéité de la diffusion et de la production) renouvelée[8]. Autrement dit, plutôt que de charger de toutes les critiques le musée (et par contiguïté toutes les formes de l'institution artistique) en s'engageant résolument dans des orientations et dans des pratiques parallèles, la peinture s'installerait ainsi au musée pour en retourner la fonction historique. L'intégration du musée comme élément positif signifierait au contraire sa dimension négative en révélant son fonctionnement habituel ici détourné, transgressé. Blâme sous forme de laudation? Appropriation sous forme de soumission? Ou encore échange qui relierait non hiérarchiquement les deux composantes? Ambiguïté de l'ironie situationnelle qui trouverait à être relancée par l'ironie citationnelle induite dans les allusions iconographiques et stylistiques (dont le musée d'exposition fournirait du reste le répertoire des références, c'est-à-dire assurerait les fondements de l'interpicturalité valorisante ou disqualifiante). Ce qui échouerait ici à se délivrer ce serait le sens précis, unique de la proposition de l'énoncé pictural. On s'attarderait alors plutôt à décrire comment la situation élaborée viserait le spectateur et ses habitudes de réception et comment elle se ferait paradoxale.

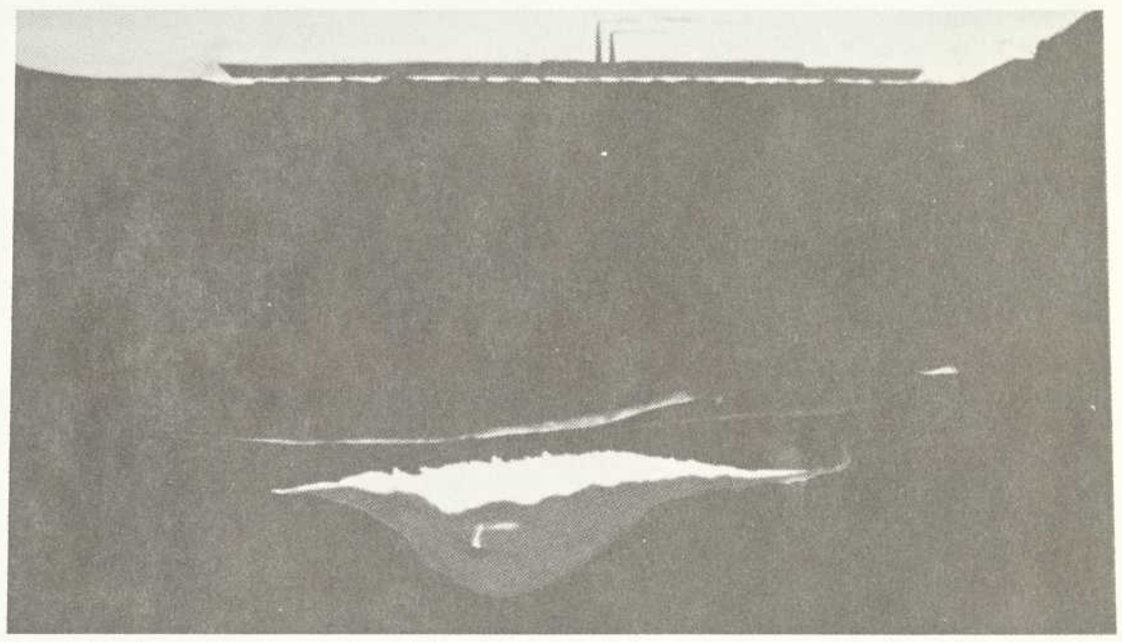
On essayerait de montrer comment la peinture pourrait quand même ne pas perdre son identité tout en se présentant comme non autonome dans l'ordre du musée. Cela nécessiterait une analyse cotextuelle et contextuelle, c'est-à-dire des composantes de la séquence picturale et du contexte de sa réalisation (les références de la séquence à la situation). On verrait alors, comme les premiers commentaires sur l'avion auraient commencé à le préciser, que cette forme de peinture imbrique cotexte et contexte jusqu'à menacer leur identité réciproque et leur possible identification par le spectateur. Contagion des territoires où l'entre-deux de la rencontre, le *co(n)texte,* ferait oeuvre. Réécriture de la loi du musée (de son système d'ordre, d'ordonnance) qui, précisément, ne produirait pas une dénégation mais une véritable transgression (intégration de ce qui est dépassé, détourné). Conformité rusée avec le musée dont serait exploitée, localement, la capacité de subjectivisation, ou plutôt d'individualisation, de s'ouvrir à l'*extravagance* et à l'*excentricité;*

autrement dit, aux formes ironiques qui subiraient *et* assumeraient leur rapport à l'institution sans nécessairement souscrire intégralement à sa stratégie. L'oeuvre n'extérioriserait pas le musée, comme bouc émissaire de sa violence originelle, ni ne l'inclurait pour en apaiser, en résorber la violence institutionnalisée, mais confronterait les deux dans une *synthèse disjonctive*[9].

Ce serait ce qu'on aurait voulu d'emblée exposer par l'emprunt fait à Joyce du mot-valise proposé comme titre: *landuage,* amalgame de *land* et de *language,* du territoire et du langage pour signifier le langage du lieu et le lieu comme langage. C'est-à-dire, plus précisément, les oeuvres comme situation et le musée comme langage[10]. La dynamique spécifique du mot-valise permettrait de saisir la singularité de cet assemblage oeuvre-musée. On y verrait non pas le rêve utopiste de l'effacement des frontières, de l'égalité des territoires, mais une expérimentation de ces limites, un pari sur la mobilité: de l'intérieur, une transformation des lois et des traditions qui en montrerait le



Sandro Chia, *Inforno nel se,* 1980.



Enzo Cucchi, *Quadro al guio suemare,* 1980

caractère arbitraire et, donc, fragile. De là nous viendrait, en son sens plein, l'idée d'extravagance (*extra* et *vagari*). C'est pourquoi on aurait parlé à propos de ces oeuvres de *leurre,* car effectivement elles nous amèneraient à côté, hors d'elles; elles nous forceraient à émigrer parce qu'elles seraient un défi, un coup porté à la *démarcation mania* (Y. Elkana). Elles obligeraient en quelque sorte à l'interdisciplinarité parce qu'elles-mêmes accoleraient, sans les globaliser, divers ordres (le muséal et le pictural, le linguistique et le symbolique, le subjectif et l'anonyme, etc.) décrochés, décalés par rapport à leur lieu spécifique (c'est-à-dire déterminé comme tel par le discours du classement), produisant d'inouïes restructurations qui dissolveraient les objets ou les référents des disciplines[11].

On rappellerait que le leurre n'aurait pas d'autonomie fonctionnelle, qu'il ne serait qu'un relais (détour d'une force, désorientation/réorientation pour assurer la maîtrise). Il ne serait pas question d'illusion, car on ne prendrait pas le leurre pour quelque chose d'autre[12], mais plutôt d'efficacité pragmatique. Par exemple, le motif de l'avion plié à l'angle ramènerait à la toile comme objet, à son accrochage, donc au musée... et à l'idée même de la mise en scène, autrement dit on glisserait de l'iconographie à l'installation. Mais cela pourrait être le contraire, aussi, sans contradiction. La situation serait à double entrée, réversible, parce que les deux termes, l'oeuvre et le musée, ne souffriraient pas la hiérarchisation. Double leurre, double ironie qui produiraient l'indécidabilité quant à la signification et à la question de la vérité (?). Ce qui importerait serait la combinatoire elle-même en tant qu'elle *ferait voir* autrement les éléments combinés, tout le travail des signifiants picturaux et muséographiques. Il se produirait par conséquent un retard, une suspension de la signification (de la relation communicationnelle) au profit de la situation elle-même, de la captation du spectateur dans l'effet de l'oeuvre (valeur illocutoire, fonction phatique des signifiants utilisés): effet qui serait l'*effet d'oeuvre.*

À souligner la dimension rusée, ou ironique de cette forme de peinture on insisterait sur les deux discours, imbriqués mais non confondus, qui s'élaboreraient contradictoirement: contre la fonction traditionnelle du musée *et* contre le statut classique ou moderniste de la peinture, mais avec le musée *et* la peinture dans une relation transformée et transformatrice de deux termes impliqués. On aimerait maintenant regarder attentivement la *salle* de Nicola De Maria (*Wenn die 7 Monde Steigen, fallen die Mauern*) où des croissants de lune dorés flottent sur le bleu tacheté qui recouvre tous les murs (on se souviendrait des fresques italiennes...) et dont l'unité n'est rompue que par une minuscule toile orange et vert au motif géométrique accrochée à l'un d'eux; les images de Luigi Ontani dans leurs cadres dorés, précieux et de formes fantaisistes, que l'on retrouverait plutôt aux marges des murs, touchant au sol ou près des portes, et dont l'iconographie ainsi que les textes désignaient un rapport intimiste au lieu de leur présentation[13]; les accrochages particulièrement chargés, irréguliers et dérivants des salles de Mimmo Paladino et de Francesco Clemente; les installations plus classiques de Sandro Chia et d'Enzo Cucchi mais dont les images mêmes nous montreraient qu'elles mettent en abyme ce processus d'assemblage paradoxal, d'effet collage, comme les *combines* de Paladino où se greffent sur des toiles de grand format (à l'américaine...) des masques avec de longues excroissances ou des formes plus abstraites (allusions à certaines formes biomorphiques surréalistes...); etc.

On remarquerait partout dans ces salles le même plaisir des combinaisons inédites et la même jouissance de l'hétérogène. On relèverait aussi la diversité des matériaux (toile, papier, mur, huile, aquarelle, encre, dorure, etc.) et les utilisations peu orthodoxes, les écarts d'échelles, les étranges positions, l'absence de chronologie, l'excessive production (on y lirait l'ironisation du marché), le sans-gêne de la variété stylistique... On se perdrait dans cette vertigineuse profusion baroque.

NÉGLIGENCE ET SOPHISTICATION

On s'étonnerait aussi de retrouver à certains endroits un travail d'une grande virtuosité, tant sur le plan chromatique qu'iconographique, et ailleurs l'effet du mal soigné, d'un travail primaire ou avorté, d'un laisser-aller irrespectueux. On ne verrait pas là une morose déréliction. On chercherait plutôt à prendre cet excès (l'importance de la quantité) comme l'indice d'une attitude ironique, ou plus précisément parodique, qui jouerait avec des clichés[14]. On aurait eu généralement une perception négative du cliché (transformation de la valeur positive du lieu commun dans la rhétorique aristotélicienne), c'est-à-dire que des formes tomberaient sous le coup d'une évaluation disqualifiante. On remarquerait cependant dès lors que la perception du cliché impliquerait une conscience de la lecture (activité critique du récepteur). Le cliché, iconographique ou stylistique, ferait ainsi écran dans l'image, il retiendrait là le regard et, paradoxalement, son opacité l'indiquant comme signe, il renverrait le récepteur hors de l'image, à une "source" ici représentée. Si du point de vue phénoménologique l'espace du cliché recevait nécessairement une évaluation négative, cependant, d'un autre point de vue, mais toujours du lieu de sa réception, il exercerait une *fonction.* Au lieu de lire dans le cliché le dépôt d'une usure, un affaiblissement

par la redite, on essayerait de saisir dans l'occurrence elle-même une dynamique. À la lecture statique du cliché comme forme figée on opposerait une réception active, activante, qui fonderait la possibilité d'une théorie de l'interpicturalité.

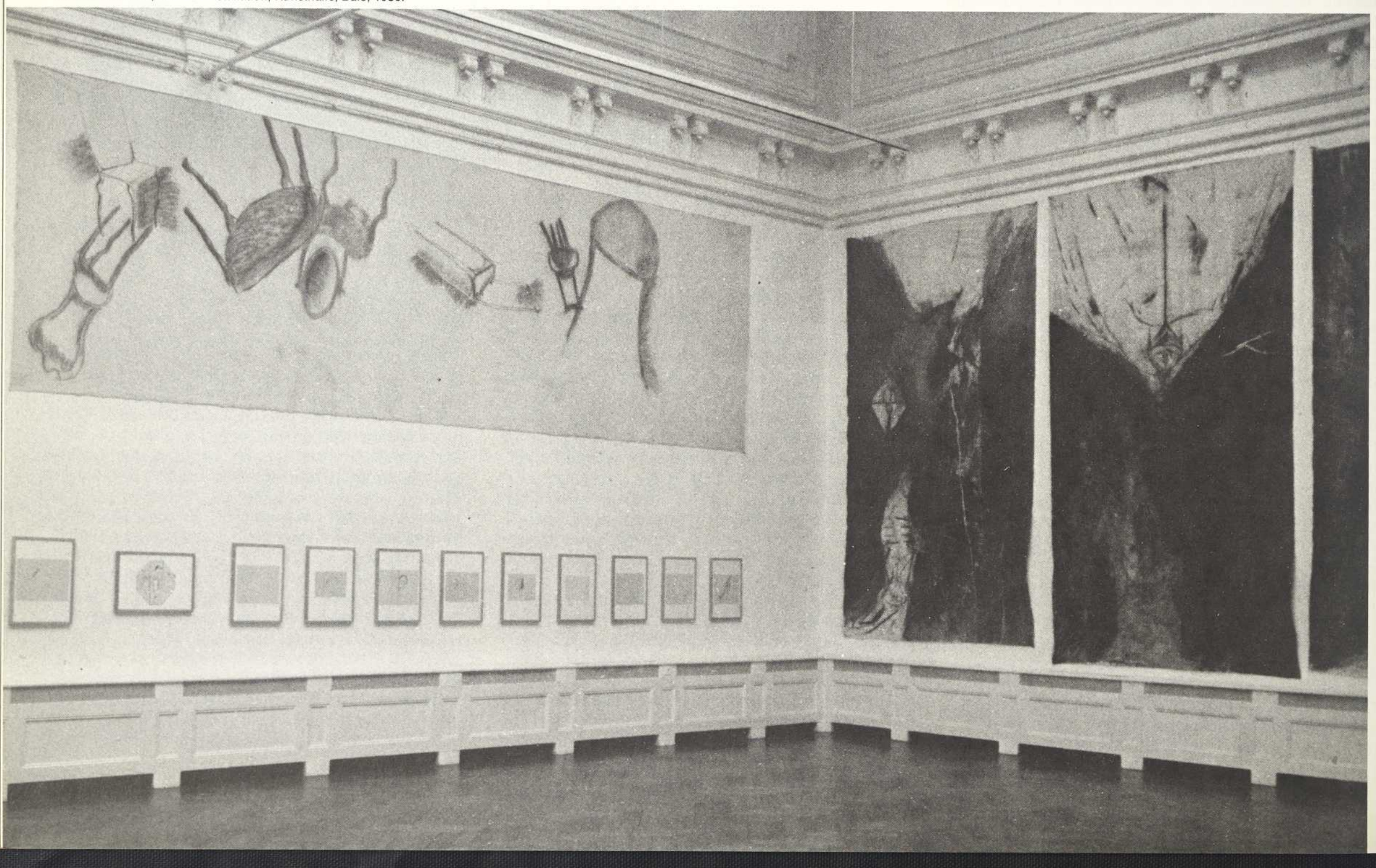
Mais, on l'aurait déjà noté, les clichés ne seraient ici que des références allusives (vaguement expressionnistes, vaguement fauvistes, vaguement surréalistes...). Néanmoins, la "référence" se donnant à lire si *évidemment,* on soulignerait que la portée de ces oeuvres serait dans leur *apparence* même. Si le terme *expressionnisme,* par exemple, nous venait justement, promptement, à la bouche, ce serait peut-être rassurant sur le plan cognitif (apaisement de l'affect: on saurait ce qu'on verrait), mais ça introduirait du même coup l'ambiguïté dans l'image. Selon la tradition, le terme serait réservé à des oeuvres qui mettraient en forme des contenus biographiques, psychologiques ou inconscients. Autrement dit, l'expression du peintre en viendrait ainsi à la peinture. Mais la lecture d'*expressionnisme* comme cliché court-circuiterait la traversée du tableau vers une subjectivité. S'efforcerait-on d'y accéder, qu'on y rencontrerait paradoxalement un sujet qui trouverait à s'exprimer par le cliché (c'est-à-dire le lieu commun, donc l'anonymat). Ces peintures italiennes ne seraient donc pas tant subjectivisées, expressionnistes (au premier degré), mais l'expression d'une prise en charge critique des événements picturaux historiques, de la culture qui ne serait pas vécue comme impérialiste mais génératrice, à travers une utilisation débridée, ludique et parodique des clichés mimés et livrés, en connivence avec les spectateurs, avec un certain sourire.

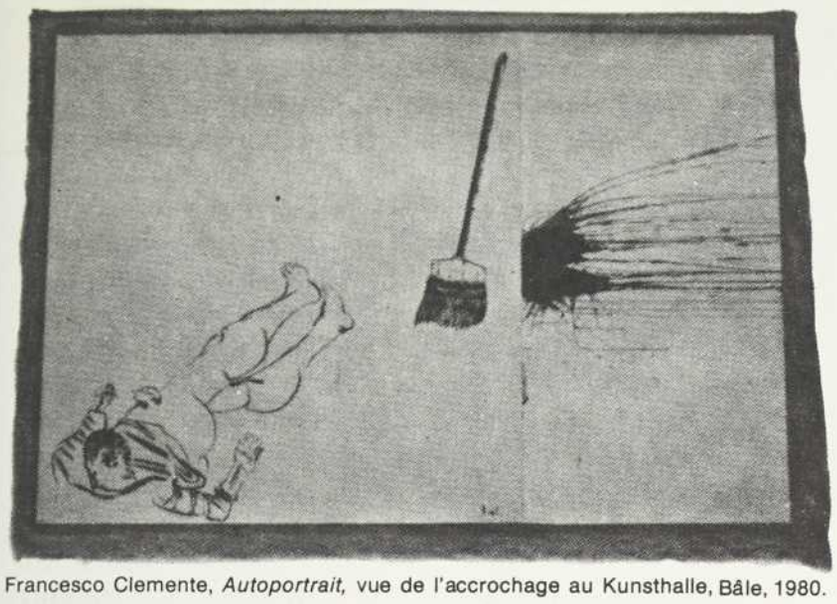
Ce clin d'oeil au spectateur, produit par l'opacité railleuse du cliché, saisirait son regard, non pour le dompter comme dans la peinture didactique, mais pour lui faire sentir qu'il est *regard(é).* C'est pourquoi on aurait dit de cette peinture qu'elle convoquerait le spectateur au théâtral, au *spectaculaire,* c'est-à-dire à une situation où compterait non seulement l'espace mais aussi le temps. On aurait parlé de *valeur cultuelle* (que Benjamin distingue de la *valeur d'exposition*), mais on ne voudrait pas restaurer la fonction mythique de l'art. Tout se passerait comme si on avait affaire à un mythe sans mythologie, à un mythe creux dont l'absence de profondeur serait la trace de la déception (de l'illusion réconciliatrice) face aux exigences locales, historiques, nouvelles. La béance (absence de symbolique *transférant* la violence) de ces installations ne confronterait que des surfaces: celle des toiles et celle du musée, c'est-à-dire n'offrirait que du visible, que du visuel. On s'en étonnerait d'abord. Puis on *verrait* que c'est précisément ce qui rendrait ces toiles et le musée, qu'elles travaillent et qui compose avec elles selon les conditions (plus ou moins reçues comme déterministes) que par hasard il leur offre, perceptibles comme *peinture* mais reliées spatio-temporellement à ces conditions physiques et sociologiques (sans doute aussi psychologiques) que le musée charrierait. C'est pourquoi on aurait dit que ces "tableaux" ne seraient pas vraiment autonomes et que chaque "exposition" (Bâle, Amsterdam, Essen) ne pourrait pas être la même. L'effet de ces *accrochages* diversifiés est de *tester* les conditions historiques qui font recevoir ces toiles comme peinture, c'est-à-dire comme art. Ces conditions seraient testées localement, donnant tout son poids pragmatique (la relation, l'effet chez le récepteur) à la composition que l'on aurait nommée le co(n)texte. L'intrication des oeuvres et de l'espace de l'exposition serait telle qu'il deviendrait impossible autant de les assimiler parfaitement que de les différencier clairement: synthèse disjonctive qui signalerait la singularité de l'assemblage, donc aussi son arbitrarité. L'effet de ces installations serait de questionner le spectateur sur ses habitudes de réception de la peinture, sur les *rituels* de *réception* qui transporteraient (reconduiraient) une définition *a priori* de la peinture. Elles seraient de nouvelles propositions picturales, muséologiques.

L'EFFET-CRISTAL/FUMÉE

On voudrait cependant à la fin insister encore sur le fait que ces installations, en tant que forme de peinture, s'adressent à l'oeil, et à travers lui à tout le corps qu'elles ébranlent. Cette peinture serait moins conceptuelle (caractéristique de la peinture moderniste éprise de vérité) que sophistique, c'est-à-dire ruse de langage où rien ne se dirait (donc serait contre la valeur communicationnelle — au moins univoque, — informative, didactique de la peinture pré-moderniste) mais où s'opérerait un renversement pour faire échouer l'exercice

Mimmo Paladino, vue de l'installation, Kunsthalle, Bâle, 1980.



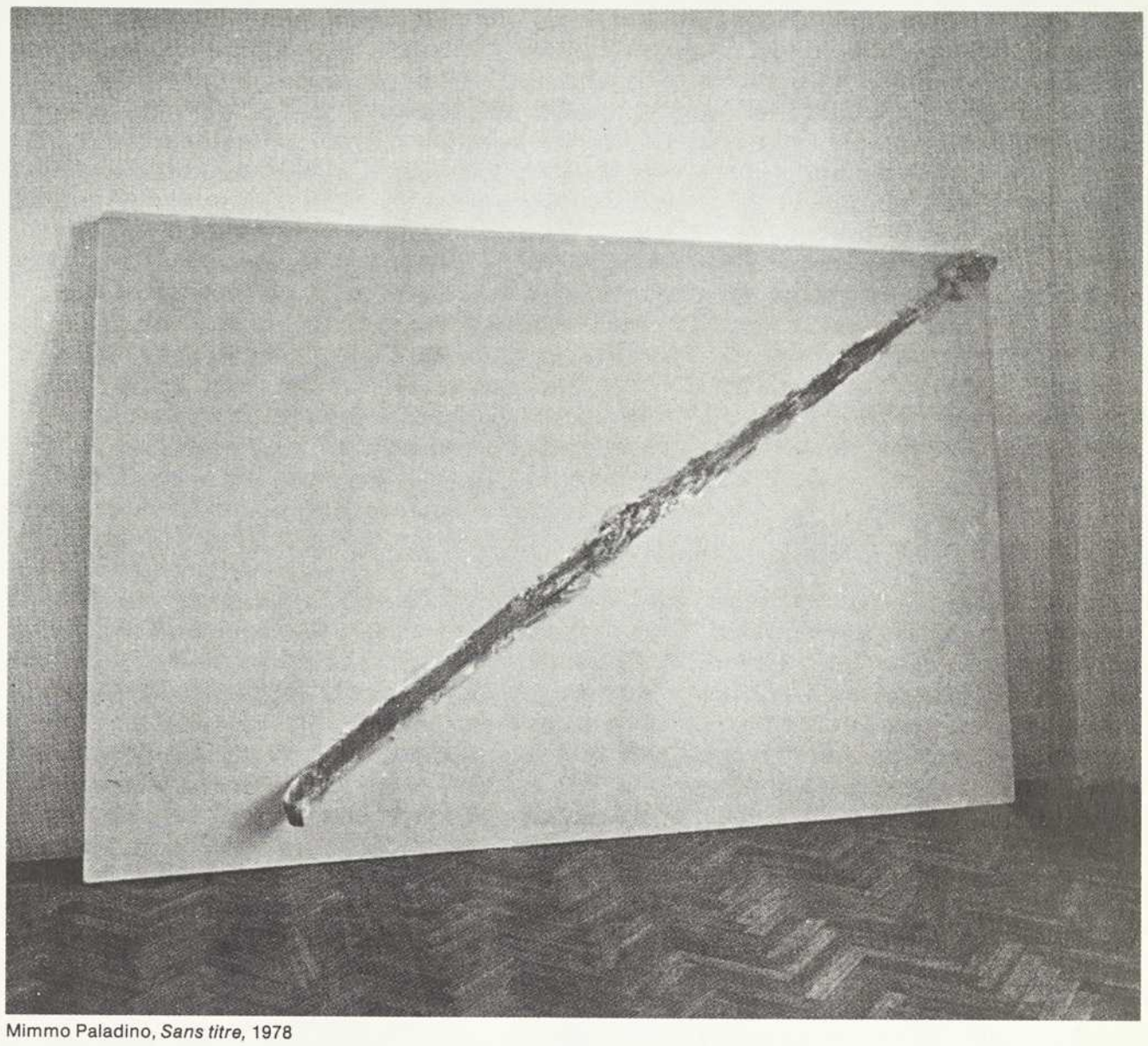


Francesco Clemente, *Autoportrait,* vue de l'accrochage au Kunsthalle, Bâle, 1980.

d'un pouvoir (qui ne trouverait du reste sa force que dans les différences, les limites qu'il détermine, dirige et dont il surveille l'étanchéité). Ce serait une peinture qui ne serait pas langage, mais pure image (comme un fantasme), où le *logos* laisserait place au *pathos,* comme dans la poésie dont Jakobson a montré qu'elle échangerait le sens contre la volupté quand la texture du signifiant aurait la préséance sur le signifié. Généreusement chargées de signifiés contradictoires, ambigus et polysémiques, étroitement reliées au signifiant muséal qu'elles détourneraient, ces peintures italiennes nous entraîneraient dans le vertige de leur espace coloré. À la lettre, elles nous *séduiraient.*

On rappellerait pour conclure la distinction que propose Jacques Attali entre le cristal et la fumée[15]. Trop d'interdépendance cristalliserait le système, c'est-à-dire en stopperait le fonctionnement; à l'extrême de l'interdépendance ce serait le *cristal* (la peinture comme simulacre, la forme sans faille de la perspective). Inversement, trop d'autonomie rendrait le système trop flou et sans communication entre ses parties; à l'extrême de l'autonomie l'état de chaque élément serait totalement indépendant de celui des autres, ce serait la *fumée* (la peinture moderniste, la forme non relationnelle du all-over). La forme actuelle de la peinture italienne qu'on aurait en ces salles confronterait ces deux extrêmes, en la synthèse disjonctive qu'on aurait décrite, en s'infiltrant au musée: ni tout à fait cristal (consistance des signifiés) ni tout à fait fumée (pleine autonomie des signifiants) mais plutôt l'un et l'autre à la fois. Autrement dit, cette peinture serait ni parfaite construction signifiante (tradition) ni totale déconstruction (modernisme). Elle serait entre les deux systèmes qu'elle *dérangerait,* introduisant le trouble dans le systématique, ne sacrifiant pas le rapport au sens mais disséminant ce sens dans la prolifération ironique et parodique, l'éblouissement, le feu d'artifices des formes affolées. Véritable séduction, féminisation de la peinture[16]. Non pas remplacement (le féminin à la place du masculin) mais investissement, travail de féminisation entre les deux ordres conjoints et confrontés (la tradition et le modernisme — fragiles comme toute masculinité hantée, toujours, par la possibilité de sa soudaine réversibilité dans le féminin).

On aimerait enfin considérer cette forme de peinture, décentrée et mouvante, comme une forme de *bavardage:* activité éminemment féminine[17], enfantine aussi, se développant librement hors de l'écriture, dilatée et insensée, dépourvue de signifié aisément repérable, échappant à l'ordonnance même, zigzagant, mais aussi lieu de l'immédiateté, de l'éphémère, érotique et séducteur, où l'énoncé fugitif et fragmenté disparaît dans l'énonciation, pour donner toute sa pleine portée au *grain de la voix* (Barthes). Comment ne pourrait-on pas voir que dans le flot de ces images italiennes, dans cette liberté de la couleur et des figures, il en serait fait joyeusement l'éloge pour attester que notre présent historique assurément problématique ne serait pas, malgré tout, déprimant! ■



Mimmo Paladino, *Sans titre,* 1978

NOTES

1. James Joyce, *Finnegans Wake,* Londres, Faber & Faber.
2. Lorenz Eitner, "Art History and the Sense of Quality", *Art International,* Vol. XIX, No 5, May 15, 1975.
3. Wilem Flusser, "L'iconoclastie", dans *Lire l'image,* documents de l'Inspection générale de l'Enseignement artistique, Paris, 1979, pp. 57-69.
4. Sur la valeur contextuelle et la fonction pragmatique de l'oeuvre d'art, à partir de la distinction faite par W. Benjamin entre les valeurs cultuelle et d'exposition d'une oeuvre, cf. R. Payant, "Le choc du présent. Notes II sur la performance: l'effet cinéma", dans *Performance et multidisciplinarité: post-modernisme,* Montréal, éd. Parachute (à paraître).
5. M. Détienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis chez les Grecs,* Paris, Flammarion, 1974.
6. Cf. au catalogue, le livre d'E. Tatafiore, et spécialement aux pages 27 et 28 un *état* différent de l'image-avion.
7. Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, "L'ironie comme trope", *Poétique,* No 41, février 1980, Seuil, pp. 108-127.
8. Conjonction qui existerait de manière plus explicite et radicale dans d'autres formes d'*installation.* Cf. R. Payant, "Le choc du présent...", art. cité, et "Dan Graham: l'effet-méduse mis en scène", *Art press,* No 47, avril 1981, pp. 10-11.
9. Sur la synthèse disjonctive, cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens,* Paris, Minuit, 1969 (rééd. U.G.E., coll. 10-18, 1973).
10. Cf. Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (1934), *Oeuvres 2. Poésie et révolution,* Paris, Denoël, coll. Dossiers des Lettres Nouvelles, 1971, pp.171-210, Louis Marin, "La célébration des oeuvres d'art. Notes de travail sur un catalogue d'exposition", *Actes de la recherche en sciences sociales,* No 5-6, 1975, pp. 50-64, et plus récemment Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", *October,* No 13, été 1980, pp. 41-57.
11. Cf. Jean-Marie Benoist, "Postface: le dialogue structural des savoirs", dans *La révolution structurale,* seconde édition, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1980, pp. 309-340; Benoist y cite Yehuda Elkana.
12. Cf. la distinction de Jean-Claude Sempé, "Le leurre et le simulacre", *Arc: Deleuze,* No 49, 1972 (nouv. édition avec entretien inédit, 1980) pp. 70-77.
13. L'iconographie et les textes *devaient* être refaits à chaque lieu d'exposition parce que nécessairement contextuels.
14. Sur le cliché et la parodie, cf. R. Payant, "(A) propos des récents tableaux de Richard Mill", *Bulletin, Galerie Jolliet,* No 4, décembre 1980, Québec, pp. 4-6, dont l'idée générale est ici reprise schématiquement.
15. *Les trois mondes,* Paris, Fayard, 1981, cf. "Les métaphores fondatrices: bruit, fluctuation, catastrophe", pp. 189-209.
16. Sur la coïncidence de la séduction et du féminin comme revers du sexe, du sens et du pouvoir, cf. Jean Baudrillard, *La séduction,* Paris, Galilée, 1979.
17. Cf. Suzanne Lamy, "Éloge du bavardage", dans *d'elles,* Montréal, l'Hexagone, 1979, pp. 15-35.

René Payant enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de Montréal et collabore comme critique d'art à plusieurs revues canadiennes et internationales.

À VENDRE



Ottawa West - Tunney's Pasture
39 Western ave.
size of lot; corner lot 33 x 96
2 bedrooms, 2 bathrooms, 2 storey brick
detached garage suitable for painting studio
surprize of home; upstairs kitchen or darkroom facilities.
heating; F.A.O.
occupant; owner
rented equipment; hot water tank
possession; to be arranged

for more information Sylvain P. Cousineau at 728-8596 in Ottawa

FOR SALE



GMC truck
1970 red and primer brown
Heavy duty transmission, new radiator and battery.
new body work complete
white Cadilac or Thunderbird bucket seats installed in front.
new yellow rug inside
AM&FM radio and speakers
50,000 miles approx.

Best offer. contact Sylvain P. Cousineau in Ottawa at 728-8596

CARL ANDRE — HOLLIS FRAMPTON: 12 DIALOGUES 1962-1963

The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press, 1980, 134 p.

Brooklyn, automne '62. Carl Andre entreprend, avec Hollis Frampton, une série de rencontres qui s'étendront sur un peu plus d'un an. On y traitera de questions théoriques, des expositions de l'heure, des artistes qu'on aime (Stella) ou qu'on aime moins (Rosenquist). Fait à noter : les échanges adoptent la forme écrite. En résulte une série de "dialogues", dont douze viennent d'être publiés aux presses du Nova Scotia College of Art and Design.

On sera tenté, quelque vingt ans plus tard, d'y établir l'appui d'une écriture de l'Histoire. Ça se lirait comme suit : En 1962, l'art américain, depuis peu reconnu par l'Europe, peut vivre sa première transition majeure. L'expressionnisme est mort, longue vie aux héritiers. L'art qui se fait sera défini "par rapport à" : On parlera bientôt de *post-painterly* et Lichtenstein, trois ans plus tard, peindra ses *Brushstrokes.* À Brooklyn, chez Carl Andre, on prépare déjà la seconde transition.

Trop schématique? Alors allons-y voir de plus près. Voyons d'abord ce qui distingue, aux yeux de Frampton et d'Andre, un jeune peintre (Stella) de ses prédécesseurs (Newman et de Kooning). De Carl Andre, sur l'unicité du travail de l'artiste :

> To imitate Frank Stella is to duplicate him; but the legion of de Kooning imitators have little hope of duplicating his work. Uniqueness of any sort is a market value, not an aesthetic value.[1]

Et de Frampton, posant le problème du contenu : "Newman paints pictures of stripes, and glazes them over with symbolic titles. Stripes are the whole content of Stella's paintings."[2] C'est un peu, quatre ans plus tôt, le "what you see is what you see" de Stella, c'est-à-dire la remise en question d'un investissement de l'oeuvre par des données émotives. Cette reconnaissance d'une pratique plus "froide" devrait pousser Frampton et Andre à discuter de l'art qui émerge; il n'en est rien. À part Stella (et encore là s'agit-il du Stella de *Getty tomb*) et Kelly (à peine mentionné) aucun artiste, parmi ceux exposés l'année suivante au *Los Angeles County Museum*[3], ne sera vraiment discuté. Quant aux Pops, quelques noms sont bien mentionnés; un dialogue entier sera même consacré à Rosenquist. Mais si Frampton prend sa défense, Andre dira, quant à lui:

> All I ask of any painter is that his marks on the canvas demonstrated to me an aspect of the world which has escaped my seeing. Marilyn Monroe and Ford automobiles have not escaped me.[4]

Andre et Frampton, l'année que durent ces dialogues, agissent plutôt en témoins qu'en artisans d'une transition qui leur semble par ailleurs incomplète. De Carl Andre : "The results of the Dada experiments have not been fully evaluated to date. I do not think that the true product of Duchamp's experiments is the rising market in Rauschenberg."[5] D'où l'orientation prise par les dialogues, le retour qu'ils opèrent sur le passé et leur survol de quantité de sujets. Il s'agit, pour Andre et Frampton, de réévaluer un certain héritage afin d'établir la base d'un travail autre, c'est-à-dire plus poussé, plus radical que les recherches contemporaines. Pour ce faire on ira chercher ailleurs, explorer le passé via certains grands maîtres du XXe siècle. On parlera donc, et entre autres sujets, de langage (et d'un point de vue qui intéressera les conceptuels, bien qu'Andre refuse d'interpréter son art en terme d'idées) du constructivisme et bien sûr de Duchamp.

Du constructivisme, on retiendra son incitation au découpage modulaire, à la sérialité. De Carl Andre :

> Frank Stella is a Constructivist. He makes paintings by combining identical, discrete units. (...) My constructivism is the generation of overall designs by the multiplication of the qualities of the individual elements.[6]

La mise en valeur des qualités du matériau deviendra une des dominantes du travail d'Andre; reste à souligner ce que cette attitude doit à Duchamp. De Carl Andre toujours, sur l'appréciation des qualités sculpturales du matériau brut : "A good seasoned piece of oak or hard pine has a set of sculptures in it. (...) A sheet or rod of metal is a quite beautiful thing."[7] C'est en somme l'urinoir de Duchamp, revu et interprété par Andre.

Duchamp est à peine mentionné dans ces dialogues. Pourtant on l'y sent présent, comme si l'influence du "maître" dépassait les quelques références faites à son travail. J'ai mentionné plus haut la diversité des sujets traités; c'est plutôt à ce niveau que Duchamp réapparaît, et avec lui la tradition d'un questionnement de l'art qui ne se refuse aucune liberté. Ces douze dialogues sont l'inverse d'un système. Un d'entre eux, commencé sous le thème de la peinture, verra son cours détourné sur la poésie. Tous les prétextes sont bons pour soulever ici une contradiction, là une possibilité d'investigation nouvelle. On dirait un jeu :

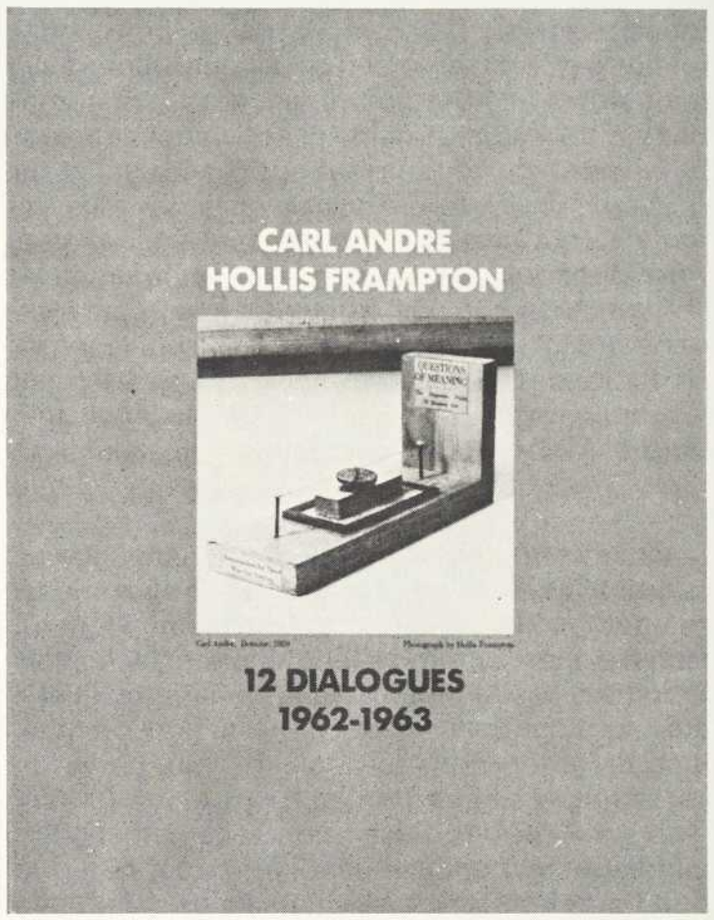
> According to Carl Andre the set-up was comparable to that of a chess game. While one participant was typing, the other was sitting on the bed, reading, waiting for his turn to reply.[8]

Mettre l'autre en échec, ne rien laisser passer de ses faiblesses. Le choix du dialogue écrit, comme forme d'échange, aura sans doute contribué à l'intensité de ces réflexions. Comme dans le dialogue ordinaire il y a confrontation; mais ici les retours en arrière sont possibles, et les répliques de chacun d'autant plus étoffées. Avec comme résultat un corpus de réflexions étonnamment riche, et dont les conséquences vont bien au-delà du discours historicisant.

PIERRE LANDRY

NOTES

1. *Carl Andre, Hollis Frampton: 12 Dialogues 1962-19633,* p. 33.
2. Ibid.
3. Voir: Greenberg, C., *Post-Painterly Abstraction,* catalogue de l'exposition tenue au *Los Angeles County Museum* en 1964.
4. Carl Andre, Hollis Frampton: ..., Op. cit., p. 92.
5. Ibid., p. 34.
6. Ibid., p. 37.
7. Ibid., p. 17.
8. Ibid., p. VII (Editor's Note).



TIM CLARK
DAVID TOMAS

Montréal
4 — 28 February, 1981

These two installations, *John 15:2-3, An Anonymous Letter,* and *Experimental Photographic Structure II,* both in their style and in the response they demand of the viewer, stand in sharp contrast. Using the vocabulary of theatre, Clark's piece is dramatic; it provokes conflicting emotions and intends to stimulate moral passion, while the expository structure of Tomas' work necessitates intellectual understanding. The differences are signalled quite immediately, by a significant physical characteristic of each one. Whereas in Clark's work the viewer is plunged into a dark, contained environment, in Tomas' one may inspect (in full daylight) the components of an "experimental" presentation and then step consciously out of the frame, which is literally demarcated by a wooden rectangle laid out upon the floor. In a less obvious way, framing exists in Clark's work as well, as indicated by his presence outside the room in which the piece is set up, and by the text offered to each visitor as he leaves the room.

It is on this basis that one may draw connections between the underlying attitudes of the two artists. But since each one makes complex and different demands upon the viewer, the works must be considered separately, and in detail.

TIM CLARK

Clark's work has been predicated for some time now on the setting up of so-called "boundary presentations": written material combined with "an *in-*

terpretive visual structure, physical actions, and emotional content"[1] which reinforce the attitudes of the text. The attitudes presented are generally alien and antipathetic to most of the audience. To enter his installation (or to witness one of his performances) is to be assaulted intellectually and emotionally, but it is the success of this assault upon our passivity and indifference which is, however repugnant, the strength of Clark's art.

He is concerned with the problem of moral relativism, with how moral judgements may be formed if, as the Marquis de Sade said, "There is nothing fundamentally good, nor anything fundamentally evil; everything is relative, relative to our point of view."[2] What are the consequences, in practical life, of a situation that has long been admitted in art, that is, that opinions as to good and bad are a matter of taste, and have no rational foundation? And if we accept this radical relativism, at what point do we draw the limits (in life; in art)?

This is the context in which Clark presents his work. The installation embodies a situation of conflict designed to provoke a moral judgement, and one's subsequent reflection upon this judgement is an essential part of the whole work.

THE INSTALLATION

A darkened room. The only illumination, light from a slide projector which throws the upside-down image of a cadet in old-fashioned military uniform on a constructed wall at the far end. The only sound, the repetitive noise of the machine. The image remains unchanged. It is broken by a window in the wall, on which a text is printed. This too is upside-down. The walls of the room, sheathed in metal, are marked by a slithering highlight from the beam of the projector. Cold, glinting, like a gun barrel, perhaps, or a polished tank. The aesthetics of militarism.

Entering provokes ambivalent sensations, panic for some, pleasure at the feeling of containment for others. Being in this obscure space, with its upside-down image, is like being in a mind. The room becomes an analogue for the unconscious, suggesting the realm of the instincts where the separation of self and other is not admitted.

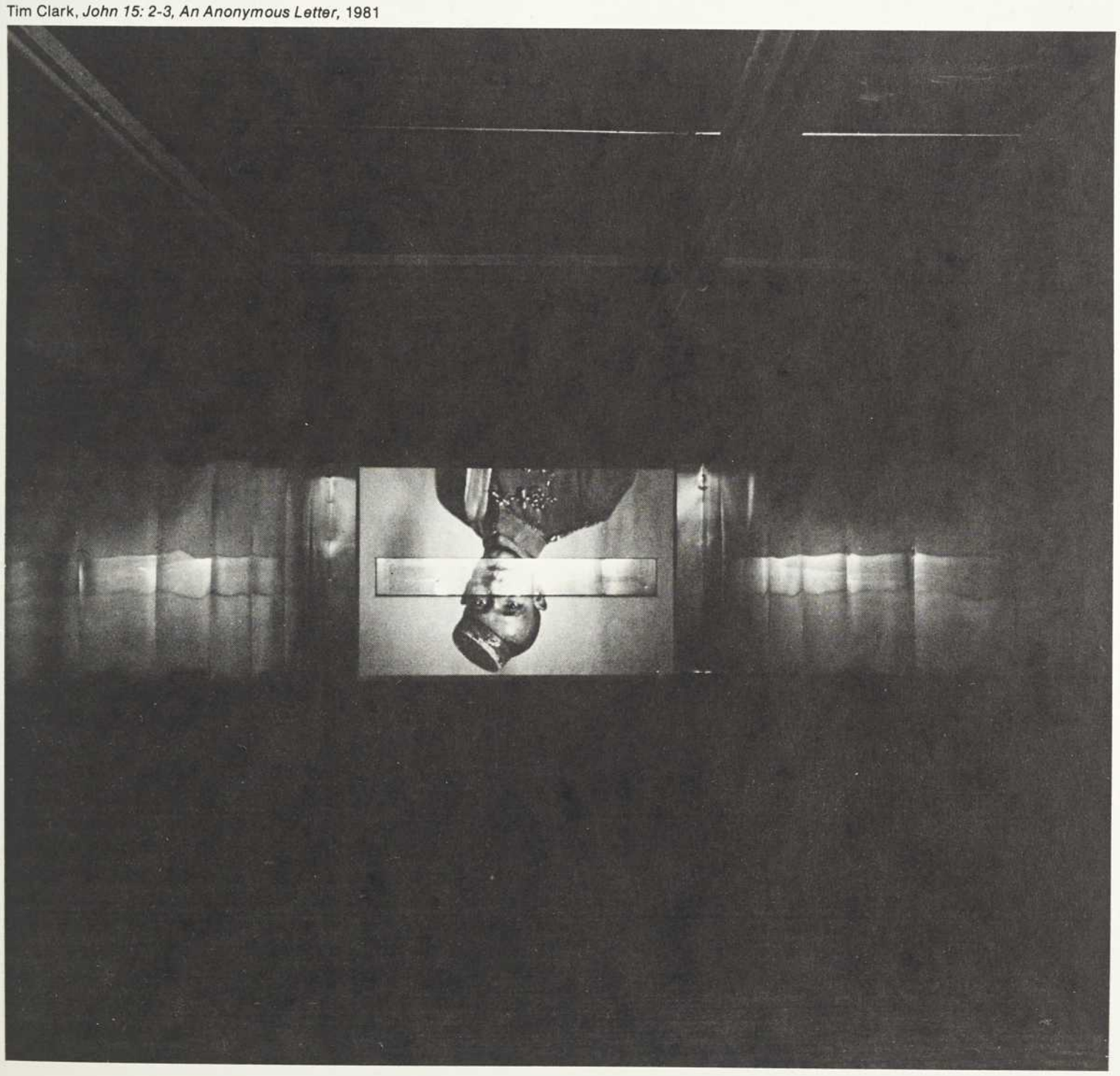
To read the text one must enter a narrow passage behind the constructed wall, and twist around to read the inverted words. Through the glass the image of the cadet flashes on our face. We are now aligned with him, this is his point of view. The light glares in our eyes, and the sense of the words is disconnected, interrupted by the intervals between the slides. The words are a defense of the values and heroic qualities of the professional soldier. War is admitted to be evil, but inevitable, as it is the product of man's imperfect nature. The language chosen is deliberately emotional. Significantly, the question of right or wrong as it pertains to the issues over which wars are fought is made secondary to the unquestioning loyalty and obedience of the soldier. Implicitly, the appeal is made to a transcendent authority, beyond the claims of reason.

COMMENTARY

Within the installation one is confronted, not with amorality, but with another morality, having its own reasons based upon a coherent system of beliefs (an ideology). One experiences here the psychology of the true believer. This is a perspective which is absolute, rather than relative. From this point of view, morality *is* a question of right or wrong, either-or. This both demonstrates the assertion of moral relativism made by de Sade above, and points to the difficulties of it, as suggested in the text Clark hands to the viewer, for the freedom to differ is not tolerated by the true believer. The inversion of image and text in the work expresses in this context the incompatibility and mutual exclusivity of different belief systems (here, that of the soldier and our own). Yet this is not a critique of militarism, for which it would be necessary to go beyond psychology and examine the historical genesis of the phenomenon.

Although the piece successfully embodies the emotional aura of militarism (the viewer's ambivalent sense of being seduced and manipulated confirms this) it is not itself militaristic. This is made clear by the framing context in which it is placed. Ultimately the question of where to place limits — at the level of thought, of word, or of deed — is left open to the judgement of the individual viewer.

Tim Clark, *John 15: 2-3, An Anonymous Letter,* 1981



DAVID TOMAS

Tomas' work is about photography, but unlike such critics as Susan Sontag and Roland Barthes, who have focused on the photographic image and the cultural overlays which influence our reception of it, Tomas examines the production process of photography itself. He terms his approach "theoretical/experimental", meaning to suggest, by analogy with scientific procedure, "an activity predominantly oriented towards the investigation of collective structures as opposed to individual configurations."[3]

The product of this investigation is a "brute" photograph. The word is borrowed from Barthes, who used it to refer to a utopian situation in which the photograph would be a perfect analogue of reality before the imposition of signs drawn from the cultural code. Tomas gives the word a new meaning, however. He rejects the notion that the meaning of the photograph resides in the image, locating it instead in the process of photography. His brute photograph is entirely imageless, a mere clear rectangle in a strip of film, but this paradoxical photograph is the logical outcome of his definition of the "ideal conventional photographic production process" as the "production of stabilized light in the form of a 'chemical light mirror'."

THE INSTALLATION

The elements confronting the viewer in Tomas' installation are the residue of his experimental isolation of the structure of the photographic process. Essentially, what he did was to frame the room in a mirror on the wall and then frame the mirror exactly in the viewer of the camera. Using a ten second exposure as a constant, he then set up a stroboscope, correlating its timing with the exposure. But rather than make the strobe a source of reflected light, he turned it to the camera, so that the camera photographed nothing but light. When the film was developed, the apparently empty, imageless photograph which resulted was, in fact, the image of the agent of visual knowledge, or light itself.

What one sees, then, reflects the symbolic structure of photography, reduced to the generalized correlation of light and time. The two-part nature of the process is indicated by a transparent sheet of plastic suspended from the ceiling: on one side is the production area — mirror, light, timing mechanism (the camera and photographer are implicit); on the other the area containing the photograph - timing mechanism and the giant sheet of film (the spectator is implied). The self-referential nature of the brute photograph is seen in the parallelism of these areas; the photograph (the chemical light mirror) resumes the reflecting mirror and the source of light.

What, then, does it mean to see something in a



Dave Tomas, *Experimental Photographic Structure II*, 1981

photograph? What are the conditions of our reading of the photographic image? Tomas has "framed" the entire area just described with a narrow wood frame on the floor, outside of which, on the floor, is a brass plaque. Standing in front of it to read it, we can see our own image reflected in the mirror and thereby framed in the photograph itself. One is reminded, ironically, of the ideal point of view of the spectator as hypothesized by the Renaissance theoreticians of perspective. The perspective in question here is cultural and ideological in nature. So the quotation, from Marx and Engels (*The German Ideology*), begins, "Men are the producers of their conceptions, ideas, etc...."

COMMENTARY

Tomas' essential interest in this work appears to be epistemological, concerned with the grounds of knowledge. The problem which he wished to resolve through the brute photograph was that of "the gap between the mental construction of permanence and the visual disjunction between momentary states" normally felt in the photographic image. Indeed, it would seem that in an "imageless" photograph, that is, one which reproduces pure light, there can be no contradiction. The imageless photograph is not of nothing, but of something, that being light. Instead of being used to reflect upon something else, to illuminate, it has become both agent and subject, and is thus transparent, referenceless.

The meaning of the photograph, thus considered, becomes the product of two conventions. The first is structural, the time/light correlation demonstrated within the frame. The appearance (or non-appearance) of an image is the result of the specific manipulation of this convention on the part of the photographer. The second convention is cultural, the "perspective" indicated by the quote from Marx and Engels. In order to see something in the photograph (literally, in this case) we frame it with our own life experiences. Thus the image becomes all cultural overlay; the degree zero of photography for Tomas is an imageless photograph.

Turning at last to consider what fundamental kinship there may be between these two quite dissimilar installations, it seems that this lies in the direction of the questioning which each artist proposes for art. For both Clark and Tomas, this direction is philosophical. In their own ways, they attempt to investigate the cultural and ideological determinants of ethics and epistemology.

DIANA NEMIROFF

NOTES

1. "Ile Biennale de Paris, les Canadiens (Tim Clark)", *Parachute* 20 (Fall 1980), p. 8.
2. Ibid.
3. This and subsequent citations are from a text written by Tomas and included as part of the installation.

NOEL HARDING

Musée d'art contemporain Montréal

8 février-15 mars 1981

Enceinte recréant des habitudes conventionnelles est une installation constituée de trois complexes: un montage électrique-mécanique à gauche de l'entrée, au centre un aménagement végétal-mécanique et à droite, un ensemble animal-mécanique.

Le complexe végétal comporte un arbre penché vers la droite placé sur un chariot recouvert d'herbe qui circule le long d'un rail dans un mouvement alternatif et régulier de l'avant à l'arrière de la pièce. L'arbre est auréolé de tubes néon suspendus à un rail au plafond qui se déplacent au même rythme que le chariot. Une gaine de tuyaux reliée au montage électrique-mécanique et fixée par un système de poulies au plafond accompagne les allées et venues de l'arbre et un vaporisateur l'arrose à intervalles réguliers.

L'ensemble animal est constitué d'une trépigneuse montée sur des chevalets de bois et bordée de feuilles de plexiglass côté pièce et d'un miroir côté mur. Sur le tapis roulant défilent quatre poules et un coq. À l'une des extrémités de la trépigneuse se trouve une mangeoire approvisionnée en graines et en eau. Pour s'y rendre ou s'y maintenir les poules doivent piétiner au moins à la vitesse du tapis qui roule en sens inverse. Sous la mangeoire se trouve la boîte de commande du montage. À l'autre extrémité, le plan se ferme par une feuille de plexi qui refoule les poules qui prennent du retard. Cette clôture est précédée de deux plates-formes grillagées annexées à la trépigneuse, côté mur, sur lesquelles les oiseaux peuvent s'immobiliser. Cette extrémité comporte aussi le système d'entretien du tapis: un bac placé au bout reçoit la fiente échappée lorsque le tapis s'engage vers le dessous et deux boîtes situées sous la trépigneuse enveloppent de l'équipement pour asperger et éponger le tapis.

Contre le mur de gauche, voilé derrière des feuilles de plastique se trouve l'équipement électronique et mécanique qui assure le fonctionnement des deux autres complexes. Des boîtes d'entrée électrique pour la salle, des tableaux lecteurs, des amplificateurs et des haut-parleurs recouvrent en partie le mur. Des fils et des tuyaux reliés aux complexes végétal et animal en partent. La gaine de tuyaux reliée à l'arbre part du centre, les autres fils courent à chaque extrémité du mur le long du plafond.

Chacune des installations comporte plusieurs éléments auditifs. De l'électrique pas très bruyante en elle-même proviennent des enregistrements de saxophone. Le végétal presque silencieux au pôle de l'arbre mais sonore par la circulation du chariot sur le rail est accompagné d'une musique de violoncelle. Les poules de l'animal produisent des décibels, le fonctionnement de la trépigneuse, bien que discret se fait entendre et les battements d'un tambour couvrent partiellement les deux autres sources de bruit.

Quels rôles Harding fait-il jouer aux spectateurs de son installation?

D'abord, sûrement un rôle d'observateur, de pseudo-expérimentateur clinique ou scientifique. En effet, à plusieurs égards la pièce n'est pas sans rappeler le climat et l'allure d'un laboratoire. L'apparence de l'équipement de soutien et la présence de l'arbre et des poules qui semblent être des cobayes en tests, procurent dès l'arrivée une impression de milieu de recherches. Le fait d'avoir à circuler entre les ensembles comme si on les inspectait, qu'on soit curieux de saisir les mécaniques qui opèrent et l'intérêt qu'on porte pour le comportement et les réactions de l'arbre et des poules accroissent cette mise en situation du spectateur comme laborantin. Chacun des complexes évoque d'ailleurs un contexte qui renforce cet-

te impression. La tuyauterie qui accompagne l'arbre et le chariot ressemble étrangement aux installations des bouteilles de sérum suspendues au lit du patient à l'hôpital. L'enceinte des poules nous ramène au laboratoire de Pavlov. Le tableau électrique, bien qu'il ne soit pas accessible par le toucher, met le spectateur en position de contrôleur technique dans la salle des machines. Le bruit d'ensemble ou ceux que l'on saisit ponctuellement en s'approchant de l'un ou l'autre des montages ajoutent à l'atmosphère par leur surdité et leur régularité.

En suscitant cet oeil froid, observateur, qui scrute et questionne les montages, Harding n'appelle rien de neuf chez le spectateur. Cet oeil s'exerce dans le quotidien et plusieurs artistes l'ont importé avant lui sur le terrain de l'art. Cet oeil-là est donc en quelque sorte déjà neutralisé et à cet égard, l'installation provoque très peu. Elle vient nous chercher là où nous sommes, conditionnés, habitués à voir d'une certaine façon. Mais ça, nous le savions, on nous l'avait déjà montré. Cependant, *Enceinte recréant des habitudes conventionnelles* utilise cet oeil jusqu'à un degré où il risque de se faire prendre à un autre jeu, jusqu'à un point où il peut être supplanté.

En effet, l'oeil investigateur amène le spectateur vers une région de l'installation où imperceptiblement un déplacement peut s'opérer. Un déplacement d'organe, de perception et de distance. L'exploration de l'oeil positiviste qui demande à voir pour comprendre risque d'entraîner l'observateur vers une zone camouflée de l'installation, ses dessous, son derrière, l'endroit où les déchets de la trépigneuse et des poules sont récupérés: sa partie-queue. Extrémité opposée à la tête qui assure la survie à la fois des poules (nourriture) et du complexe (boîte de commande). Et alors, qu'est-ce que le montage rend possible? Il peut arriver que l'olfactif relaie le visuel. Penché contre les bacs à ordures pour mieux les voir, le spectateur peut se surprendre à renifler quelques secondes, l'odeur de l'autre animal, ne serait-ce que pour se confirmer que c'est bien irrespirable. Il a retrouvé, le temps d'une inspiration et devant les restes d'animaux qui se tiennent sur deux pattes, une histoire archaïque, celle d'avant son érection et de la suprématie de l'oeil, celle du règne de l'olfactif. Dans cet ensemble à l'allure médicale et aseptisée, éminemment construite, le spectateur est conduit à "s'animaliser", à sentir par la proximité, l'animal à quatre pattes qu'il était... l'espace de quelques instants.

Cette opération, si elle réussit, est probablement le temps fort de l'installation. Qu'elle échoue ou non du reste, ça c'est le problème du destin de l'oeuvre, de sa réception. Ce qu'il n'est pas négligeable de souligner cependant, c'est qu'elle est rendue possible, qu'il y a ouverture dans ce sens. D'autres oeuvres évoquent, en passant par le visuel, des sensations tactiles, olfactives etc. mais c'est par l'oeil que le travail de reconstitution se fait alors. Ici Harding sollicite concrètement le nez et ce faisant, il déplace la "qualité" de perception. Celle-ci est différente dans la mesure où les rapports de distance sont modifiés. L'oeil, on le sait, est l'organe du lointain, de l'extériorisation, de la domination: on projette un regard. On s'incorpore ou on s'imprègne au contraire d'une odeur. En l'occurrence, pour "sentir" les poules, il faut une grande proximité, presque une intimité. Mais après avoir senti, si éventuellement on le fait, on se relève, on prend du recul et alors, par un mouvement de retournement, un nouvel oeil est convoqué.

En effet, de scrutateur qu'il était, l'oeil se fait arpenteur. Il ne cherche plus simplement à comprendre comment fonctionne l'installation, il ne se limite pas à observer le côté construit de l'affaire, il veut en plus mesurer la distance qui sépare une nature d'une culture, évaluer l'épaisseur de l'élaboration. Le mur qui porte le complexe électrique, celui qui est le résultat le plus manifeste d'un processus de construction, le mur *headquarters* est présenté voilé, comme si du lieu de l'élaboration, les processus à l'oeuvre se masquaient. Au centre, séparant l'électrique de l'animal, se trouve le végétal qui, en jouant sur le paradoxe de l'installation permet de faire la jonction entre les deux autres complexes. L'arbre, référent habituel de l'enracinement est ici mobile, pas même transplanté, l'enveloppe de ses racines est apparente. Sa présentation évoque un autre contexte que le musée, celui de la "nature" et permet de voir la trace de l'intervention de l'homme, de Harding. Mais cette évaluation resterait objective, extérieure, froide si le spectateur n'avait pas d'abord été déplacé, dérangé en jouant un jeu inhabituel dans le cadre du musée, s'il n'en avait pas depuis le lieu de son corps pris la mesure.

Enceinte recréant des habitudes conventionnelles exerce donc entre autres trois fonctions. Elle représente tout en le reproduisant dans le musée le phénomène de l'installation de l'homme dans la culture. À ce niveau Harding ne nous dévoile pas grand-chose. Que notre environnement soit le produit d'élaborations scientifiques et techniques qui conditionnent notre façon de vivre et de voir, on s'en doutait. Par ailleurs, l'installation trace un parcours qui rend possible un déplacement et en cela, elle étonne, elle désinstalle de la position objectivante habituelle. Enfin, elle désigne ou indique pour l'oeil, en utilisant le nez comme index, une épaisseur de l'installation de l'homme dans la culture.

L'entreprise de Harding ouvre de nombreux possibles mais il y a de fortes chances qu'elle échoue à la réception, qu'elle ne soit saisie qu'au niveau représentationnel. Pour dépasser cette approche il faudrait lever le tabou qui pèse sur l'olfactif, ce que l'art ne peut pas faire. Au mieux, il peut l'utiliser.

LOUISE POISSANT

Noel Harding, *Enclosure for Conventional Habit,* 1980, installation (détail).



Photo: Yvan Boulerice.

POINTS OF VIEW: PHOTOGRAPHS OF ARCHITECTURE

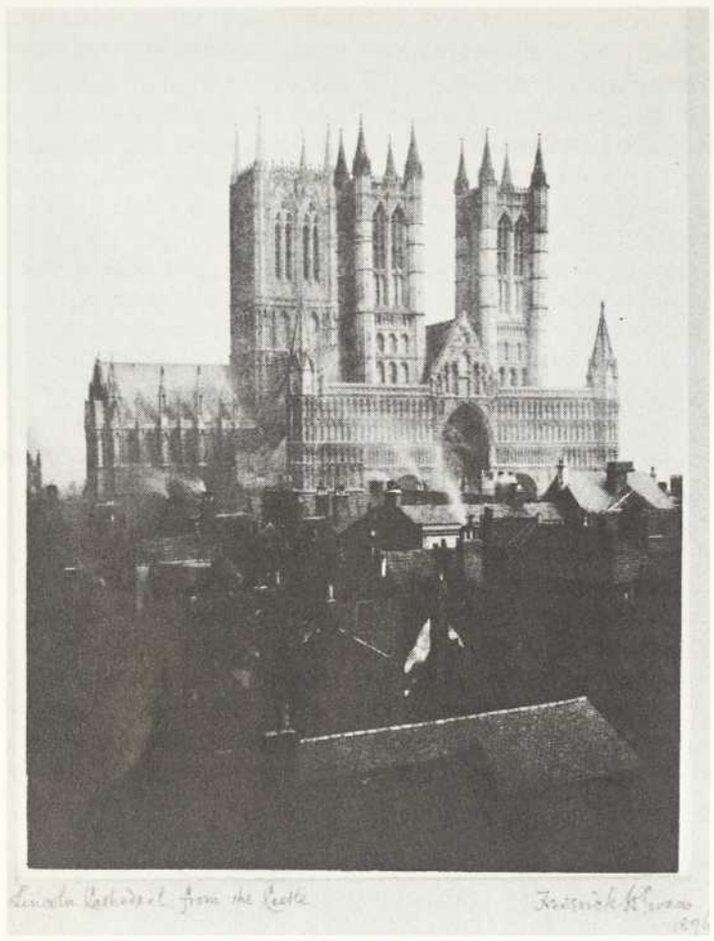
The Montreal Museum of Fine Arts

January 16 — February 15, 1981

The title of this exhibition is misleading, for there is really only one point of view presented here and that is the perspective of Photography. Two hundred samples of a century and a half of architectural photography, drawn principally from the collection of the National Gallery of Canada, were gathered together and divided into five categories: the single monument, the single monument in urban contexts, interiors, façades and building details. The complex historical interaction between photography and architectural practice is reduced to the still moment of photographic exposure. The fastidious details of photo-historical connoisseurship which accompanied the images provided the signs of scholarship, but it is an exhibition of little thought.

During the run of the show David Miller, one of the photographers represented, prefaced a discussion of a study he did of a Montreal harbour grain elevator with the question, "How does one photograph an architecture which has no style?" Architectural style is a code; to build is to enact a code which establishes the rules, procedures and expectations of a building's measure. As such there is never a building without "style" or an architecture without a code. These codes are established, transmitted and transformed. Shifting codes constitute architectural change. Photography has its role in architectural code formation, but this role is not determined exclusively by the photographer.

Le Corbusier included in his 1923 treatise *Vers Une Architecture* photographs of Canadian and American grain elevators. For him these structures argued for the harmony and purity of the Engineer's aes-



Frederick H. Evans, *Lincoln Cathedral from the Castle,* 1896, photogravure, 21 x 15.5 cm. Collection National Gallery of Canada

thetic which Le Corbusier wished to propose for the agenda of a new architecture. Fifty years later, Venturi, Brown and Izenour in their book *Learning from Las Vegas* reproduced one of the grain elevator illustrations from *Vers Une Architecture.* Only now the same structure comes to plead for a richly associational, highly symbolic industrial vernacular.

My point is that detailed research of a photograph's origins, which is the methodology of curators, can only rarely illuminate the active interrelationship between a photograph and its function in meaning formation. Quietistic surveys suppress the more dynamic history of the medium and its application as a device of rhetoric and argument within fields such as architecture.

Le Corbusier ends *Vers Une Architecture* with a picture of a briar pipe. For the reader this ultimate image poses an architectural question, it is a photograph of architecture. The "point of view" of this exhibition cannot include any such idea.

ROBERT GRAHAM

JOHN MASSEY

I Smell The Blood of an Englishman
Galerie France Morin, Montreal

February 14 — March 14, 1981

This installation consists of a number of dry-mounted photographs of a model of the Galerie France Morin, a model so accurate that it is only in attempting to position oneself where the photographer must have stood for these shots that it occurs to one that it is impossible to have taken them of this gallery. Retreating to align one's point of view with the point of view of any one of the photographs, again and again one backs into walls and windows. It's a conceptual obstruction which forces one out of the room.

Photography is used here as an exercise in temporal displacement with sequential implications and the photographs themselves function to spacially displace the viewer from the gallery in which it is necessary to stand in order to see them. In this matrix Massey has created a point in time out of a space. But the photographs are not just of the gallery model. Massey has projected pop imagery onto the model gallery walls, and projections also appear on transluscent scrims which were dropped over the model where the wall that had to be removed in order to take the shot should be. Each photo or set of photos is a latently cinematic object lesson in spacial apprehension. In the two most outstanding pieces the scrim is used.

In the first shot of one set, the photographer faced a bank of windows in the model gallery to photograph a boat going by beyond them. In the second shot, the same boat appears on the scrim in front of the model. If the boat is on both sides of the model, then where is the model? In much the same way that the cinematographer is erased in the editing of shot-reverse-shot conversations in the movies, Massey has denied the existence of the model gallery. Yet it has to exist in order for us to deduce that it doesn't.

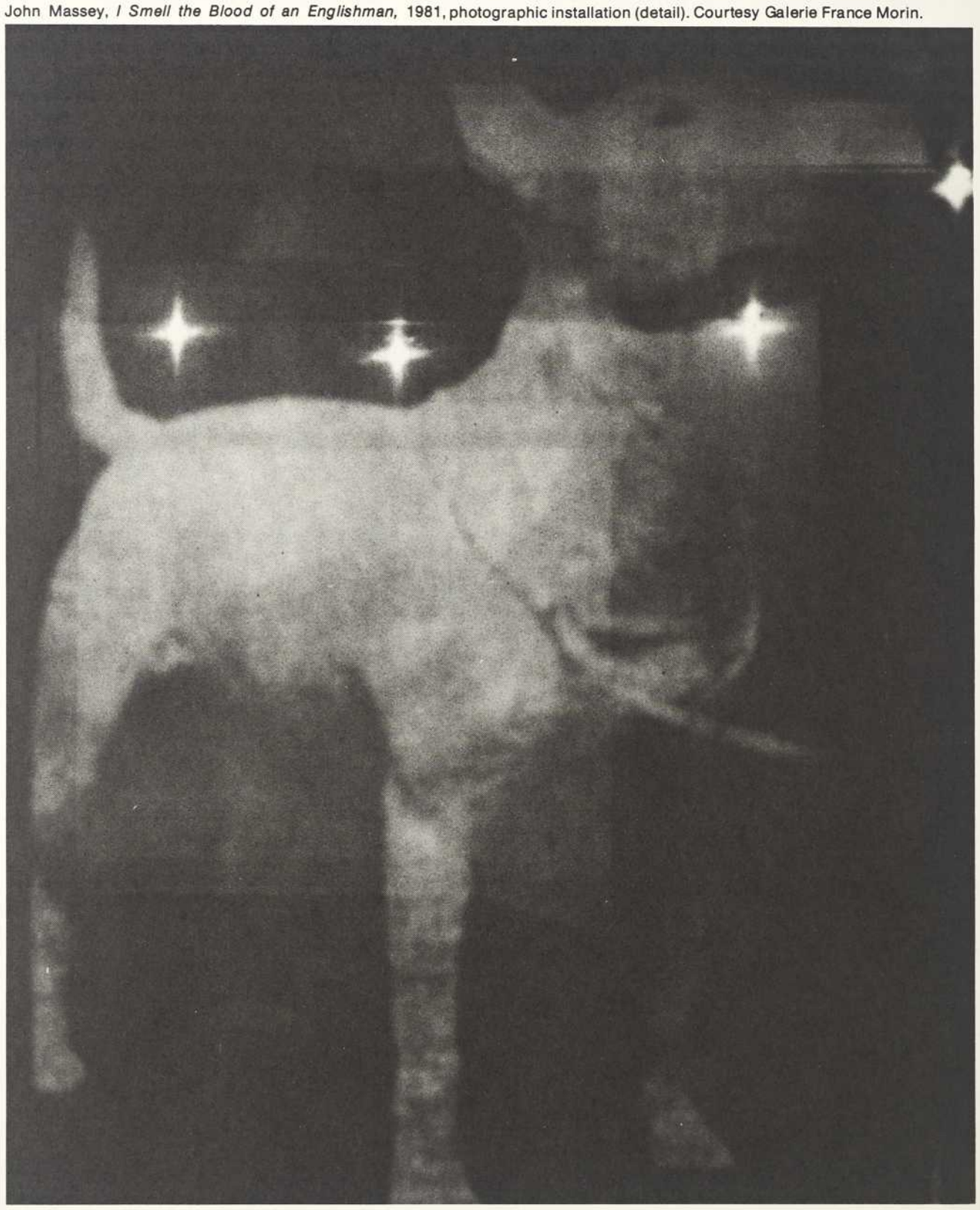
A more complicated work, a triptych, was used on the invitation. The first shot is of a plane, apparently dive-bombing, projected onto the scrim opposite a different set of windows. The second shot shows the plane projected onto the model gallery wall, and the plane appears in the third outside the window in the far corner of the room. But with each succeeding shot, the photographer seems to have moved in an arc through the 'gallery', and the angle of the plane's wings shifts as if in flight. The effect is just the opposite of the boat piece, and the model seems to expand to accomodate the dual movement of the plane and the photographer himself through the 'gallery'. It's vertiginous, cinematic, startling.

Attempting to catalogue the operative variables in an individual's engagement with space, Massey points out that moving through — "articulating" one's limbs — is at once a defining and relational act of mapping difference. In this case he's done it with opposites — you have to be where you are in order to understand that you can't truly be there. This is very similar to the position of the movie-goer, if cinema is the presence of an absence.

There were a few irritating things about the show: Massey has been making and using models for a while now, and I imagine he couldn't resist projecting an earlier model of his studio onto a scrim over the current model of his dealer's gallery. It was a bit of an in joke, and this particular photograph created a beginning point for a distracting meta-narrative which ended where the model ceiling was nailed to the real gallery ceiling, making the photo below it the "last". The model ceiling's presence also put a little too much emphasis on the how-to trickery of the work. These things said, it was an intelligent and interesting show. I can't wait for the film to come out.

MARTHA FLEMING

John Massey, *I Smell the Blood of an Englishman,* 1981, photographic installation (detail). Courtesy Galerie France Morin.



STEVEN CURTIN

Coopérative d'artistes, Ottawa[1]

3 février — 15 février 1981

Steven Curtin est sculpteur et photographe. Du 3 au 15 février, à la *Coopérative d'artistes* d'Ottawa, il présentait sa première installation: deux structures sur pied. L'une est une grande fenêtre noire dont la jalousie est fermée, l'autre est une boîte d'un rouge clair avec un oeilleton (que cache un avion-maquette amovible) qui nous permet de voir un intérieur de théâtre dans la boîte. À la place de la scène, un plateau tourne, et sur ce plateau se trouve une maquette de la grande fenêtre, mais cette fois ouverte car sans jalousie. L'oeil ne peut saisir cet intérieur d'un seul coup; il doit, pour ainsi dire, le scruter en demi-sphère. Un troisième élément: un microphone sensible, suspendu près de la boîte, traduit la présence du ou des spectateurs par un bourdon électro-acoustique ("hum").

Je travaillerai trois termes au sujet de cette oeuvre qui, comme possiblement toute oeuvre, dit le passage, c'est-à-dire fonde la certitude par opposition à la connaissance. Donc, parcours du sujet de l'énonciation. Les trois termes: *regard, cercle, temps.*

1. Sensible à la présence du "voyeur", le système micro-haut-parleur oblige celui-ci, par le bourdon électro-acoustique, à assumer un "je suis dans le tableau". Beaucoup d'oeuvres pointent ainsi au spectateur comme acteur, mais peu en articulent la portée. "Je suis dans le tableau" exige d'être complété ainsi: "donc *je suis regard* et non pas celui qui regarde". C'est dire que je suis la relation et non pas les points terminaux de la relation: ni voyeur ni chose vue, mais regard. J'entre dans le tableau, l'infusant de regard, lui donnant corps ou texture de voyance.

On voit bien qu'un deuxième voyeur ne fait pas du premier un être vu, car ce deuxième intrus, comme toute une série possible de voyeurs, tombe, sous le coup du microphone, au rang de regard.

Il n'y a ainsi qu'un objet: le regard. C'est ce que l'oeuvre articule et c'est ce qui sera précisé.

2. La grande fenêtre fermée est stable. C'est l'oeil du voyeur qui tourne autour. Tout simplement, celui-ci marche, il en fait le tour. Tout ce temps-ci, le microphone ne cesse de signaler sa présence, ou plutôt de signaler le regard dont l'oeuvre est pleine, et qui est la surface ou la densité logique de l'oeuvre.

Donc: grande fenêtre fermée, stable/oeil perspecteur qui décrit un cercle autour — s'oppose à: petite fenêtre ouverte qui tourne/oeil stable collé à l'oeilleton.

Conclusion: dans la boîte se donne à voir le théâtre de l'oeil. En mettant mon oeil à l'orifice pratiqué dans un des côtés de la boîte, je vois l'oeil qui tourne autour de ce qui tourne. L'oeil au trou ne se voit pas — aucun redoublement simpliste ici, du genre "l'oeil se voit". Plutôt, l'oeil voit le regard, ce qui est tout autre chose.

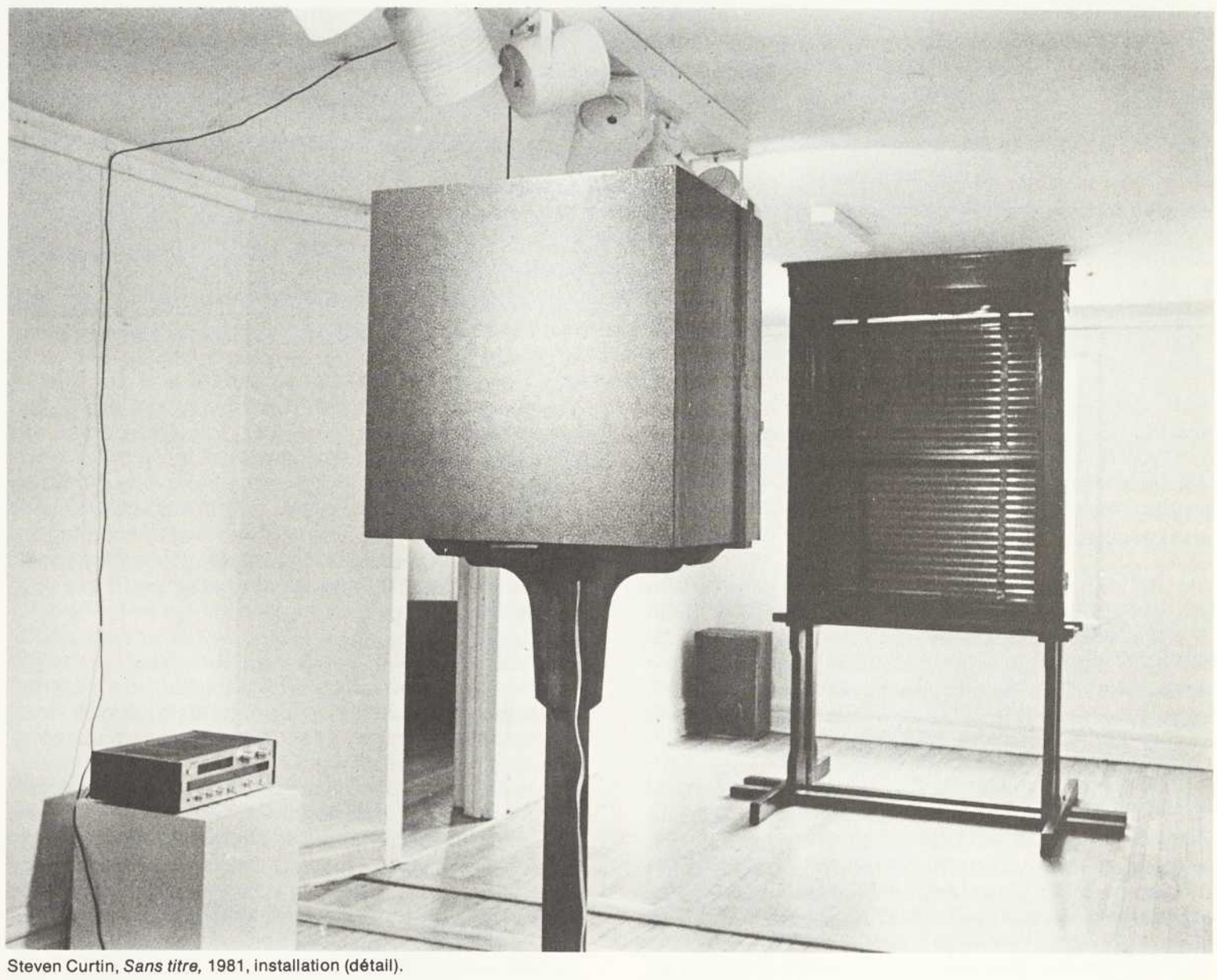
Depuis quelle position peut-on voir le regard — depuis celle du voyeur ou de la chose vue? Depuis ni l'une ni l'autre. Seule la position de la relation, du passage, du lien, donne prise de vue sur le regard.

Or, l'oeil qui voit le regard, voit un parcours qui est toujours plus court que sa propre longueur — ce que l'on peut formuler ainsi: le regard est de moins en moins regard du regard.

3. Les fenêtres. La grande est fermée, alors que la fenêtre-maquette est ouverte — comme des paupières. Pour faire passage au regard, mais aussi pour marquer l'arrêt de passage. Or, le mot *SORTIE* imprimé en gros caractères sur la jalousie de la grande fenêtre télescope, fusionnant passage et arrêt de passage, de sorte que le passage est son propre obstacle au passage.

L'avion-maquette est un cache, un loup. Il bloque le trou. Il est ainsi obstacle, mais aussi, comme tout moyen de transport, passage. Ce qui se délie ainsi en parole, l'oeuvre présente en une constellation instantanée d'associations: *SORTIE* sur une fenêtre opaque, avion transport-cache etc.

Et cette constellation est celle du regard, rejouée et variée dans l'oeuvre. Car ces variations disent: le regard est de moins en moins regard du regard. C'est-à-dire, il y a regard: passage, mais il s'interrompt: obstacle.



Steven Curtin, *Sans titre,* 1981, installation (détail).

La surface logique de cette installation est une voyante cécité.

Mais plus important, le passage-obstacle du regard indique la présence du temps dans l'oeuvre. L'oeuvre se scinde en deux instants: le regard ne viendra jamais à bout du regard car il en est déjà venu à bout. C'est dire que le regard est ce qui se précède de tout son temps de regard. Il est donc, ce regard, toujours en retard sur lui-même — d'où ralentissement. Le regard n'arrivera jamais au bout de la relation qu'il est.

Ainsi l'oeuvre articule-t-elle l'entropie, non pas en multipliant les signes d'usure (objets qui périssent, mécanismes qui s'épuisent sous nos yeux) mais en se situant formellement à au moins deux instants à la fois dans le temps. Le regard est le temps — à la perte, toutefois. Mon parcours dans la galerie, "prise en note" par le microphone, est le remous de ce qui justement ne cesse de se perdre. Dans cette installation, regard = temps.

Au fond, cette oeuvre est une machine oedipienne. Elle dit: il n'y a jamais eu de regard, qui plus est, il y en a de moins en moins.

ROBERT RICHARD

1. *L'Artists Co-op d'artistes* est la première coopérative d'artistes d'Ottawa. Elle a été récemment formée par un groupe de plus de quatre-vingt-dix membres, comprenant des personnes impliquées en vidéo, performance, photographie, peinture, gravure, sculpture, administration de galerie et éducation. Elle est située au 101, 4e Avenue, le numéro de téléphone est 233-5594. NDLR.

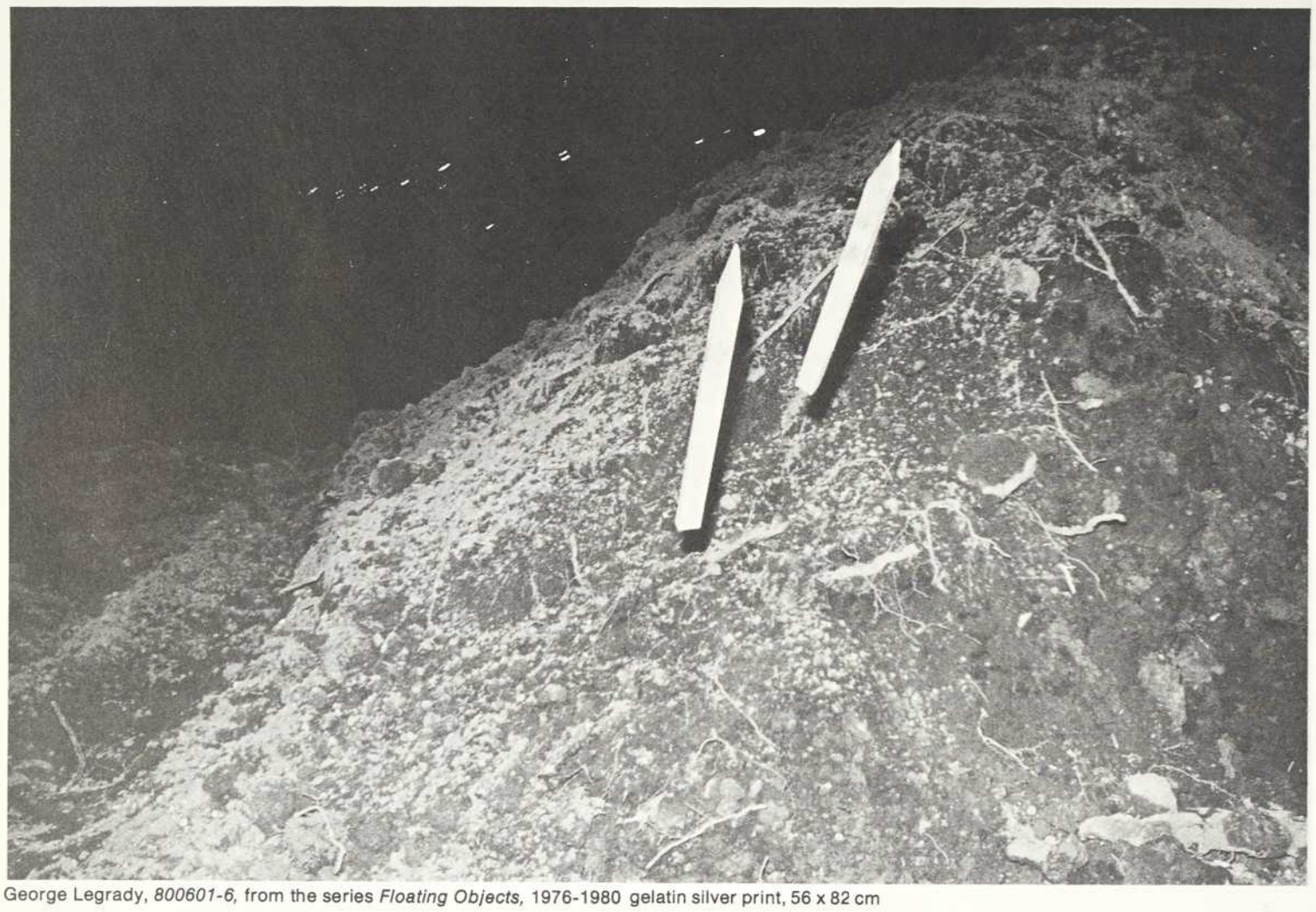
GEORGE LEGRADY

FLOATING OBJECTS
London Regional Art Gallery

December 30, 1980 — February 1, 1981

George Legrady's series of twelve black and white prints, *Floating Objects,* focuses attention on a universe which may not be visibly present in the work at all, but which is summoned forth by the power of the viewer's imagination.

Pickets, guard rails, pieces of metal cable, wooden dowels, and bent twisted metal strapping are photographed in a state of suspension over a semi-dark, terrestial landscape composed of dirt, grit-encrusted rock, dessicated tangles of limp grass, venous root tendrils, and frothy scum. This appears to be the primal stuff of a ravished terra-firma, biodegradable and not. There is light — but from what



George Legrady, *800601-6,* from the series *Floating Objects,* 1976-1980 gelatin silver print, 56 x 82 cm

source? — and there are lights. There are hills and valleys, mountains and crevices, foregrounds, horizons, and black distances, tops, bottoms, and edges. There are the floaters, confident, intelligent, and purposeful, looking...

Clearly, we are not describing a desolate construction site at night where the photographs were taken, but another world created by the artist using physical reality as a springboard, or launching platform. Using seldom-examined spaces, construction sites at night, Legrady wanted to test Cartier-Bresson's notion of the *decisive moment* which says that "there is one moment in which the elements in motion are in balance"; the photographer must, of course, seize that moment to take the photograph. Armed with a camera and tripod, a perspective control lens, and flash, he photographed an *activity* performed in a space limited by the range of light spread by the flash and the viewing frame of his camera. The activity consisted of the throwing upward of one or more objects found on the site, but chosen deliberately, and photographing an instant in the descent. The subject matter, the camera, and the artist were thus prepared; the intention and the procedure clear.

For Legrady the resulting photographs are records of having been in a particular place at a particular time performing a particular act. Each print is "a frozen record out of one's life experience", he says in his catalogue. The real issue in the work, however, is not theoretical, outside the images, but rather is to be found in the work itself, and how the perceiver responds to it. Implicit in the *decisive moment* idea is the question of how the *mind,* not the camera, operates in making the transition from a clear representation of something to a clear comprehension of its significance. For to know something is to understand what it means, we think.

As the eye scans the work assimilating the details, *which remain what they are,* they become something else as the mind provides other images and allusions with which they meld. In *800601-6* the white pickets become space-ships; a small cluster of rounded stones in the lower left corner becomes a town-site; the root systems laid bare by an unseen shovel become the upheaval of a transit system. The photograph thus becomes for the viewer the occasion to experience a moment in perception when the transformation occurs. Perhaps the *decisive moment* should not be described primarily in terms of *how* something is done but rather in terms of what happens in the apprehending brain of the viewer, including the photographer, who visits such locations frequently. Surely a subject for a neuro-photographer, if any such exists.

Legrady knows his construction sites as might engineers, workmen, and night watchmen, but the average viewer who has no reason to prowl about such spaces at night, doesn't. Yet the same viewer of Legrady's prints has been exposed in the last twenty years to scores of pictures and kilometer of film describing space explorations, which ironically are more down-to-earth than the neighbourhood excavation. While *Floating Objects* tell us a lot about construction sites, and give us a new way of seeing them, they also suggest a great deal more about our universe, if not in terms of hard facts, then equally interesting, in terms of difficult questions.

Legrady seems to fret about the photograph being removed from its context, and seems saddened by the fact that it has become a fiction, or more accurately, the source of a fiction; but at the same time he is fascinated by the world he created which has become more real than the one he photographed. Legrady shows us mysteriously peaceful realms, unconscious and innocent, probed by personifications of simple curiosity and goodwill. He also makes nice ironies in his brief text but finer photographs.

GOLDIE RANS

THE MASK OF OBJECTIVITY/ SUBJECTIVE IMAGES

McIntosh Gallery, London

February 4 — March 1, 1981

George Legrady has put together a provocative show of current photographers for the McIntosh Gallery entitled *The Mask of Objectivity/Subjective Images.* Ten photographers from across the country were included: David Buchan, Paul Campbell, Lynne Cohen, Sylvain Cousineau, Stan Denniston, Angela Grauerholz, Susan McEachran, Serge Tousignant, Theodore Wan, and George Whiteside. What ties these very different artists together is the idea that we cannot understand what a photograph means until we have accounted for the artist's personal relationship to his work, no matter what manner and method of manipulation and selection he engages in. Or, as Legrady puts it, "The decisive factor of content interpretation rests in the hands of the individual behind the camera." The exhibition would have us focus on the active, conscious role the photographer plays in intervening between the subject matter and its content; four of the ten artists even provided verbal 'statements' for the catalogue. From the critical stand-point however, it is far more useful to ask how the *work* raises questions about its maker, for we can no more get inside his biography than we can climb inside a camera.

It's interesting to think about this show without referring to one's notes, just to see who floats to the surface.

Theodore Wan is the first to arrive with two sets of black and white photographs, *Bound by Everyday Necessities I, 1979,* six 16 x 20 silver prints, and *Bound by Everyday Necessities II, 1979,* seven 16 x 20 silver prints. Both are deadpan illustrations describing the use of a Circle Electric Bed and a Stryker frame on a young male 'patient', Wan himself, by his 'nurse', another artist, in a plain white hospital setting. *Necessities I* is a demonstration of how to rotate the device in order to prepare the patient for feeding while lying on his stomach; *Necessities II* prepares him for urination. "Going beyond mere documentation of my actions, the photographs were staged in such a way that they could serve as medical illustrations," he says in the catalogue. And indeed they do, in such a clear and handsome way, that they have been installed in an east coast hospital as medical illustrations. Real-life is quicker at co-opting art, it would seem, than the viewer in an art gallery who gropes for the fine line between them.

I once saw the same, or a related series by Wan, including another group showing Wan being 'prepped' for surgery in *Impressions* magazine (Spring 1980). Here, Wan stressed more clearly another view of the material: that of a very attractive male being annointed for sex in an elaborate mechanical environment. In the context of that magazine, the appeal to those members of the species who are interested in such matters seemed open and acceptable, and the artistic values clear. I understand that Wan has given performances, and has made a video-tape using the same subject matter. Perhaps they too, like the illustrations, succeeded, where this exhibition does not. Wan's objective treatments on the walls of the McIntosh Gallery preclude a creative interpretation of the forms he uses because he does not transform the material enough for us to experience anything, intellectually or emotionally. What is obvious is that, to medical people, performance goers, and magazine readers, the series works.

David Buchan is an artist who expropriates the forms of commercial art in order to put his own work on the brink. Exhibiting a pair of gigantic record album covers, complete with photographs and witty verbal descriptions, front and back, Buchan becomes his own art designer and causes to be created all manner

of attractive and clever things. This he did again several days later in a performance called *Modern Fashions,* where he read from the text of an Esquire publication while exposing a series of slides which showed him modelling the kind of gear worn by his crowd. Buchan's obvious pleasure in the popular media, and in particular its entertainment forms, rendered an otherwise lively audience — outside the Toronto art scene — unbelievably passive, and paralyzed its capacity to contribute to the significance of what was being shown. Despite its artistic radiance, commercial art asks us only to consume, not to think, which in the final analysis is what we expect to do in an art gallery. Buchan's parodies, which exist parasitically on what they purport to parody, are barely distinguishable from their targets; while they amuse and entertain, they are soon forgotten.



David Buchan, *Untitled,* 1980, photomural, 121.9 x 121.9 cm

Susan McEachran's photo-story, *Food as Process: In Four Acts* is a series of twenty-eight colour prints, each 16 x 20 inches, arranged in four rows of seven per row. McEachran also borrows from commercial depictions of food and food preparation in magazines like *Woman's Day* or *Gourmet,* and uses their techniques of lighting, organization, and presentation. The photographs move from the unopened, plastic-wrapped containers of the raw food-stuffs through the peeling, chopping, slicing, and cooking stages, to the final moments before serving, and the ultimate disorder of dirty pots, dishes, left-overs, and garbage. The familiar, domestic ritual is photographed from above at enough distance to provide a legible print full of information. McEachran asks in the catalogue, however, that we consider all those who made, served, and consumed the food being shown, who are invisible; and perhaps, by extension she wishes us to consider those involved in the picture making as well. But the occasional human hand, the understated drama, and light humour make the piece a celebration of a banal event, and belie all reference to the unjust state of things, however seriously intended.

Emerging together is a series of nine black-and-white, 8 x 10 inches contact prints by Lynne Cohen, and a series of eight 16 x 16 inches prints by Angela Grauerholz. Cohen's classically composed contact prints depict bright, evenly lit interiors of offices, classrooms, shops, shoppes, and corners in a retirement home and public arena. Unpeopled and immaculate, they reflect our need to 'sanitize' our fundamental human impulses; they invite us, not to enter, but to contemplate the worlds they represent. Cohen's work has a pristine ruthlessness that contrasts dramatically with Grauerholz's relaxed sensuousness. Her photographs were taken with a Kodak Brownie at the only shutter speed it has (1/30 sec.) and a bulb setting; they depict after-hours interiors of what might be clubs, lounges, and banquet halls. But Grauerholz's rooms, as impersonal and plastic as Cohen's spaces, resonate with human feeling, and we can put ourselves in them easily. The dark, soft tones and blurry edges, the skewed perspectives, and generally squashed compositions give the work a comforting calm. The unique sensibility of each artist, Cohen's analytical intelligence, and Grauerholz's soft unambiguous formulations, is imposed on similar subject matter, yet their radically different views of that subject matter are expressed directly by the tools intrinsic to their craft.

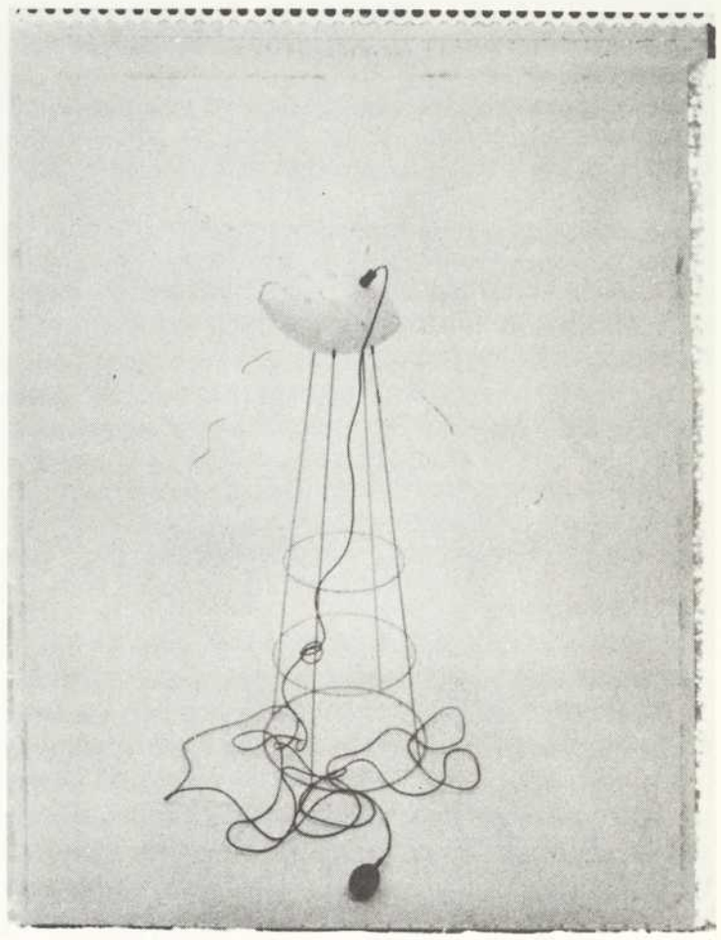
Geometrisation Solaire en lozenge (three triptychs, colour photographs, 60 x 66 inches overall, 1979) by Serge Tousignant continues his pursuit of the relativity of visual phenomena. Four sticks in three panels of three photographs, uneven in length, are pushed vertically into a bed of sand at the four points of a lozenge, or diamond-shaped shadow, ostensibly created by the sticks in sunlight. Because the sand is sandy and the light appears warm and the sticks so natural, we want to believe that the images are credible. Then, what at first teases the eye, seizes the mind. We follow the sticks and the sides of the lozenge and experience delightful surprises in the sequence of visual events that occurs. The eye, however, in search of 'reality' or 'truth' wants to see more than the artist expresses. The perceptual-conceptual play lies not only in the use of super-imposed negatives, or drawing on the prints, or in the working out of 'solutions' for what we think we see, but exists ultimately in the agility of the mind of the artist who, alone, is in full control of the illogical possibilities.

Also in a lyrical, though melancholy vein, is the apparently more casual work of Paul Campbell, who showed three toned silver prints, 24 x 30 inches each. Plastic toys and other small objects are photographed against decorative backgrounds of punk colour and factory-made textures. The objects are dispersed in geometric configurations over a structured ground, a grid, or rows of polka dots, for example, and shot from above. One work shows pieces of fake fur of different lengths arranged in uneven rows, so that we are consciously made aware of the number of removes we are from the real thing. In another, a standing man is shown near his seated dog near his dish with bone, in the centre of the print; at its periphery a sofa, armchairs, and other accessories of neat apartment life encircle the 'organic' group. *Merlin* is a simple triangular arrangement, on the edges of the print, of a ball, a stick, and a spongy crocodile at each apex. The clash of alternating attractive-repellent qualities of the


Paul Campbell, *Merlin,* 1980, silver gelatin print, 61 x 76.2 cm

objects and colours, and the seemingly fateful, measured spatial arrangements, suggest a kind of modern urban anomie, where distance enables people to survive with equanimity, and occasionally, some grace.

George Whiteside (seven toned prints, 16 x 20 inches


George Whiteside, *Active Objects,* 1980, seven toned photographs, each 40.6 x 50.8 cm

each, *Active Objects,*) and Stan Denniston (four *Reminders* in two panels, each 16 x 20 inches) are artists whose works I have never seen before. Whiteside creates sculptures for his pictures which are made from all sorts of unlikely things. In one, the head of a food mixer suspended by a cord hanging from a camera tripod looks down menacingly; its antennae, made from rabbit ears, 'feel' the empty space around it. A shutter release cord is plugged into a *l'eggs* panty hose case, which is posed atop a wire armature of some sort. These cleverly assembled objects have no existence of their own apart from their use in the photographs as devices to illustrate the formal qualities of photographs. As mere sheets of chemically treated pieces of paper, he also nicks and scores the surfaces and allows the smudges and stains of the edges to be included in the finished 'sketch'.

Stan Denniston pairs scenes which recall one another, despite distance in time and space and appearance. Denniston photographed a scene, the *Cue,* which evoked the memory of a previously seen scene, the *Response,* to which he travelled in order to validate his response. In *Reminder #3,* we slowly discern what the resemblances are in each pair, the curving roads, and the strong verticals of the cacti in *Cue,* and the trees in *Response;* but we are stumped for meaning in the photographs, although we remain intrigued by the notion of *déjà vu*, which we've all experienced at one time or another. The similarities are few in number, but it is only when we turn our attention to the *differences*, which are innumerable and fill the picture space, that the photographs take on the significance that they are meant to have. At this point Denniston's conceptual game is up; we take the picture in hand and start looking in earnest.

Whether he intended it, or not, Sylvain Cousineau takes us on a walk through city streets in his series of eleven 8½ x 6½ black and white prints. They were hung on a long wall about a foot and a half apart, and the hanging provided a nice, staccato rhythm for seeing the work and sensing the vitality of the urban

landscape. Each work contains one or more figures walking along the street, a nose-length from the camera, or the viewer. The buildings in the background are solid, clearly focused, and full of detail: the figures in the foreground are large and blurred, and have been arrested in motion while passing in front of the camera. Although we become absorbed in the fuzzy appearances of the 'actors' in each scene, we are also drawn into a consideration of why Cousineau has reversed the convention of showing the foreground with greater clarity than the background.

Cousineau used an 8 x 10 view camera knowing that it would give him a clear, sharp image of static objects wherever they were, and a range of blurrs from moving objects, especially those closest to the camera. By using this device as a means of drawing attention to himself, he includes himself in the process of living in the community of his subjects and shares with them, and the viewer, the mystery of their unremarkable journeys.

GOLDIE RANS

HOWARD FRIED

GAP, Toronto

February, March 1981

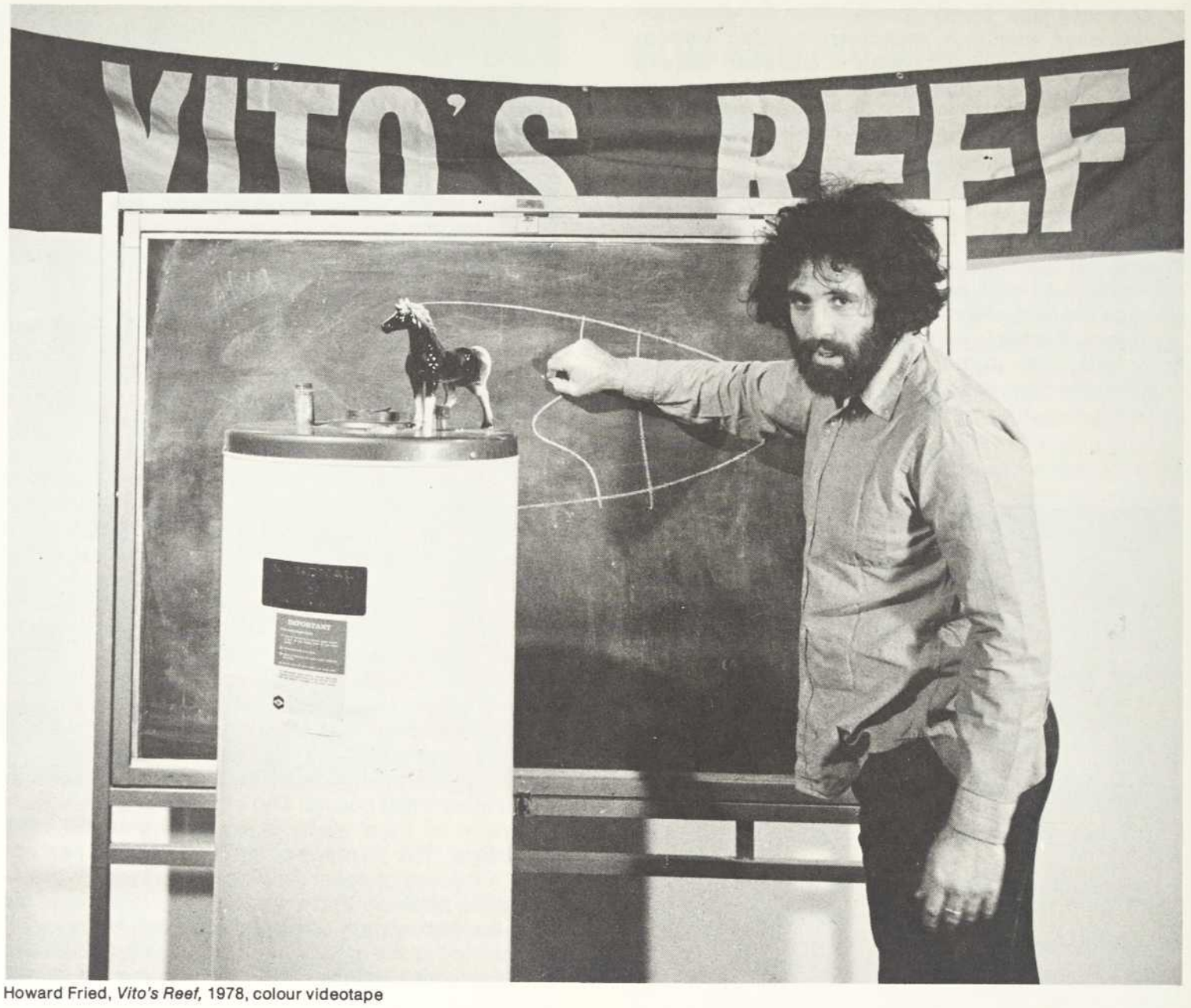
Howard Fried has been making video in California for the past decade. In the early seventies his tapes attracted attention because he used camera and lighting techniques which, long exploited on TV, had not yet made their way into art tapes.

One of Fried's early tapes, *Sea Sell Sea Sick at Saw Sea Soar See,* (1971), was a performance staged for the camera. The action took place on two moving swings, the camera was placed on yet another. They all swing in different directions and the viewer soon experiences motion sickness. The plot revolves around a waiter's problem with a client who cannot decide what to have. The tape, it seems, is not a little indebted to the theatre of the absurd.

The preoccupation with the absurd and the wish to get a response from his audience (these days Fried aims for the emotions rather than the stomach) has stayed with Fried, though the more recent tapes are the result of a quite different working procedure. Since about 1975 Fried has set up situations for the camera. People are his material or subject matter and he assembles them under some pretext, hoping for interesting interactions. The situations are chosen for their potential to become charged and although he cannot predict the outcome, Fried, being a good judge of people, gets what he's after. Generally he has a lot to choose from: In *Condom,* three days of shooting went to make approximately half an hour of tape.

There is a common theme to all the recent tapes Fried showed in Toronto. On some level they all deal with education and communication of ideas. In *Burghers of Fort Worth,* (1975), Fried had asked several golf pros to give him a golf lesson. The results are comical: their instructions are always painfully wordy, technical, and often contradictory. (Fried admitted before running this tape that he had hoped for more contradictions). The golfers pick at every imaginable detail of the game and offer Howard a plethora of comments and demonstrations before and after every shot.

It has been said that the fewer the freedoms a society offers the greater its emphasis on games and sports. The instructors this tape centres on are the burghers on the golf course: faced with few real life problems that they are free to grapple with, they withdraw into the simpler world of golf and in doing so manage to complicate it to such an extent that it resembles the real life they are taking refuge from.



Howard Fried, *Vito's Reef,* 1978, colour videotape

In the second tape, *Vito's Reef,* (1978), Fried himself assumes the role of the instructor. In a simulated classroom situation he jumps into a McLuhanesque discussion about the difficulty of getting messages over the Reef. To "aid" his discourse he draws diagrams and pulls out and hangs up a banner with the words "VITO'S REEF." The impossibility of communication which he talks about and achieves himself, the title, and the fact that for once Fried narrates himself, seem to add up to a play on some of Vito Acconci's autistic talk tapes.

This cryptic lesson is full of jokes and double-entendres. Fried's narration ends with the word "shorts" and the camera cuts to an overweight adolescent girl clad in the same. She is standing in front of a blackboard in an empty football arena and repeats phrases fed to her by Fried who remains off-camera. The text which is again full of double meaning is not accessible to her. She has a hard time reproducing it correctly and tries again and again egged on by the now impatient Fried. The camera relentlessly follows her nervous pacing, once settling on her exposed not-too-lean stomach. The tension in this part of the tape stems from the mounting frustration Fried makes her experience (towards the end she's almost ready to burst into tears) and his treatment of her generally. Why is he stripping her of all dignity and how far is he prepared to go?

The same type of tension is achieved in the third part of the tape where Fried has a wrestling match with his small son under the pretext of teaching him about chiaro-scuro. The child is ill at ease in front of the camera — he doesn't quite seem to know what his father is up to. The same goes for the viewer who is never sure just what kind of a game this is and how rough it will get.

By taking action out of its context (golfers), placing people in unlikely settings (football arena with blackboard), and using out of place props (he lectures in front of a water heating tank) Fried underlines the absurdity of the undertakings. His educators are presented as obfuscating and pedantic. The learning process is either impossible or rough. In either case it's enough to make John Comenius turn over in his grave.

Condom, 1979 (in progress), the last tape Fried showed, deals with conversation and communication. He introduced it by explaining that three groups of people were given a question and the instruction to interrupt each other after a couple of phrases. The first group was asked "How does your sexual identity affect your economic status?" Right from the start there is a marked difference between the responses of the men and those of the women. The men, especially the older ones, do not stick to the question, make jokes and talk nonsense. The women, remain earnest. They persevere all the more as the majority of the men, who show no interest in pursuing the issue, lapse into a kind of ho-ho-camaraderie. The interaction would do justice to Harold Pinter except that these people are not acting... For the women this issue is much more topical, consequently few of them notice that real discussion is impossible given the framework Fried devised. They come across as humorless bores and like the overweight girl in *Vito's Reef,* end up frustrated.

In the second segment of the tape the all-women party is asked about the effect of education on their sexuality. They remain, once again, serious, conversation seems forced, nothing much happens. An all-men party is presented with the same question. The men are drunk and the viewer realizes they were probably drunk during the mixed taping as well. Many jokes are shared, some too strong for the camera have to be whispered. Except for the youngest member of the group, the men forget the original question.

Fried made this tape at the Minneapolis Art Institute during his stay as a visiting artist. In reality the tape

was made in reverse order of the showing, first the men, then the women and finally the mixed group. Prior to the taping the men were given two cases of beer, the women only a six-pack. Some of the male participants were staff members but except for one female all the women were students. The college, it seems, did not boast a large female staff. The last taping created a lot of bad feeling among the participants. Most of them expected to see the tape after Fried had left the school but never did. It's not hard to guess why: If they had, some of them may not have allowed Fried to release it.

Around 1975 Fried discovered he didn't need to stage the absurdity he noticed in life around him. Given the video format he could tap it right at the source. One of his first attempts was the golf tape, but that situation proved to be too subtle for his taste. He perfected his technique three years later in *Condom.*

Most of Fried's tapes show the contradiction and alienation of modern life. Appropriately, he avoids making definitive statements. Indeed, except for showing some distaste for the educational system, Fried does not let on how he feels about any of the issues he raises. In production he seems to adopt Nicolo Machiavelli's credo to which this reviewer does not subscribe. While Howard Fried's results are often admirable his methods are less so.

YANA STERBAK

CAROL WAINIO
Pollock Gallery, Toronto.
February 21 — March 12, 1981

JOYCE WIELAND
Isaacs Gallery, Toronto
February 21 — March 13, 1981

Carol Wainio is acutely aware of representation as an element that the picture plane — locked in both its history and its dimension — can never deny. She uses images with great caution and yet without hesitation. Her paintings are hard; totemic, presentative and willed.

In almost all of the paintings in this show the image of a 'dress' appears, composed of squares and grids and given an arc of 'sleeves'. From her earlier chair works to *Three Institutions #2* and the most recent *Acquiring* this mutable vertical maintains a constancy that is underlined by its subtle changes.

To remind us of representation's internal pun, Wainio has included in this show of primarily square paintings a dress-shaped painting of the "dress". Quintessential and resonant against the paintings which carry its alter egos, this piece takes on a deceptive three-dimensionality.

In *Three Institutions #2,* three "dresses" appear to be transforming into a chair, a table and a door. Little icons mark the co-ordinates of the grid that makes up the foreground of this painting. Crowns, fleurs de lys, and other heraldic symbols seem to tie together the terra firma that supports the mammoth, top-heavy institutions Wainio has epitomized.

The measured evolution of her images matches the inevitability of that evolution, and everywhere the squares which make up the "dress" become more and more ornate. In *Acquiring* the tiny hieroglyphs drawn in each square of each gridded "dress" metamorphose into what they now seem always to have been aspiring to be — little stick figures giving and taking, collectively making of the "dress" a Hobbesian Leviathan king comprised of all his subjects in the act of commerce.

In this work, at either side of the Leviathan/"dress", are the missing human forms implied by all the uninhabited dresses in the paintings which precede it. Painted black at the core and radiating a kind of energy of desire, each of the two tugs at a sleeve of their object.

Into the fluid washes behind the upright totem which dominate these paintings Wainio paints crosses, television sets, bowls. They float in and out of the painting, remarkable upon but not brutally present — Wainio is firm but not leading. Aggression comes from a defensive position and connotes lack of strength; these paintings evidence their strength in their non-aggressiveness. The painting surface itself has been crushed, shaped, glazed and rendered incunabular and scripture-like: her colours are ochreous, Indian.

The only work in which Wainio has not been succinct is entitled *Succession.* A row of collossal "dresses" are being engulfed in the ground that, in other paintings, highlights them. Perhaps this is Wainio's amusing aside about her own style, but it is a humourous act, and we laugh — out of necessity — mostly at what fails. Wainio's paintings are successes.

In contrast, Joyce Wieland's exhibition at the Isaacs Gallery is a peculiar, cramped little show. For *The Bloom of Matter* she has built a little bower in the gallery, placing fresh flowers daily at its entrance. The inner of inners is painted a delicate pink which matches the dominant shade of the fleshy drawings themselves. An ancient, long and very Canadian pine table surrounded by chairs sits on an Oriental rug in the middle of the room. The Edwardian parlour gentility of the installation seems to apologize all over the place for the work itself. Exquisitely rendered drawings depicting *The Venus of Kapuskasing, Goddess of the Deer* and *The Birth of Newfoundland* are perfectly framed in the ovoid mats that seventy years ago were used to give portrait photography credibility as an "art".

Nubile men and women, separate and conjoined, conspire to weave a myth of united ecstasy — apparently possible only in Canadian heaven and preferably surrounded by icebergs and animals. Wieland has conveniently left most of her humans hairless so that we can tell the beavers from the deer. The coyness of the installation may excuse the drawings; it also qualifies the "feminism" and "nationalism" that Wieland would have you think are at the core of her motivation for doing the work.

But sexual equality is not achieved through copulation — that much we learned with the sexual revolution, and one doesn't come to terms with questions of cultural specificity by apotheosizing a political geography. The quaint humanism of these drawings reminds one that Blake's intensely moral work — to which these drawings have been compared — were in fact terror-striken, manic attempts to re-instate the quality of life before the "fall" of the Industrial Revolution. Wieland's reverie is a purposive ignorance of all that surrounds her. In the name of an idyllic but impossible amorality, she inadvertantly commits the moral crime of inattention.

The two most successful drawings in the show conspire to break its hermetic mold. *He tells her the story of how his father killed him when he was a child* is a paradigm of the impossibility of human community. Metaphoric rather than mythic, the drawing is of a man disembowling his lover in the act of embrace. He is not Chopin — who appears in another drawing at the shore of Lake Skotamata — and she is not one of the Goddesses peopling other works in the show. They are real people (comparatively) and in their predicament they evidence all we cannot "tell" one another. The compassion of this work is missing in the others because the others are drawings of a place where compassion is not necessary.

Women in Solution is one of the few rectangular works in the gallery. Floating downward in green water, the women depicted have a fluidity missing from the other works for all their circular composition. But of course, Goddesses can't give over to water — they're too busy walking on it.

MARTHA FLEMING

ADRIAN PIPER
Western Front, Vancouver
22 February 1981

> We defend each other. (You certainly didn't come to an art performance to hear a lecture on current events.)[1]

In its non-epic forms, didactic and 'political' performance should present few problems to the literate spectator schooled on the radical and vanguardist performance of the last seventy years. And as much recent work does in fact produce few problems to the initiated, this in itself would be enough to render such historically determined work, perhaps even the critical reception of such work, suspect.

One of the major problems confronting the authors of a 'political' performance is the context in which they place or perform their work. The neutralizing and anaesthetizing features of the art world (market) are too well known to be expanded upon here, and even while acknowledging these features privately, few producers who proffer political intentions for their work, will confront the many problems associated with both audience and context. They blithely assume that beyond the art world, a general even international audience is there to receive, as if greater accessibility itself ensured political efficacy.

One strategy for confronting or even bypassing the cooptation of the market place, one beginning to be used more frequently by 'political' performers, is to treat the art audience as a 'target', one among a number of possible 'targetable' audiences. If the audience subject is 'targeted' this may then necessitate that the subject of the work, the author's intentions and the work's means of conveyance should be appropriate to the established context and the chosen audience. Adrian Piper's performance at the Western Front Lodge sardonically titled *It's Just Art* attempted to deal with the audience in such way and in large measure succeeded.

The work's method of address was simple. Two slide projectors were placed centrally in the rectangular performance space visually preparing the audience for a lecture of some kind. One of these projectors contained a large number of slides taken from captioned news wire photographs on the Cambodian (Kampuchean) situation, culled from sources as diverse as *Newsfront International* and the *New York Times.* These slides were synchronized with a tape recorded reading; an authoritative diegesis detailing specific events within Cambodia itself, the activities of Pol Pot, the Khmer Rouge, Vietnamese incursions, mass killings etc. The information was raw, a compilation delivered by Piper in the third person, which both maintained its objectivity and underlined the cold brutality of the facts. The montaged images and voiceover gave a literal impression of a society at war with itself; a country devouring itself from within while simultaneously being devoured from without.

A short 16 mm film loop of the 'Mythic Being', an image of the artist dressed as a macho/gigolo/pimp figure in black clothes and dark sunglasses, silently puffing a cigarette was projected continuously over the Cambodian slides partially obscuring these images. Described as a specific 'other', the Mythic Being has been used by the artist since the early seventies when she began placing retouched photographs of the image in monthly issues of the *Village Voice.*



Adrian Piper, *It's Just Art,* 1981, performance at the Western Front, Vancouver.

Each issue showed head and shoulder portraits of the Being with speech/thought balloons containing statements about issues directly related to the life of the persona; of race, sex, personal psychology, feminism and current events.

The second slide projector contained fifteen slides of the Being's thought balloons. Each contained a first person statement directed toward the audience. Usually this was coupled with an 'aside' statement that expanded or contradicted the original statement. The statements provided a running commentary on the process of viewing the performance and enabled the audience to participate in an on-the-spot analysis of their relationship to the events confronting them.

> With your presence here we collaborate to create a context of comfort and insularity and aesthetic enjoyment. As artist and spectator we create values together. (You read the papers after all)

The final element of the performance was Piper herself. Dressed as the androgenous Being and wearing sunglasses and pencil-thin moustache, she danced elegant black disco to the strains of "Do you love what you feel" by Rufus and Chakha Khan, presenting as the fourth thought balloon eloquently put it:

> A vocabulary of physical energy, grace, femaleness, maleness, blackness, whiteness, sexuality, abstract seduction, narcissism (so far so good)[3].

With the addition of the material Being with his/her thought bubbles, the scene was set for media overload; parallel situations in the home might be the bored yet frenetic changing of television channels, or listening to radio news reports while simultaneously watching "Dallas" or "Archie Bunker's Place". The values alluded to in the introductory thought bubble are aesthetic values, divorced from current and recurrent political realities. With the overlaying of film, music, performer and attendant thought bubbles, the 'primary' political information becomes secondary, a background of political muzak foregrounded by proletarian disco.

The work, according to Piper, is an attempt to "transmit some information of a certain kind which is fairly clear politically"[4]; information which in its given 'packaged' state sets up in the receiver of that information a set of defence mechanisms which obviate the necessity to receive the information, let alone to retrieve and act upon it after it has been retrieved. On the broadest possible level the work deals with information overload and the inability of the observant audience member to screen out the valuable information from that which obscures and defeats the message.

"You read the papers after all" can be taken as the ironic... "but I know that you really don't read the papers", an oblique quip at the detached indifference and moral lassitude of the art audience. However, Piper's critique is more subtle than this. By withholding or more correctly obscuring the 'primary' political information she is pointing to an-aestheticizing proclivity of the art context. It is also implied that no matter what the form or manner of the material presented, the difficulty of interpreting information that has been ideologically mediated (manipulated) should become the concern of all who wish to understand and act responsibly on information received. In the end *It's Just Art* was not just... but a post script from the erudite Being's repertoire; "Against impinging political realities."

BRUCE BARBER

NOTES

1. Thought Bubble 15 from the performance
2. Ibid 1
3. Ibid 4
4. From a conversation with the artist on the 23rd of February 1981.

GEORGE SAWCHUCK

Mendel Art Gallery, Saskatoon
October 30 — November 30, 1980

Glenbow Museum, Calgary
December 24, 1980 — February 15, 1981

It would be idle to speculate on the course George Sawchuck's life might have taken if Iain and Ingrid Baxter had not moved in across the street from his North Vancouver home in the late 1960's. The sculpture of this former itinerant laborer and the portrait Bruce Ferguson draws of him in the catalogue of the Mendel Art Gallery exhibition lead one to think that the thoughtful and intelligent man, unable to work because of the loss of a leg, would have developed a creative outlet to express his world views in any event.

Ferguson comes dangerously close to turning Sawchuck into a kind of grass-roots philosopher/hero, perhaps because of the obvious force of the man's personality. But Sawchuck is unique; he is neither a naive artist nor a sophisticated member of the art world. Untutored but not unaware, he has used the "door in an invisible wall" that the Baxters opened for him to consciously enter the arena of art making with a modicum of self-consciousness. His work fuses subject with object with such integrity that it seems a natural extension of thought couched in a symbolic visual language. The basis of his thought has been gleaned from 38 years of experience as a laborer and self-education: it is a practical wisdom that is essentially proletarian. His art is political, not in the sense that it espouses revolutionary ideals or comes into being as a form of protest, but rather in the sense that its primary concerns are the most basic conditions that govern the quality of life. The strong underpinnings of Sawchuck's attitudes toward society and culture are moral values. Most of his sculptures can be read as parables that, like the literary form, present their lessons in allegory. Some function as icons of systems of belief or personal totems erected to specific individuals or conceptualizations of a class of individuals with whom Sawchuck feels ideological kinship. Others examine societal roles and society's ills.

One of the most immediately arresting characteristics of Sawchuck's sculpture is its unpretentious dignity: it gives no sense of straining for relevance or self-conscious posturing. This was enhanced by the Glenbow Museum installation which, despite the formality of a museum location, allowed the work to function almost like an environment, and called to mind Sawchuck's practice of attaching found objects to the trees behind his house. This forest of ideas appeared to have found its position on the gallery floor quite naturally in a loose but structured placement. All of the floor pieces are made from logs or tree trunks. Some stand as high as a man, while others are the height of the pedestal tables their forms suggest. Some are stumps which form low bases. All of the logs have been altered from their natural state by cutting or carving. Almost all have additions of found objects: axes, ropes, chains, brooms, gauges, a book press, pulleys and parts of tools. The objects are cultural artifacts whose meaning becomes allegorical when combined with a natural material whose source in nature is never completely disguised.

One can always see or sense the tree in a Sawchuck sculpture, and his feeling for the inherent properties of his materials is acute. Formally, the tree is never simply a base or support for the found object. It is the major structural or sculptural form onto which the artifacts are grafted. In this process, the two disparate systems, nature and culture, are integrated to form units whose component parts are mutually dependent for meaning and structure. Allegorically, nature becomes the wide arena, the elemental force, in relation to which art and cultural context, invention and religious or political systems must establish their own equilibrium in the universal scheme of things. Art and nature are linked in an unbroken chain in Sawchuck's

view of the world. As though thinking out loud, he objectifies his philosophical position in a richly symbolic manner that is also conceptually complex.

In two works in the exhibition, Sawchuck eschews the use of found objects to make statements through form alone. An undated sculpture, *5 (2 x 10's) Random Lengths,* is a reference to the transformation of nature by technology for social purposes. The upper part of a log or tree trunk has been cut into five upright planks of varying lengths that seamlessly merge with and emerge from the stump-like base. Symbolically, the wood of the living tree, in its plank form, is transformed into a building material used in the construction of shelter, a basic necessity of life. In the other work, *Emergence II* (1977), Sawchuck has altered the form of a natural phenomenon — one tree growing around another — selected for its unusual occurrence. This is the most abstract work in the exhibition but it can be read as allegory nonetheless. Sawchuck has emphasized the vertical column of the inner tree and cut away the outer wood in a high sloping curve to accentuate the feeling of an embrace or that of a head and neck set off by a priestly cowl. The piece has connotations both of religious succor and of human sensuality.

Emergence II is also by no means the only work in the exhibition to combine imagery of a sexual and religious nature. A wall piece, *Virgin Mary* (1968), employs a conch shell to symbolize the Virgin. The pink vagina-like opening of the shell is turned towards the viewer, creating a visual irony in conjunction with the work's title. The sexual connotations of the image seem to challenge the idea of Immaculate Conception and to humanize and make more poignant the idea of Mary as the Mother of Christ. By extension, it humanizes the image of Christ as a man. In all of his works with religious themes, Sawchuck demystifies religious mysteries and frames them in a human context.

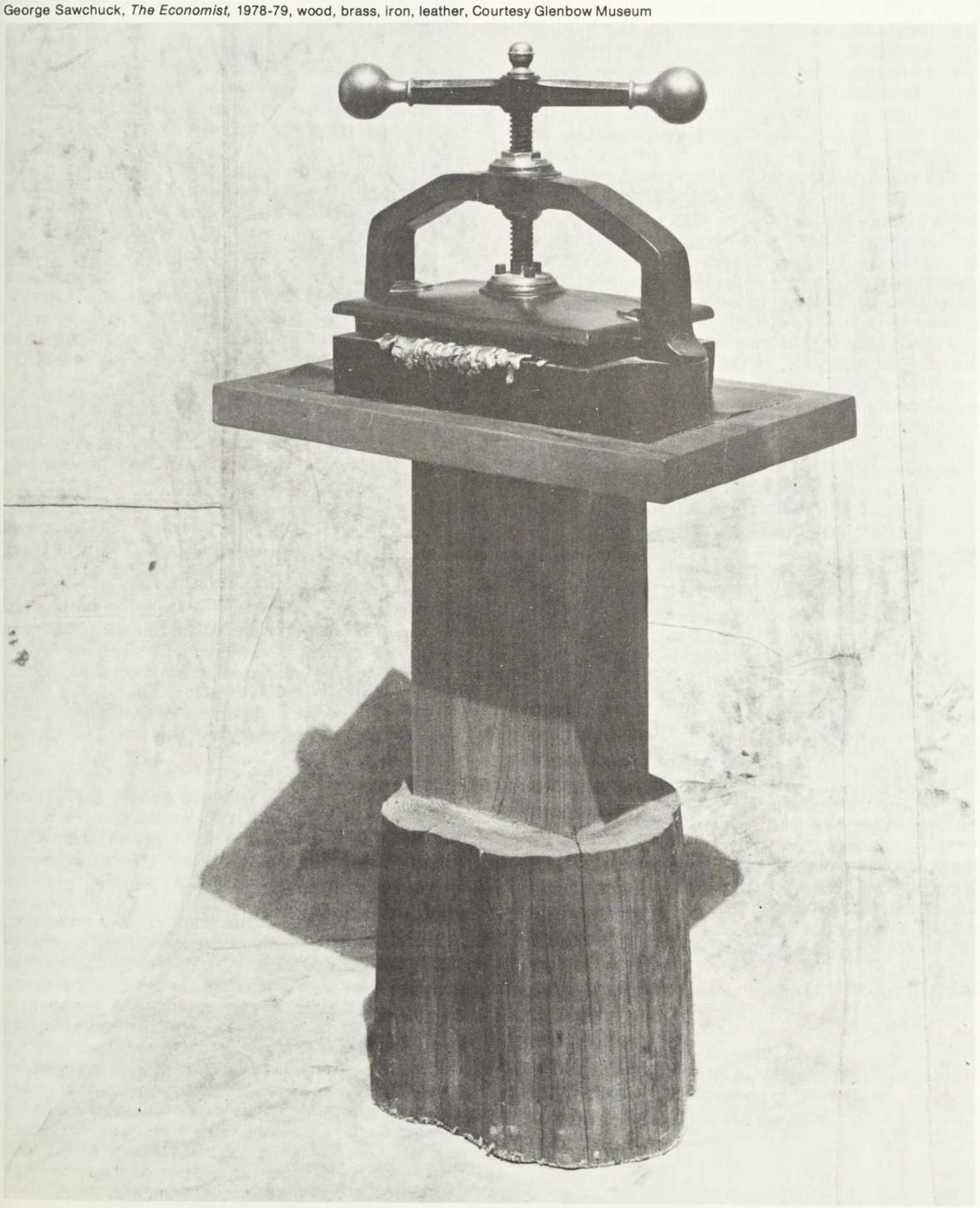
Human concern and a dry irony animate the *Immigrant* (1979) in which a railway spikehammer stands beside a slender plinth holding a ball and chain attached to the back of the sculpture. The objects are given a kind of heroic status as symbols of work but their juxtaposition also has an allegorical meaning: unskilled labour is the immigrant's lot as well as his prison while, at the same time, work is his only means of bettering his position. There is a Catch-22 in many of Sawchuck's sculptural parables: the metal wedge of *Technocrat* (1975) and the axe in *Assassin* (1978) both refer to technology's useful applications and its potential destructiveness. *Original/Mutual Sin* (1977), which to Sawchuck means mutual desire, points out religion's hypocritical denial of human nature. A piece called *1917* (1979) is an icon of the Russian Revolution with a crucifix hanging from a sickle and hammer, a reminder of the two main currents of thought in Sawchuck's Catholic/Communist background, and also that political beliefs can take on the fervor of religion.

Balance, measurement, and comparison are recurrent themes in Sawchuck's work as are religion, Communism, work, time, money, the concept of sin and trade unionism. The irony with which they are presented enlarges both their specific contexts and their meanings. Oddly enough, because Sawchuck knows how to use humcr to his advantage, it is the most playful work in the exhibition — *Sister Agnes* (1979) and *Conceptual Contradiction* (1979) — that appears to be out of character, self-conscious and arty and not well realized.

Truly political art in North America, where the marriage of art and politics most often results in a rhetorical illustration of this union, is rare. Sawchuck's art consummates the marriage on the bed of his life experience and personal ideology. In his work, life and art meld with the kind of resolution sought after but not achieved by many other contemporary artists. Bruce Ferguson's excellent catalogue essay brings to it the kind of thoughtful and careful consideration it well deserves.

NANCY TOUSLEY

George Sawchuck, *The Economist,* 1978-79, wood, brass, iron, leather, Courtesy Glenbow Museum



5 ATTITUDES/1963-1980

Musée d'art contemporain, Montréal

5 février-22 mars 1981

S'il faut souligner ici l'importante exposition du Musée d'art contemporain de Montréal pour l'intérêt qu'elle porte à quelques-uns des jeunes artistes qui firent oh! les beaux jours des années soixante, ce n'est cependant pas par l'originalité de sa présentation qu'elle retient l'attention, ni par les regroupements formels ou par périodes des oeuvres choisies de ces cinq artistes (Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne et S. Tousignant) car, sur ce plan didactique, en les mélangeant dans la distribution et en rapaillant leurs objets par îlots, l'intention d'échapper à l'effet de rétrospective et d'éviter de personnaliser l'exposition, bien que louable, en brouille néanmoins le propos. S'agit-il de montrer les étapes formelles qui se dégagent des propositions plastiques de cinq artistes qui se manifestent sur la scène artistique montréalaise depuis à peu près le même moment ou s'agit-il de montrer le changement d'attitude qui s'est produit dans le champ socio-culturel des années soixante et dont les démarches respectives de ces artistes révèlent les effets plastiques diversifiés à partir très souvent de points de vue rapprochés? Je songe ici autant aux ambiguïtés perceptives propres à Ayot et Tousignant qu'aux choix de matériaux et références populaires de Lemoyne et Cozic. En résumé, si le premier mérite de cette exposition, et c'est mon opinion, est de remettre en selle des productions malheureusement méconnues et des conceptions artistiques jusqu'ici peu valorisées, pourquoi avoir choisi comme cheval de bataille la formule du rassemblement d'objets qui, sans leurs documents d'accompagnement, montre peut-être que cette "génération" d'artistes a produit des oeuvres valables et nombreuses, mais n'explicite pas l'intentionnalité qui pourtant donna lieu au développement d'un anti-art montréalais et que d'ailleurs la parution de *Québec underground* en 72 n'avait point davantage ramassée ou cernée. Là aussi, derrière les rassemblements, on cherchait les attitudes.



Photographies des artistes, de g. à d.: Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Yvon Cozic, Serge Lemoyne et Serge Tousignant.

C'est particulièrement vrai dans cette exposition pour la période de '63 à '68 et dont l'effet de sens des oeuvres accrochées diffère grandement de celui de leur genèse productrice parce qu'il manque précisément à ces oeuvres leurs contextes. Mais, tout cela n'est-il pas "normal", inévitable? Comment une telle collection d'objets d'art pourrait-elle nous renseigner davantage sur la nature de ces attitudes quand sa présentation évite tout renvoi à autre chose qu'elle-même? Comment cette fougue graphique et, par exemple, ces prélèvements imagés issus à la fois de l'expressionnisme gestuel et du *Pop Art* peuvent-ils rendrent compte à eux seuls des désirs ou intentions confondus qui animaient ces jeunes producteurs dans leur volonté d'échapper aux conventions du moment, de décloisonner les arts et de mêler ses matériaux et techniques à ceux de la scène, de la science ou des innovations industrielles? Si les intentions ne font pas l'histoire, celle-ci ne se contente pas davantage d'un alignement d'objets. C'est le reproche que l'on peut adresser à cette exposition qui cependant se proposait de faire voir le travail de cinq artistes, trop souvent mis en marge de la reconnaissance artistique et, plus particulièrement, d'une certaine histoire écrite en toute linéarité comme si elle allait de néo-ceci à para-çà sans passer par quelques distorsions, oublis ou refoulements.

Faisant retour sur cette période (obscurcie peut-être par un manque de discours) et retraçant des travaux trop longtemps pris au jeu dérisoire de leur propre humour et du mouvement de démystification de l'art qui les anime, il n'était pas facile, je crois, par cette exposition, de mettre en valeur les projets et implications socio-culturelles de cette "génération". Le piège, consistant précisément à ne valoriser que des oeuvres dont on sait au bout du compte que la plupart n'étaient pas faites dans cette intention de contemplation esthétique. Au contraire, dans leur désir de les confondre à la consommation de masse et même de solliciter la participation active du spectateur à leur élaboration, ces efforts de désacralisation refaisaient à leur manière tranquille une révolution. Mais peut-être cette idéologie artistique nuit-elle à la reconnaissance et à l'appropriation socio-historique de ces objets puisque aujourd'hui, signe des temps passés comme de celui qui passe, cette réévaluation tant attendue s'est faite par réification presque complète des composantes idéologiques et sociales de ces pratiques autrefois progressistes. Tout se passe donc comme si, sans auréoles, les saints n'étaient plus que des pierres. Pas étonnant alors de voir une exposition sur cinq attitudes se changer en petites statues d'artistes dont, par exemple, l'amitié quasi légendaire suffirait à elle seule à justifier ou à dissoudre tout *statement* d'exposition dans un bouillon d'objets anciens rehaussés de souvenirs.

Cinq attitudes est donc une exposition rassemblant des oeuvres de cinq artistes qui se manifestèrent sur la scène montréalaise dès 1963-64 et que l'on a regroupés à cette occasion pour promouvoir une attitude particulière devant l'art ou la vie sociale. Mais c'est davantage une exposition qui, sous prétexte d'attitudes, valorise principalement les oeuvres de ces artistes, insiste sur leurs seuls objets au détriment de leurs intentions ou contextes de production et, chosifie à ce point les efforts divergents de ces artistes en vue de populariser l'art et de le rendre davantage présent dans la vie de tous les jours qu'elle ne fait aucun effort en vue de retracer, par exemple, les documents relatifs aux premiers happenings, spectacles d'improvisations, environnements et autres actions artistiques par lesquelles ces artistes justement cherchèrent à s'impliquer socialement. En ce sens, si pour Lemoyne, Boisvert et Tousignant, la Semaine A de 1964 fut par exemple leur première manifestation d'importance, si, après l'atelier de Dumouchel, c'est l'expérience d'un atelier collectif qui pousse Ayot à favoriser de nouvelles conditions de développement et de diffusion de la gravure québécoise, si la mise sur pied du Bar des Arts et des Trente A ainsi que l'organisation de spectacles comme ceux de l'Horloge ou du Zirmate n'est pas ou plus digne de figurer sous quelque forme dans cette exposition (et je n'entends pas ici ces quelques bribes égarées au loin, résolument à l'extérieur du parcours d'exposition), c'est qu'on y a délibérément choisi de réduire ces pratiques à leurs objets et, qui plus est, dans certains cas, à des restes. Ces pratiques qui dès 63-64 étaient déjà en quelque sorte parallèles à l'institution artistique et aux esthétiques tant néo-plasticienne qu'automatiste voulaient pourtant donner une toute autre portée à l'activité artistique: déborder à la fois l'expressionnisme gestuel et l'imagerie de masse en élargissant l'objet et la finalité de cette activité spécifique par rapport aux autres pratiques du champ social. En refusant, par exemple, de reconstituer les premiers environnements, de retrouver les traces filmées des premiers *happenings* et autres tentatives d'art total, cette exposition écarte une fois de plus de l'histoire de l'art les gestes les plus significatifs de l'avant-garde montréalaise des années '63 à '68 pour n'en retenir que les objets produits. Bien entendu, eux aussi méritaient d'être mieux connus et valorisés. Mais, pourquoi cette option exclusive? Une autre attitude aurait bien entendu produit une exposition différente dont le mérite serait peut-être, de doter par exemple les performeurs actuels d'un passé dont leurs productions ne devraient pas, comme c'est le cas, se passer.

MARCEL SAINT-PIERRE

1981 BIENNAL EXHIBITION

Whitney Museum, New York

20 janvier — 19 avril 1981

La Biennale que le musée Whitney a montée en 1981 diverge des Biennales antérieures, non seulement par un plus grand nombre d'artistes qui y sont représentés, mais encore par la diversité des attitudes qui y sont développées[1]. En ce sens, l'objectif des premières Biennales des années 30 qui était de donner à voir sans préjuger les caractéristiques courantes de l'art américain est couronné d'un succès exemplaire. Si nous comparons cet événement à l'exposition semblable présentée au musée Guggenheim, *19 Artists — Emergent Americans,* on constate que les conservateurs du Whitney ont préféré une approche plus actuelle en considérant la production américaine des deux dernières années tandis que Peter Frank, le conservateur invité au Guggenheim, a opté pour une période d'environ dix ans.

Il ressort d'une comparaison entre les deux expositions que le Guggenheim valorise le métier et la clarté des intentions de l'artiste alors que la Biennale propose un jugement basé sur des oppositions binaires. L'exposition du Guggenheim réfère davantage à la bi-dimensionnalité et à son impact tels qu'un certain art américain dominant nous y avait habitué. Les oeuvres peintes et les oeuvres sur papier qui interrogent plus radicalement la représentation sont articulées soit sur une analyse de la narrativité, soit sur les schèmes culturels auxquels les suites de l'art pop nous avait entraînés. Au Whitney, il devient plus difficile d'ériger de telles catégories tant le soin qu'on a mis à identifier les nuances de chacun des styles tend plutôt à définir le genre de vision véhiculée et le type de raisonnement auquel ces derniers correspondent.

Attardons-nous alors à l'attitude du Whitney: Quand on examine les médias utilisés en peinture, on relève que la prégnance du cadre est réitérée (pour ne pas dire essentielle à la signification) et que l'acrylique est remplacée par l'huile sur toile, et ceci d'une manière dominante. Il en résulte un traitement pictural où les textures et le mouvement de la touche sont accentués, ce qui permet à la lumière de se réfléchir presqu'en avant-plan de la surface. S'y opposent des démarches au rendu plus uniforme qui s'inscrivent à la suite du *color field* et dont les images, en majorité, décodent la réalité perceptive au moyen de motifs géométriques (Diebenkorn, Held, Moskowitz, Murray, Tworkov). Le traitement plus en relief propose une *new image* quasi palpable, basée sur la figure anthropomorphe et sur les effets que celle-ci condense à l'intérieur du cadre (Chase, Garet, Schnabel, Sigler, Warren). Ce récent cheminement est soutenu par l'impact émotif optimum des éléments anthropomorphes dont la centralisation concourt à cerner le regard.

Un troisième courant, sorte d'entre-deux, est fondé sur la juxtaposition d'une figure représentative à des images abstraites dont le vocabulaire formel s'apparente à une peinture dite décorative (Kushner, MacConnel, Zakanitch). C'est notre capacité d'identifier la figure vis-à-vis les images, c'est-à-dire regrouper dans un ensemble cohérent les différents fragments de l'assemblage, qui constitue le regard du tableau. L"évocation poétique nous ramène à cet entre-deux: ni totalement le dessin géométrique, ni la charge de la vision anthropomorphe.

Ici encore, nous opérons un clivage par disciplines et courants bien que ces productions (la "new image" et cet "entre deux") manifestent la volonté de s'objecter contre toute dénomination arbitraire. La Biennale du Whitney a su fidèlement reproduire l'idéologie de cette attitude artistique qui s'est fortement développée depuis le minimalisme.



Robert Fichter, *The Cow,* 1979, photographie Polaroid en couleur, 61 x 50.8 cm.

Plusieurs travaux énoncent cette quasi-impossibilité de les classer selon des courants, ou à la suite de certains courants, ou même de les inventorier comme appartenant à une discipline précise. Les oeuvres de Shea et de Shaw par exemple jouent sur l'ambiguïté du rapport qui existe entre la forme anthropomorphe et sa destination symbolique. La présentation de Smith amplifie le support mural réel de la galerie tandis que les objets et les traces tendent vers l'installation plus que vers l'objet mural proprement dit (le processus s'inverse chez Ferrer).

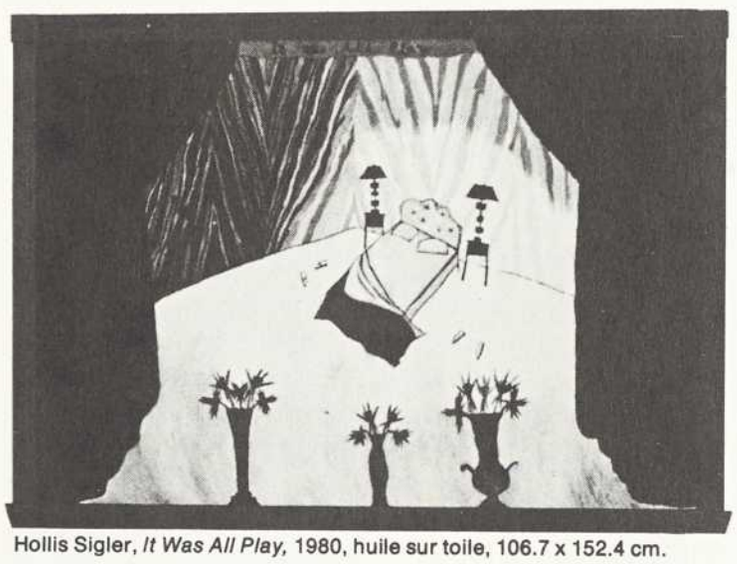
Cette difficulté à classer acquiert toute son importance lorsqu'on analyse les travaux tridimensionnels selon une histoire des styles. Shapiro et Francisco posent que la tridimensionnalité se traduirait par l'impact physique de l'objet placé dans l'espace, que l'image générale qui en résulte contredirait en une sorte de déséquilibre continu. Burton, en imitant la pierre, et Arnoldi, en détournant le bois, affirment plutôt que c'est en dialectisant les matériaux et la façon de les traiter que les concepts de base nature/culture apparaîtront plus clairement.

Une démarche plus courante cependant, moins liée à l'objet en tant que tel, prend la vedette: il s'agit d'oeuvre où le matériau a été choisi en fonction de la forme que l'on désirait travailler selon les références historiques que la sculpture a spécifiées jusqu'à maintenant (Benglis, Hunt, Keister, Price, Puryear). S'y opposent nettement les installations de Borofsky et de Pfaff qui exigent la pénétration du regardeur à l'intérieur du lieu et qui nous contraignent, de notre position centrale, à une lecture périphérique.



David Haxton, *Shadows from Torn Magenta on White,* 1980, photographie en couleur, 61 x 76.2 cm.

Par sa facilité à s'inscrire dans des genres bien définis, la photographie créerait un problème. En effet, la photo reproduit selon un ordre purement mimétique l'exotisme de la vie végétale, le corps humain, les mises en scène décoratives et les formes urbaines distanciées. Le cas de Fichter est unique par sa capacité de retourner la représentation afin de mieux la critiquer (de la même manière que Fisher formulait en peinture un point de vue divergent où les concepts prédominent, ne serait-ce pas aussi le cas de Lodato en ce qui concerne le "color field"?). Seules les photos nées d'une installation prévue pour la reproduction (Cumming, Haxton) s'objectent contre ces genres définis à l'avance. En introduisant la quotidienneté et en explicitant les références employées, l'art photographique avait eu tendance à remplacer un certain art hyperréaliste par sa fonction critique plus directe. Il semble bien qu'actuellement les photographes portent leur attention sur les niveaux de réalité que la prise de vue prend en charge selon un processus de transformation de l'image lié à la spécificité du médium.



Hollis Sigler, *It Was All Play,* 1980, huile sur toile, 106.7 x 152.4 cm.

La conclusion revient-elle aux "majeurs" représentés à la Biennale, pensons à De Kooning, Rosenquist et Kelly, dont les oeuvres aux dires des conservateurs du Whitney expriment encore les caractéristiques courantes de l'art américain?

JEAN TOURANGEAU

NOTE

1. Le lecteur notera l'exclusion du film, de la vidéo et de la projection de diapositives.

LES RÉALISMES 1919-1939

Centre Georges Pompidou, Paris

17 décembre 1980-20 avril 1981

L'exposition "Les Réalismes 1919-1939" au Centre G. Pompidou, à laquelle les organisateurs ont donné le sous-titre "entre révolution et réaction", suit la série des expositions encyclopédiques commencées avec Paris-New York. À ce titre elle se présente comme un ouvrage (l'exposition et le catalogue) d'histoire de l'art, tout en voulant définir les données d'un débat pour le moins ambigu. Épuisés par le déferlement des avant-gardes des vingt dernières années, certains intellectuels et critiques parisiens sont pris d'une incroyable nostalgie des années 30 à tel point qu'ils se croient maintenant plus jeunes de cinquante ans.

Gérard Régnier, commissaire de l'exposition, et Jean Clair, préfacier du catalogue, s'attaquent d'emblée au problème central. L'histoire de l'art se trouverait réduite à une histoire des avant-gardes, privilégiant ce que Jean Clair appelle "l'axe cézannien". Or, à côté des simplifications hâtives subsisterait une peinture fidèle à la réalité ou de nouveau sensible à celle-ci, mais les noms qu'il cite sont pour la plupart absents de l'exposition.

Jean Clair critique à raison le fait que pour certains l'avant-garde seule est l'histoire. Il s'attaque ici plus à l'artiste et au critique d'art qui reconstruisent l'histoire à l'image de leur travail ou du travail qu'ils défendent, mais il convient qu'il ne faut pas confondre l'idéologie et l'histoire pour leur substituer une autre idéologie. Le lourd appareillage des citations nombreuses et des pseudo-analyses ne garantit pas le caractère "scientifique" d'une démarche.

Le principe même de sélection des oeuvres et de délimitation temporelle et géographique du sujet de l'exposition est pour le moins fragile. En deçà, les avant-gardes honnies, au-delà, les dérapages des arts de propagande. Voudrait-on nous dire que l'on a choisi le juste milieu?

Le début de l'exposition en 1919, avec la peinture métaphysique, semble vouloir éviter les questions posées dans l'opération de représentation par les cubistes et leurs émules à l'exception des cousins américains trop lointains et méconnus pour être dangereux. L'arrêt de la chronologie en 1939 exclut automatiquement le deuxième aspect des relations de l'art et de l'idéologie, à savoir le réalisme socialiste français.

La même incohérence permet d'inclure certains Picasso ou Derain sous prétexte qu'ils n'ont pas cessé de peindre après le fauvisme et le cubisme alors que Léger, par exemple, qui affirme pendant la même période son attachement à l'image et au réel, est absent. La construction de l'exposition en "pavillons nationaux" laisse supposer que le pluriel à Réalismes est probablement dû au nombre de pays représentés plutôt qu'aux attitudes différentes des artistes occidentaux entre 1919 et 1939 face au problème de la représentation. Enfin si la peinture métaphysique (la dénomination apparaît incompatible avec la notion de réalisme) est à l'honneur est-ce par son attention objective face à l'objet ou pour répondre tardivement aux condamnations de Breton?

L'ambiguïté caractérise cette exposition et Jean Clair, avant de fustiger les avant-gardes, aurait dû envisager que certains arguments qu'il avance peuvent se retourner contre lui et rendre son approche aussi dogmatique que celle de ses adversaires. En effet, il s'appuie sur la remarque de Jean Laude écrivant que toute avant-garde se détache nécessairement sur le fond continu de la création artistique. Poser alors le problème du Réalisme en excluant automatiquement des prises de position en relation avec l'avant-garde, n'est-ce pas tomber dans la déviation idéologique. Réduire, comme il nous le laisse entendre, le contenu des expositions Paris-New York et Paris-Moscou à ce

qu'il appelle l'axe cézannien et à cet axe seul, c'est pour le moins avoir une vision simpliste de l'histoire de l'art. Il semble qu'à travers l'exposé "historique" des échanges entre l'Italie (peinture métaphysique, groupe de la revue Valori Plastici, et artistes du Novecento) et l'Allemagne (Nouvelle Objectivité), Jean Clair veuille surtout tirer un trait de plume sur une partie de l'histoire.



Felice Casorati, *Double Portrait (avec sa soeur),* 1924, tempera vernie sur bois, 120 x 100 cm.

Dans un article de 1979 publié dans "L'art face à la crise"[1], Jean Clair se débat avec les contradictions des rapports entre la Nouvelle Objectivité et l'art nazi. Il relève le goût du beau métier, le rappel de la tradition, la croyance en un beau absolu, mais dissocie un portrait de femme de Christian Schad d'une oeuvre nazie en opposant la figure singulière à l'image allégorique. Il conclut que l'art nazi tente "d'écraser tout ce qui est manifestation d'une singularité au profit de *schemata* abstraits incarnant une autorité supérieure, coulant la particularité du destin de l'individu dans le moule d'un projet collectif."

Le goût de la tradition et du beau serait préservé de la déviation réactionnaire et totalitaire par la garantie d'un humanisme individualisé. Il n'est pas besoin d'une plus longue explication, nous sommes ici en pleine idéologie et ce ne sont pas les attributs divers de l'érudition qui peuvent masquer la nature des choix opérés par Jean Clair. Son opinion est respectable, mais qu'il veuille la travestir en fait historique relève de la supercherie.

Il y a beaucoup à dire du problème qu'aborde l'exposition et des questions que soulève son préfacier. Le premier point est théorique. L'histoire de l'art est-elle à même de relever le défi lancé par les historiens de l'école des Annales? Peut-on envisager une histoire de l'art plus globale qui sans tomber dans la sociologie aborderait l'ensemble des productions artistiques, y compris les productions de grande série, les productions dérivées (média) et les diverses productions marginales? Formuler cette possibilité revient évidemment à ne pas réduire l'histoire de l'art à l'histoire des chefs-d'oeuvre dont l'appartenance à une avant-garde n'est pas la garantie exclusive, or je serais étonné que Jean Clair revendique une disparité volontaire dans la qualité des oeuvres qu'il a retenues.

Le second point consiste à envisager la relation au réel dans l'art des années 1919 à 1939 d'une manière véritablement problématique sans exclure les propositions teintées d'avant-gardisme. Envisager l'histoire de l'art de cette époque sous cet angle rend irrecevable la réduction de l'exposition à certains groupes constitués ou écoles nationales. Il y a chez les peintres véristes allemands et chez certains de la nouvelle objectivité des artistes curieusement proches du précisionnisme américain par leur construction optique de l'image, ou d'autres comme Hubbuch dont la modernité aurait pu être soulignée. Mettre en évidence diverses manières d'aborder l'opération de la représentation, souligner la différence entre des artistes qui délaissent le sujet et ceux qui privilégient le contenu humanisant revenait à démontrer qu'un art à forte teneur idéologique partageait certaines de ses conceptions avec les partisans du beau métier et du retour aux grands maîtres du passé. Affirmer cela n'est pas taxer De Chirico de fascisme, Christian Schad de nazisme, ou condamner le futurisme pour des raisons similaires. L'histoire n'a pas de morale et prouve que les engagements des artistes dépassent les clivages politiques. La croyance en la possibilité d'une histoire de l'art suppose que l'ordre du politique se révèle insuffisant à rendre compte de l'ordre esthétique.

La volonté de faire survivre à tout prix un art à fort contenu idéologique qui s'exprime entre 1930 et 1940 alors que de nombreux messages sont déjà véhiculés par les moyens modernes de communication semble bien être une réaction d'un système mis à mal et en train de perdre son rôle dominant. Des pans entiers des institutions qui régissent le fonctionnement de l'art et sa relation à la société se sont écroulés dès l'apparition des premières avant-gardes, mais encore aujourd'hui nous sommes loin de nous trouver dans des sociétés qui ont résolu de manière homogène leur rapport à l'art. La redistribution des fonctions symboliques à la suite de l'apparition de faits nouveaux dans la production de l'idéologie et de l'art n'est pas parvenue à un état stabilisé et n'y parviendra probablement jamais. Il est évident cependant que certaines données, après avoir été désuètes, deviendront archaïques et qu'il ne sert à rien de rafistoler l'édifice délabré de l'humanisme qui est depuis longtemps classé monument historique. (J'entends humanisme au sens de modèle culturel et non de valeur morale.)

L'exposition du Centre Pompidou ne fait pas toujours le partage entre le doute et le douteux. Elle comporte de bons moments si l'on considère les oeuvres de manière relativement isolée, mais elle est parfois affligeante. Ceci est la conséquence des contradictions dans lesquelles son auteur et le Centre se débattent.

JEAN-MARC POINSOT

NOTES

1. Clair J.: "Nouvelle Objectivité et art national-socialiste: l'inversion des signes", in *Travaux XXVI,* "L'art face à la crise, l'art en Occident 1929-1939", Université de Saint-Étienne, 1980, p. 51.
2. Les analyses des multiples auteurs du catalogue sont loin d'adopter toutes les mêmes conclusions que Jean Clair. La lecture des 530 pages de ce catalogue en donne la preuve. Voir sur un sujet proche: "L'art face à la crise, l'art en Occident 1929-1939", *Travaux XXVI,* Université de Saint-Étienne, 1980, avec des contributions de Louis Roux, Roland Tissot, René Mondon, Jean Clair, François Moulignat, Eric Michaud, Mady Menier, Françoise Will-Levaillant, Gérard Monnier, Alain Mousseigne, Jean Arrouye, Denis Milhau, Jean Laude.

ERRATA

In the interview between Daniel Charles and Jean-Christian Mazzoni intitled *Musique, poésie, narrativité* (Parachute No. 21, p. 13) there is a mistake in the English résumé: "Quoting from Heidegger and Lyotard, he argues for a philosophy of music..." It should be read: "...he argues against a philosophy of music..."

Dans le commentaire de Denise Leclerc intitulé *Le Paradis* (Parachute no 22, p. 44), deux erreurs: Glenn Lewis expose des sérigraphies et non pas des "mezzo-sérigraphies" et chez Jennifer Dickson ce ne sont pas des "photosérigraphies retouchées à la main" mais des mezzo-sérigraphies retouchées à la main.

Dans l'article de Guy Bellavance intitulé *3 Portraitistes newyorkais: Irving Penn, Diane Arbus, Richard Avedon* (Parachute no 22, p. 5) quelques erreurs se sont glissées: dans la deuxième phrase du premier paragraphe, on doit lire "...c'était plutôt la crainte de la marginalité, de l'ésotérisme." Dans le premier paragraphe suivant le sous-titre "spécificité du médium", à l'avant-dernière phrase, il faut lire "...mais un médium, comme le langage..." Dans le deuxième paragraphe suivant le sous-titre "trois classiques", il faut lire Disdéri et non pas Diadéri. Dans le premier paragraphe suivant le sous-titre "freaks", la cinquième phrase doit se lire: "Cette systématique pourrait aussi bien permettre la comparaison avec August Sander, ce photographe allemand contemporain de l'invention du Leïca..." Et finalement, dans le deuxième paragraphe suivant le sous-titre "mondanités et cruautés: Avedon photomaton co.", à la quatrième phrase, il faut lire "...produit plus souvent qu'autrement des cadrages ratés..." et non pas des "cadrages notés".

Rue Mentana

At the request of Marcel Lemyre I am writing to correct a few inaccuracies contained in my article which was published in Parachute 20, automne 1980, on pages 28 through 33, describing Rue Mentana, an installation by Betty Goodwin and Marcel Lemyre. I have enclosed a photograph of one wall of the area designated by the number (8) on the enclosed floorplan, an area I had made no reference to in the article. The photograph shows the wall with its original landscape patterned wallpaper above the wainscotting which Lemyre lightly painted to integrate the motif to resemble a kind of Oriental perspective. An exact duplicate of the wallpaper had been found and was applied upside down beneath the wainscotting.

The area designated (4) on the floorplan was apparently not originally a dining area, as I said, but had been a bedroom. Also, the linoleum in area (7) was not a floral design, and the walls in that area were covered with a thin layer of clay, a detail I neglected to mention. I am equally responsible for any other omissions or errors in detail. I hope that they have not proved to be too inconvenient for the artists involved.

BRUCE W. FERGUSON

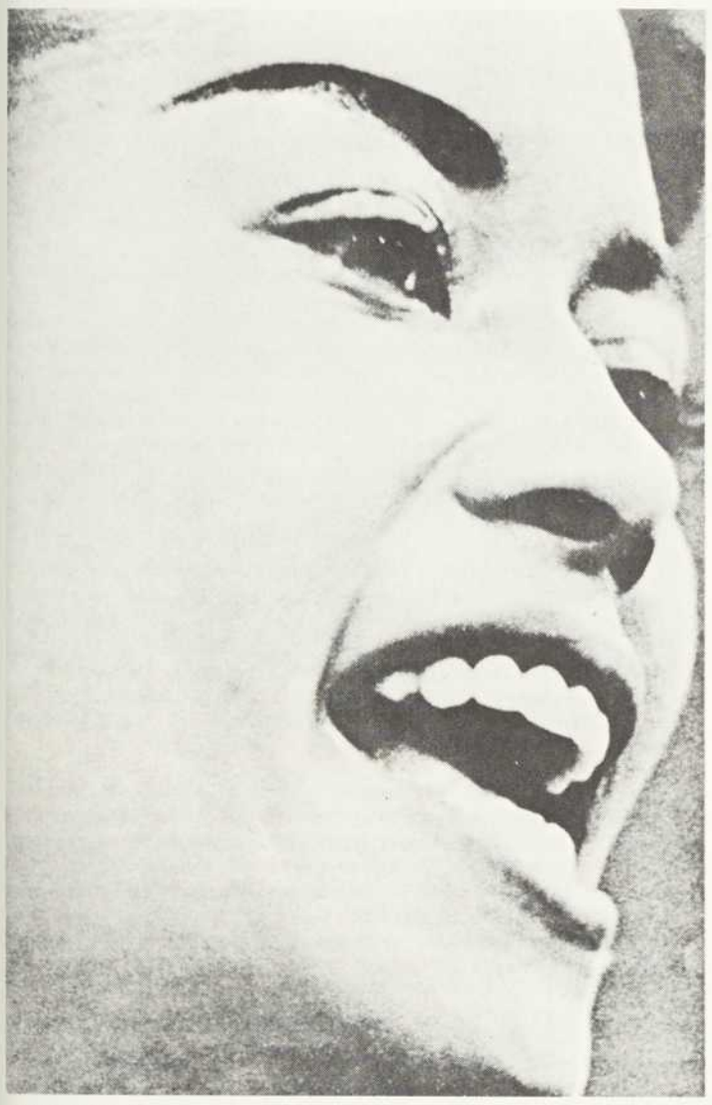
musiques au présent

LA VOIX AUJOURD'HUI

"PREMIÈRE PARTIE"

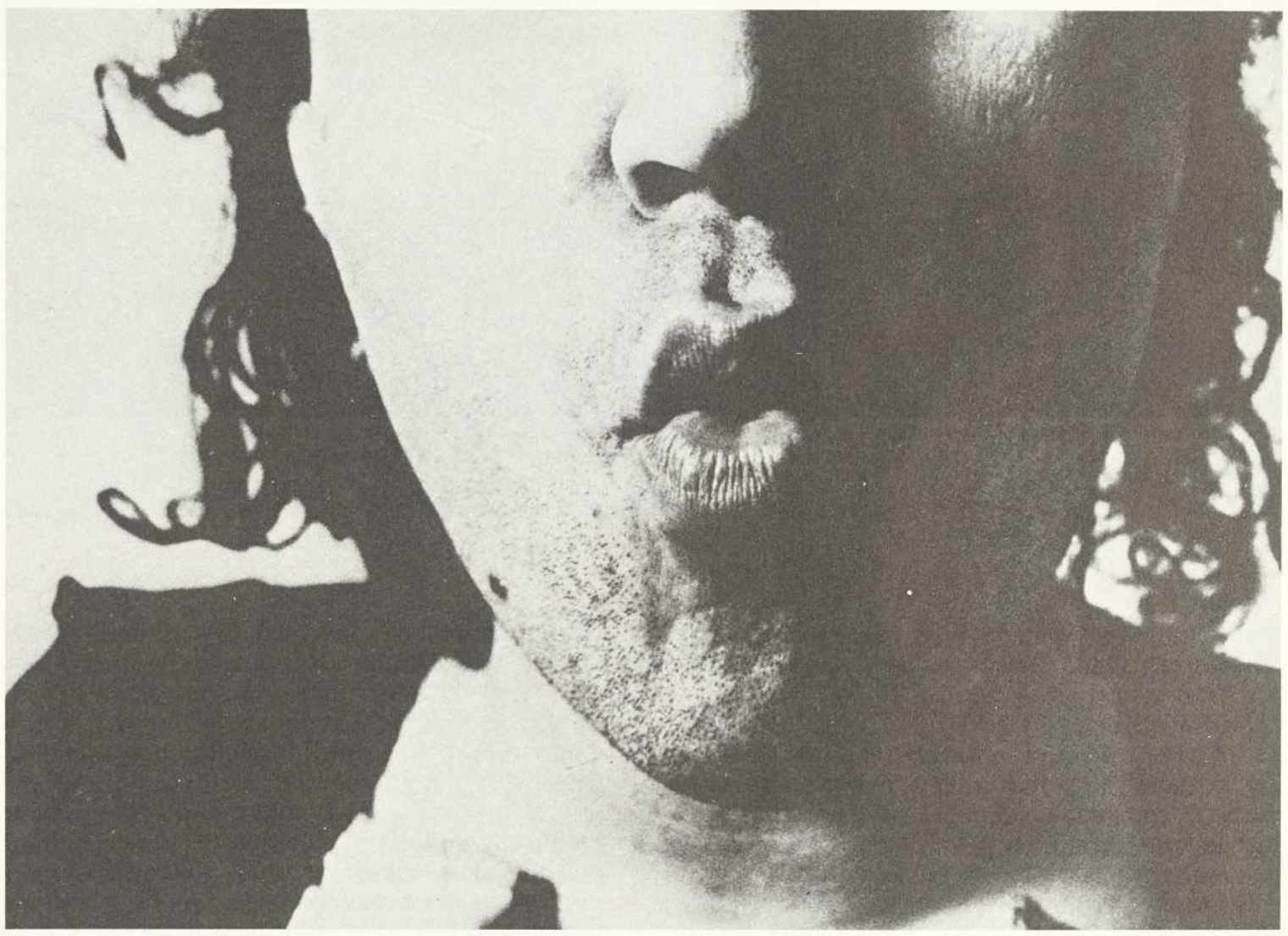
ACTUALITÉ DE LA VOIX

Montréal cet automne fut le lieu privilégié de la voix post-moderne:
Abbey Lincoln se produisit au "Rising Sun", rue Ste-Catherine, du 30 septembre au 5 octobre. Parallèlement, la maison Columbia a réédité tout récemment la célèbre **Freedom Now Suite** de Max Roach, session historique à laquelle elle participa en 1960 en compagnie de Coleman Hawkins (ts), Walter Benton (ts), Booker Little (tp), Julian Priester (tb), James Schenk (b), Michael Olatunji (congas), Ray Mantilla et Tomas Du Vall (perc.) (Columbia JC-36390). Les quelques albums qu'elle enregistra sous son nom, de la fin des années cinquante à aujourd'hui, sont pour la plupart retirés du marché ou difficiles à trouver. Son plus récent disque, disponible par conséquent, s'intitule: **Abbey Lincoln Quintet Plus Archi Shepp** (Marge 1003, Paris, février 1980). Au début des années soixante, Abbey Lincoln incarnait le *cri,* la contestation, la révolte dans la musique afro-américaine d'alors.



Abbey Lincoln

Demetrio Stratos chanta pour le public montréalais par le biais de disques que nous fit entendre Daniel Charles dans le cadre du Colloque sur la performance et la multidisciplinarité organisé par PARACHUTE, ce 11 octobre dernier. Demetrio Stratos, né en 1945 et mort tout récemment, n'a enregistré, à ma connaissance, que deux disques sous son nom de même que *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* (1972) de John Cage (Cramps Records, CRSLP 6101) et enfin, quelques pièces en tant que membre du groupe "Area" en compagnie, entre autres, de Steve Lacy. **Metrodora,** son premier album pour Cramps/Diverso est dédié à toutes les cultures populaires d'Extrême-Orient, en particulier au théâtre P'ansori de Corée ainsi qu'à toute autre approche vocale ou instrumentale apparentée. Pour ceux qui aimeraient vérifier cette référence, un album en particulier est toujours disponible sur le marché américain, soit: **P'ansori, epic vocal art and instrumental music,** Nonesuch 72049. Sur ce sujet de la voix post-moderne, Daniel Charles a publié tout récemment *le Temps de la voix,* aux éditions Jean-Pierre Delarge, dans la collection "Corps et Culture" (10, rue Mayet, 75006 Paris, 1978, 307 p.), incluant entre autres un chapitre sur les "voix mammifères, musiques cétacés".



Demetrio Stratos

Feelings we have no words for: Meredith Monk chanta en solo, s'accompagnant elle-même à l'orgue au Musée d'art contemporain, le 19 octobre dernier. Son disque le plus récent, paru sur Wergo, comprend *Songs from the Hill,* qu'elle exécute en solo et *Tablets* en compagnie de Monica Solem (voix), Susan Kampe (voix/piano) et Andrea Goodman (voix/recorder). Ses "notes on the Voice" ont été publiées récemment dans le livre *Terpsichore in Sneakers* de Sally Banes (Houghton Miffin Company, Boston, 1980, p. 166-67).

Joan La Barbara interpréta six de ses compositions au 42 ouest de l'avenue des Pins. Elle nous en donne le commentaire suivant, révélateur quant à sa conception de la voix:

Shadow Song was commissioned by and recorded at RIAS studios in West Berlin, September 1979. It is designed as the interplay between the conscious daily activities of the mind and the shadows or memories that sometimes invade our thoughts. The live vocal part is an improvisation which may or may not draw on the material from the tape, as in daily life we may or may not pay attention to shadow/memories that interfere until they compound and demand attention.

Voice Piece: One-Note Internal Resonance Investigation is the essence of minimalism. In exploring the myriad possibilities within the single pitch, I move the tone into many resonance areas, producing various colors and textures, overtone isolation and split chordal multiphonics. It was conceived in 1974.

Circular Song, composed in 1975, is a living sculpture. Vocalizing both the inhale and exhale on glissandos that break the vocal range into mathematically organized sections, the repeating patterns form a circle of sound that becomes a time line mirror.

Twelvesong was commissioned by Radio Bremen and recorded at Studio Nord in 1977. Its twelve lines on tape form a tapestry of sound. It is a canvas on which I paint colors and gestures with the voice. Like a painting, one has an impression of the whole after listening for only a few minutes, but listening longer allows nuances and details to become clearer and purer.

Klee Alee was inspired by a Paul Klee painting that has blocks of colors, blues and greens, forming a wall. Into each block Klee scratched a tiny design. The fabric of sound is formed by color/sound blocks forming a pattern wall. Into the sound blocks I scratched delicate designs: high flutters, inhale clicks and phrases to paint my own canvas. Like *Twelvesong,* the whole is present but the details emerge with time. It was commissioned by and recorded at RIAS in West Berlin, 1979.

Les oiseaux qui chantent dans ma tête is a stream-of-consciousness fantasy of animals and characters and conversations that one encounters in the mind. Based on a fixed vocabulary of extended vocal sounds, it is ordered differently at each performance. Performed first on Radio France in Autumn on 1976.

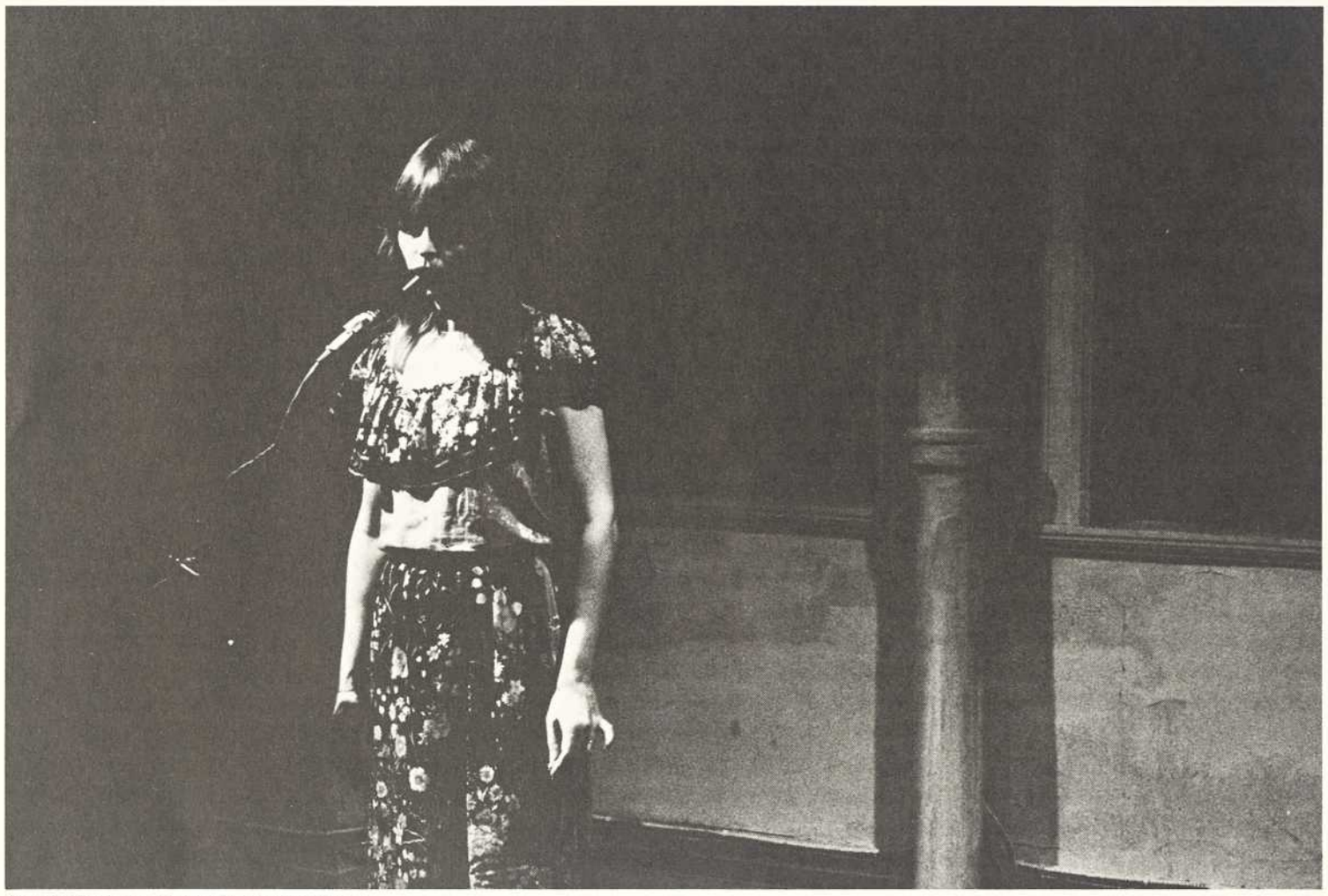
Erin was commissioned by VPRO and recorded in Hilversum, Holland in May 1980. It concerns the characters of Joyce, the variety of folk of Ireland, characters and conversations, the discovery of language, sombre and playful reveries.

Joan La Barbara

Deux disques sous son nom sont parus ces dernières années et un troisième en préparation devrait sortir d'ici peu.

cf.: **Voice Is the Original Instrument,** Wizard Records RVW-2266, date de 1976 et contient entre autres une version de cette pièce envoûtante qu'est *Circular Song.*

Tape Songs, Chiaroscuro 196, réalisé en compagnie de Bruce Ditmas et Warren Smith, contient trois pièces dont *Solo for Voice 45* de John Cage.



Joan La Barbara, photo: Pierre Boogaerts.

Reluctant Gypsy, Wizard 2279, est le titre de son nouvel album.

Jeanne Lee, accompagnée de Gunter Hampel improvisa au Musée des beaux-arts de Montréal le 23 octobre dernier, dans le cadre d'une semaine de musique improvisée intitulée: *Ear It Live.* L'album le plus récent de ce duo a pour titre **Oasis** (Horo HDP-33/34) et comprend sept compositions enregistrées à Rome les 12 et 13 juillet 1978. Jeanne Lee n'a enregistré qu'un seul album sous son nom disponible du New Music Distribution Service (500 Broadway, New York, NY 10012) et intitulé: **Conspiracy,** Earthforms 1. Elle y est accompagnée de Sam Rivers (ts), Steve McCall (dr), Gunter Hampel, Perry Robinson (cl.), etc... Elle apparaît également dans de nombreux autres enregistrements aux côtés de Ran Blake (RCA), Jimmy Lyons (Black Saint), Archie Shepp (Affinity), etc...

Candace Natvig improvisa elle aussi au Musée des beaux-arts en compagnie de Walter Zimmerman au piano et de Jon English à la contrebasse et au trombone, le 24 octobre dernier, en soirée.

> Candace Natvig was born in California in 1947. She has been a musician nearly all her life, working in an extremely wide spectrum from school and church music, through a classical music education, to new music, improvisation and jazz. In the years 1970-74 she was resident soprano with the Iowa Center for New Music, where she performed 20th Century vocal works from Webern to Cage, as well as uncounted experimental pieces by younger and student composers. In this time, Candace also met Jon English (trombonist/composer). They married and moved to Europe in 1974. This began a long-standing musical and personal relationship resulting in the formation of one of the most active and unusual duos in the field of New Music. In the course of their collaboration for trombone and voice more than a dozen pieces, including their own, have been written for this combination.
>
> Independent of the duo, Candace became active as a new-music soprano in Europe, earning a reputation as an outstanding performer who could handle the most difficult pieces. Her specialty was the music of Charles Ives, whose songs she has sung in recital both in the U.S. and abroad with Donald Jenni and Reinbert de Leeuw.
>
> Later she resumed playing violin, her childhood instrument, and set to work on the violin/voice interractions and combinations which now most characterize her expression. Some of her pieces also incorporate her own texts in the form of poems and stories.
>
> Notes de programme.

Irène Aebi chanta Steve Lacy, toujours au Musée des beaux-arts, dans le contexte de ce même festival d'improvisation, en compagnie donc de Steve Lacy (ss), Steve Potts (as, ss), Kent Carter (b) et Oliver Johnson (dr). Elle joue également du violon et du violoncelle. Un album en trio la réunissant à nouveau à Steve Lacy et Steve Potts et comprenant diverses improvisations sur et autour de quelques textes de G. Braque ("Conseils aux jeunes artistes") devrait paraître sous peu. En attendant, on peut l'écouter dans **Troubles,** un album récent pour Black Saint (BSR-0035) où la partie vocale occupe une place importante. Enregistré à Milan en mai 1979, Irène Aebi y chante en français sur une face et en anglais sur l'autre.

Jana Haimsohn récita/chanta un long texte à la manière des *jazz poets,* improvisant au plan vocal une gymnastique ou gestuelle appropriée. On peut l'entendre sur une pièce dans une anthologie regroupant des propositions sonores de différents artistes: **Air-Waves,** One Ten Records OT-001/2. Elle y interprète *Hav'a Lava Flow* (1977) dans un style l'apparentant fortement à M. Monk.

Laurie Anderson interpréta sa toute dernière performance *United States* au 42 ouest, de l'avenue des Pins, le 10 novembre dernier. Elle a peu enregistré jusqu'à maintenant, quelques chansons seulement mettant en évidence un travail sur la voix et l'identité (cf.: *Private Property* par exemple, pour voix et électronique dans la performance de Montréal). Son dernier disque paru s'intitule **Laurie Anderson 45** (One Ten Records).

> Parmi les oeuvres récentes de Laurie Anderson, une symphonie, *Born, Never Asked,* commanditée par le Paramount Theater, Oakland, Californie, fut créée en mai 1979. Parallèlement à *United States,* elle travaille sur un opéra qui sera monté en Allemagne en 1982. Ses oeuvres sonores sont répertoriées dans diverses anthologies: *Airwaves,* 110 Records, *New Music for Electronic and Recorded Media,* 1750 Arch Records, *Big Ego and the Nova Convention,* John Giorno Productions. Pour ses oeuvres plastiques, Laurie Anderson est représentée par la Holly Solomon Gallery, New York. Sa bibliographie (écrits d'artiste) comprend: *November,* Stories from *For Instants* (in *Individuals* de Alan Sondheim), *The Rose and the Stone, Transportation, Transportation, Notebook, Words in Reverse,* and *Dark Dogs, American Dreams* ("Hotel").
>
> Notes de programme.

NOTES SUR LA VOIX

INTRODUCTION

Il ne s'agit aucunement d'une histoire exhaustive de la voix et de ses différents modes d'utilisation dans l'histoire de la musique, mais plutôt de quelques brèves réflexions ou notes en vrac sur le sujet suscitées entre autres par la présence à Montréal en octobre et novembre derniers de ces neuf artistes mentionnés en début de chronique. Toutes les catégories possibles ne sont donc pas ici inventoriées ou discutées et la classification que j'en donne n'est absolument pas rigide ou définitive, bien au contraire. Certains artistes peuvent, par exemple, en chevaucher plusieurs à la fois: pluralité de choix/multiplicité de la voix.

LA VOIX ET L'ORIGINE

> Dès la paléolithique, la pratique de la musique est donc attestée. Son rôle était-il important? Après les recherches si neuves et si fructueuses de Marius Schneider, il est permis de répondre qu'il était capital, ou plus précisément "central". Après l'analyse des mythes, légendes et croyances les plus diverses, cet auteur a été frappé par le fait que chez les peuples les plus primitifs existe déjà l'idée que le substratum de l'univers est formé par le son. "Toutes les fois que la genèse du monde est décrite avec la précision désirée, un élément acoustique intervient au moment décisif de l'action. À l'instant où un dieu manifeste la volonté de donner naissance à lui-même ou à un autre dieu, de faire apparaître le ciel et la terre ou l'homme, il émet un son. Il expire, soupire, parle, chante, crie, hurle, tousse, expectore, hoquette, vomit, tonne ou joue d'un instrument de musique."
>
> La source dont jaillit le monde est toujours une source acoustique: "L'abîme primordial est donc un *fond de résonnance* et le son qui en émane doit être considéré comme la première force créatrice, personnifiée dans la plupart des mythologies par les dieux-chantres. La matérialisation de ces dieux (...) sous la forme d'un musicien, d'une caverne dans la roche ou d'une tête (soit humaine soit animale) qui crie, n'est évidemment qu'une concession faite au langage plus concret et imagé du mythe."
>
> On devine aussitôt l'importance dévolue à la musique dans les cultes ou les cérémonies magiques découlant de telles croyances: par le truchement de la musique, les hommes vont s'efforcer d'imiter les dieux ou de rappeler, par des rites et des chants, l'instant de la création. La force du magicien, du prêtre ou du chaman résidera donc dans sa voix ou "dans un engin magique qui, en définitive, est toujours un instrument de musique ou un symbole du son".

Romain Goldron, *Musique antique, Musique d'Orient,* les Éditions Rencontre, Lausanne, et la Guilde du Disque, 1965, p. 12-13.

LA VOIX-PRÉALABLE

Scriabin-Nemtin **Universe,** Angel SR-40260
"Part I of *Prefatory Action* of Scriabin's projected *Mysterium,* composed from Scriabin's sketches by Aleksander Nemtin (1970-72)." Pour piano, orgue, choeur et orchestre sous la direction de Kiril Kondrashin.

"Throughout, the solo violin for instance, expresses the voice of Man, striving, struggling, suffering. Man becomes Mankind when the chorus enters singing its as yet unborn words. In this sense, *Universe* as the composer says obediently to Scriabin's concepts, is "the creation of the World".

Faubion Bowers, notes de pochette.

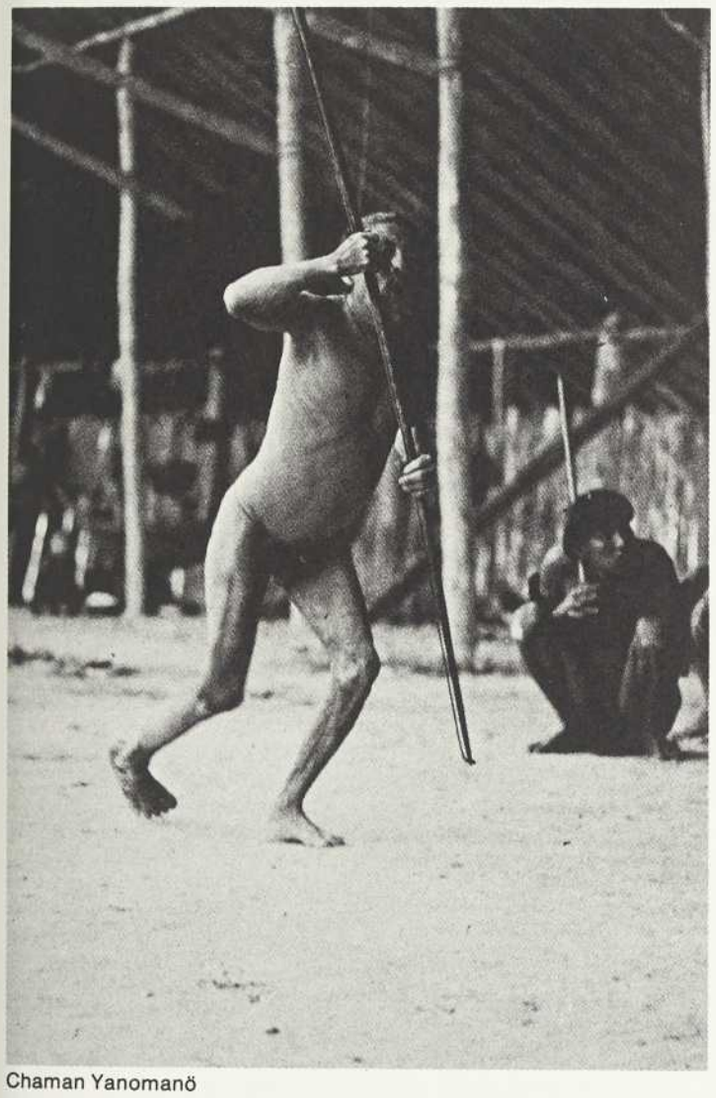
LA VOIX-CHAMAN: UN DISQUE RÉCENT

Hekura! Quartz 004

Yanomamo Shamanism from Southern Venezuela.

SHAMANISM

Yanomamo shamanism is "true" shamanism in the sense that the practitioner employs techniques of ecstasy in order to fly to distant mythological regions, to confront and subdue spirits, to cause disease and magical death and to cure illness. The means used to contact the spirits *(hekura)* is a hallucogenic drug obtained from the *ebene* tree by scraping the inside of its bark or the surface of the trunk itself. The scrapings are kneaded together with wood ashes and saliva, dried and ground into a powder. This green powder can be sniffed from between the finger and thumb or, in the majority of cases, is blown forcibly into the nostrils through a hollow cane tube about three feet in length. The effect upon the recipient is immediate and often drastic — much coughing, retching, roaring with a flow of green mucus and saliva and sometimes violent vomiting.



Chaman Yanomanö

A striking characteristic of Yanomamo shamanism is that such *hekuramou* or *ebene* sessions are invariably collective. Shamanising is an activity which is open to all the men of a village who wish to try it. The drug is often taken by a group of men in the late afternoon. The initial physical effects are quickly replaced by chanting interspersed with other sounds (these can illustrate actions), improvisation on various stereotyped dance movements and the mimed enactment of magical battles and the like. This can escalate to a seemingly chaotic intensity with the possibility of real violence from *shabori* (shamans) who take particularly fierce *hekura* into their chests. It is during these sessions that magical war (offensive and defensive) is waged on enemy villages by means of the *hekura* which the shaman seeks to control.

One central function of the *shabori* is the cure of illness by extraction of malevolent spirits from the sick. The technique involves massaging the patient and so drawing the spirit out through the extremities of the body, into the shaman's body through his mouth or his hands and finally vomited or thrown away.

SIDE A: DAYARI-TERI — group healing

Dayari-teri is a village located approximately 600 kms. from Puerto Ayacucho on the high Orinoco just south of the confluence of the Orinoco and the Mavaca rivers. The recording was made within a large *shabono.* In the midafternoon a group of six shamans seated around a sick man began taking *ebene,* taking turns to blast the green powder into each others nostrils through a long cane tube. After subdued, sporadic chanting and the group sending imaginary missiles against their enemies with invisible blowpipes and bows the eldest shaman took real weapons — a bow, a large machete and finally an axe — and started his dance, marching back and forth chanting rhythmically. Occasionally the rhythm would erupt into screams with the shaman rolling on the ground. At other times his body would shape itself into extreme postures held with incredible control. As the others became increasingly affected by the drug and by his actions they joined in the chanting — glassy eyed with strands of green mucus hanging from their noses and streaking their chests, one of them in particular vomiting copiously. At one point some of them moved to the other side of the *shabono* and began tearing at the ground, striking the walls and shouting. Then followed the massaging of the sick man — most of the shamans in a state of virtual hysteria and being calmed down by each other and one of the nearby women. As the effects of the drug wore off healing was transferred to other sick members of the village.

SIDE B: TOROKOIWA — solo shaman

Torokoiwa had recently left Monou-teri on the Mavaca River and was living in a small settlement of 5 shelters with women and children. This was on the river's edge near Bisari-teri. He took *ebene* twice through his cane tube (the drug blown by a small girl) and sang long repetitive chants while dancing and marching back and forth from the microphone. The songs would be interspersed from time to time by him crouching down and shouting, growling and making various other sounds as well as performing some healing on one of his wives.

Notes et enregistrements: David Toop et Nestor Figueras, novembre 1978. Disponible de Quartz Publications, 15 Victoria Road, London N22 4XA, England.

Dans ce disque des plus étranges, c'est la voix qui prédomine (récitations, grognements, cris, hurlements, chants). Quelle utilisation peut-on faire d'un tel document sonore envisagé hors-contexte? Pour nous, ces voix du paléolithique, lorsque privées de leur lieu de provenance initial, prennent une toute autre valeur ou signification. D'inusitées au départ, elles peuvent devenir un matériau de travail plausible et exercer éventuellement une certaine influence à titre de modèles sonores esthétiques. Détournées de leur fonction originale, ces voix nous apparaissent alors comme étant le summum de la nouveauté, de l'inédit, de l'inoui: la modernité suprême, ultime. Notre actuel post-modernisme vocal est un art qui semble vouloir renouer de manière non équivoque (et même si cela peut paraître paradoxal) avec l'origine de l'univers, de l'humanité, donc de la voix. De l'ancienneté, de l'antiquité, surgit la modernité, et du tréfonds des âges, la voix sauvage se fait entendre à nouveau, non censurée, non domestiquée, non diluée. Ce "pillage" culturel à l'aide d'un magnétophone nous aura donc permis de réaliser ces retrouvailles avec la voix éclatée d'une part et le reste de l'univers, avec cet autre nous-mêmes et son espace/corps oublié.

LA VOIX DANS L'ANTIQUITÉ

Parmi les plus anciennes traditions musicales, la Mésopotamie (Sumer) occupe possiblement la première place.

Le chant accroît l'efficacité du verbe

Sumer, où, "un bon millénaire avant que les Hébreux n'écrivissent leur Bible et les Grecs leur *Iliade* et leur *Odyssée,* nous trouvons déjà une littérature florissante comprenant des mythes et des épopées, des hymnes et des lamentations, et de nombreuses collections de proverbes, de fables et d'essais", Sumer a placé la musique dans le catalogue des lois divines et des fondements de la civilisation. Des instruments de musique y figurent au côté des personnes divines, des forces cosmiques et des fonctions nécessaires à la bonne marche de la société humaine.

La liturgie a toujours et partout été chantée: le pouvoir du son accroît l'efficacité du verbe, l'exalte, le porte jusqu'au Trône du Dieu. Les formules magiques elles-mêmes ont un effet plus puissant si elles sont chantées. (Exemple: la sérénade, qui fut à l'origine une forme de la magie amoureuse.) Il n'y a pas très longtemps, dans l'Europe de l'Est, les prédicateurs itinérants, imitant les vieux prophètes, chantaient leurs sermons. Chez les Juifs, selon une tradition qui remonte sans doute aux Lévites, la lecture publique de la Bible s'effectue sur des mélopées différentes pour chaque Livre.

Création d'une musique liturgique

À Sumer comme en Égypte, la musique (ensemble d'instruments et choeurs) fait partie de l'activité du Temple, qui est le centre de la vie spirituelle et intellectuelle de la cité (écoles et bibliothèques en dépendaient). Les prêtres-musiciens, caste riche et puissante, ont développé une liturgie étroitement liée à la vie mythique des dieux dont les cérémonies, les processions et les grandes fêtes religieuses rappellent et célèbrent les épisodes importants.

Les hymnes et les prières sont exécutés avec accompagnement d'instruments à cordes, à vent ou à percussion, parfois exclusivement par l'un d'entre eux, selon la personne de la divinité ou la nature de la cérémonie. De même, selon le temps liturgique, on exécute des chants de louange et de jubilation ou, au contraire, de lamentation et de pénitence.

Romain Goldron, *op. cit.,* p. 25-26.

LA VOIX DÉCRYPTÉE

La musique de la bible révélée II, Sur les rives de Babylone — Les Dix Commandements — Vision d'Isaïe — De Profundis — Douze restitutions nouvelles

Réalisation: Suzanne Haïk-Vantoura

Adolph Attia (ténor), Bernard Fabre-Garrus (baryton), Xavier Tamalet (basse), Ensemble vocal Stéphane Caillat, Michèle Gonzales (harpe celtique), Thérence Waterhouse (luth), Jean-Luc Ramecourt (trompette), Gérard Perrotin (percussion), Stéphane Caillat

- Erato STU 71269

Ce deuxième volume (comme le premier paru sur Harmonia Mundi) vise à nous restituer la musique/la voix du peuple hébreu à l'époque biblique, la voix nomade, la voix du temps.

LA VOIX ET L'IDENTITÉ

> Aujourd'hui même, à quelques heures d'avion de l'Europe, des peuples féconds, héritiers de très anciennes civilisations, pratiquent et vénèrent un chant, si différent du nôtre dans son principe même que beaucoup lui contestent étourdiment sa qualité de musique vocale. Certaines façons de chanter qui nous sont plus familières constituent encore des recherches de timbre ou d'articulation singulières (*cante jondo* andalou, *jodler,* chant du muezzin...). Dès l'origine du langage, le système phonétique de chaque race a certainement déterminé une manière de chanter qui, à son tour, a influé sur le langage parlé et, par lente adaptation, sur l'anatomie des organes de la phonation. Mais certaines particularités d'émission ont pu être cultivées artificiellement par des collectivités ou des individus: chez beaucoup de peuples primitifs actuels, elles constituent un élément fondamental de l'identité des personnes.
>
> Roland de Candé, *Histoire universelle de la musique,* tome 1, éd. du Seuil, 1978, p. 48.

Une définition: *Mouth Music*

"English equivalent for Gaelic "Port à beul", type of wordless but articulated singing used to accompany Scottish Highland dancing when no instrument is available. Known in Ireland as "lilting"."

cf.: Arthur Jacobs, *Penguin Dictionary of Music,* 1978, p. 274.

Dans la plupart des folklores du monde, il doit bien exister des manières similaires de chanter sans parole (comme par exemple de *turlutter* au Québec).

Et par analogie:

Steve Lacy/**Wordless,** Musica 2006, une réédition récente incluant la suite "tao" ("Sans nom, il représente l'origine de l'univers,...").

LA VOIX ET LA TRADITION

La musique chez les nomades. Le chant narratif

Il convient encore d'évoquer les tribus nomades, pastorales et guerrières. Les nomades ont toujours cultivé avec prédilection les arts du temps, musique et poésie. Nous leur devons la création du chant narratif, du poème épique. Les nomades de l'Asie possèdent aujourd'hui encore leurs aèdes et leurs bardes qui passent d'un campement à l'autre pour y réciter, en s'accompagnant d'un instrument, les légendes et les faits héroïques des ancêtres.

Des traditions remontant aux cultures des nomades se sont maintenues chez les éleveurs de troupeaux d'Asie et d'Afrique, de même que chez les pâtres du Caucase et des Alpes. Appels sur trois notes, mélodies longuement filées, chantées sans support de paroles avec une grande liberté rythmique (et destinées, au jour tombant, à éloigner les mauvais esprits), leur sont communs.

Le taureau et, d'une manière générale, le gros bétail qu'ils révéraient quasi religieusement, sont le thème de leurs danses et de leurs chants, tels le fameux *Ranz des Vaches:* le terme "loba" ou "liauba" qui y joue un rôle central est d'origine préceltique. Pas plus que le cor des Alpes, sans doute originaire d'Asie centrale, le "jodel" n'est l'apanage exclusif des Alpes: il se rencontre notamment chez les Pygmées d'Afrique. (À propos du "jodel" et autres effets de voix, notons cette remarque de Schaeffner: "On a voulu, en créant des instruments, ainsi qu'en déformant la voix, émettre des sons d'apparence aussi peu humaine, aussi surprenante et fantastique que peut l'être l'aspect d'hommes recouverts de peinture ou revêtus de fibres et masqués." Autrement dit, une fois de plus, s'identifier avec des êtres surnaturels.)

Romain Goldron, *op. cit.,* p. 21.

Deux disques récents

Music in the World of Islam/The Human Voice, Tangent TGS 131

Enregistrements de Jean Jenkins et Paul Rovsing Olsen. Panorama des divers styles de chants dans l'univers musulman: musique classique, semi-classique et populaire.

Inuit Throat and Harp Songs, Music Gallery Editions, MH-001

Un texte récent

Diverses notes sur la voix et la transe dans **la Musique et la Transe,** de Gilbert Rouget, Gallimard, 1980 (émission particulière de la voix dans la transe initiatique, beauté de la voix chez les Arabes, raucité de la voix dans le "dhikr", travestissement de la voix, voix des esprits, etc.).

Dans le contexte des musiques traditionnelles, il faudrait également parler de l'utilisation de la voix chez les moines tibétains, chez les pygmées, chez les Balinais (Ketjak-Ramayana Monkey Chant), au Japon (théâtre Kabuki, Nôh), en Mongolie, etc. Dans quelle mesure la voix post-moderne ne rejoint-elle pas par son traitement certaines traditions musicales millénaires, certaines pratiques l'apparentant à ces musiques. Je pense par exemple à La Monte Young et à son *Theater of Eternal Music,* à Pauline Oliveros et à ses *Sonic Meditations* ("Rose Mountain Slow Runner"), à Alvin Curran (*The Works*), au groupe "Prima Materia", etc.

LE SON EST DIEU: LA VOIX DIVINE

Pandit Pran Nath/**Ragas,** Shandar SR-10007

"Il ne chante pas pour quelqu'un, il chante seulement. Le Son est Dieu." La Monte Young, VH-101, no 4, 1970-71, p. 79.

LA VOIX DÉDRAMATISÉE

Un livre récent: Dom Pothier/**les Mélodies grégoriennes,** collection Stock Musique. Avec le chant grégorien, la voix redevient humble, effacée, Elle marque un pas vers l'anonymat ou une certaine modernité anticipée. Ainsi par exemple avec *la Mort de Socrate* pour voix et piano, d'après un texte de Platon, dans une traduction de Victor Cousin, Eric Satie atteint-il à cette modernité hors du temps par le dépouillement et la simplicité de l'expression.

Un disque récent: Iegor Reznikoff/**Alleluias et Offertoires des Gaules,** Harmonia Mundi, H.M. 1044. Une seule voix a cappella.

MIMOLOGIE

Mimologie: "art de l'imitation par le geste et plus spécialement par la voix". *Petit Robert,* 1972, p. 1089.

Certaines oeuvres vocales de Clément Janequin (1480?-1560) contiennent des passages de musique descriptive où la voix évoque par exemple les bruits de la guerre, le chant des oiseaux, les cris de Paris, le caquet des femmes, la chasse au lièvre ou au cerf, etc., ce sont possiblement les premiers pas notés sur partition vers une musique de l'environnement où la voix jouera un rôle prédominant même s'il est permis ou plausible de s'imaginer que depuis toujours, depuis les débuts, l'être humain a tout naturellement cherché à imiter son environnement immédiat à l'aide de sa voix et ce pour toutes sortes de raisons: pour chasser, pour souligner son intégration à la nature (le cosmos ambiant), par plaisir subjectif, pour s'affirmer, etc. Après Jannequin, Janacek, Russolo, Fortunato Depero, Messiaen, Cage, Schaeffer et Lucier sont parmi ceux qui à des degrés divers vont permettre à la voix de s'émanciper par le biais d'une identification à l'environnement en tant que partition de base. Ici la culture rejoint la nature pour s'y dissoudre en dernière instance, s'y assimiler, la voix de l'individu et la Voix de la nature devenant une seule et même chose, une seule et même voix.

LA VOIX VIRTUELLE
(deux voix valent mieux qu'une)

Il est parfois difficile de déterminer avec exactitude et définitivement les limites d'une voix. La voix est versatile, i.e. qu'elle hésite parfois entre sa voix officielle et ses autres voix possibles. Plusieurs artistes lyriques changent de voix, de régistres en cours de carrière (ainsi par exemple Ramon Vinay, ce merveilleux ténor chilien qui débuta comme baryton en 1938 pour, par la suite, s'illustrer en tant que ténor entre autres dans **Othello** de Verdi et redevenir baryton à nouveau à la fin de sa carrière, chantant cette fois-ci Iago et non plus Othello, et contribuant donc paradoxalement à causer la perte de celui-là même qu'il avait incarné à la scène quelques années auparavant. Ce n'est que plus tard, au vingtième siècle que cette oscillation de la voix entre ses potentialités diverses deviendra le sujet même de la musique et du théâtre chanté.





Maggie Teyte

LA VOIX HERMAPHRODITE

Si certains artistes changent de voix en cours de carrière ou même à l'occasion de personnages (voix) à l'intérieur d'un opéra (Feodor Chaliapine par exemple, chantant les rôles de Pimène, Boris et Varlaam dans *Boris Godounov* de Moussorgsky), il en est sûrement bien peu qui, comme Maggie Teyte, changent de sexe à l'intérieur d'une seule et même interprétation. En effet, ce soprano lyrique qui travailla le rôle de Mélisande avec Debussy (durant une période de cinq à six mois) enregistra en octobre 1947 des extraits de cet opéra célèbre où, accompagnée par Gerald Moore au piano, elle chante successivement les rôles de Pelléas et de Mélisande, sans modifier pour autant et de manière caractéristique, sa voix. Elle aurait également enregistré en 1948, en direct au Town Hall de New-York, d'autres extraits de ce même opéra interprétant cette fois-ci les rôles de Pelléas, Mélisande, Arkel, Geneviève, Yniold et le berger.

Peut-on imaginer un opéra où tous les rôles seraient chantés du début à la fin par une seule et même voix?

cf.: **L'Exquise Maggie Teyte,** EMI, RLS 716 (coffret de quatre disques). **Town Hall Concert,** Desmar GHP-4003.

QUELLE VOIX?

Un livre: **The Castrati in Opera** d'Angus Heriot, 1975, 243 pp.

> Castration of young boys in order to preserve their alto and soprano voices was one of the more curious aberrations of the 18th and early 19th centuries. Italian surgeons risked the penalty of death for performing the operation and the subjects themselves, excommunication from the Catholic Church (ironically they were in constant demand to fill Roman church choirs). Nevertheless, the practice continued and scores of these singing eunuchs achieved extraordinary fame and popularity as Italian opera spread over Europe. Although criticized for their vanity and arrogance, the *castrati* were eagerly courted by European nobility because their bravura technique and amazing lung power ensured the success of operas by among others, Gluck, Handel, Mozart, and Rossini — the latter himself was saved from the surgeon's knife by the last-minute intercession of his mother.
>
> Angus Heriot has written the only study in English on this bizarre period in the history of opera. He traces the rise and fall of these incredible performers from St. Paul's edict forbidding women to sing in church, to the confused political climate of the early 19th century which brought about their downfall. Especially interesting are the lives of the renowned Senesino, Favinetti, and Pachierotti, and Mr. Heriot has spiced his account with humorous anecdotes of patrons, performers, teachers, and opera-goers.

Notes de couverture.

(incluant en guise d'appendice: "A Castrato Voice on the Gramphone" (A. Moreschi, 1858-1922) de Desmond Shawe-Taylor.)

Haute-contre: la voix qui plane (voix/vol)

Alfred Deller/**O Ravishing Delight,** RCA-Victrola, Vics 1492

"English songs of the 17th and 18th Century." L'un des meilleurs disques de cet interprète de musique ancienne mort récemment. Le haute-contre utilise sa voix de tête sans avoir à subir comme les castrats d'intervention chirurgicale (ce qui permet à ces derniers cependant de chanter soprano).

HAUTE VOLTIGE

Dans un numéro récent du magazine américain *Opera News,* le ténor **Stefan Zucker,** considéré par le *Guinness Book of World Records* (éd. 1980) comme étant "the world's highest tenor", annonce la parution de son premier disque disponible à l'adresse suivante: A.F.B.C. Records, 11 Riverside Drive, New York, NY 10023 ($10.00).

LA VOIX QUI TOMBE

Deux voix célèbres ont connu une fin tragique dans l'écrasement de leur avion, soit respectivement Grace Moore pour l'opéra (soprano américain décédée à Copenhague le 26 janvier 1947) et Otis Redding pour le Rhythm and Blues (mort en décembre 1967 à l'âge de 26 ans seulement).

PERTE ET DON DE LA VOIX

Bizet, Puccini et Weber ont tous trois composé des oeuvres majeures pour la voix de même qu'ils perdirent la leur de manière tragique.

Georges Bizet souffrit pendant des années d'une affection de la gorge, probablement de nature cancéreuse, lui occasionnant des troubles vocaux et auditifs et causant sa mort éventuelle le 3 juin 1875. *Les Pêcheurs de perles* et *Carmen* sont ses deux opéras les plus célèbres.

Giacomo Puccini est mort d'un cancer de la gorge à Bruxelles le 29 novembre 1924 avant d'avoir pu terminer ce qui constitue possiblement son oeuvre maîtresse: l'opéra *Turandot* complété plus tard d'après ses notes et brouillons par Franco Alfano.

Karl Maria von Weber perdit sa voix en buvant par mégarde de l'acide nitrique. Il composa plusieurs opéras dont le célèbre *Der Freischütz* de même que plusieurs lieders qu'il lui arrivait, dit-on, à l'occasion d'interpréter lui-même de sa voix éraillée ou abîmée s'accompagnant à la guitare dont il jouait avec beaucoup de virtuosité.

Si Weber avait vécu à notre époque, peut-être serait-il devenu chanteur de blues ou de jazz, car comme le souligne Joachim Berendt dans son ouvrage *le Jazz des origines à nos jours,* (Payot, 1963, p. 278): "Les chanteurs de jazz n'ont jamais plus de chances de leur côté que lorsque leur voix est altérée ou abîmée — par nature, par accident ou de propos délibéré."

Plusieurs artistes lyriques perdent également leur voix en cours de carrière. Je pense ici à Enrico Caruso (à la fin de sa vie), à Amelita Galli-Curci ou à Maria Callas, par exemple. On peut imaginer ce qu'une telle expérience peut avoir de terrifiant pour tous ceux/celles que la voix abandonne en cours de route, tous ceux /celles pour qui voix et être (to sing or not to sing) ne forment qu'une seule et même entité, une seule et même chose. Il leur faut dès lors réapprendre à vivre différemment comme ces sourds-muets qui parlent avec leurs mains sinon s'isoler et disparaître de la circulation, se taire à tout jamais, s'esquiver en douce et mourir. Lorsque le rideau tombe sur la voix, l'opéra se prolonge dans la vie réelle jusqu'à ce que mort s'en suive.

LA VOIX SUR L'ÉPAULE

Niccolo Paganini, le célèbre virtuose du violon, est mort à Nice le 27 mai 1840, des suites d'une affection du larynx probablement de nature cancéreuse. S'il n'a pas vraiment composé pour la voix, il lui arrivait fréquemment cependant d'improviser des variations sur des airs du temps, les cordes de son violon lui tenant alors lieu de double, i.e. de cordes vocales ou de voix.

LA VOIX KIDNAPPÉE

Roland de Lassus (1532-1594), l'un des compositeurs parmi les plus importants de la Renaissance, a beaucoup composé pour la voix. Lorsqu'il était enfant, il fut l'objet de trois tentatives d'enlèvement pour la beauté de sa voix, laquelle (lui) attirait de nombreux amateurs à l'église Saint-Nicolas de Mons où il se produisait. Il n'y a guère qu'avec l'opéra, un peu plus tard et dans un registre différent, que la voix suscitera de pareilles passions en même temps qu'elle incarnera la passion sous toutes ses formes.

LA VOIX MALADE

Un disque: **Speech After the Removal of the Larynx,** Folkways 6134

LA VOIX THÉRAPEUTIQUE

Le cas Farinelli: en 1737, le castrat Farinelli fut engagé par Philippe d'Espagne qui souffrait d'une incurable mélancolie et n'arrivait plus à s'occuper adéquatement des affaires du royaume. Il chanta pour lui tous les soirs durant neuf ans, i.e. jusqu'à sa mort, sa voix constituant l'unique cure efficace, l'unique consolation du roi. Il devint par la suite un personnage très influent à la cour d'Espagne et ce jusqu'en 1759 alors qu'un changement de gouvernement le força à partir.

L'OPÉRA: LE THÉÂTRE DE LA VOIX

Un livre récent: **l'Opéra,** éditions Bordas, 1980, réalisé sous la direction de Pierre Brunel et Stéphane Wolff, 256 pp., 320 illustrations, soit un panorama global incluant un chapitre sur "la Voix dans l'art lyrique". Le "Dictionnaire des hommes" à la toute fin comprend cependant de nombreuses omissions injustifiées. Tito Schipa, Ljuba Welitsch, Maria Chiaria, Marian Anderson, Jessye Norman, Joseph Rouleau, Léopold Simoneau, Maggie Teyte et une foule d'autres sont absents. Une véritable anthologie critique des interprètes reste à faire dans ce domaine.

Le premier opéra: un enregistrement récent.

Euridice de Giulio Caccini (1550-1618), coffret de deux disques, Arion ARN-238023.

Le premier opéra jazz: **Johnny Spielt Auf, op. 45** d'Ernst Krenek, créé en 1927, huit ans avant *Porgy and Bess* de Gershwin, soit "a score utilizing not only jazz but radio loudspeakers, the sounds of a train and other aural appurtenances of the Era". Cf. Disque Mace XMM-9094. Cette partition n'a cependant pas l'envergure et l'intérêt de *Porgy and Bess.* Il serait intéressant de pouvoir vérifier les rapports qu'entretiennent le jazz et l'opéra dans la musique d'aujourd'hui, entre autres dans l'oeuvre du pianiste et compositeur afro-américain Dave Burrell et plus précisément dans son opéra en cours: *Windward Passages.*

LE PREMIER OPÉRA PHONÉTIQUE:

Abstract Opera, No. 1, op. 43 de Boris Blacher, datant de 1953.

> The *Abstract Opera No. 1* is divided into seven episodes: Anxiety; Love I; Pain; Negotiation; Panic; Love II and Anxiety. The libretto is by the German composer Werner Egk and consists to a great degree of random vocalizations, with a scattering of German, English and Russian, inspired by the multi-nation military occupation of Germany following the Second World War. The premiere took place in Mannheim, October 17, 1953. The audience reacted to the work in accordance with each person's enthusiasm for or against modern music, and the tumult could certainly be compared with the now-legendary raucous reception given Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* 40 years earlier in Paris. The *Opera* was not heard without negative criticism in the press, either. Henry Pleasants, in a statement worthy of inclusion in subsequent editions of Nicolas Slonimsky's *Lexicon of Musical Invective,* wrote: "About the only claim which might reasonably be made for *Abstract Opera No. 1* would be that of being the worst opera ever written.
>
> Notes de pochette, disque Mace MXX-9097.

Le premier opéra-concret: **Orphée** de Pierre Schaeffer et Pierre Henry.

"La première eut lieu en octobre 1953, aux journées musicales de Donaueschingen; deux auparavant on en avait présenté à Paris une version abrégée. Dans cet opéra, l'univers inquiétant des collages bruitiques rencontre exactement son contraire: les arias de deux voix féminines, un accompagnement au clavecin de récitatifs dans la manière de Gluck et enfin les soli expressifs d'un violon." H.H. Stuckenschmidt, *la Musique du 20e siècle,* Hachette, 1969, p. 182.

Un opéra boycotté: **le Nez** de Chostakovitch (1927/28).

"La partition témoigne d'une étonnante richesse d'invention qui multiplie les nouveautés les plus provocantes. Les voix chantées confinées le plus souvent dans le mode récitatif, engendrent des effets parodiques. Et Chostakovitch demandait même au chanteur d'interpréter la partie du nez en se pinçant l'appendice nasal! De son côté, l'orchestre, réduit aux dimensions de la musique de chambre, voit figurer dans sa partie toute une série d'évocations de bruits naturels: piétinements de chevaux, rots, etc. Dans un octuor des intendants, on chante en même temps huit extraits de journaux différents." H.H. Stuckenschmidt, *op. cit.,* p. 127.

Un opéra méconnu: **Savitri** de Gustav Holst (opéra de chambre en un acte). Cf.: disque Argo ZNF-6, avec Janet Baker, Thomas Hemsley et Robert Tear. English Chamber Orchestra et Purcell Singers sous la direction d'Imogen Holst.

Un compositeur d'opéras méconnus: Janacek, et pour mieux le connaître, un livre récent: **Janacek ou la Passion de la vérité,** de Guy Erismann, le Seuil, 1980, 351 pp.

LA VOIX EN TANT QUE MATIÈRE

Dans un court texte publié dans *Mythologies* et intitulé "l'Art vocal bourgeois", Roland Barthes reproche à Gérard Souzay chantant Fauré une insistance excessive sur le détail, le signe, au détriment de l'émotion. Il lui oppose à titre exemplaire Charles Panzéra ou Dinu Lipatti.

> Il y a dans cet art une intimidation par le détail, qui est évidemment à l'opposé du réalisme, puisque le réalisme suppose une typification, c'est-à-dire une présence de la structure, donc de la durée.
>
> Cet art analytique est voué à l'échec surtout en musique, dont la vérité ne peut être jamais que d'ordre respiratoire, prosodique et non phonétique. Ainsi les phrasés de Gérard Souzay sont sans cesse détruits par l'expression excessive d'un mot, chargé maladroitement d'inoculer un ordre intellectuel parasite dans la nappe sans couture du chant. Il semble que l'on touche ici à une difficulté majeure de l'exécution musicale: faire surgir la nuance d'une zone interne de la musique, et à aucun prix ne l'imposer de l'extérieur comme un signe purement intellectif: il y a une vérité sensuelle de la musique, vérité suffisante, qui ne souffre pas la gêne d'une *expression.* C'est pour cela que l'interprétation d'excellents virtuoses laisse si souvent insatisfaits: leur *rubato,* trop spectaculaire, fruit d'un effort visible vers la signification, détruit un organisme qui contient scrupuleusement en lui-même son propre message. Certains amateurs, ou mieux encore certains professionnels qui ont su retrouver ce que l'on pourrait appeler la lettre totale du texte musical, comme Panzéra pour le chant, ou Lipatti pour le piano, parviennent à n'ajouter à la musique aucune *intention:* ils ne s'affairent pas officieusement autour de chaque détail, contrairement à l'art bourgeois, qui est toujours indiscret. Ils font confiance à la matière immédiatement définitive de la musique.
>
> Roland Barthes, *Mythologies,* éd. du Seuil, coll. "Points", 1957, p. 170.

Les disques de Gérard Souzay sont légion, ceux du baryton Charles Panzéra plutôt rares. Dans la série "Great Recordings of the Century", rééditée au Japon tout récemment, un album de ce dernier est finalement remis en circulation:

Charles Panzéra/*La Bonne Chanson — Fauré op. 61, Dichterliebe — Schumann op. 48,* EMI-Angel GR-2162.

Ces enregistrements datent de 1935-36. Au piano: Magdeleine Panzéra-Baillct ou Alfred Cortot.

RAYMOND GERVAIS

La seconde partie de cet article sera publiée dans PARACHUTE 24.

THE WINNIPEG PERSPECTIVE 1981:

RITUAL

LIZ MAGOR
DAVID MOORE
CARROLL MOPPETT
DON PROCH
GAR SMITH
COLETTE WHITEN

MARCH 27 TO MAY 15, 1981

THE WINNIPEG ART GALLERY

300 MEMORIAL BOULEVARD
WINNIPEG, CANADA R3C 1V1 (204) 786-6641

DISTRICT OF SURREY CURATOR

The municipality of Surrey has a challenging opportunity available for a curator at the Surrey Art Centre. Surrey is a rapidly developing municipality located 25 miles from the city of Vancouver and has a population of 142,000.

As part of the Surrey Centennial Art Century Complex, this Gallery is a well established public Gallery with strong programs in contemporary and historical exhibitions, education and special events.

This professional will be responsible for originating, coordinating and installing in-house and travelling exhibitions, researching and writing exhibition catalogues and printed materials, publicity, developing proposal for funds and grant applications, serving as a resource person to other Gallery personnel and developing media contacts.

Preferred applicants will have completed university training in a related discipline and have previous curatorial experience.

The 1981 salary range is $20,670.00 to $23,200.00 per year, supplemented by various benefits.

Applicants interested in this opportunity should forward a complete résumé in confident to:

Director of personnel services
District of Surrey
14245 - 56th Avenue
Surrey, B. C.
V3W 1J2

WALTER PHILLIPS GALLERY

ALBERTA SPINNERS & WEAVERS
May 3-10

A PHOTOGRAPHIC PROJECT ALBERTA 1980
May 15-June 14

FIBRE IN COLLUSION
June 18-July 15

SCULPTURE AND CLAY
July 18-August 3

CORRESPONDENCES
PART I
August 5-September 7

PART II
September 14-October 4

The Banff Centre School of Fine Arts
Banff Alberta Canada T0L 0C0 (403) 762-6281

TELEVISION BY ARTISTS

Tom Sherman
Randy & Berenicci
Dara Birnbaum & Dan Graham
Robin Collyer & Shirley Wiitasalo
John Watt
Ian Murray

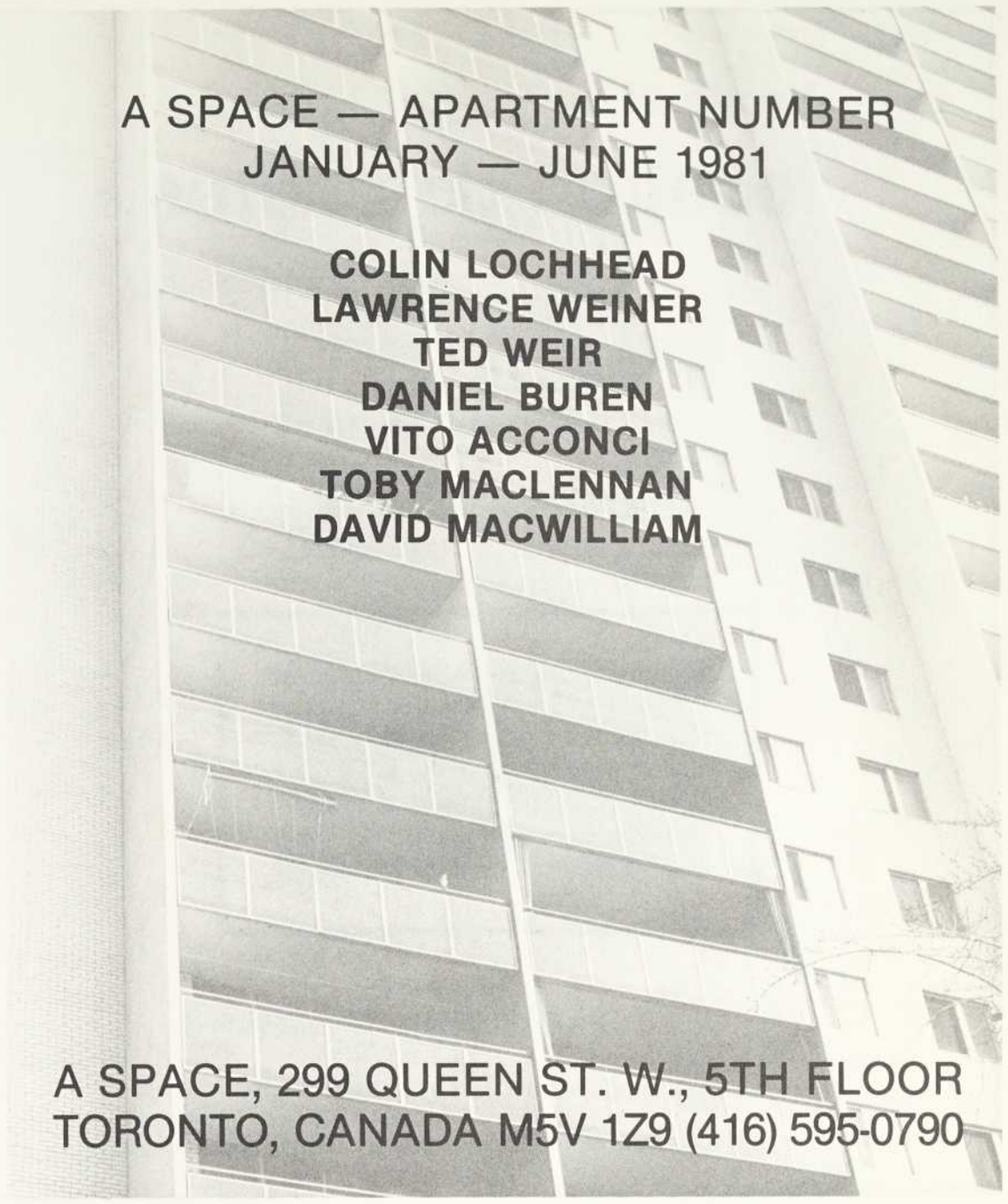
Six commissioned works
for broadcast television

RADIO BY ARTISTS

Ten half-hour programmes of audio works commissioned for radio broadcast: works by

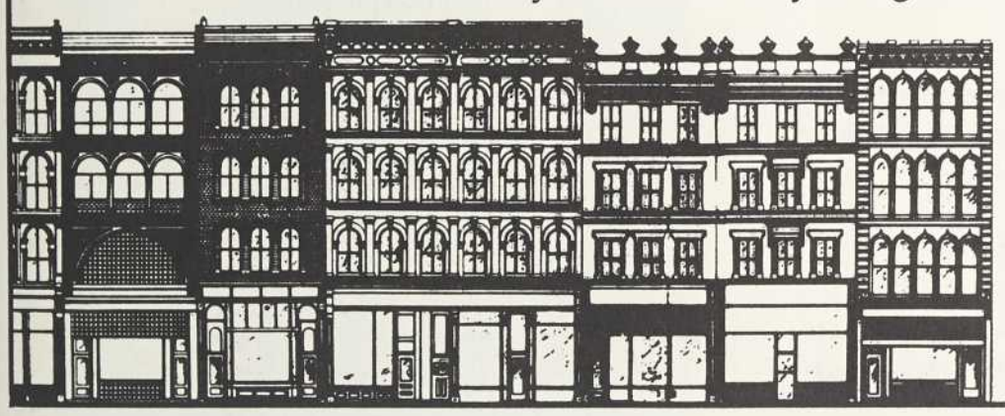
Acconci, Asher, Askevold, Anderson, Beveridge/Conde, Downsbrough, General Idea, Gervais, Holt, HP, Knowles/Wilson, Ostrow, Robertson, Troostwyk, Waterman, Willats, Weiner and others.

NOW AVAILABLE FOR BOOKING/BROADCAST
A SPACE, 299 Queen Street West, Ste. 507,
Toronto, Canada M5V 1Z9 (416) 595 - 0790



Summer Study at the Nova Scotia College of Art and Design

May 13-June 30 July 6-August 21



Painting
Sculpture
Drawing
Printmaking
Video
Jewelry
Ceramics
Weaving
Art Education
Art History
Visual Communication Design

Professional artists, craftspeople, educators, and designers will form the faculty of the 1981 Summer Semester of the Nova Scotia College of Art and Design. Students will work in the excellent studio facilities provided by the College's campus which is centrally located in the historic downtown waterfront area of Halifax. Special events, visiting artists and continuing exhibitions will add to the uniqueness of the summer program. Students may choose to enrol for a full semester's work or for part-time study in areas of special interest.

Direct enquiries to:
The Director of Admissions
Summer 1981
Nova Scotia College
of Art and Design
5163 Duke Street
Halifax, Nova Scotia
B3J 3J6

(902) 422-7381

CARL ANDRE
HOLLIS FRAMPTON

12 DIALOGUES
1962 – 1963

Edited and annotated by Benjamin H.D. Buchloh

CONTENTS

EDITOR'S NOTE vii
PREFACE BY CARL ANDRE ix
PREFACE BY HOLLIS FRAMPTON xi
ON SCULPTURE AND CONSECUTIVE MATTERS 13
ON PHOTOGRAPHY AND CONSECUTIVE MATTERS 21
ON A JOURNEY TO PHILADELPHIA AND CONSECUTIVE MATTERS 25
ON PAINTING AND CONSECUTIVE MATTERS 33
ON PLASTICITY AND CONSECUTIVE MATTERS 41
ON MUSIC AND CONSECUTIVE MATTERS 45
ON LITERATURE AND CONSECUTIVE MATTERS 49
ON THE MOVIES AND CONSECUTIVE MATTERS 53
ON FORTY PHOTOGRAPHS AND CONSECUTIVE MATTERS I 57
ON FORTY PHOTOGRAPHS AND CONSECUTIVE MATTERS II 69
ON CERTAIN POEMS AND CONSECUTIVE MATTERS 75
ON JAMES ROSENQUIST AND OTHER INQUISITIONS 87
APPENDIX: PHOTOGRAPHS BY HOLLIS FRAMPTON OF WORKS BY CARL ANDRE, 1958 – 1963 93
AUTOBIOGRAPHIES BY THE AUTHORS 127
BIBLIOGRAPHIES 129
INDEX 131

9 × 11½
134 pages
94 illustrations including previously unpublished photographs by Hollis Frampton
$17.50 paper
27.50 cloth

THE NOVA SCOTIA SERIES VOL 11

THE PRESS
5163 DUKE STREET HALIFAX
NOVA SCOTIA CANADA

THE PRESS OF THE NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN

Disponible à ARTEXTE, 1485, rue de Bleury, local 402, Montréal, QC, tél.: 845-2759

Vente et

location de cadres

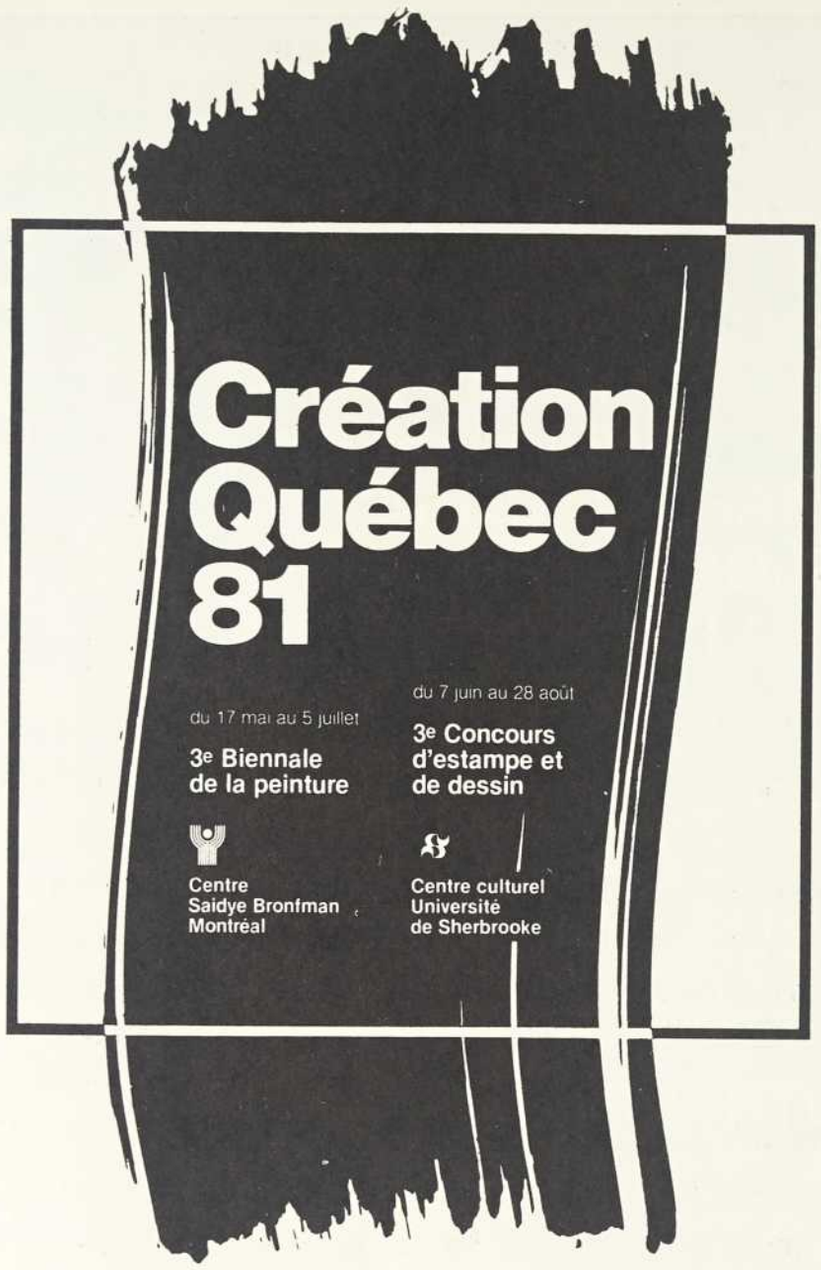
(pour fin d'exposition)

* Grand choix de moulures
* Pour huile et papier
* Aluminium — bois
* Encadrement de conservation

l'encadrure

1180 ouest, Saint-Antoine
(près de la rue de la Montagne)
suite 300
Montréal (Québec) H3C 1B4

pour plus de renseignements
appelez à 861-4395



Expositions réalisées grâce à l'aide financière du Ministère des affaires culturelles du Québec, du Conseil des arts du Canada et des Musées nationaux du Canada

YAJIMA/GALERIE

GREG CURNOE
CHARLES GAGNON
RICHARD MILL
GUIDO MOLINARI
LEOPOLD PLOTEK
SERGE TOUSIGNANT
IRENE WHITTOME

307 STE CATHERINE OUEST SUITE 515
MONTREAL QUEBEC H2X 2A3 (514) 842 2676

Musée d'art contemporain

Jusqu'au 14 juin:	**Joseph Beuys, oeuvres graphiques, 1972-79** — organisée par le Goethe Institute.
21 mai au 21 juin:	**La Société d'art contemporain, Montréal, 1939-48.** Organisée par la Edmonton Art Gallery.
24 mai - 5 juillet:	**Dessins d'Alfred Pellan. 1920-74.** Mise en circulation par la Galerie Nationale du Canada.
24 mai - 28 juin:	**Oeuvres de la collection permanente.**
9 juillet au 13 sept.:	**Christo, "The Running Fence," documentation, 1972-76** — organisée par la Newport Harbor Art Museum,
2 août - 23 août:	**Françoise Bujold, 1933-81.**

Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Cité du Havre
Montréal H3C 3R4
Tél.: 873-2878

GALERIE HASART

35, st-cyrille, o. québec. G1R – 2A3 (418) 525–9859

david BOLDUC
marcelo BONEVARDI
louis COMTOIS
michel GOULET
jacques HURTUBISE
paul LACROIX
lauréat MAROIS
jean McEWEN
richard MILL
omer PARENT
guy PELLERIN
judit REIGL
louise ROBERT

galerie jolliet

24 st·cyrille ouest, québec, qué. G1R 2A4

(418) 529·3308



Greg Curnoe — *Tommy et Jack* Coll.: Tony Urquhart

GREG CURNOE

Rétrospective de 160 peintures, collages, dessins et estampes par l'artiste de London (Ontario) Greg Curnoe.

Cette exposition sera mise en tournée par la Galerie nationale du Canada:

Musée des beaux-arts de Montréal
15 avril - 31 mai
Galerie nationale du Canada, Ottawa
26 juin - 6 septembre
Glenbow Museum, Calgary
25 septembre - 30 octobre
London Regional Art Gallery
15 novembre - 30 décembre
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton
20 janvier 1982 - 5 mars 1982
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
19/20 mars 1982 - 2 mai 1982



Galerie nationale du Canada

Musées nationaux du Canada National Museums of Canada

Canada

Programmes d'aide pour les arts visuels



Le ministère des Affaires culturelles offre aux créateurs et créatrices et aux organismes du secteur des arts visuels des programmes d'aide technique et financière.

Programmes administrés par le Service de la promotion des arts plastiques

• Ressources techniques • Aide financière aux ateliers de gravure • Aide financière aux organismes de regroupement d'artistes • Programme d'intégration des arts à l'architecture (1%)

Programmes administrés par le Service de l'artisanat et des métiers d'art

• Aide financière aux regroupements d'artisans • Aide financière à la formation des métiers d'art

Pour plus amples renseignements communiquer à l'adresse suivante:

Direction des arts de l'environnement
Ministère des Affaires culturelles
225, Grande Allée est
Québec, Qué.
G1R 5G5
Tél.: (418) 643-1678

Ministère des Affaires culturelles
Direction générale des arts et des lettres

OPTICA

1029, Côte du Beaver Hall, 5ième étage,
Montréal, QC, Tél.: 866-5178
du mardi au vendredi: 11h. à 17h.
samedi: 12h. à 17h.

1 mai - 30 mai	Luc Béland - Lucio de Heusch, Peintures et commentaires.
6 juin - 27 juin	Brian Wood, Photographies John Francis, Nouvelles Sculptures et Photographies.
Juillet - Août	Projets réalisés dans la galerie par des artistes invités. Ouvert au public.
Septembre	Michael Billingsley, *Prison Life*, Installation.

GALERIE MOTIVATION V

1447, rue de Bleury, Montréal, QC, Tél.: 845-5962

22 avril - 10 mai	Aurelio Sandonato, Sculptures Joseph Marcil, Meubles
13 mai - 31 mai	J.P. Gonzales-Martin, Peintures Richard Slye, Photo-collages
3 juin - 21 juin	Jeorg Muhleck, Peintures Natacha Wrangel, Peintures
24 juin - 12 juillet	Xérographies Exposition de groupe.

du mercredi au dimanche:
12h à 18h
CENTRE XEROGRAPHIQUE COULEUR 6500
(agrandissement de diapositives)
—reproduction couleur
—atelier de recherche
(sur réservation)

14 avril - 10 mai
Yvone Duruz

13 mai - 10 juin
Denis Demers

11 juin - 4 juillet
Richard-Max Tremblay

Galerie
TREIZE13

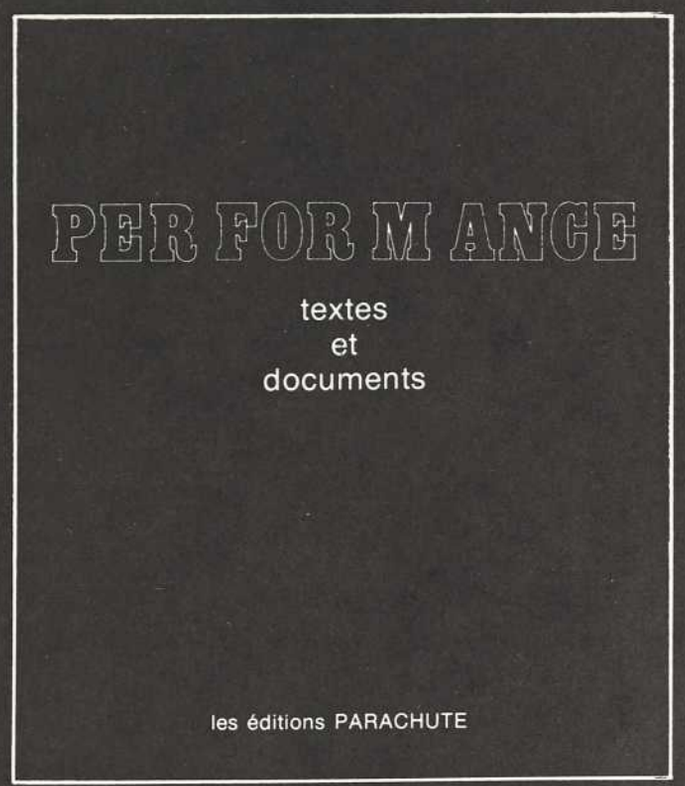
AOÛT
FERMETURE

3 septembre - 30 septembre
Roland Giguère
"Oeuvres sur papier, 1951-1981"

L. Bellefleur
M. Bellerive
J. Carreau
F. Charron
S. Delaunay
D. Demers
A. Dumouchel
Y. Duruz
M. Forget
M. Horvat
P. Gauvreau
R. Giguère
D. Juneau
J. F. Konig
R. Lavoie
L. Laporte
F. Lemoyne
A. Magrini
R. Savoie
J. P. Séguin
F. Simonin
P. L. Tétreault
G. Tremblay
R. M. Tremblay

Directeur: Antoine Blanchette 4015, rue Drolet, Montréal, Québec H2W 2L3
Heures d'ouverture: du mardi au dimanche, de 12 à 18 heures Tél.: 514-288-5903

les éditions PARACHUTE



un livre réunissant les actes du colloque et une documentation sur les performances et les installations complémentaires, organisés par la revue PARACHUTE.

a book gathering the records of the symposium, as well as documentation on the performances and installations, organized by PARACHUTE magazine.

200 pages, 100 illus., 21,5 x 25,5 cm, $20.00

Disponible aux Éditions PARACHUTE, c.p. 730, succ. N, Montréal, QC H2X 3N4

ARAKAWA

ASPECTS OF BLANK
33 EAST 74TH STREET NEW YORK CITY

EARLY WORKS
31-33 MERCER STREET NEW YORK CITY

RONALD FELDMAN FINE ARTS

cahiers de théâtre Jeu
abonnement 1981



Abonnements

1 an (1981) Jeu 18 à 21 incl.	20$
2 ans (1981/82) Jeu 18 à 25 incl.	35$
1 an à l'étranger (1981)	
par voie de surface	25$
par avion	30$

Anciennes séries

1976/77/78 (Jeu 1 à 9)	36$
1979 (Jeu 10 à 13)	16$
1980 (Jeu 14 à 17)	20$

Autre publication

Répertoire théâtral du Québec 1981 7$

Des adresses et des renseignements sur tous les théâtres, les troupes, les organismes de théâtre au Québec; un inventaire des services, des écoles, des lieux théâtraux. Un instrument essentiel pour toute personne qui s'intéresse au théâtre. 272 pages, illustrées, avec un index qui en facilite la consultation.

Faites parvenir votre chèque ou mandat à
Cahiers de théâtre Jeu
Case postale 1600, succursale E
Montréal, Québec H2T 3B1

Nom

Adresse

Ville Province

Code postal Téléphone

Venez donc voir

Galerie nationale du Canada, Ottawa

PHOTOGRAPHIES

La photographie en France: 1843-1920
14 mai-14 juin

Photographies d'Eugène Atget
2 juillet-30 août

Shanghai 1949-1951 Photographies de Sam Tata
12 novembre-3 janvier 1982

David Heath: "Un dialogue avec la solitude" et Des oeuvres SX70
20 novembre-17 janvier 1982

Entrée libre
Angle des rues Elgin et Albert
Ouverte tous les jours: 10h-17h

SVP prendre note: les dates des expositions sont changées depuis les dernières annonoes.

Musées nationaux du Canada

Canada



Heretical! Political! Don't miss our coverage of women and culture. Back issues available: 7/Women Working Together 8/Third World Women: The Politics of Being Other 9/Women Organized, Women Divided: Power, Propaganda, and Backlash 10/Women and Music. Our current issue: 11/Making Room: Women and Architecture.

Cover price - $4.25
Single & back issues - $5.00

SUBSCRIPTIONS

Individual		Institutional
$15	1 Year (4)	$24
$27	2 Years (8)	$44

Please add $2 per year for postage outside the U.S. and Canada. All foreign checks must be drawn on a New York bank branch. NO personal checks!

HERESIES

A FEMINIST PUBLICATION ON ART & POLITICS
P.O. Box 766 — Canal Street Station — NYC 10013

TRANSEDITION

LUNA-PARK 7

À l'initiative de Marc DACHY

Inédits de

Samuel BECKETT	*Mal vu mal dit*
W.S. BURROUGHS	*Scrap Book*
John CAGE	*Le piano préparé*
James JOYCE	*Le carnet de Trieste*
Ezra POUND	*Cantos 93, 115 et 116*
Kurt SCHWITTERS	*La grande ardeur de Dada*
Walter SERNER	*Dernière Décontraction*
Tristan TZARA	*Notes suisses (1917)*
Gertrude STEIN	*Interview (1946)*
Françoise COLLIN	*Stein l'endogame*
Jean-François BORY	*Échec au poème*
Eugène SAVITZKAYA	*Dévoré et sali*
Françoise COLLIN	*Filiations*
Roland BARTHES	*Artaud: Écriture/Figure*
Marshall McLUHAM	*The Agenbite of Outwit*

sous presse:

ABSTRAIT/CONCRET
Art non-objectif russe et polonais
par ANDREI BORIS NAKOV

Diffusion Argon, 43, rue Hallé, 75014 Paris
Anciens numéros spécimens sur demande.

OFFRE SPÉCIALE/SPECIAL OFFER

Après six ans de parution, PARACHUTE vous offre en spécial:
To celebrate its 6th year of publication, PARACHUTE is making a special offer:

1. une série complète — 19 numéros disponibles*
   a complete series of 19 issues available*
2. une série complète et un abonnement d'un an commençant au numéro 24.*
   the complete series and one year subscription beginning with issue no. 24.*
3. 10 numéros choisis parmi la série*
   10 issues selected from the series*
4. 5 numéros choisis parmi la série*
   5 issues selected from the series*

* Les numéros 1-2-3-11 et 15 sont épuisés
Numbers 1-2-3-11 and 15 are out-of-print.

Prochaine parution, PARACHUTE no 24, automne 1981
Next publication, PARACHUTE no. 24, Fall 1981

Prix unitaire/Unit price: $5.00

BON DE COMMANDE/ORDER FORM

NOM
.....
NAME

ADRESSE
.....
ADDRESS

Je désire recevoir/Please send me:

1. série complète/complete series
   19 numéros disponibles/19 issues available — $55.00
2. série complète et abonnement d'un an commençant au numéro 24 — $70.00
   complete series and one year subscription beginning with issue number 24
3. 10 numéros choisis parmi la série
   10 issues selected from the series — $30.00
4. 5 numéros choisis parmi la série
   5 issues selected from the series — $16.00

Faites parvenir votre chèque ou mandat à:
Send a check or money order to:

PARACHUTE, revue d'art contemporain
c.p. 730, succursale "N"
Montréal, QC
H2X 3N4

PARACHUTE

Vous trouverez PARACHUTE:

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

ANGLETERRE
NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1
IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

BELGIQUE
COPYRIGHT, Gewad 23, 9000 Gent
GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège)
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

ÉTATS-UNIS
ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222
A.R.C., 91 Yester Way, Seattle, WA 98104
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021
BOOKSPACE, 3262 N. Clark St., Chicago, 111 60657
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St. Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street N.W., Washington, DC 20005
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

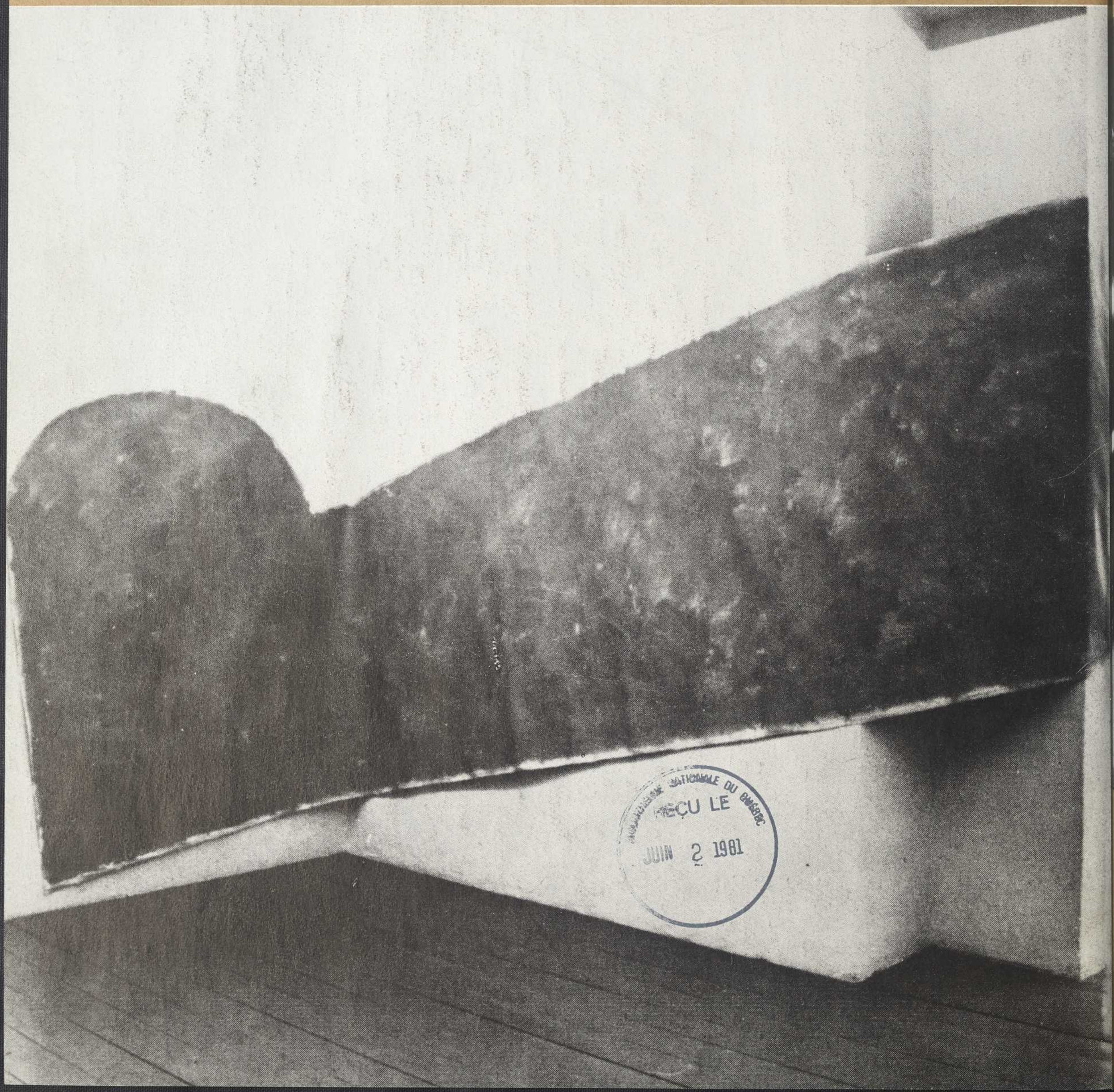
FRANCE
ALINEA Librairie, 24, rue Félix Pyat, 83000 Toulon
ASSOCIATION GALERIE ARLOGOS, 1, rue Santeuil, 44000 Nantes
JEAN FOURNIER, 22, rue du Bac, 75007 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris
GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris
ICARE, Librairie et Galerie, 31, ave des Vosges, 67000 Strasbourg
LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux
LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008 Paris
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
LIBRAIRIE LES IDÉES ET LES ARTS, Place Brant, 67000 Strasbourg
L'OLLAVE-Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon
OMBRE BLANCHE, 48, rue Gambetta, 31000 Toulouse
VITRINE, 51, rue Quincampoix, 75004 Paris

HOLLANDE
ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam
OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 259, Amsterdam
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestraat 78, Amsterdam

ITALIE
CENTRO DI, Piazza de Mozzi 1, 50125 Firenze
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma
OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna
ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze
PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA, Galleria Arte Moderna, Via Palestro 16, 20121 Milano

PORTUGAL
LIVRARIA BERTRAND, Apartado 37, Amadora

SUISSE
ECART, 16, rue d'Italie, c.p. 253, CH-1211 Genève
GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg
KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfasch, 8025 Zürich
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
REÇU LE
JUIN 2 1981