

ER  
-255

S

# PARACHUTE

\$3.00 PRINTEMPS 1979



14



**PARACHUTE, revue d'art contemporain Inc./  
Les éditions PARACHUTE**

directrices de la publication FRANCE MORIN,  
CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs

RENÉ BLOUIN, Georges Bogardi, Thierry de  
Duve, Philip Fry, Peggy Gale, Raymond Gervais,  
Pierre Grégoire, Landon MacKenzie, Nicole  
Morin-McCallum, René Payant, George Roque,  
Michèle Saint-Hilaire, Alan Sondheim, Peter  
White.

secrétariat COLETTE TOUGAS

collaborateur responsable pour l'Europe  
THIERRY DE DUVE

Les manuscrits en provenance de l'Europe doivent  
être envoyés à Thierry de Duve, 25, rue Jean Stas,  
Bruxelles, Belgique.

système graphique:

ANGELA GRAUERHOLZ

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

tous droits de reproduction et de traduction réservés. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

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

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

publication trimestrielle —

le numéro \$3.00, abonnement \$10.00

étranger (Europe et États-Unis)

\$15.00, par avion \$20.00

Dépôt légal à la Bibliothèque Nationale du Québec  
et à la Bibliothèque Nationale du Canada.

3ième trimestre 1978.

Imprimerie Boulanger Inc., Montréal

Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert

ISSN: 0318-7020

Courrier 2e classe no 4213

couverture

Clive Robertson, *Explaining Pictures to Dead  
Air*, video 1978, photo: Lisa Steele.



## SOMMAIRE

### PRINTEMPS 1979

4 EXPLAINING PICTURES TO DEAD AIR

The Robertson/Beuys Admixture  
by Peggy Gale

9 LAURIE ANDERSON

Procedure and Text  
by Alan Sondheim

13 NOTES SUR LA PERFORMANCE

par René Payant

16 FABIO MAURI

Entrevue par René Blouin

24 MAX DEAN

Three Projects and the Theory of Open Art  
by Philip Fry

29 AUTOBIOGRAPHY

Real by Reel  
by Landon MacKenzie

32 BETTY GOODWIN

Interview by France Morin (en français: p. 37)

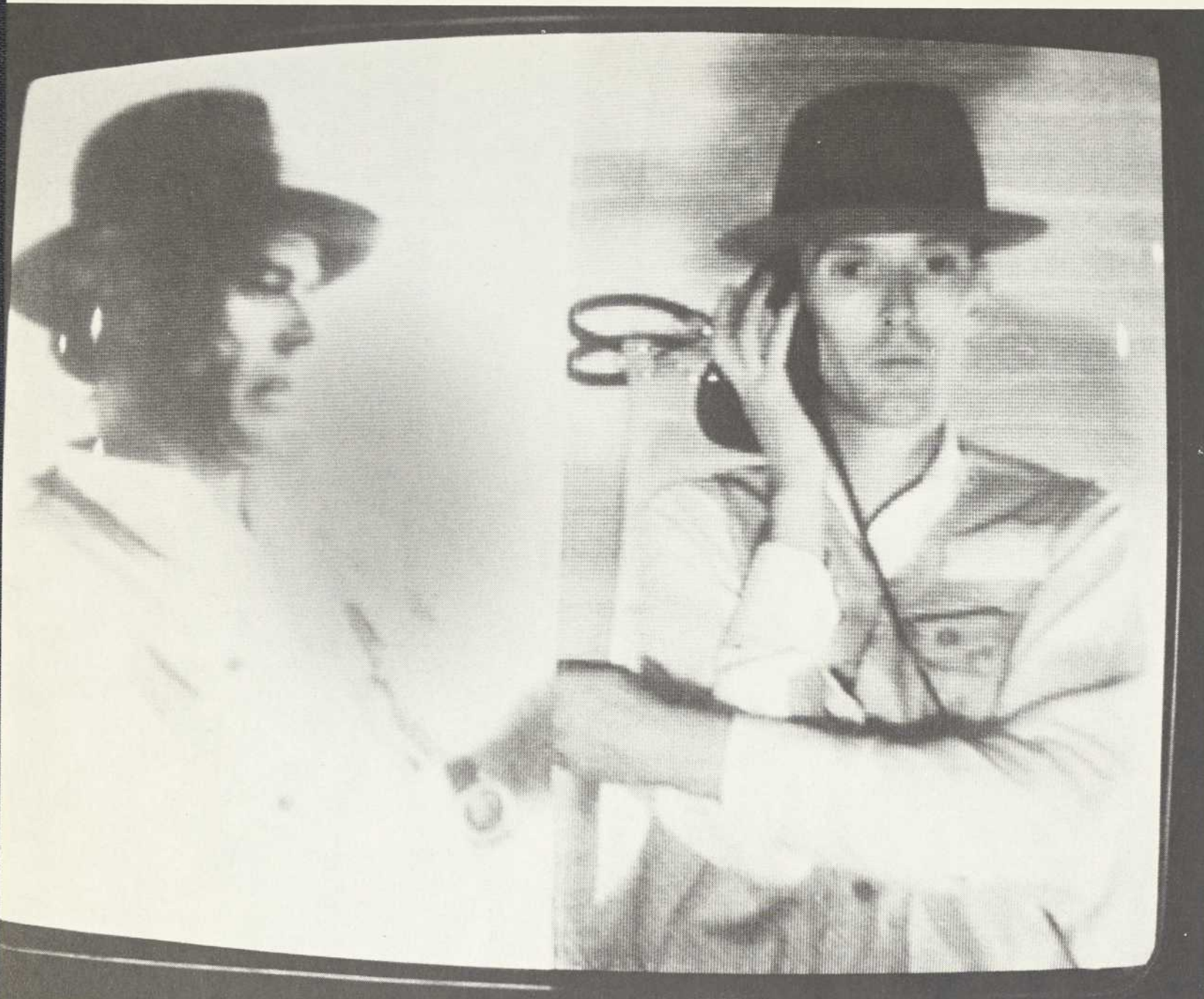
41 FICHE MUSIQUE

Musiciens innovateurs d'ici: individus, groupes, associations

44 COMMENTAIRES/REVIEWS

48 INFORMATION





Explaining Pictures to Dead Air, 1978. Photo: Lisa Steele.

# EXPLAINING PICTURES TO DEAD AIR

## The Robertson/Beuys Admixture

by Peggy Gale

The idea was to present a performance in the context of the Fifth Network/Cinquième Réseau video conference. A teleperformance, for live cablecast, September 8, 1978.

Enter the newscaster. He is on screen, but not yet on the air: bemused, bespectacled, he makes a few phonecalls, reads out some copy, goes about his preparations there at the desk for the evening newscast.

Enter Joseph Beuys, just at the edge of the lighted centre of the room. A dramatic opener: Beuys, gilded head under the characteristic old fedora, hunting jacket, you've all seen the pictures. He stands silent, head thrown back, arms holding aloft a mysterious structure of twigs and felt. Hold the pose.

Voice over:

*You are tuned to CFTO, Channel 9 in Toronto, Cable 8.*

*Night Myth news, with Joseph Beuys.*

Beuys lowers his sapling-structure, walks deliberately to the spotlight centre of the room, places it carefully. He sits at this now-desk, spreads his few papers, begins silently to mouth the news.

Voice over:

*Hello? Hello? Hello, are you watching the news? So am I. I don't know if you're taping it, I am. Have your ever read this junk when it's transcribed? It's actually marginally clever. I don't know whether we've got to this part yet but they try to avoid using organisational names more than once in a story. The government will be called the provincial government, the Ontario government, Queens Park, and so on. I'm a Joseph Beuys fan. I would never miss one of his newscasts. We all thought the news would be different when the network announced his appointment. You know, give the news some metaphysical form, but it's the same as it ever was. He once started to talk about the dialectic between art and society leading towards the liberation of mankind, but they cut to an international symposium on woodcarving. He also once came on after the weather and finished up with "Language is indispensable. For me, the concept of language represents the entire content of information." We think that's why they hired him to read the news. We think they think they've got us where they want us.*

*Maybe they're right. I haven't missed a newscast in over two months. I keep thinking he's going to let the fat out of the bag, but he hasn't yet. Oh, just in case you don't know who Joseph Beuys is, he is indeed a very famous artist. He's as well known as Barbara Walters, only he doesn't do interviews. That is, he's interviewed, but he doesn't interview other people. That was also part of his contract, or at least that's what TV Guide said.*

And on screen:

(dials)

*Hi, George? Is Dick there? Dick? Good. Did you catch that last segment? What do you think? You don't think it was in bad taste. I'm worried about the phrase "let the fat out of the bag". Do you think it will hold ok? I can't get any closer than that. Dick, is John there? John! No, I haven't tried yet. There's a five-hour difference. I just hope he's at home....*

The image on screen continues. The voice-over newscast continues. Beuys continues.

While the three are apparently discrete personages, all are in fact played by Clive Robertson. The characterisation becomes more complex as the on-screen newscaster lifts his phone, dials to Beuys himself in Düsseldorf, speaks:

CR: *Hello, Herr Beuys?*



JB: Ja.

CR: What could artists do about television news?

JB: Aha, ja. I cannot say it is a solution for this problem now, eh, I think I try to do my best if I have an opportunity to work with television, yes, I try to give the people information about as much as I know about ways of life coming out from the idea of this large understanding of art related to the whole of life, the normal life also, yes, included all the problems of the government, money, the agriculture, the ecological problems, the organisation (of) school problems, education problems, and all these things, that is what I try to do and what I call a large understanding of art and was related to the doings of the Free International University....

When one has the possibilities or means to speak on television, you know, it's very seldom. The structure of society is not intended to give people like me enough time to explore what one thinks about possibilities to change the structure.

At the end, a summary. The newscaster speaks directly to us, his voice tired:

What you have just watched was a docudrama of how artists relate to the forms of television. A docudrama is the deliberate manipulation of fiction to create the illusion of reality. It is not as you might assume the manipulation of reality into fiction.

If you like, the relationship between artist video and television shows how the intent of our work becomes carefully and violently misrepresented.

To dramatize this it was necessary to show how we become forces opposed to ourselves. The process of this performance was parodied to provide you with entertainment. The theatrical characterization of Joseph Beuys in this instance was used to simulate the artist lip-syncing television's cultural propaganda. To give it documentary credibility Beuys was also co-opted to give his views. This is exactly how the media in general and television in particular manipulates what it doesn't own.

You can only sacrifice your own specific gifts of working as an artist when you choose to adapt your work to the up-tempo demands of what television calls "digestion without chewing".

Unless the video artist wishes to cross the boundaries and become a media-expert puppet, there is no present role for the artist in television. As this piece attempted to illustrate — we are exploited at the same time we are forced into exploitative relations with others. Television unlike video is never a fun tool, it gets you when you're young, it gets you when you're ill, when you're tired and when you're down. The art market may want your body and your individualism but the tv market only wants your fingerprints.

The news over at last, Beuys stands. He raises his desk again, reverted somehow to saplings and bound felt now that its usefulness had ended, and he moves slowly out of the light.

Voice over:

This has been a free political broadcast provided by this station. Next week we will hear gas station attendants talking about television followed by computer operators, agricultural labourers, bank clerks, laundromat operators, security (voice fades out)...

The effect was appropriately electric. Stunned silence as the lights were quenched. Then applause.

It was as if each person in the audience had been singled out for the message. Each of those who had come for the conference on video, its relationship to the mass media, the broadcast possibilities, the social and cultural context, had been reminded of the

realities too often forgotten in a daily romanticization of "media" and "communication". The conference had been peppered with complaints about insufficient access to the airwaves, about lack of interest on the part of buyers for institutions and the communications industry, about lack of support from the funding bodies. And here is Robertson spelling out "how the intent of our work becomes carefully and violently misrepresented", showing "how the media in general and television in particular manipulates what it doesn't own".

That message was clear, though perhaps the admiring audience responded more to the conciseness of the presentation, the complexity and subtlety of the text, the striking figure of Beuys there in the centre of the floor, the interplay between pre-taped video and audio and the many-monitored and live images. It is quite possible that the audience was impressed by the impact of the presentation, and hardly had a chance to assimilate the literal content and implications of the text.

And yet all of these diverse contents WERE there. The weary cynicism was not present in Beuys, co-opted (as Robertson had pointed out) to give his views in an at-the-time-unknown context, nor was it embodied in the figure of Robertson-as-Beuys there in the spotlight and on the monitors. Rather, that cynicism — or resignation — resided in the knowledge that this conference, this audience, was aimed at selling itself into the media, without knowing either itself OR its longterm aims or future. The commercial media here represented a generalized glamour rather than specific content, it represented a chance to make some money from past labours, and while these desires are not wrong, they are certainly incomplete or naive. Robertson had summed it up: "unless the video artist wishes to cross the boundaries and become a media-expert puppet, there is no present role for the artist in television." This to refute those who have stated, over and over, that the logical end of video is television, that broadcast is every reasonable artist's aim.

But where does Joseph Beuys fit into this scenario?

Clive Robertson has used Beuys before as persona and metaphor, and on each occasion to quite different effect. In 1975 he carried out a 21-hour performance at the Parachute Center for Cultural Affairs in Calgary (on the winter solstice) through which he attempted to assimilate something of Beuys' thoughts and working method; he created a series of objects and re-created what seemed to have been the actions that Beuys had performed on a similar occasion some ten years previously. The final 20 minutes of this extended experience were opened to the public, as Robertson/Beuys performed EXPLAINING PICTURES TO A DEAD HARE; this latter piece was also released as a videotape entitled WHAT ABOUT THE ART PERFORMANCE (1975, b/w, 30 minutes).

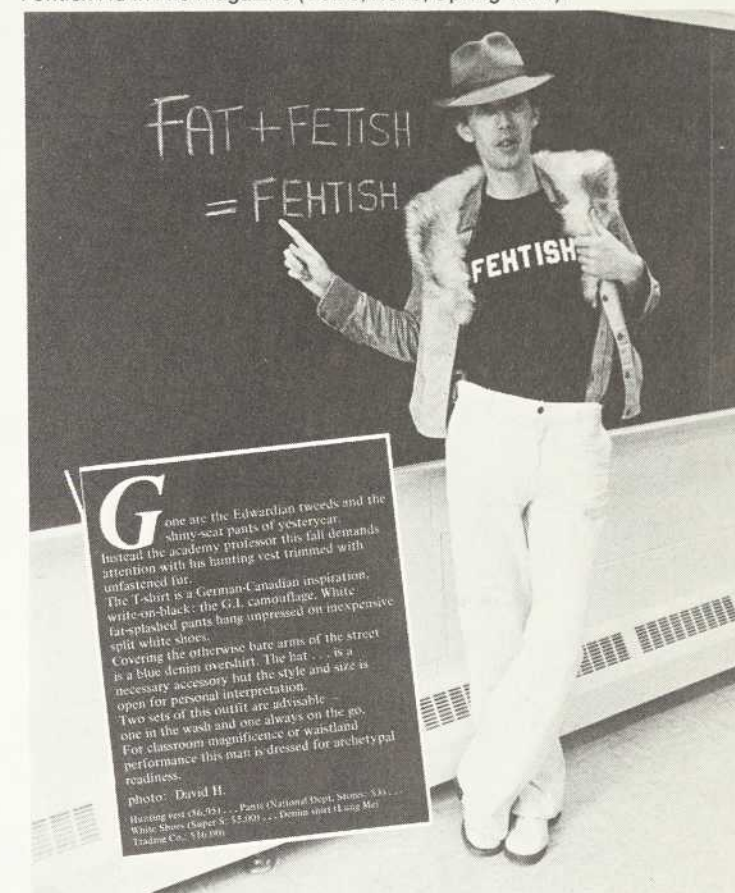
The original idea of identity transfer was to try to convey some meaning to myself about the types of materials he uses in a performance, the durations that he uses in a performance, the types of physical actions that he deals with, and through that to discover something of what he's dealing with mentally. I felt it to be very rewarding at that time....

In actual fact I failed in attempting to make a genuine transference; it was too difficult to overcome the difference between myself as a person and Beuys as a person. The gulf is enormous, and not only because of the fact that he's German, and the fact of the age difference. But there were things to be learned intellectually about what he's doing through his performances. It's a totally different process that no one, as far as I know, has ever penetrated. Beuys himself very rarely explains the underlying process of his actions. As an explanation of EXPLAINING PICTURES TO A DEAD HARE, for example, he simply said that he used a hare because it can turn around on a sixpence....

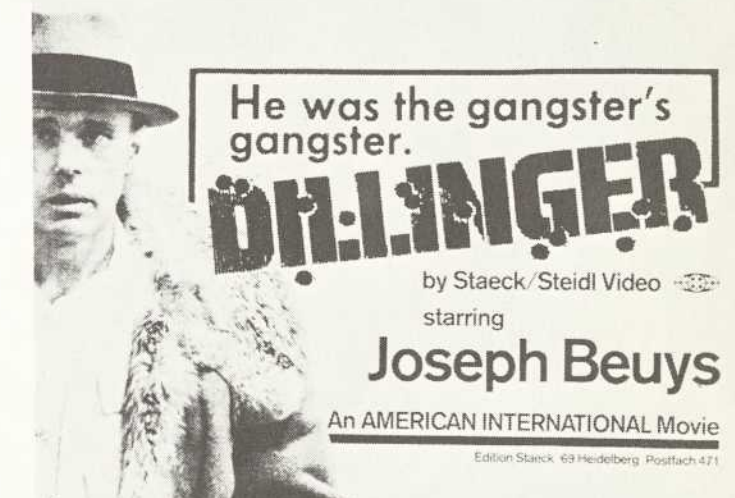
Whilst he'll very rarely talk about sociology, he'll talk about anthropology.<sup>(1)</sup>

This extended action was carried out in private, with painstaking preparation required: first, to discover (through the limited number of texts available in English, supplemented by photo-documentation of completed sculptures and performances or "actions") the appropriate contents for such a re-creation; secondly, the preparation of the room itself, the gathering of materials, the detailed planning of tasks for each of the 21 hours.

Fetish Ad in File magazine (Vol. 3, No. 3, Spring 1977).



Reproduced from Joseph Beuys' *Multiples*, ed. Schellmann & Klüser.



Robertson, like many others, stands a little in awe of Beuys. Beuys understands the world in both historic and mythic terms, and has become a symbol for the integrated individual responsive directly to that world but also in control of it so that art activity and daily realities blend together to illuminate each other:

The constructs that he makes, the physical process and his actions are really extended artworks, in the sense that they're not performance, it really is a method of real work that is engaged. It's just that a group of people is allowed to spectate that method of work. ... The spaces that he uses, he is working in them in the same way that you and I work every day, and that connection parallels Filliou. It's a real work process in the most ordinary sense, and there's never any division between working and not working. I think it's important because, in a Canadian context, and specifically here, performance isn't seen to be that type of activity, it's seen to be Performance, it's far more theatrical...<sup>(2)</sup>

In carrying out this first extended re-creation of Beuys'



activities, Robertson specified a link between himself and the European frame of mind, and beyond the aspects of homage to Beuys himself, there was a clear response to the more generalized aspects of this work method and perception of the world.

But the homage is ambiguous. The next piece in which he used the Beuys image was a photowork, published in FILE magazine (Vol 3 No 3, spring 1977). Dressed in fedora, jacket, standing next to a blackboard, Robertson sports a t-shirt with FEHTISH printed boldly across the chest. And on the blackboard, the rough lettering: FAT + FETISH = FEHTISH." In an insert, a witty take-off on fashion hype: "the academy professor this fall demands attention with his hunting vest trimmed in unfastened fur... For classroom magnificence or waistland performance this man is dressed for archetypal readiness". Where the first piece had been a sort of imbibing of the Beuys persona, a response to the inner man, this second acts as an ironic acknowledgement of Beuys' current fame and new fashionability in art circles. A little manipulation of the outer shell and voila, an amusing hybrid putting Beuys' remarkable charisma into a framework of mere topicality. It was as if a personal shaman had gone public, and implies a subtle dismissal of Beuys' real significance, at least to Robertson's own work as an artist.<sup>(3)</sup>

In EXPLAINING PICTURES TO DEAD AIR, Beuys makes a complex reappearance. He is there as enacted by Robertson, live, his apparent personality

and integrity restored through the silent, impressive deliberation of his actions. He is there in another literal sense, in the telephone conversation between him and Robertson taped and incorporated into the voice-over for the action. And finally, the punning on that earlier performance title recalls both the previous work (of Beuys as well as of Robertson) and specifies the media context of the current piece in blunt terms.

Dead air: a period of time without a broadcast signal.

Dead air: the musty smell of a room that has been closed up for some time.

Dead air: unresponsive, no feedback.

If a dead hare had been an unlikely candidate for an art lesson, dead AIR rules out anything but talking to oneself. There is no anima in an off-air studio, and the suggestion here is further that the utter lack of comprehension and response on the part of any home tv audience is about equal in its isolation and futility. Of course, it is no "pictures" that is being discussed in this context, but more generally the role of the artist and possible relationship to the mass media. We see Robertson on screen in a fairly realistic amalgam of artist-as-clerk, artist-as-joker, artist-as-newsman. We see Beuys almost as a tragic figure, the mysterious visitor cast in the role of puppet, his heroic presence reduced to banal commodity.

As Vera Frenkel pointed out in conversation with Robertson:

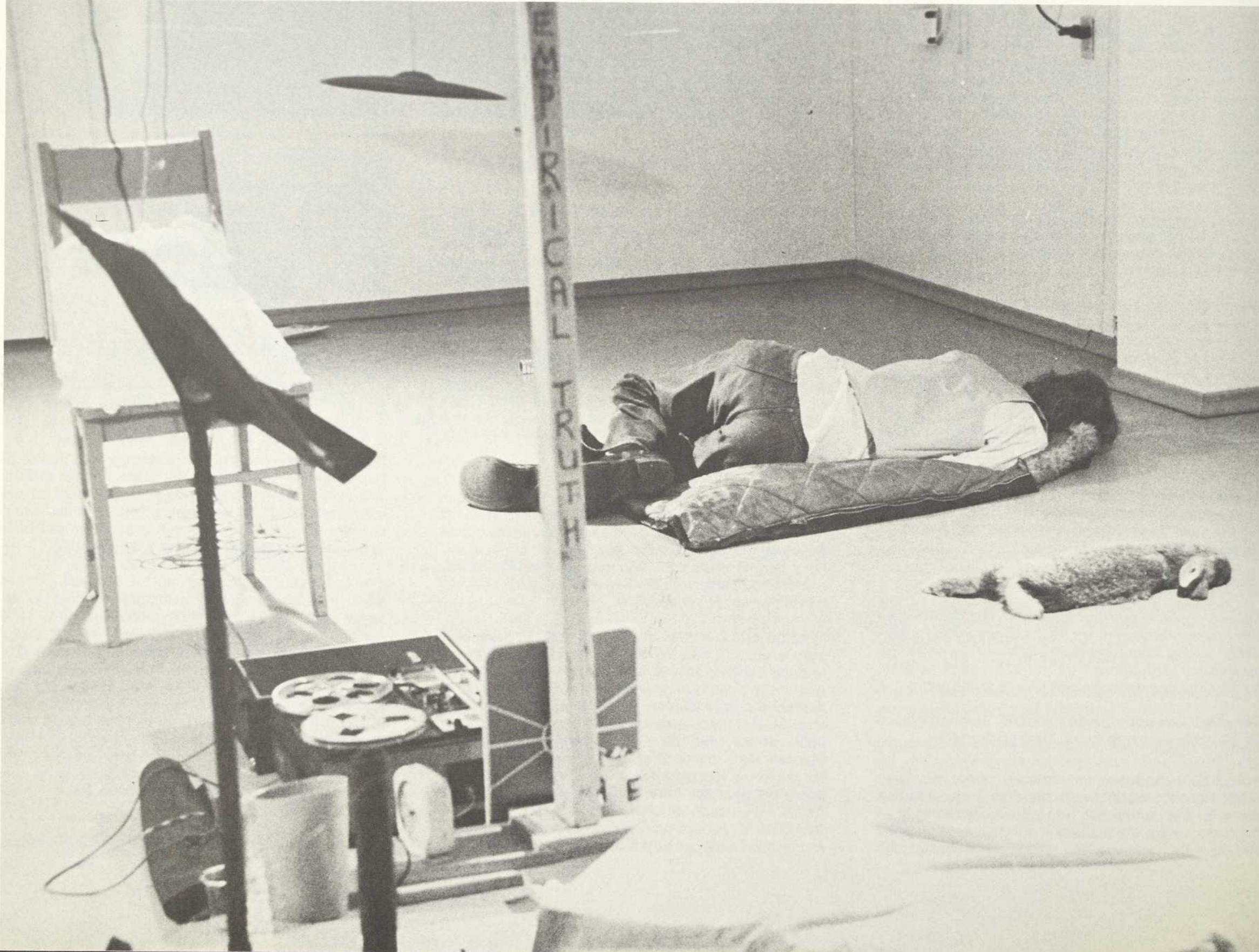
"The figure of Beuys you presented, his face covered in gold paint, sweating hard and mouthing the news is a hollow sack. He's a Beuys-shaped sack. He's a manifestation of helplessness. The initiatives are elsewhere; either with the voices over, or with the telephone company or with the folks that are writing the commercials..."

It is all the sadder to reach this realisation when referring to Beuys' own words about his role as artist:

"Objects aren't very important for me anymore. I want to get to the origin of matter, to the thought behind it. Thought, speech, communication — and not only in the socialist sense of the word — are all expressions of the free human being. ... I am aware that my art cannot be understood primarily by thinking. My art touches people who are in tune with my mode of thinking. But it is clear that people cannot understand my art by intellectual processes alone, because no art can be experienced in this way. I say to experience, because this is not equivalent to thinking: it's a great deal more complex; it involves being moved subconsciously..."<sup>(5)</sup>

The summary of Robertson's EXPLAINING PICTURES TO DEAD AIR might be that artists are utterly incapable of interacting positively with the communications media at this time, and that those who attempt to do so are in fact themselves used by its overriding systems and the power of its commonplaces and commercialism. An artist who wishes to retain his individuality on his own terms cannot expect a fair deal from the networks.

The Sculptured Politics of Joseph Beuys, 1975. Photo: Marcella Bienvenue



Olive Ro  
other way  
tions for  
swathed  
IN VIDEO  
red. His  
mourner  
VIDEO T  
most rec  
news  
fact with  
porated  
News the  
concerns  
must relie  
formalist  
any mean  
This com  
pervading  
Beuys his  
sonal act  
1975 per  
investigat  
Robertson  
relations  
intended  
to casual  
man of  
fashion:  
merely  
then, rec  
well as  
Joseph  
and tool  
Beuys he  
of thought  
dicated th  
privacy o  
whole ma  
ment form  
shot comm  
on making  
tions. This  
by conte  
manipulen  
developm  
tator, his  
EXPLAIN  
performan  
prepared  
fashions. A  
many letter  
FOOTNOT  
1. Convers  
Septemb  
2. Ibid.  
3. Although  
has play  
"advertis  
4. Vera Fre  
Centerfo  
5. Quoted  
laughly  
6. Vera Fre



Clive Robertson's recent videotapes have dealt in other ways with commercial formats and their implications for content: a television monitor, in bed and swathed in bandages, evidently in the hospital for tests (IN VIDEO TRACTION, ACT 1, 1977) and finally interred, its eulogy spoken by off-camera newsmen as mourners slowly circle the flower-decked casket (IN VIDEO TRACTION, ACT 2, 1977). VIOLETS (1977), his most recent completed tape, questions the "truth" of newscasts, the interplay of fiction and manipulated fact in a complex and up-beat detective story complete with murder, motive and investigation incorporated into the evening news.

News, then, and the role of television are continuing concerns. Robertson moreover feels that an artist must relate effectively to the dominant communication formats<sup>6)</sup> or forego his ability to communicate at all in any meaningful way.

This combination underscores the sense of tragedy pervading EXPLAINING PICTURES TO DEAD AIR. Beuys himself had structured a form through his personal actions to talk about issues, and Robertson's 1975 performance in Calgary functioned as an investigation of that personality and those forms. While Robertson was hardly acting out a master-student relationship, the series of actions were nevertheless intended to be instructive and inspirational. The shift to casual humour in 1977 acknowledged Beuys as a man of "archetypal readiness" but in a clearly cheeky fashion: the older artist had been subtly dismissed as merely fashionable. His return in September 1978, then, recalls both of these earlier incorporations as well as whatever the audience may know of the "real" Joseph Beuys, to interact as newsman, artist, hero, and fool. Cultural artifact and media manipulee.

Beuys has counterpointed Robertson's development of thought, and his "appearances" have charted or indicated the direction of his concern. In the silence and privacy of the early work, Beuys had remained the whole man, the mature artist. In one-page advertisement format the tone changed, although the scatter-shot comment (on advertisements, on artists' visibility, on making an impression) was incisive in its implications. This most recent persona, the hero hollowed out by context, taken over by the trivializers and manipulators, finally made "popular", is not a cheering development. Clive Robertson is a canny commentator, his mind is trained to investigate as it describes. EXPLAINING PICTURES TO DEAD AIR sums up current performance and video work as misguided and under-prepared in the most attractive and specific of fashions. And his message is spelled out in large summary letters.

#### FOOTNOTES:

1. Conversation between Clive Robertson and Peggy Gale, 28 September 1978.
2. *Ibid.*
3. Although Beuys is fully aware of his personal charisma, and has played with the idea of using his image as a kind of "advertisement" too.
4. Vera Frenkel, "Clive Robertson, A Beuys-Shaped Frame", *Centerfold*, December 1978, p. 26.
5. Quoted from "An Interview with Joseph Beuys" by Willoughby Sharp, *Artforum*, December 1969, pp. 4445.
6. Vera Frenkel, *op. cit.*, p. 28.

## EXPLAINING PICTURES TO DEAD AIR

**Voice over** (... new chrome and other quality products sold in these stores.)

(It's mainly because of the meat. That's why more Canadians shop at Dominion, than at any other store, it's mainly because of the meat, mainly because of the meat, yes it's mainly because of the meeeet)

(It's new it's new... Miss Mew you are irresistible...)

**V.O. (news)** You are tuned to CFTO, Channel 9 in Toronto, Cable 8.

**V.O.** Night Myth news, with Joseph Beuys.

**V.O. (news)** Good evening. Two Toronto area men have died in the crash of a light plane near Quebec

City. The victims were identified as 44 year old Brian Alforth of North York and 47 year old Walter Carbide of Mississauga. Police said they were on route from Quebec City to St John New Brunswick yesterday. They were not heard from after checking in with the control tower at Bangor Maine. There's been a train derailment near Mount Albert, north of Toronto...

**On screen** Hello? No, there isn't anyone here by that name. This is 366-4781. I think you must have the wrong number. No, this number's just been changed. Try information. That's ok.

**V.O. (news)** August is usually a busy time for tourism in Metro Toronto but this year it's bigger than even. For one thing the Canadian National Exhibition centennial...

**On screen** (dials)

Hi. Sorry I didn't call back last week, we had problems getting this phone installed. I wanted to call you about that tape, and also if you could review those two publications? I think it's terrible, after the fuss about copy. It's squashed into two inches at the bottom. No,



Explaining Pictures to Dead Air, 1978. Photo: Rodney Wenden.



it's not that important, it's definitely not worth fighting about at this point. Mmhm, probably. Isn't it a good piece? He definitely was fascinated by the very thing that the others branded as vulgar marxism, or undialectical thinking. Me too. I was up late last night trying to rush this script. I wish I knew something about Thomas Paine. Oh, it's just that I wrote down this title for a Marx-Duchamp collaboration called "a real pane in the glass". No, not at all, it's not supposed to be a sitcom, but I must have somehow got off at the wrong stop. No, it's rushed as usual. But what do people really want from a performance? It's not like making a tape. Mmhm. What? You mean using tv as a prop to prop up an otherwise collapsing form of bankrupt behaviour? I'll remember that! Please! I've got something for you here, how about this for cheap sleaze? If capitalism is what happens when you switch on a tv, and anarchism happens when you switch it off, is socialism what happens when you get it repaired, and communism what happens when you try and fix it yourself? No, wait, there's more. Is video fascism when you tell people that only video will change their lives? Isn't it crude? I wrote it. Under my own name, of course. They love my stuff and it's \$500. for three days work. Mmhm. You mean this thing? No, I had nothing to do with it. They're so idealistic and greedy too, and their PR is so bad. The only real social action they've ever witnessed is seeing someone take a sh... Any way, I must go. Oh, the end of next week. I can't even think about typesetting yet. It's supposed to be out by the 15th. Ciao.

**V.O.** Hello? Hello? Hello, are you watching the news? So am I. I don't know if you're taping it, I am. Have you ever read this junk when it's transcribed? It's actually marginally clever. I don't know whether we've got to this part yet but they try to avoid using organisational names more than once in a story. The government will be called the provincial government, the Ontario government, Queens Park, and so on. I'm a Joseph Beuys fan. I would never miss one of his newscasts. We all thought the news would be different when the network announced his appointment. You know, give the news some metaphysical form, but it's the same as it ever was. He once started to talk about the dialectic between art and society leading towards the liberation of mankind, but they cut to an international symposium on woodcarving. He also once came on after the weather and finished up with "Language is indispensable. For me, the concept of language represents the entire content of information." We think that's why they hired him to read the news. We think they think they've got us where they want us. Maybe they're right. I haven't missed a newscast in over two months. I keep thinking he's going to let the fat out of the bag, but he hasn't yet. Oh, just in case you don't know who Joseph Beuys is, he is indeed a very famous artist. He's as well known as Barbara Walters, only he doesn't do interviews. That is, he's interviewed, but he doesn't interview other people. That was also part of his contract, or at least that's what TV Guide said.

**V.O. (news)** ... are honest. We've had no complaints and naturally we watch them fairly carefully. Everything is as it seems to be, in other words, if you...

**On screen (dials)**

Hi, George? Is Dick there? Dick? Good. Did you catch that last segment? What do you think? You don't think it was in bad taste. I'm worried about the phrase "let the fat out of the bag". Do you think it will hold ok? I can't get any closer than that. Dick, is John there? John! No, I haven't tried yet. There's a five-hour difference. I just hope he's at home. John, what are we going to do about the frame? I don't have time between now and Friday to stretch a skin on it. We could use felt, but the frame might not support the weight. I've got about another 12 hours 'til taping. Yup, ok. Talk to you soon. Oh, it's going reasonably well. I'm worried about the sound quality in that space. You know what narrative video's about. I should really get Alvin Lucier to re-design the inside of my mouth. Ok, keep in touch.

(dials)

Hi, is it patched in? I'm almost ready for another voice-over. No, not yet, this is getting close to real media hype. It's got all that corporate feel with John this, Dick that, said that. It's also too introspective. Mmhm. No. Did you ever see that telephone piece of his? It's a telephone sitting next to a clod of earth complete with shoots and roots, that in appearance also looks like a phone. I think it was around 1962. Yeah, well at least this script is real. I don't know. I think it's clear at least in its rejection. OK, cut it in.

**V.O.** In case you are wondering about what the inferences are about, we are waiting to place a call to Joseph Beuys in Düsseldorf. At least that is the plan. Live broadcasts are always the most engaging part of television and whilst this is obviously pre-recorded, we are trying to set up some of the excitement that a live event can have. Of course, in a live context this is called colour commentary, that is, it is background information that leads in to the hook-up or event. The proposed conversation with Beuys has also been scripted, and hopefully soon you will at least hear the call being placed. Beuys has in fact already made a television multiple entitled "Enterprise", which consisted of two objects, one was a photo of Joseph Beuys and family watching Star-Trek, the other a sealed box-camera with its lens-hole plugged with felt. I think we're just about ready. No? no. We seem to be experiencing slight problems with the overseas operator. Now, the last time these two people talked to each other was in November 1975, just before the author performed a major retrospective of Joseph Beuys' performances. Whilst Beuys has been criticised as being part of the old dialectic between idealist goals and materialist process dressed in the latest fashion, his own history took place in war-ravaged Germany when his work stood against a large dose of materialist zeal which was being injected into the Rhineland by the victorious Americans. This was the time when West Germany was building and transforming itself into a second America. I think we're ready now.

**V.O. (news)** The Ontario government has stepped in again in another move to head off the sale of Nordair to Air Canada. A petition has been sent to the federal government urging it to scrap the 25 million dollar deal. Last week the provincial government made a similar appeal to the Canadian Transport Commission. Queens Park feels...

(dialing)

(rings)

**V.O. J.** Beuys.

CR: Hello, Herr Beuys?

JB: Ja.

CR: What could artists do about television news?

JB: Aha, ja. I cannot say it is a solution for this problem now, eh, I think I try to do my best if I have an opportunity to work with television, yes, I try to give the people information about as much as I know about ways of life coming out from the idea of this large understanding of art related to the whole of life, the normal life also, yes, included all the problems of the government, money, the agriculture, the ecological problems, the organisation (of) school problems, education problems, and all these things, that is what I try to do and what I call a large understanding of art and was related to the doings of the Free International University.

CR: Well, the statement you just made is going to be played to people who are at a video conference studying video and television, and I guess what concerns me is that television is very clever in the way that it deals with artists, even when artists get on television. And it seems to require a lot of concentration to un-

derstand what it is that you're being used for.

JB: Ja, I think it is in any case, the difficulty for artists to work with television, is not a radical idea about the whole question of humankind evolution. It's not a real complex view of all the difficulties for human evolution, you know, there I see the problem. I think it would be easier if more artists would be involved in, ja, I fear to speak about politics and all these things because even this is a dilemma therefore I try to overcome all these ideas of politics and so-called social ideas, social as far as they are already developed, and show already their ability to change, to be more effective for humankind's development, coming to a higher level of life and all these things, thinking power, creating power, all these things. But it's more once one comes deeper to all these questions and comes to complex theories of the open possibilities which are there, which exist, which could be developed also and thereabout one could inform people. Then it's no longer such a difficulty with the question of now to use such informing means like television. It could be very serious and this seriousness could be also joyful with humour and all these things. It could also be done with a kind of life and adventure. So now I say already perhaps too much for your needs, now in the moment or for your questions. When one has the possibilities or means to speak on television, you know, it's very seldom. The structure of society is not intended to give people like me enough time to explore what one thinks about possibilities to change the structure.

CR: Ok, well I'm really grateful for those few comments, and I will write to you later on and tell you what happens.

JB: That's wonderful, I thank you very much for all your interest and for all your activities and for all your sendings and so on. So, I thank you very much.

CR: Ok, b'bye.

**On screen** What you have just watched was a docudrama of how artists relate to the forms of television. A docudrama is the deliberate manipulation of fiction to create the illusion of reality. It is not as you might assume the manipulation of reality into fiction. If you like, the relation between artist video and television shows how the intent of our work becomes carefully and violently misrepresented. To dramatize this it was necessary to show how we become forces opposed to ourselves. The process of this performance was parodied to provide you with entertainment. The theatrical characterization of Joseph Beuys in this instance was used to simulate the artist lip-syncing television's cultural propaganda. To give it documentary credibility Beuys was also co-opted to give his views. This is exactly how the media in general and television in particular manipulates what it doesn't own. You can only sacrifice your own specific gifts of working as an artist when you choose to adapt your work to the up-tempo demands of what television calls "digestion without chewing". Unless the video artist wishes to cross the boundaries and become a media-expert puppet, there is no present role for the artist in television. As this piece attempted to illustrate — we are exploited at the same time we are forced into exploitative relations with others. Television unlike video is never a fun tool, it gets you when you're young, it gets you when you're ill, when you're tired and when you're down. The art market may want your body and your individualism but the tv market only wants your fingerprints.

**V.O.** This has been a free political broadcast provided by this station. Next week we will hear gas station attendants talking about television followed by computer operators, agricultural labourers, bank clerks, laundromat operators, security... ■

transcribed from the videotape by Peggy Gale  
January 1979



ed for.  
culty for art  
idea about  
n. It's not a  
human evol  
I think it w  
ved in. In, I  
things beca  
o overcome  
social idea  
ped, and sh  
ore effecti  
higher level  
ower, creat  
nce one com  
es to compl  
ich are the  
ped also  
Then it's n  
n of now to  
n. It could  
also joyful  
to be done  
I say alrea  
in the momen  
he possibili  
know, it's  
tended to g  
what one th  
ra.  
ose few com  
d tell you wh  
y much for  
nd for all you  
much.  
atched was  
orms of telev  
manipulation  
It is not as  
into fiction.  
leo and telev  
work becom  
To dramatiz  
become force  
of this perfor  
with entertain  
Joseph Beuys  
the artist lo  
da. To give  
to co-opted  
edia in genera  
what it doesn't  
specific gifts  
to adapt your  
television calls  
the video artist  
come a media  
for the artist  
illustrate—we  
forced into an  
on unlike vide  
you're young,  
ired and what  
your body and  
nly wants your



The Arab's Song from *Americans on the Move*, 1979.

# LAURIE ANDERSON

## Procedure and Text

by Alan Sondheim

A loose classification of the objects of the world is based on the operations of equivalence, identity, and resemblance. An object is identical to itself. It may be equivalent to other objects according to a given set of criteria. This equivalence is transitive if A is equivalent to B, and B is equivalent to C, then A is equivalent to C. An object may also resemble other objects, but this operation is not transitive. Instead, a chain of resemblances leads elsewhere, into a different kind of territory.

Laurie Anderson works in the difficult area between equivalence and resemblance, between an emotional neutrality (which is related to the processes of consumption in post-industrial society) and the establishment of community based on resemblance as gesture. In traditional poetics, metaphor and simile are considered as operations of partial substitution. Resemblance is more difficult to deal with; it is usually found in the "sub-text" of the text under consideration. Its location is ambiguous (unlike simile which is generally located within a specific phrase). On the other hand, resemblance is one of the foundations of

the operations of consciousness to perceive a table as "table" requires a whole series of procedures based on threshold logics and resemblance.

In metaphor, A is "substituted" for B; A and B are simple entities. In Anderson's works, substitution is closely related to time and experience. From an early series of notes:

After the performance "AS:IF" at Artists Space in April '74, I realized a few things about my work. One is that I do iconography. I try to let a single dense object stand for an experience. Like a bouillon cube, I want its power to be implicit — yet totally incert. I want to be a sit down comic. I try not to predict. I want to be in a power series where the general terms is an almost insignificant detail — a slight twitch, a repeated phrase —

A "dense object" is similar to a fetish in Acconci's work, for example, ritual, based on experiences of survival value, exists as an unstated basis of the installations and early performances. The entities of the life-world of the ritual are fetishes; they possess the at-

tribute of repetition. Anderson's objects, however, constantly return one to the world of ordinary language and experience; they are replaceable, tokens of "normal" behavior. Consider the following text from the "Like A Stream" piece (for voice, audiotape, and instruments, performed in several versions in the Spring of 1978):

1. It was the night flight from Houston — almost perfect visibility. You could see the lights from all the little Texas towns far below. I was sitting next to a fifty-two year old woman who had never been on a plane before. Her son had sent her a ticket and said, "Mom, you've raised ten kids — it's time you got on a plane." She was sitting in the window seat staring out. She kept talking about the Big Dipper and the Little Dipper and pointing. She couldn't remember the names of any of the other constellations but she kept trying to remember them. Suddenly I realized she thought we were in Outer Space, looking down at the stars. I said, "I think those lights are the lights from little towns."

This text moves between the World and World-



Spirit, both defined only in terms of each other. "Mom, you've raised ten kids — it's time you got on a plane." can be "read" on three levels — as a statement accompanying the gift of the ticket (based on gratitude), as a somewhat humorous extension of the woman's life, and as a statement of spirit (plane equivalent to a kind of consciousness raising based on the accomplishment of raising a large family). These meanings are integrated. The ending of the text, "I think those lights are the lights from little towns." may refer both to the location of "normal" life (child-rearing, etc.) and a return to ordinariness in the text itself.

The eleventh text of "Like A Stream" deals directly with resemblance:

II. It was an ancient Japanese pot, incised with grooves. Thin-ridged grooves. Grooves all around it. It looked like one of those collapsible paper lanterns. It was an experiment. The pot was placed on a turntable and the turntable began to revolve. A needle was set into the groove. A stereo needle. They were waiting to hear the voice of the potter potting the pot 2,000 years ago. They were hoping the sounds of the

potter had somehow been embedded into the wet clay. And stayed there, intact, clinging to the ridges of the clay. The pot turned around and around like a record being treadled into the third dimension. It turned. They listened. They were listening. Some of them heard an unidentifiable Japanese dialect, rapid and high. Some of them heard high-pitched static. The needle dug into the pot. The needle was getting blunt. More and more blunt... it was that scientific. Blunter and scientific. More blunt... and more scientific.

Scientific processes are usually associated with reductivity, dissection, detail so fine that the "holistic" aspects of the object under investigation are lost. Here, the situation is reversed; an "experiment" is carried out which creates a global transformation of the object, without any "increase of knowledge" on a lower level. The experiment is actually a pseudo-experiment, a caricature of science. It resembles experimentation; it also develops (through resemblance) the notion of a life-world blunted by scientific investigation, a diminution of perception. Note that the experiment ultimately hinges on human interpretation: "They were listening." Just as the first text dialectically

moved between World and Spirit, this text moves between life-world and science.

At the same time, both texts are ordinary, and it is this quality of ordinariness that makes Anderson's work so powerful. The processes of privatization and fragmentation in contemporary society do not exist as emblematic concretions (i.e. as the pierced heart stands for love), but as processes of apparently normal development:

12. I can draw you with no ears. I can draw you so that you have no ears at all. Can you hear me? I can draw you so that you have no ears at all.

On the AIRWAVES album (one ten records, 110 Chambers St. N.Y.C. 10007), Anderson has four selections: TWO SONGS FOR TAPE BOW VIOLIN: ETHICS IS THE ESTHETICS OF THE FEW-TURE (Lenin) / SONG FOR JUANITA, 1977; IS ANYBODY HOME, 1976 ("for boat horn, camera, stairs, piano, and voice"); and IT'S NOT THE BULLET THAT KILLS YOU — IT'S THE HOLE (for Chris Burden), 1976. The first two verses (Laurie Anderson copyright 1975) are more charged than her more recent writing, but still



A. Duet for **Violin and Door Jamb**, 1976. In this piece contact microphones are placed on the door jambs so that when the violin bow, which cannot go far in either direction since it is performed in the threshold, moves and knocks against the jambs, a loud percussive sound is produced. This is also a duet for two rooms, since the speakers for the electric violin are in one room and the speakers for the contact microphones are in the adjoining room. The performer is in between.

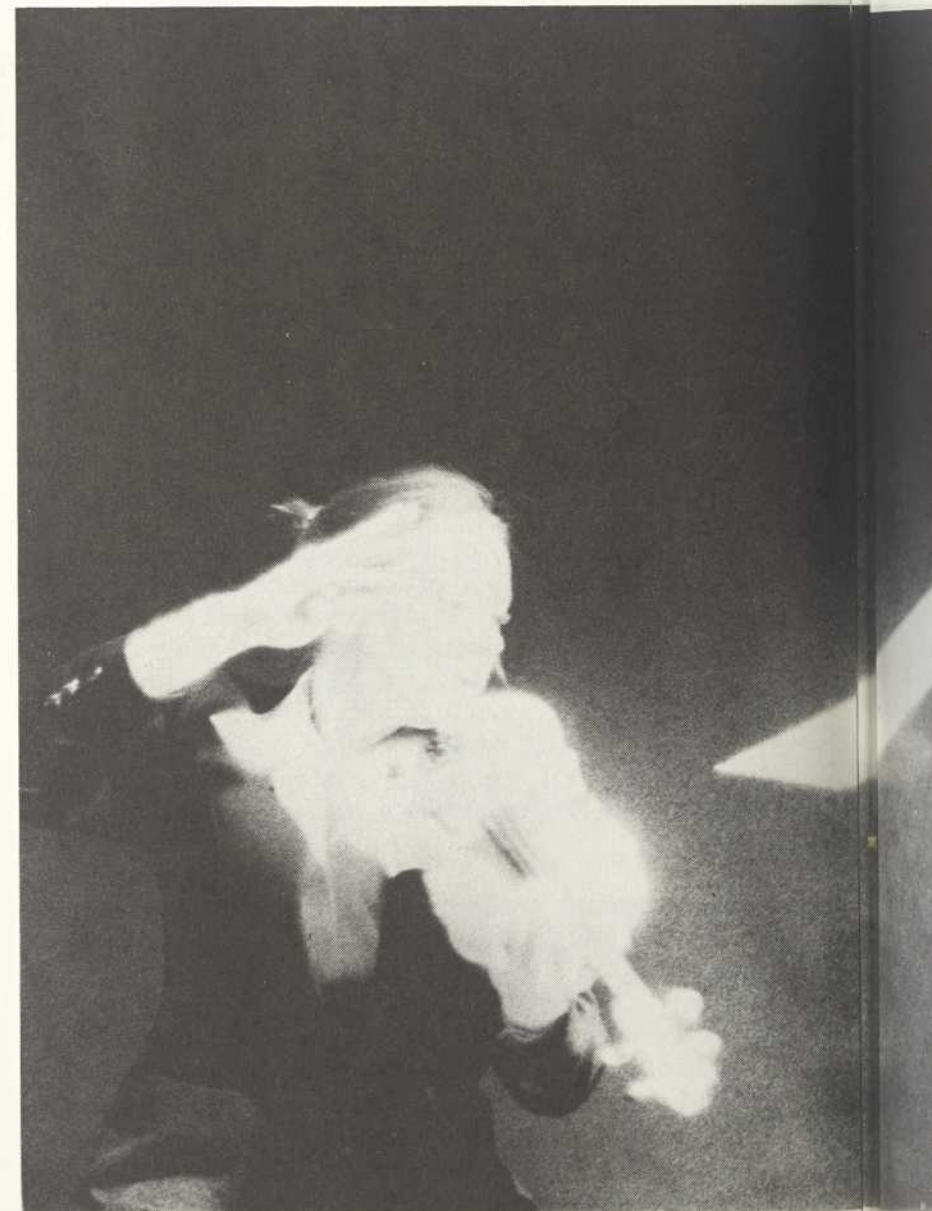


B. **Tape Bow Violin** (1977): An audio playback head is attached to the body of the violin. Instead of horsehair on the bow, there is audiotape. So that as the bow moves back and forth across the head, sounds are reversed, heard forwards then backwards (audio palindromes).

## LAURIE ANDERSON'S USE OF THE VIOLIN BOW

C. From **Americans On the Move**, 1979

A Duet for Violin and 20 bows in which the bow is released on





operate through a life-world/Other dialectic (in this instance, with a sense of humor):

I used to use myself as a target  
I used myself as a goal  
I was digging myself so much — digging me  
so much  
I dug myself right into a hole.

In a hole it's so dark — can't see a thing  
It's easy to lose sight of your goal  
It's not the bullet that kills you — oh no  
It's the hole, it's the hole, it's the hole, it's the hole.

"Dig myself" (A) leads into "dug myself right into a hole" (B) leads into "It's not the bullet that kills you — oh no/It's the hole" (C) — a movement of resemblance from self-confidence through stasis into death, a movement in which stasis is the key term (stasis as detemporalization, lack of growth, boredom):

I've been digging for days, I forget to be amazed  
Digging has taken its toll.  
It's not the bullet that kills you, oh no  
It's the hole, it's the hole, it's the hole.

Because of the "sub-textual" nature of Anderson's work, it often appears to gain its power through accumulation. In some of her early performances, Anderson would sit, stand, lie, or move within a "technosphere" of constantly changing images; resemblance would move from one medium and location (within the sphere) to another. The entire series of actions would form a kind of "random-access" memory; the result was often a sense of compression. Accumulation is also characteristic of some of Anderson's music (which is indeed hard to classify); IS ANYBODY HOME, for example, develops a loose narrative that involves a series of additions to a deep bass horn, ultimately resulting in a song sounding strangely like a Shaker hymn with the refrain "home is where the heart is." In her tape bow violin pieces (which use a modified violin; the bow is strung with prerecorded audiotape which is "bowed" across a tapehead placed at the violin bridge), the total "meaning" of the prerecorded expression is based upon the alterations of the bowing action through the course of the piece. In other words, there exists an "E" which is the expression actually recorded upon the the bow; there also exist E(1), E(2)... E(n) — what the listener actually hears. E itself may be considered a sub-text

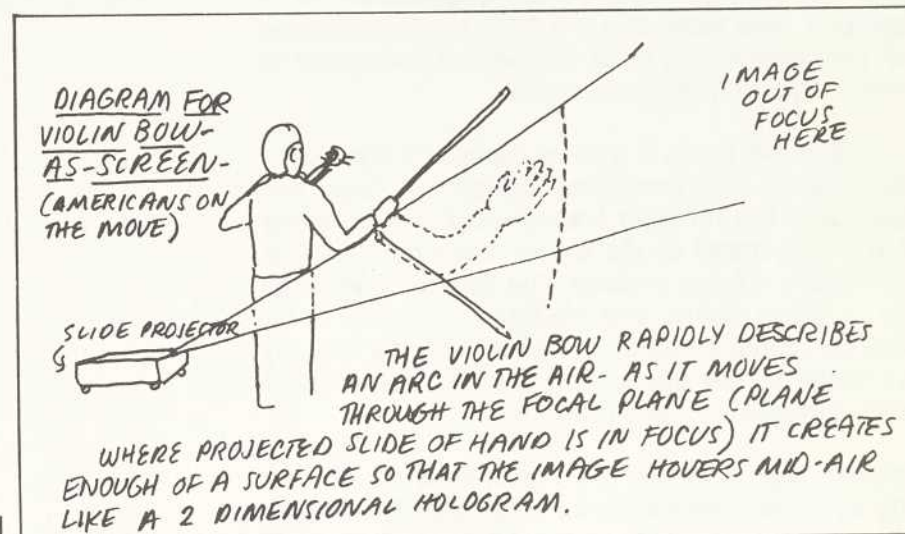
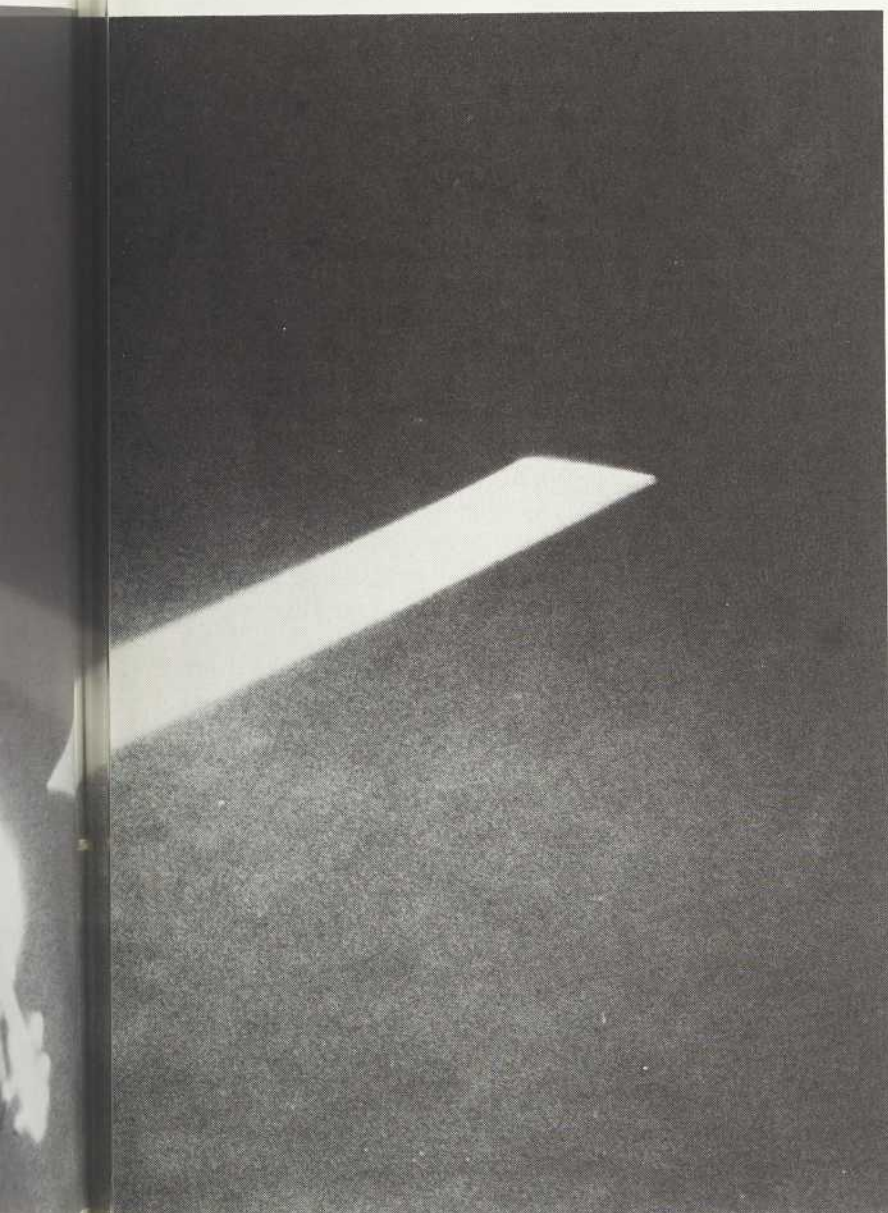
developed through an "exfoliation" [E(x)]. The meaning is located in the exfoliation, in the accumulation/compression of the work.

Accumulation, compression, inversion (for example in "Say What You Mean" for tapebow or vocal quartet), the process of resemblance, the substitution of one experience for another — all of these operations may be described within the formalism of a Process Semiotics, an analysis of the aesthetics of procedure within the life-world. These operations are both temporal (movement of consciousness through time) and global (involving an ambiguous location within a specific text). All of them are sub-textual, text-ure. In the works I have seen, they tend to create a total horizon, but a familiar one. In her performances, for example, the spectators tended to identify with her activities, stories, memories.

(This identification was unlike anything else I have seen. After these performances, there was always applause, at times a standing ovation. A qualitatively different response than the usual though moving appreciative silence or system of defense. A kind of unification, I mean you walked out feeling good.)

## USE OF THE VIOLIN BOW

up bow after every sustained note.



D. Diagram for **Violin Bow-As-Screen.**

from AMERICANS ON THE MOVE: PART I

(In this section, the violin bow is used first to refer to windshield wipers and then as a temporary film screen — that is, the quickly moving bow creates a "surface" that picks up projected images — first of words — "rut", "route", "root" then a waving hand.)

Look at all that traffic! You know, driving at night like this, it's so easy to suddenly get the feeling that you're going in completely the wrong direction. That turn you took back there — the one you weren't really sure about — it was dark and you were exhausted, it was raining, and you weren't sure about the turn but you took it and you just started going that way. And then the rain stops and it starts to get light and you look out and suddenly you realize that everything is completely unfamiliar. You have no idea where you are. And you pull into the next gas station and get out and say, "Excuse me, can you tell me where I am?"

(In the following section, questions are in normal voice and answers are dropped an octave electronically.)

You can read the signs. (rut) You've been on this road before, (route) Do you want to go home? Do you want to go home now? (root)

Hello excuse me, can you tell me where I am? You can read this sign language. (begins series of waving hands) In our country, goodbye looks just like hello. This is the way we say hello. Say hello.

Hello, excuse me, can you tell me where I am? In our country, goodbye looks just like hello. It is a diagram between two points. It is shorthand for you were here last night but when I woke up in the morning you were gone. In our country, goodbye looks just like hello.

Hello excuse me, can you tell me where I am? You can read the signs. This is our sign language. It is a diagram of movement between two points. It is a sweep on the dial. It is shorthand for you moved away and I'll never forgive myself for not spending more time with you now that you're gone. In our country, this is the way we say goodbye. This is the way we say hello.

Hello excuse me, can you tell me where I am? In our country, we send these pictures of our sign language into outer space. (pictures of man & woman diagrams on Apollo 10 projected onto bow). We are speaking our sign language in these pictures. Do you think they will think his arm is permanently attached that way, or do you think they will be able to read our signs? In our country, goodbye looks just like hello. It is a sweep on the dial. In our country, you never know when you have really arrived. In our country, you don't know if you have even left yet. In our country, goodbye looks just like hello. Say hello. You can read the signs. Say hello.



From the early notes:

I want my work to be as close to my life as possible. My work is putting myself in unfamiliar places (as in "Institutional Dream Series" or camping by myself in the woods). I want to incorporate other people, other things into a system of pairing.

(A kind of simplicity that makes one retreat into parentheses. In 1976 I invited Anderson to the Nova Scotia College of Art and Design; she was at the school for a week. I remember her talking about performance, the artist's responsibility to the audience, and about doing the best you can. Her effect on many of the students was overwhelming. She cut through a lot of confusion, she got to the heart of things. More recently, after her appearance at Real Art Ways in Hartford, Connecticut, one student said that "She gave me new faith in art." These reactions are very moving, are not neutral, are an ideal for many of us. It is the ordinary that becomes heightened, the ordinary that becomes inspiration, because we know it is there and beyond our confusion and leading farther and farther on. Her works are a kind of stratigraphy in these locations, a (perhaps unintended) real identification of ethics, ethos, and esthetics.)

The following, in full, is from Anderson's "NOTES ON TWO AUDIO PIECES," written in September 1978:

"THE HANDPHONE TABLE ("When You We're Hear") Museum of Modern Art, NYC; September 15 - November 7 Pine table 3' x 5' x 2'7"; Two stereo tape decks; Two amplifiers; Four transducers encased in lead and rubber cubes; metal shafts

"The Handphone Table is a piece based on bone conduction. Stereo low-frequency songs on tape are amplified and fed through transducers. These tones are pushed up metal shafts which make contact with four points of the table surface. The listener places his elbows on these points and his hands over his ears. The sound travels through the pine and the equally porous bone of the arms and into the head which becomes, effectively, a speaker.

"I designed the table as the result of a frustrating evening trying to type a song on an electric typewriter. After typing several pages, I stopped to read what I had written and realized that it was unsingable. I got very discouraged, put my head into my hands, and just sat there. What was on paper made totally different sense out loud; almost another language. As I sat there getting more and more depressed by this, I suddenly realized that I had been hearing an incredibly loud sound, unidentifiable low tones. It was the vibrations of the typewriter travelling through the table. I decided to make a piece that combined vibration, depression, meditation, the sense of possible electrocution, and sound that seemed more *remembered* than heard: interior songs.

"Low frequency sounds were used because they travel more efficiently and produce less leakage. The songs were scored for Fender Rhodes, acoustic piano, violin, and voice. Sounds were panned from side to side and seemed to travel through a different area — lower and more at the base of the head — than with normal headphones. The difference between the pure organ notes and the same notes on the piano, which included ringing overtones and harmonics, became more apparent as the organ was heard in one ear, the piano in the other, and then in opposite positions.

"The words ("And I remember you in my bones" and a reversed line from George Herbert's 1633 love song "Now I in you without a body move") also used repetition and placement rhythms.

"What I call Orthophonic Sound has been used in many performance pieces, tuning the room so that the waves can be *felt* as well as heard. This piece is a more private version of this kind of spatial music."

The concern with acoustic space (visual space

dominated by acoustic space) is similar to that in Alvin Lucier's work; the sound/content is specific and specified in relation to the act of hearing. (Cribbed from H's notes: "Recently has removed herself as performer, substituting props that propose perceptual predicaments. Hasn't abandoned performance but displaced it by activating role of perceiver.") Thus the consciousness of the spectator becomes global, in relation to specified environments. The removal of the performer in these installations is paralleled by an emphasis on recordings and other multiple modes of distribution. The global environment is everywhere, is internal.

From "Like A Stream":

24. Last night I dreamed I was lying in bed sleeping. I dreamed all night I was just lying in bed, dreaming that I was sleeping. Last night I dreamed that I was sleeping.

And from Anderson's "Notes from 'Like a Stream':

..."The tape sections are performed on Tape Bow Instruments — bowed instruments with audio playback heads mounted on the bridges. Horsehair on the bows is replaced by strips of recorded audiotape. Much of the information recorded on the bows is reversible, sounds which make as much sense on the upbow as on the downbow: breathing (in/out); walking (forward/back); vocal sounds such as uh-huh...uh-uh

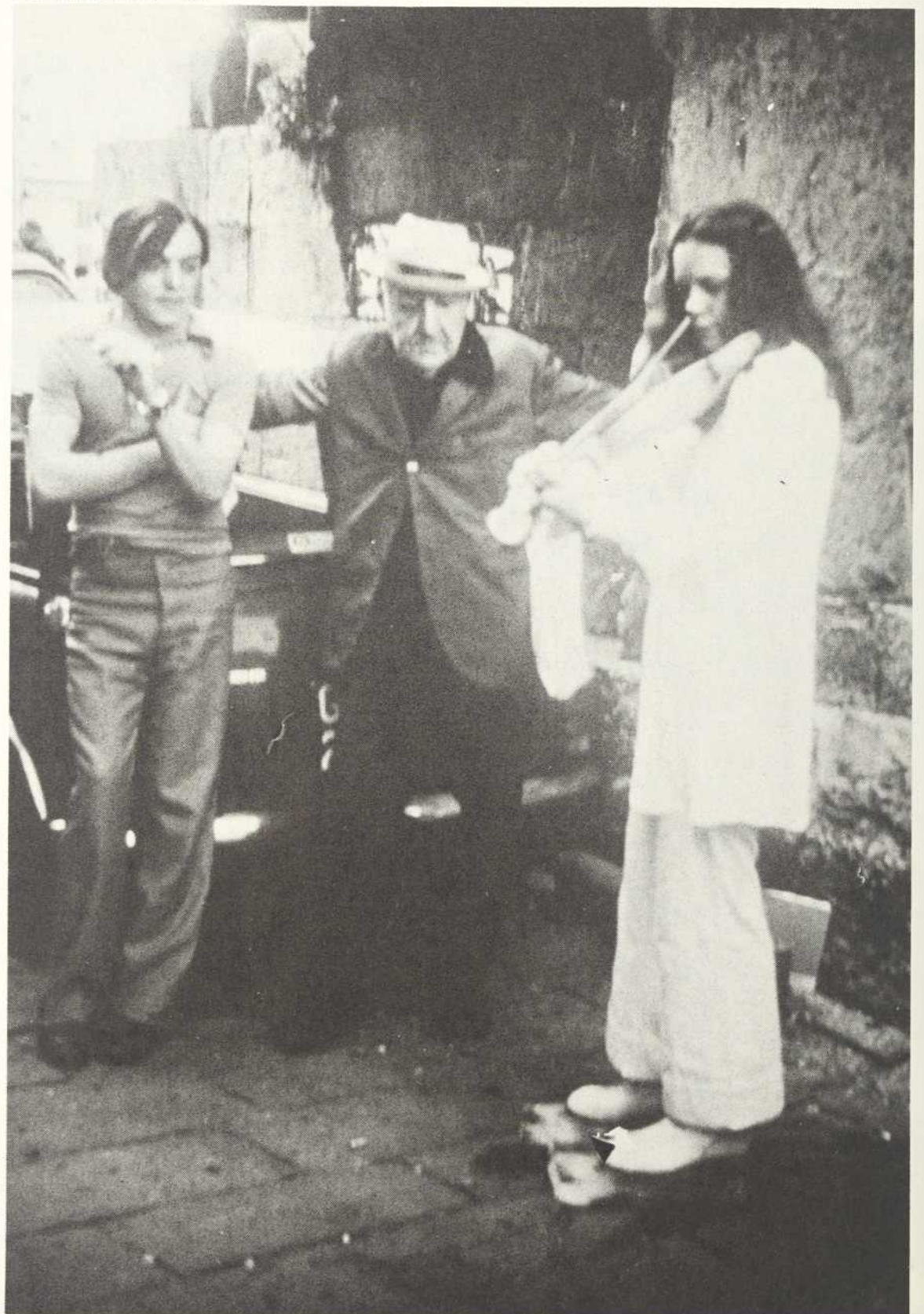
(yes/no) and uh-hhu-uh (tonal, colloquial I-don't-know); and water (upstream/downstream).

"The pitches and rhythm of the instrumentation derives from these tape sounds. The talking solos are performed as non-theatrically as possible. One of the issues became emphasizing to musician/readers the importance of speaking *over* the music; most of the performers had never been asked to do both. The texture of the piece tended to evolve out of the tones of the voices of the readers. My favorite version remains the Minneapolis performance (Walker Art Center), the flat and slightly nasal Scandinavian overtones... partly because I learned English in this part of the country and partly because the language sounds so much like the way the landscape looks: blank, flat, spare.

"The timing and counterpoint in 'Like A Stream' was a slowly shifting and dissolving series of images (slides) which also commented obliquely on the text. Phrases passed slow motion from double bass to cello as one image evolved into the next..."

As it were, it's a memory I carry, now outside of New York and her locations (which move) for two years, a gathering of references, occasions (I heard she was brilliant in.....) as if an ideal situation, a nexus of activities (just around the corner, beyond the field, beneath the bridge): academically I dream a series of perfect diagrams. They're empty (as diagrams). But they're everywhere... ■

From *Duets on Ice*, 1975.





# Notes sur la performance

par René Payant

## PROBLÈMES DE CRITIQUE

Des fragments. Voici ce que sera ce texte, en effet. Des notes, quelques réflexions, des suggestions d'opérations critiques, sans plus. Un texte incomplet, peut-être, ou, plus exactement, un texte fini, car il fait sens, mais un texte troué, ouvert, qui me semble la seule façon, pour le moment, de poser la question de la performance. C'est-à-dire de poser la question du discours sur la performance.

Ensuite, il sera peut-être possible de fermer complètement ce texte, de le transformer en un récit qui rende justice à la performance. Mais je crois que cela ne pourra être qu'à la suite de quelques ruses de discours, dans un texte piégé, comme par exemple un récit à deux voix (c'est-à-dire en forme de dialogue); ou encore à deux voies (c'est-à-dire un texte composé de deux récits entrelacés, ou superposés?, savamment articulés pour créer une illusion — autrement dit, en faisant oublier qu'il y a là de la fiction — celle de l'unité de l'orientation des deux textes, alors que, on le verra, ils sont au contraire *partagés*); ou encore en insistant tout simplement dans le texte, en y découvrant l'effet de montage, sur les contradictions mêmes d'un texte sur la performance.

Poser ainsi le problème de l'extérieur, du point de vue de la critique, à distance, nous montre effectivement que la performance résiste à sa mise en représentation. Elle peut être intensément vécue, quand elle réussit, mais elle peut être difficilement racontée, surtout quand elle a réussi. Par conséquent, en posant la question du discours sur la performance on définit, je

dirais *obliquement*, la performance en "échouant" sur un point de résistance qui est le lieu de sa spécificité.

Quatre références m'aideront à préciser, à formuler ici une interrogation: *comment* rendre compte d'une performance? De ce problème, qui est une question de *technique* (processus de production), en découle cependant un autre, qui est alors une question de *contenu* (produit de la production): de quoi rend précisément compte le compte rendu d'une performance? Je déplacerais déjà un peu la question en la reformulant maintenant ainsi: de qui parle *celui* (producteur de la production et du produit) qui rend compte d'une performance?

Mes quatre références sont: d'abord la conférence prononcée par Caroline Tisdall lors de sa participation aux "Premières rencontres internationales d'art contemporain", à Montréal en février 1977, ensuite le festival de performances qui eut lieu au Musée des Beaux-Arts de Montréal, les 13 et 14 mai 1978, et enfin deux textes à propos de ce festival, *Blurbs*, un entretien entre Peter Froehlich et Spanish Eddy (*Parachute* no 12), et le "compte rendu" de Rober Racine (*Parachute* no 13).

De ces quatre références je ne retiendrai cependant que quelques éléments, sans réellement considérer les problématiques générales de chacune de ces références; je m'en sers donc pour *former* ma question. On notera dès lors l'hétérogénéité du matériel que j'utilise: un texte sur une performance que je n'ai pas "vue", des performances auxquelles j'étais présent et des textes à propos d'elles.

## LA DESCRIPTION, LE RÉCIT

Le problème qu'a soulevé Caroline Tisdall lors de sa conférence sur *Coyote* (1974) de Beuys (cf. son texte au catalogue 03-23-03, ed. Médiart et Parachute, 1978) est celui de la description de la performance; c'est-à-dire comment rendre *présente* au lecteur du texte (ou à l'auditeur de la conférence), dans et par le texte, la performance qui un jour a eu lieu ailleurs, dans un autre contexte. Tisdall avait pris tout au long de la performance une série de photographies. Mais elles ne pouvaient rendre compte de *toute* la performance. Un film n'aurait pas segmenté la temporalité réelle, mais il aurait tout de même fragmenté l'espace puisque la caméra exige *un* point de vue (note: la caméra n'est pas idéologisée pour autant, c'est celui qui s'en sert qui choisit, le, *son* point de vue, qui *s'écrit* dans la forme de ce qu'il reproduit, dans la version qu'il en donne.) En d'autres termes, je dirais qu'il y aura alors dans l'image la marque du sujet de l'énonciation, autrement dit, dans l'énoncé la présence *signifiée* de l'énonciateur (dans ce cas-ci, un énonciateur possédant un savoir — la performance vue — qui a le pouvoir de le transmettre — maîtrise de la procédure photographique — à un public qui est un vouloir-savoir).

Pour pallier les trous et la réduction dans son *récit* photographique, Tisdall l'a accompagné d'un texte écrit (ou dit): la description de la performance. Première remarque: comme "genre" de texte, la description suppose une certaine fixité, au moins une *circonscription* de l'objet à décrire. Problème: il faut donc déterminer la *forme* de la performance.



Deuxième remarque: la description doit reproduire, sans excès et sans reste (utopie?), l'objet à décrire. L'objet de la description est donc celui-là même de la représentation: rendre ici et maintenant présent dans des *signes*. Des signes qui doivent, pour un moment au moins, se faire oublier (transparence) comme signes pour laisser *apparaître* l'objet. Deux problèmes: objectivité et vérité de la description. L'objet apparu, présent dans l'énoncé par l'énonciation, sera véritablement perçu comme "vrai", "réel" (première illusion: la présence réelle de l'objet pourtant en représentation) que si la description se donne comme "objective" (deuxième illusion: l'objet semble présent dans le travail de l'agent producteur de la représentation). Donc les deux effets, en réalité simultanés, sont le résultat d'une opération dans le texte: la dénégation du sujet de l'énonciation du texte. Retrait feint, présence invisible mais agissante, régisante, qui donne l'impression que l'objet (et non son signe) se présente là de lui-même. (Cf. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (I et II)).

Mais dans le cas de *Coyote*, ou de toute performance, ce qui est à décrire est un *événement*. Donc la description est en fait le *résumé* d'une *transformation*: problème de la *narration*. Retour des problèmes, autour de la question de la vérité (plutôt de l'effet de vérité — le réellesemblable): le temps et l'espace du représenté dans le temps et l'espace de la narration. Effet de présence: en un *moment* la *totalité* de l'événement, par des jeux dans le texte. Donc, raconter une histoire: problème de l'*écriture de l'histoire* (Cf. Louis Marin, ancien). Mais le *résumé* de l'histoire est un *piège* (Cf. Louis Marin, récent). L'histoire est celle de ceux qui la font (qui détiennent le pouvoir; mais l'histoire — les événements du pouvoir en acte — n'existe réellement comme Histoire que si elle est racontée, c'est-à-dire retracée dans des signes (texte, image): *historiographie*. L'histoire du pouvoir dépend donc du pouvoir de l'écriture. L'historiographe n'est pas dans l'histoire, il n'en est que le raconteur (qui s'efface d'ailleurs pour que dans le texte l'histoire *semble* se raconter d'elle-même). Hors l'histoire, l'historiographe possède cependant le/un pouvoir car, sans écriture, que reste-t-il des actions du pouvoir de ceux qui veulent faire l'histoire? Pouvoir discret, mais d'autant plus fort qu'invisible, le pouvoir d'écrire écrit son histoire dans l'écriture de l'histoire des autres, des maîtres du pouvoir (qui croient l'avoir ou qui le veulent). Retournement donc de la situation, de la position du pouvoir, par un savoir-faire qui est ici un savoir-raconter comme force qui change la question. (*La force des faibles*, cf. J.-F. Lyotard, récent).

Que raconte alors le récit de *Coyote* tel que proposé en images et en texte par Caroline Tisdall? Note: se rappeler cependant la situation *organisée* de la "performance" de Beuys: la séparation (par une grille) des deux scènes, celle du *spectacle* — Beuys et le coyote — et celle des *spectateurs*, dont Tisdall. Les spectateurs réduits à *regarder* le maître en action. Maître dont Tisdall, à la fin, dans le texte, n'est peut-être que la représentation, symbolique, fidèle.

#### STRUCTURE, ÉVÉNEMENT

On remarquera dans le texte du dialogue entre Froehlich et Eddy:

1) ce passage:

P.F.: *Well, got reasonably close with Max Dean...*

(...)

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

2) et ces autres pris ici et là:

P.F.: (...) *a period just after the novelty wears off when the audience has to adjust its expectations. It's the point at which the content of whatever it is that's going on gets stripped away by repetition.*

S.E.: (...) *ans most of what happened in this, happened in the audience.*

Je souligne dans cette conversation les éléments qui posent d'emblée le problème à l'intérieur de la performance elle-même. Note: telle que je la conçois maintenant la performance n'est pas réductible à une forme de théâtre — c'est-à-dire à la représentation des actions (d) écrites dans un texte; le *pré-texte* de la performance est une *structure*. Autrement dit, la performance est un système de relations ou les positions sont fixées mais non attribuées — elle est donc ouverte, en quelque sorte, aux changements de fonction. C'est pourquoi dans la performance ça bouge, ça circule. La performance est, dans tous les sens, un lieu de déplacement.

Dans le texte de Racine qui accumule les petits tableaux commentés, je note simplement ceci:

"*Sans doute la performance la plus représentative de l'éthique de cette discipline. Max Dean apporta au festival un essai de maître sur la totale dépendance de son corps face aux désirs du public.*"

Racine exprime explicitement l'importance de la performance de Dean au festival de M.B.A. Dans la conversation entre Froehlich et Eddy cela est aussi dit, mais d'une manière plus subtile. Je dirais par une *ruse* du discours: en plaçant le *nom propre* (l'auteur de la performance) au début et à la fin du texte, c'est-à-dire aux marges du texte qui raconte la performance, ou plutôt, plus exactement, qui en *décrit le dispositif* (P.F. insiste, après avoir renommé Dean, puis après avoir *narré* sa lente entrée par les pieds — N.B.: extrémité non identifiée opposée à la tête — : *(in this performance) "you had a pre-imposed structure that was physical, you know, mechanical, and so it was really inflexible"*. P.F. ajoute encore plus loin que Dean *"turned himself into a part of the mechanism"*.)

Je remarque alors ceci: Froehlich nomme d'abord Dean, pour introduire dans le texte le "sujet" de la performance dont il va maintenant parler, discuter. Quand il en parle, le *nom* de Dean et Dean lui-même, comme *personne*, disparaissent puisque Dean n'est plus là dans la performance en tant qu'auteur-artiste mais comme partie du mécanisme que décrit maintenant Froehlich dans le texte. C'est pourquoi, à la fin de la description du dispositif, Eddy pose la question de la *présence* et du *nom* de Dean. Le texte de ce dialogue *signifie* donc dans la *forme* du texte même la double nature de Dean dans la performance. Littéralement absent de la scène d'abord, mais aussi absent comme auteur — ou présent (en tant qu'auteur) mais "déguisé" en partie du mécanisme. Dean est donc à la fois auteur et acteur: membre du dispositif qu'il invente, hors de et dans la machine. Si dans le texte du dialogue le nom de Dean est rappelé (ruse du manque de mémoire de Eddy) c'est pour permettre au texte de *réinscrire* ainsi dans le texte — une deuxième fois, pour l'histoire — le nom de Dean, le nom de l'auteur-artiste qui n'a du reste pas encore fait son entrée comme acteur-partie du mécanisme.

Ce n'est qu'après que l'entrée, retardée, de Dean comme acteur fait son apparition dans le texte du dialogue. Après la description du dispositif, Froehlich commence la narration de la performance qui est la très lente entrée de Dean acteur-partie du mécanisme. L'entrée de l'acteur (dont on verra qu'il est un acteur passif, c'est-à-dire qu'il est régi par ce qui arrive) est de fait une identification retardée: le passage progressif, mais plus ou moins lent, des pieds jusqu'à la tête sur la scène. L'identification retardée ("*Two or three inches a minute*" dit le texte) dans la performance est cependant précipitée dans le texte par la question de Eddy: "*That was Dean?*". Retour du nom, le même, mais cette fois appliqué à l'acteur qui arrive comme *figure* de l'impuissance: baillonné, les yeux bandés, poings et pieds liés, et *relié*, comme partie, au mécanisme qui l'entraîne. Image du faible.

Troisième inscription du nom dans le texte, mais avec un retournement de la situation: si le nom passe ici à l'histoire c'est dans la figure affaiblie du non-pouvoir. L'auteur (régisseur, lieu du pouvoir) est transformé, s'est transformé en acteur impuissant.

Rappel: Racine dit que "*Max Dean apporta au festival un essai de maître sur la totale dépendance de son corps face aux désirs du public*" (je souligne). Héros par abandon du pouvoir: tout perdre pour gagner. C'est pourquoi dans le texte du dialogue entre Froehlich et Eddy (Froehlich qui a vu et raconte à Eddy, et *explique* ce qu'il a vu parce que cela n'est pas facile à raconter) Eddy, qui a bien compris les renseignements (et l'enseignement) transmis par Froehlich, déclare, plus tard dans le texte: "... *and most of what happened in this, happened in the audience*". Ce que reprend le "maître"-Froehlich (celui des deux membres du dialogue qui écrit ici l'histoire), en ramenant, une dernière fois, le *nom* dans le texte: "*Yeah. I think they were intentionally the focus of the piece. And Dean was the only one to make the audience the focus of the performance*" (je souligne). Dean, auteur unique dans le contexte du festival du M.B.A. Donc, à la fin de l'histoire, Dean est un "héros" véritable, le seul; il a fait un coup de maître en retournant le point focal de la performance de l'artiste vers le public. C'est là son *intention* et tout le dispositif dont il fait partie est construit à cette fin. Mais tout ceci n'est qu'une feinte, qui est le jeu de la performance.

Entre le nom de Dean comme image de l'acteur et l'arrivée beaucoup plus loin du nom final de Dean comme héros vainqueur (qui est alors la *valeur* donnée au nom de Dean prononcé au commencement du texte — rétroaction pour l'histoire future), il y a dans le texte du dialogue le récit des interventions du public, l'espace où se joue le *leurre* de "la totale dépendance (...) du corps (de Dean) face aux désirs du public". L'artiste "permet-commande-recommande", pour un moment, au public de prendre sa place perdue, c'est-à-dire de détenir le pouvoir. Mais quel pouvoir?

Ce qui se passe en fait dans la performance de Dean c'est qu'il arrive *tout à coup* un *moment* où le spectateur saisit l'*occasion* offerte dans/par la situation créée par Dean de transformer le *spectacle* en *événement*, ou plutôt de changer le sens de l'événement en cours et de produire un *contre-événement*. Le sens de l'événement, dans l'histoire *apparemment* produite par Dean et qui se déroule *lentement*, est la montée progressive du danger, qui a comme issue la fin douloureuse (mortelle?) de Dean (sus)pendu par les pieds. (Notons l'inversion de la position normale, habituelle de la pendaison.)

Notes: 1) *apparemment*: car ce que l'histoire présente, par sa *mise en scène* (visuelle), est précisément l'inverse: l'arrêt de la montée vers la fin de l'histoire, l'offre de la possibilité d'un contre-événement qui dévie le sens, une action que seul le spectateur peut accomplir. Donc: l'entrée en scène du spectateur, agent du contre-événement.

2) *lentement*: car seul la lenteur du déroulement de l'événement permet au spectateur de regarder tous les éléments qui composent l'événement et de remarquer, tout à coup, à un moment donné, la structure qui les réunit. Trois éléments importants:

1) TEMPS: la minuterie

2) ESPACE: le parcours du corps de Dean

3) SON: dont l'absence se laisse découvrir *visuellement* par le rapport (cause-effet) entre le microphone, la lumière rouge — danger/arrêt — et la minuterie.

Tout l'événement se passe, d'abord, dans le silence et n'est que visuel, quoique ce qui se passe avance lentement, jusqu'au moment où le spectateur saisit la raison de la présence du microphone, le lieu du *manque*, l'appel du son (que ne peut produire Dean-acteur baillonné) qui a été créé et marqué dans le dispositif de la performance par Dean-auteur; jusqu'au moment



du retournement: l'arrivée du son sur la scène dans l'histoire, du son qui ne peut venir que du spectateur (passant alors de l'oeil à la voix), qui est le contre-événement qui arrête — ici littéralement — le cours de l'événement.

Le spectateur saisit, s'il en a le désir (cf. Racine; mais le manque est créé, donc le désir ne peut tarder), l'occasion d'agir, de produire le son qui empêche un espace d'être franchi pendant que le temps passe. Le son est central (comme le microphone au centre de la scène et aussi à la limite — comme la grille de Beuys dans *Coyote* —), entre l'espace de la scène et le public, mais les unissant plutôt que de les séparer comme chez Beuys. L'absence du son dans l'événement laisse Dean-acteur agir, c'est-à-dire être agi, tiré vers la fin de l'histoire "prévue" (feinte) qui est aussi dangereusement sa fin (la mort de l'artiste); la présence du son est l'occasion saisie du contre-événement qui retourne la situation — en immobilisant Dean-acteur dans un moment de l'événement (selon l'intention de Dean-acteur) — et place alors le spectateur sur la scène: mais à l'endroit et dans la modalité "prévue" (réellement) par Dean-acteur. Le contre-événement sauve l'artiste en sauvant l'acteur impuissant.

Qui est alors le héros? Le spectateur-acteur qui exerce son pouvoir sur la situation ou Dean qui a créé une situation où il se place en état d'impuissance en laissant au spectateur le pouvoir (ou le devoir?) d'agir? L'artiste reste le maître en jouant un moment l'enjeu de sa perte du pouvoir jusqu'à l'instant où le spectateur s'emparant du pouvoir délaissé change la situation, sauve l'artiste-acteur et donne raison à l'artiste-acteur.

Je note à la fin de cette performance:

- 1) que le son y est fondamental: le son comme pouvoir du spectateur, le son comme écriture du contre-événement, parole de l'histoire détournée;
- 2) qu'il n'y a plus de division d'espace: le son crée une seule scène où se jouent des rapports de forces, continuellement retournés;
- 3) qu'une situation est créée qui englobe l'événement et le contre-événement: la performance dont l'artiste et les autres participants sortent victorieux.

#### L'ANALYSEUR DEAN

Durant le festival du M.B.A. la performance produite par Dean a sûrement été celle qui sollicitait le plus dramatiquement l'intervention des spectateurs. Dean a choisi de laisser choisir les spectateurs. Les désirs de chacun pouvant être opposés: Dean met en scène la lutte des pouvoirs, une lutte "bruyante" qui le sauve. Pour moi, comme pour beaucoup d'autres sans doute, la performance de Dean a fonctionné comme un *analyste*, au sens que René Lourau donne à ce terme (cf. *L'analyste Lip*, coll. 10/18).

*L'analyse institutionnelle généralisée* "c'est aussi, et parfois surtout, un comportement "un peu fou", une rupture avec les rapports habituels, la destruction des normes et l'innovation de nouvelles normes — nouvelles non seulement parce qu'elles remplacent les anciennes, mais aussi parce qu'elle se nient ou tendent à se nier en tant que normes".

L'analyse institutionnelle généralisée est l'action des analystes. Par analyste Lourau entend des phénomènes "qui produisent par leur action même une analyse de la situation".

Au sein du festival, la performance de Dean a servi de révélateur. Au milieu de la session, par l'action qu'il a entraînée, il a créé une situation qui a permis de relire autrement les performances passées et a donné une *théorie* de la performance qui a engendré des attitudes nouvelles pour les performances futures.

D'une manière plus générale, la performance de Dean est, entre autres choses, une analyse de la fonction du

spectateur et, en ce sens, elle est une critique des normes, des rapports *institutionnalisés* que le spectateur entretient avec les oeuvres d'art. La performance de Dean n'a pas de sens, sinon celui de présenter une *structure formelle ouverte* à une variété de comportements: un lieu où le pouvoir circule, est *partagé*, où le sens de l'histoire change de mains. Mais l'histoire de la performance de Dean n'est que l'histoire des déplacements du lieu du pouvoir. Histoire de circulation. Il n'y a donc pas de *spectacle*. Plutôt un *dialogue*: deux points de vue, au moins, (cf. la relation JE — VOUS et la marche, dans la performance de Raymond Gervais au même festival).

#### LE RÉCIT DE LA PERFORMANCE

Ceci me ramène à ma question initiale. À la suite de ces réflexions, de ces questions, de ces contradictions, la difficulté du problème se précise cependant. Raconter une performance c'est faire le récit d'une histoire à laquelle on a *participé*, comme acteur adjuvant ou opposant. La performance à raconter n'est en réalité que l'histoire même de cette participation où les sujets régis et régissants se déplacent et s'échangent leur fonction.

Problème: il s'agit donc de se raconter "en acte" avec l'autre. Il y a donc un déplacement du problème de l'écriture de l'histoire (vérité-objectivité) à la problématique de l'*autobiographie*: le sujet de l'énonciation doit raconter, c'est-à-dire véritablement représenter dans le texte, produire le récit d'une histoire dont il est le sujet. Coïncidence dans l'énoncé du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé puisque raconter une performance c'est raconter *son expérience*: être dans et hors l'énoncé, ouvrir la forme circonscrite, sans destruction.

Problème: le récit historique marque sa vérité par la dénégation du sujet de l'énonciation dans l'énoncé et, partant, de la représentation. Le récit autobiographique veut au contraire rendre présent le sujet de l'énonciation, mais en ne perdant pas toutefois l'effet de vérité du récit historique: le sujet de l'énonciation veut que la représentation qu'il donne, sa représentation, soit perçue comme la présence du "vrai".

Problème: l'histoire que cherche à raconter le sujet qui *rapporte* une performance n'est cependant pas que son histoire propre: elle est l'histoire d'une interaction entre un artiste et un public dont il fait partie. Le sujet de l'énonciation du texte d'une performance n'est donc qu'une *partie du mécanisme* de toute la performance. Le récit ne doit pas être exclusivement autobiographique (histoire du sujet de l'énonciation) car il n'y a pas qu'un seul héros de/dans la performance. Ou il n'est pas celui que l'on croit, même si l'action a réussi par l'intervention du spectateur.

La performance de Dean donne par sa structure même un *exemple* de ce problème et, du même coup, un *modèle* de solution. C'est donc dire que l'oeuvre est la représentation, déjà faite, du texte critique, à venir, qui la mettra en représentation. Le signe avant la chose? Le nom avant le récit qui donne réalité au nom?... Modèle proposé: il faut *faire la mort* quelque part.

Mais de la performance à son récit par un des acteurs qui y ont participé, je dirais qu'il y a dans le passage au texte un *déplacement du centre d'intérêt*. La performance de X devient le récit de Y. Alors la structure formelle de la performance doit être renversée, retournée. Dans la performance de Dean, l'artiste-acteur fait le mort comme acteur impuissant dans l'événement et attend l'arrivée d'un intervenant, l'action de Y, alors que dans le récit de la performance de Dean, l'auteur-intervenant Y fait le mort (dénégation du sujet de l'énonciation) pour écrire l'histoire d'un événement où il est un acteur-héros intervenant (dans le texte sous la forme du *je*) pour rétablir la situation de vie par la production d'un contre-événement. Renversement: la situation seconde devient dans le texte la situation première.

Un tel récit est donc partiel (partiel) et n'inscrit dans l'histoire que le récit du contre-événement. Je dirai alors que la performance est une forme d'art où l'artiste se sacrifie au *profit* de son audience où et par qui tout arrive. *Apparemment*. Rappel: la performance est un piège; l'artiste n'y donne le pouvoir qu'à son profit (il vit de l'action du spectateur; cf. Duchamp, "C'est le regardeur qui fait le tableau").

Paradoxe: l'auteur du récit d'une performance raconte son expérience: le texte est la représentation de *son oeuvre*. Dans la performance, l'artiste c'est tout le public. Et, s'il ne restait dans le récit (détourné, ou fragmenté) que le *nom propre de l'autre* (la "totale dépendance de son corps" dans la performance est remplacée dans le récit par un *signe* qui identifie le corps abandonné)? Embrasseur du récit (origine — corps dans le *passé*), absent dans le récit où le sujet de l'énonciation se raconte en acte (action au *présent* représentée), accessoire ou patient dans l'histoire racontée, mais tout de même présent comme nom dans le texte (signe pour le *futur*): l'artiste.

Qui détient le pouvoir? Qui reste le héros? Qui passe à l'histoire: les auteurs ou les textes (où les noms sont inscrits)... L'artiste aurait alors ainsi aussi piégé à l'avance, par le piège du/dans le dispositif de sa performance, le récit qui en rendra compte. ■



# MAX DEAN

## Three Projects and the Theory of Open Art.

by Philip Fry



School House, Carmen, Manitoba. Winnipeg Art Gallery

School House, Carmen, Manitoba, Class-room. Winnipeg Art Gallery.



Photo: Ernest Mayer

Photo: Ernest Mayer

In March 1978, Max Dean spent a week as guest artist at the University of Ottawa's Visual Arts Department. During his stay, he worked in close collaboration with members of the staff and the student body, producing with them *Room 321*, a transactional work.

Following closely upon Dean's *School-house Project* and *Max Dean: A Work, Room 321* was the third in a series of projects in which factors independent of the artist's control were introduced as conditions of his working procedures.<sup>1</sup> The issue raised by these projects would seem to be the formulation of a notion of authorship which can account for the participation of a group not only in the execution but also in the elaboration of the conceptual framework of program which determines the manifest structure of the work.<sup>2</sup> During the production of *Room 321* so many aspects of the artist's usual control over his work were called into question through the sharing of responsibilities that this work stands as an extreme case or perhaps even a critical instance of the general theory of open art.

What I would like to attempt here is to trace, through Dean's projects, a *displacement of emphasis* from the work of art considered as an open finished product and from the methods used by the artist to decenter some aspects of his productive activity, to the intersubjective transactions involved in the proposition and elaboration of the program that governs a work in its entirety. These transactions, while decentering each participant's subjective position, lead, through the coordination of individual inputs, to the constitution of a composite author. Approached from this point of view, the notion of authorship focuses attention on the pattern of operations by which the program is proposed and effected, leaving aside those of the participants' characteristics that are not relevant to the work itself.

To develop these points further, I will present, in conjunction with brief descriptions, some remarks aimed at situating Dean's three projects within the general theory of open art. I will make extensive use of Umberto Eco's early texts, not because they have to do with his current views, but because they provide a key, a clear, synthetic view of the theory as proposed in the early sixties.<sup>3</sup> When necessary, John Cage's texts will be used to complement and to extend Eco's position.<sup>4</sup>

### 1. THE SCHOOL-HOUSE PROJECT

Dean's program for the *School-house Project* was designed to draw attention to the artist's control over the material factors that condition his working procedures. He set up the situation by inviting someone unknown to determine the basic material conditions of the project for him, thereby decentering his position in regard to the procedures used and the works produced. He proposed the project in a letter to Bill Kirby of the Winnipeg Art Gallery:

*I would like to propose a piece for the Prairie Sculpture Exhibition. The work does not exist yet, only the premise for its creation. I propose to create a work in which the variables, i.e. materials, environ-*



ment and time element, are to be determined and fixed before the actual conceptualization and construction of the work begins. The finished work will reflect this system or structure.

The conditions which I propose to work under are:

1. that I be the sole builder.
2. that the space or environment in which the work is to be created is solicited through an ad placed in the Gallery's monthly calendar. The wording of the ad should be something like: Wanted: a space in which, and around which, a work of art can be created for a forthcoming exhibition. Replies would be directed to a post office box. The site used will be the one offered in the first (earliest postmark) reply to the ad.
3. that only materials and tools already on the site will be used. No other materials or tools will be purchased or taken to the site.
4. that the clothes and contents of my person differ in no way from the usual. Any articles that I normally carry or wear, i.e. clothes, belt, etc. can be used in the work.
5. that equipment for documentation not be considered as tools or materials and that their presence is for documentation purposes.
6. that the time for conceptualization and construction be from the time of receiving the first reply to the ad until the installation date of the exhibition.

Should you accept this proposal, this letter is to be retained and made available as a document pertaining to the final work.<sup>5</sup>

To keep the solicitation of space as independent of Dean's personality as possible, the ad appeared anonymously in the Gallery's regular calendar of events. The first response proposed the use of an old one-room school-house located near Carman, Manitoba, about sixty miles south-west of Winnipeg.

During his negotiations with the owners of the school-house, Dean signed an agreement not to deface the building. He did obtain, however, permission to use the loose materials, discarded furniture and other items found on the site. An inventory of available materials turned up an ample supply of wood-boards of various lengths, widths and thicknesses — and miscellaneous articles such as a table, a spoon, hinge pins, binder-twine, cups, and nails; to these, by the rules set down for the project, Dean added his clothes and the contents of his pockets. The main problem was that there were very few tools suitable for working the wood: with the exception of small paper scissors, there was only the pen-knife that Dean carries around as a matter of habit.

A period of about two months was available to conceive and execute a response to the conditions determined by the site. A daily trip back and forth between Winnipeg and Carman in a car framed Dean's activity, establishing a regular work rhythm and providing quiet moments in which he could mull over the type of imagery to be used and devise some practical plan of attack.

Dean improvised tools to supplement the pen-knife: cut diagonally, the playing board of a child's game became a square, a wedge was fashioned out of wood, a bolt was fixed to a piece of wood with a coat hanger to make a hammer, the metal brace from a ping-pong table served as a nail-puller, and the bracket from a hydraulic door-closer was used to straighten nails. A system of measurement was established by taking the combined thickness of two planks standing on their edges as the basic unit. Eighteen of these units constituted one standard board length (sbl).

Since most of the cutting and shaping of wooden elements depended on the painstaking use of the pen-knife as both a saw and a chisel, the work advanced slowly. Assemblage of the elements was based on placement by juxtaposition or stacking, the use of carefully fashioned joints and slots, and a calculated exploitation of weight, pressure and tension. Nails were used with great economy.

Three pieces of sculpture were produced during the time allotted for the project. Without denying their mutual affinity as the products of one program, each of these works, when considered individually, functions as an *icon* in regard to the image it embodies, as an *instrument* in regard to the practical operations it permits or suggests, and as an *index* calling attention, through the traces of work it displays, to the specific procedures used in its own production. Moreover, when these pieces are displayed in conjunction with the relevant documents, they also present, in the form of a commemorative narration, the structure of the artist's performance in regard to his program.

*Tightrope's* iconic function is based on this work's literal, instrumental features: the long platform, the ladder, and the rope stretched taught between two well-braced uprights constitute a workable instrument and not simply the image of an instrument. The piece is literally what its title says it is, a tool for performing a balancing act. Although objects can exercise several different functions at the same time, in the case of *Tightrope* an order or hierarchy of functions seems to be suggested. Once the piece has been identified as an instrument, an object related to and used in particular contexts of daily life, the viewer can, in his pursuit of meaning, also treat it as an icon.

The shift in the viewer's attention from *Tightrope's* instrumentality to its iconic function is, no doubt, provoked or at least assisted by the context in which the piece is displayed as art and the visible excentricity of some of the piece's elements, for example the use of braided denim for the rope. Both of these factors invite the viewer to use some circumspection and lead to further scrutiny of the work's material and formal components.

But circumspection and scrutiny do not, in themselves, constitute the iconic function. Iconicity also involves the establishment of a bond which enables the perceptual material presented to "stand for", "signify" or, perhaps more properly, "connote" some other term. What specifies an icon as a type of sign is that this relation is based on some kind of

*Tightrope*, 1977; collection: Canada Council Art Bank. Winnipeg Art Gallery.

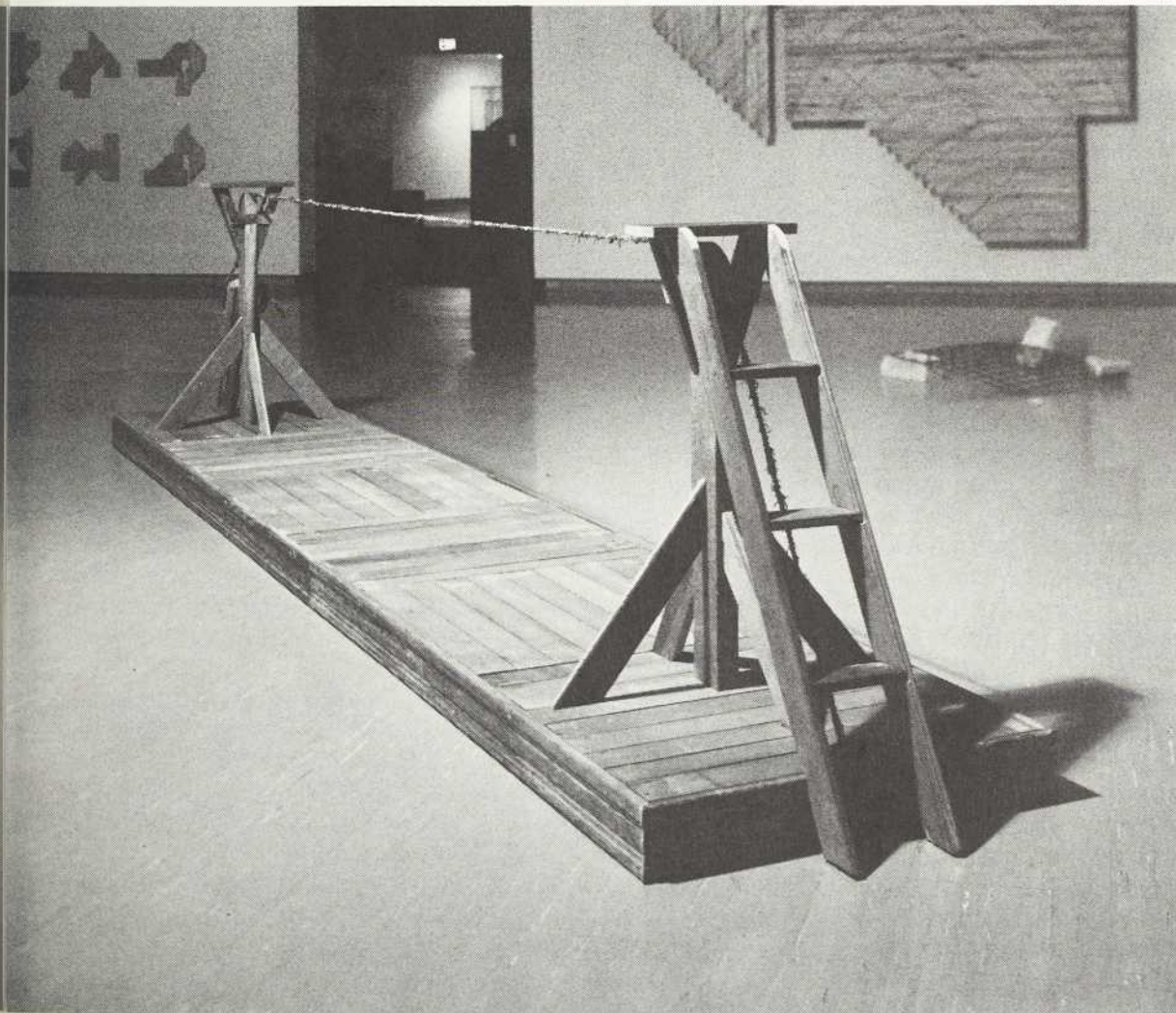


Photo: Ernest Mayer

*Prairie Mountain*, 1977, Winnipeg Art Gallery.

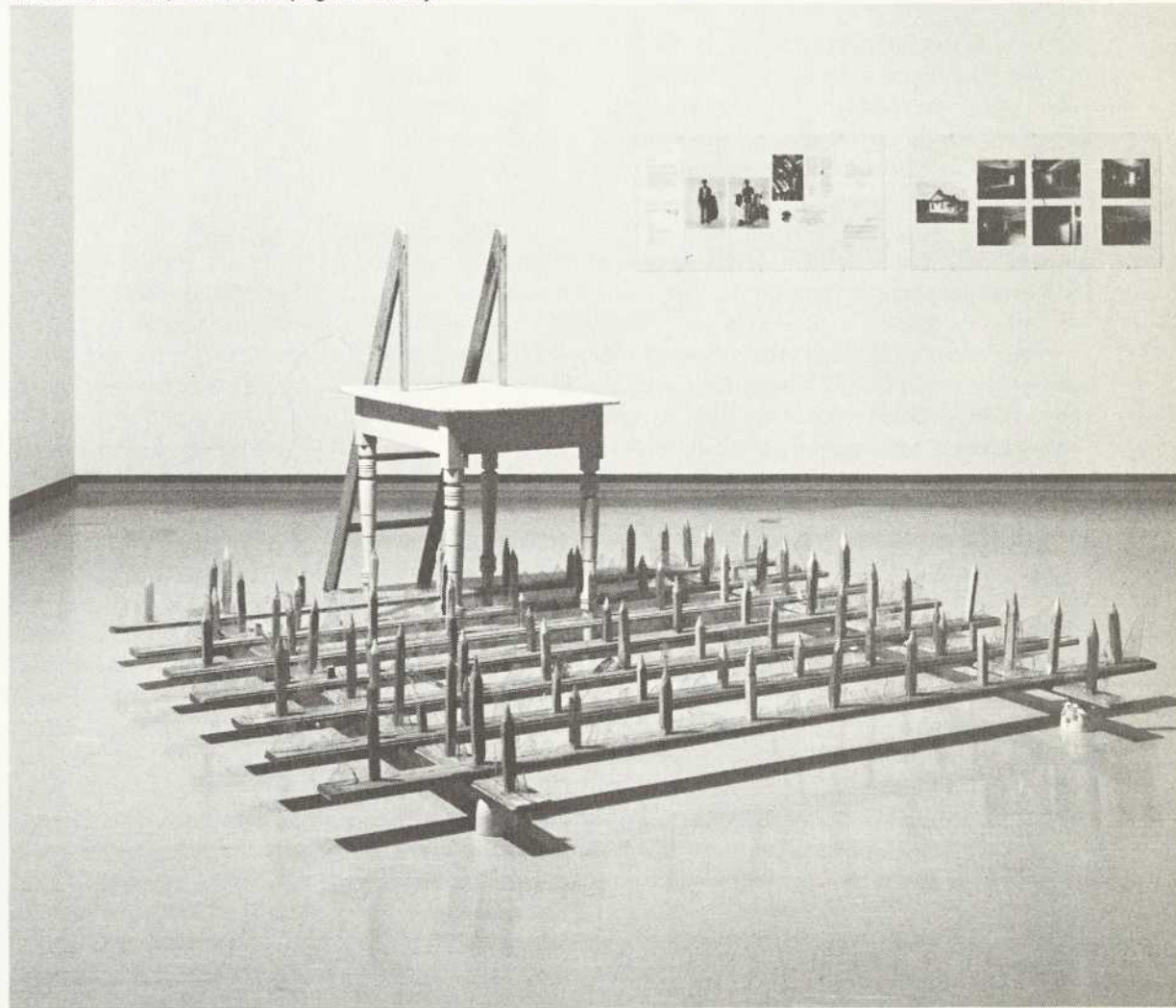


Photo: Ernest Mayer



visual similarity or analogy between the signifying and the signified terms, the *exemplification* through the physical properties of the image of some characteristic or characteristics of the other term.

How, then, can *Tightrope*, an object which is literally what its image presents, be considered an icon without falling into a tautology of the type "every object is an image of itself?" There would seem to be two aspects to the answer. All recognizable objects are examples of the categories by which things are distinguished and classified within a given culture. When taken as an image, *Tightrope*, though singular and concrete, stands as an example of the class of objects to which it belongs and, in so doing, connotes the traits or characteristics used in the classification. Some of these traits deal with the material components and structural arrangement of tightropes, presenting an immobile, static schema based on spatial characteristics and relations only. Other traits, especially in this case which deals with a tool or instrument, concern the use to which tightropes can be put, introducing a temporal factor and presenting potential modifications of spatial relations as a pattern of action or "action space."<sup>6</sup>

The literal connotations proposed by the object as image act as a loose framework within which each viewer is free to investigate implications, to establish associations and to attempt applications to some aspects of his personal experience. One could, for example, pursue the following line of thought. Unlike the transitive action of objects like the hammer, spoon or pencil by which a subject effects a material transformation in an object, the action of a tightrope is intransitive. It is not used to perform an operation upon an object but rather serves to set up a situation, to condition a deed by which the subject manifests his skills and values. The balancing act. Each viewer can assess and elaborate the notions of risk, courage, equilibrium, the equalization of forces evoked by the image, always remaining free to reassess them when he so chooses.

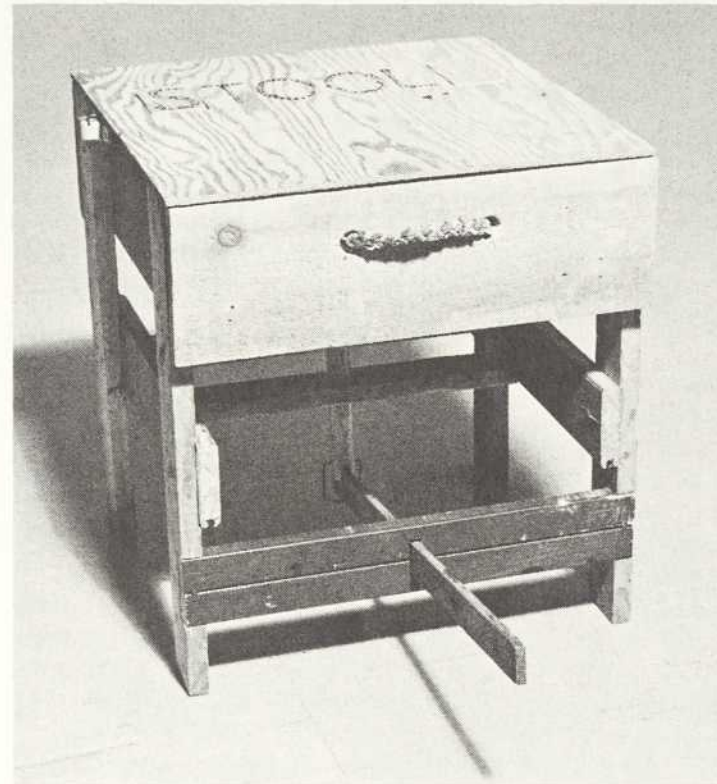
The viewer can also interpret the image by applying its connotations to some object or situation by denotation. The piece is seen as "standing for" or "taking the place of" something else, a referent. *Tightrope* can, in this way, be interpreted as referring, in a general way, to all or any situations involving "balance" and "risk" as important factors. When the piece is considered in conjunction with its context, it can be seen as particularly applicable to the production of art. And a further possible determination is provided by the indices, the traces or evidence of work manifested by the piece: the balancing act evoked by the image is used to qualify the procedures by which the piece itself was made.<sup>7</sup> Whatever approach the viewer takes, the important thing is that it is he who takes the initiative by applying connotations to various possible referents. The referent is not given once and for all, but is open to determination.

*Prairie Mountain* also leads the viewer into a complex network of possible meanings, but it seems to do so by inverting the hierarchy of functions proposed in *Tightrope*. Instead of passing from the literal instrumentality of an identifiable object to an iconic function, with *Prairie Mountain* the viewer, immediately confronted with a problem of interpretation, deals with the work as an icon from the outset. In following out the piece's implications, he discovers its potential instrumentality as a kind of diagram or plan.

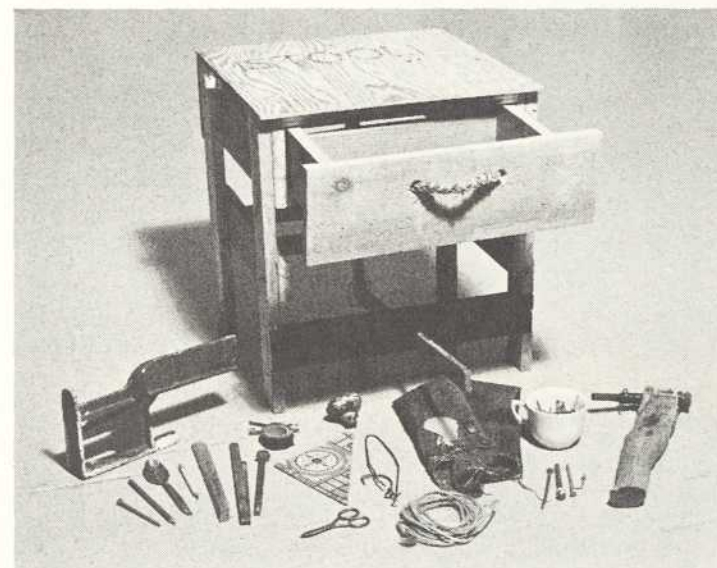
As the investigation of *Prairie Mountain's* material and formal elements and relations proceeds, linguistic factors enter into play, explicitly through the presentation of the title and implicitly as current sayings and puns come to mind. The title, an oxymoron, serves as a key to the structure of the whole work: by conjoining the notions of a horizontal plane, the prairie, and a vertically oriented mass, the mountain, an impossible or at least highly improbable figure is evoked. The viewer, if he wishes to make some sense of the situation, attempts to establish order by reducing some

aspects of the contradiction or by seeking some unifying principle at a less concrete level.

When taken in isolation, two of *Prairie Mountain's* three major units are, of course, easily identifiable utilitarian objects, a table and a set of ladder-like stairs. But these units are encountered within a given assemblage as parts of a whole; it is the totality that raises problems of meaning. Through their integration in the assemblage, the table and stairs are divorced from their usual contexts and the viewer, less concerned with their practical, everyday use, seeks to un-



Stool, 1977. Photo: Ernest Mayer, Winnipeg Art Gallery.



Stool, 1977. Photo: Ernest Mayer, Winnipeg Art Gallery.

derstand their relationship to each other and particularly to the third, less literal floor element. As iconic elements, the table and chair connote the categories to which they belong and the patterns of activity proper to the members of these categories.

The role of the stairs in regard to the table is well marked: two vertical props, rising from the table-top to support the upper end of the stairs, call attention to the horizontal surface of the top and single out a landing or arrival area. But, even if the viewer responds to this arrangement by using the stairs to climb onto the table, this activity is subsumed and oriented by his pursuit of meaning. Climbing is, in this case, a function of "figuring out" the piece. Through its association with the stairs, the table's role is transformed from that of an object upon which things are placed and arranged to that of an elevated plane which serves as a support for walking or standing. Two of the table's legs are positioned within the quadrilateral formed by the horizontal floor unit. Rising above and overlapping the edge of this unit, the table assumes the guise of a lookout, a vantage point from which the items assembled below can be surveyed in plan, as if topographically.

Cups turned upside down lift the wooden frame of the large horizontal unit a few inches off the floor. Here, the inversion of the cups seems to be both functionally and visually pertinent: what usually serves as a container has been used as a support and the vaguely conical shapes, instead of opening at the top, form small, rounded bodies, negligible volumes lost on the relative immensity of the horizontal plane of the floor. An evocation of mounds or hillocks: making mountains out of molehills. Perhaps also a suggestion about the perceptual importance of minute objects, minimal accumulations and isolated details in the context of the Great Plains.

The frame itself is composed of seven regularly spaced boards which span the interval between two other, lateral support boards. From the lateral and transversal boards alike, pointed wooden stakes and irregular pieces of broken glass jut upwards. The shape of the assembled boards and stakes is reminiscent of an upturned harrow, an instrument used to break up the soil, gouging the land with regular furrows, and evokes a pattern of action to which the sharp edges of the glass contribute an aggressive, frightening character.<sup>8</sup> But the bits of shattered glass also act as image. Held in place by grooves running down the center of each board and standing side by side, they form a jagged edge similar to the crests and crags of a mountain range while denying, through their transparency, any real affinity with the solid masses to which they refer.

Formal relations come into play when the viewer notices that the assemblage is based on the use of three horizontal planes that are differentiated by their elevation and material components but related to each other by a set of vertical relations. Above the floor, but in direct physical contact with it, the harrow-frame. In conjunction with the ambient light, the harrow projects shadows or acts as a grid, imprinting a purely visual pattern on the surface of the floor. Above the floor and harrow-frame rises the table as mountain rises above plain, but a strange mountain it is, confirming by a structural parallel that "the prairies are as flat as a table top". And, should a pun be permitted, the table top, providing an elevated view, is an airplane.

One of the possibilities that the viewer might develop when tracing out the relationship between *Prairie Mountain's* elements is that it constitutes an ideal diagram or plan for viewing horizontal surfaces topographically. "The only way to really see the prairies is to fly over them." But this is only one possibility. The options for interpretation are at least as numerous as those presented by *Tightrope*.

*Stool*, in a manner similar to *Tightrope*, seems to confront the viewer as a functional object, simply a seat with a built-in drawer like those found in carpenters' workshops. But, unlike *Tightrope*, certain features have been incorporated in this piece that either negate or accentuate its literal uses, marking its functions as icon and index.

The letters "t-o-o-l" appear on the seat of the stool. Set into the seat, one located in front and the other after these letters, there are two rectangular wooden tabs that can be flipped over by using a handle on the side of the stool. In one position, the first tab shows the letter "s" and the other is bare, producing the word "stool". In the alternate position, the first tab is bare and the other shows the letter "s", producing the word "tools".

At the bottom front of the stool, there is a lever that can be activated by depressing it with a foot. When the letters spell "stool" and this lever is pushed down, a nail thrusts upwards through the seat, contradicting in a very convincing manner the habitual use to which a stool is put. Instead of inviting the viewer to sit down, rest and think about things, the stool repels him and seems to require some sort of active involvement elsewhere, connoting in this way the notion of action space without, however, clearly indicating any set pattern or form. There are sayings that concern "getting



off" or "wiggling" the appropriate part of the human anatomy that serve similar connotative and conotive functions...

When the letters are in the "stool" position, the drawer cannot be opened. When the position of the "s" is inverted and the lever is depressed, the drawer is unlocked and is found to contain an assortment of the make-shift tools used during the *School-house Project*. The word "tools" marks the stool's function as a particular type of reliquary, one that contains and offers for display the instruments by which it was fabricated. This reflexive function is heightened by the physical reality of the tools, by which a direct bond is established with the context of production, and their excentric characteristics, by which they serve as clear indices of the productive procedures adopted by the artist.

Through the explicit rejection of the seated position and the presentation of the tools, a shift in function marked and coordinated by the positional inversion of the letter "s", the viewer is led to consider the way in which the work itself was produced. But, like its companion pieces, it does not impose any determined meaning. On the contrary, the viewer is free to raise a whole array of questions concerning the purposes, conditions and means of work.

When these three pieces are shown in conjunction with the relevant texts and documentary photographs as they were in the "Sculpture on the Prairies" exhibition, they function as elements in a commemorative narrative. The texts assume a double function,

presenting information about the program and the conditions of work, but also qualifying the whole project as an event, a process of transformation involving a "before" and an "after". The photographs contextualize the activity of production and the works themselves.

As used in the display, each of the sculptures, while retaining its own characteristics, plays the role of a sequence-sign, referring to a group of procedures understood as parts of a whole event. Each embodies a different approach and suggests different determinations of the possibilities inherent in the situation. But the assemblage of documents, photographs and sculptures leaves information gaps allowing the viewer to question how things worked together. For example, no temporal order is established between the sculptures. Within the framework provided by the display elements, the viewer can choose the narrative order he wishes, re-enacting through his progressive discoveries the transformation of materials into signs.

In this context, the artist appears as an actor or agent of transformation: the pertinent thing is not his personality, his identity as an existential subject, but rather the role he adopts in regard to the change of affairs that constitutes the event. Through his use of an invitation by which some variables were determined for him, the artist's role is decentered in regard to the procedures used. But because he both initiated and determined the program put into effect, Max Dean appears as sole author of the project.

What remains to be shown here is that the

*School-house Project* exemplifies and, in a sense, recapitulates the three main aspects of the theory of open art as developed by Umberto Eco and John Cage. These aspects concern the work of art as finished product, the presentation or performance of the work and the procedures or operations by which the work is produced.

Eco begins his texts by pointing out that there is a sense in which, by their very status, all works of art are open or ambiguous.<sup>9</sup> The underlying idea is that in art the characteristics of the media used are exploited in such a way that the receiver — whether he be viewer, listener or reader — cannot rely on any single code or system of interpretation to produce a univocal meaning. Confronted with the richness of a work's material structure, the receiver must have recourse to his or her own experience — personal anecdotes, the struggles involved in the differentiation and integration of the self, the patterns of behavior elaborated and confirmed by repeated action, the attitudes assumed toward other people and the world — as a base from which an investigation of the work can proceed by way of analogy, suggestion and implication. As he attempts to determine meaning, the receiver exercises freedom of choice and freedom of pursuit within the framework of possibilities presented by the work. The receiver assumes control of the art process, centering his subjectivity within the total experience. Correlatively, by producing a work which is indeterminate in regard to its structure or meaning, the artist gives up a part of his ability to direct or control the activity of the receiver, he is decentered.

*Drawing Event*. 1977, Winnipeg Art Gallery.

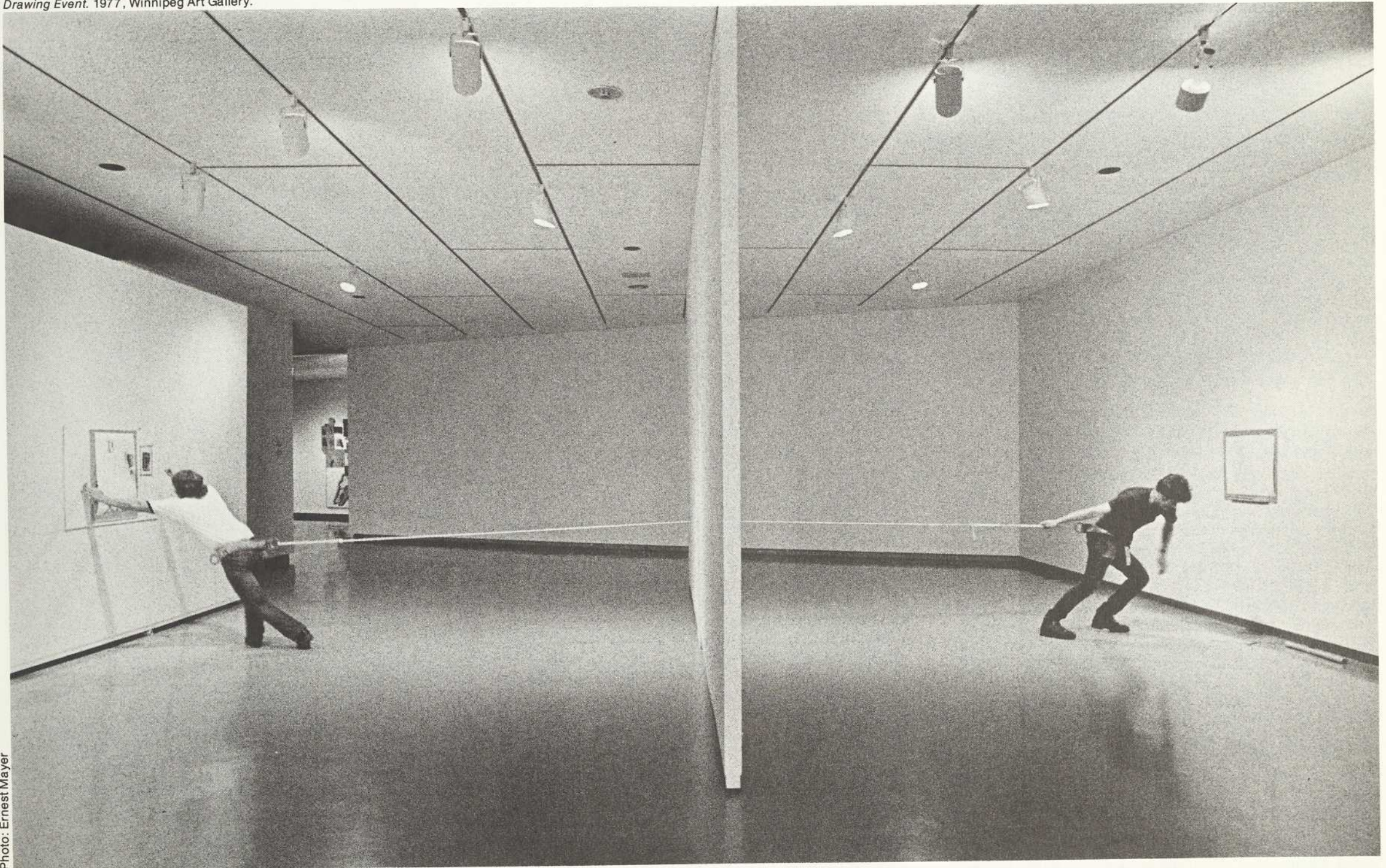


Photo: Ernest Mayer



In this sense, all three works produced during the *School-house Project* are open to determination.

There is another, more limited or specific sense in which Eco uses the notion of openness to single out and qualify works or characteristics of works which present effects of indeterminacy as a distinctive value. He pursues this point by distinguishing indeterminate structural devices in the finished work from indeterminate aspects of the performance or of what he calls "the work in movement".

Among the works produced in the modern tradition, striking examples of structural indeterminacy abound. Eco focuses on their central value by quoting Mallarmé: "Naming an object suppresses three-quarters of the pleasure of a poem, (a pleasure) which consists in the joy of guessing little by little: suggest the object... that's the dream..."<sup>10</sup> Devices which increase the structural indeterminacy of the finished work require the receiver to augment his use of analogy, suggestion and implication.

In this regard, *Tightrope* and *Stool*, both readily identifiable objects, depend for their openness on context, personal or inferred connotations and the wide range of possible denotations or applications. *Prairie Mountain's* indeterminacy, based in the ambiguousness of some elements and their possible relationships to the whole, would seem to be a better example of Eco's restricted sense of "openness".

To develop his idea of openness in regard to performance, Eco uses the example of musical compositions in which the performer is invited to determine some factor left indeterminate by the composer — the length of a note, the distribution of partitions or perhaps the sequential order of some group of sounds. In a similar manner, Eco employs various forms of kinetic art — mobiles and lumitechnical works — as well as adjustable architectural systems and design elements to found his position concerning the openness of a work in movement. Briefly, the argument is that the built-in potential for movement in such works produces change in the relative position of parts, giving rise to multiple, shifting configurations, which present a wide range of formal and semantic possibilities while encouraging the viewer's active participation.

Complete or partial displays of the *school-house Project* involve the spatial coordination of documents and objects in a given location and work in a manner similar to the architectural systems mentioned by Eco. Changes in the relative position of individual components or of the over-all layout, whether motivated by the configuration of the exhibition space, by the absence of some elements, or by an attempt to create a viewing sequence, modify, at least to some degree, how the presentation will be experienced as a narrative.

Unlike John Cage, Eco does not develop the important distinction between works that are open in regard to performance and works that are open in regard to their composition. Cage elaborates his point of view by referring to the composer's use of chance operations to determine some aspect of his composition.<sup>11</sup> By introducing chance, the composer opens his activity to factors independent of his deliberate choice and external to his conscious direction, thereby removing himself from the center of the compositional procedure. This principle can be extended: for the artist, no matter what his medium might be, being open means being decentered by that which is not the conscious self. And, to accomplish this, Cage indicates two basic approaches: either opening inwards to tap the resources of the unconscious through dreams, free association, spontaneous gesture and the like, or opening outwards, modeling activity on the laws of the external world through chance operations, the calculation of probabilities and the fortuitous juxtaposition of elements in an event. In such cases, the artist receives credit as author less for the characteristics of the final product than for having

initiated and organized the program according to which the work was produced.

A distinction should, perhaps, be drawn between operations by which all relevant procedures are opened to external factors, decentering the production of the work as a whole, and operations by which a specific procedure is opened to such factors, which decenters only one aspect of the productive activity. In the case of the *School-house Project*, Dean's program included an invitation to *another* which led to the determination of site, materials, tools and production time, factors which seem to condition the procedures as a whole. The artist's reason and will were subsequently reclaimed by the conceptualisation and production of the three sculptures.

## 2. MAX DEAN: A WORK

As developed in Eco's and Cage's texts, the theory of open art does not extend to authorship, that is, to the activity by which an artist initiates a work and sets up the conceptual framework or program which guides the work's production. In this sense, an artist is an author, not so much because he exercises his skills in the execution of a work but because he is responsible for the program which governs the procedures he uses. In *Max Dean: A Work*, openness appears as the central defining trait of a program initiated by Dean but elaborated through interpersonal exchange.

The notion of open authorship does seem to be implicit in Cage's texts, for example when he writes about Jasper Johns' anonymity and when he discusses the lack of subject in Rauschenberg's *Combine Paintings*. But there is a difficulty in this. The whole point of Cage's theory is to introduce impersonal factors — the unconscious or rules modeled on those that govern the objective world — in order to limit the directive control of the artist's consciousness. But an impersonal factor, while it can play the role of a condition, cannot share authorship because it cannot be construed as a responsible agent. If, then, Cage's

theory were to be extended to authorship, the theory would have to be modified to give a more central position to the intervention of personal factors in the artist's sphere of activity. With the exception of this difficulty, there seems to be little in Cage's texts that would go against the formulation of an idea of open authorship if the issue were clarified by the use of a distinction between the program of work and working procedures.

Such is not the case with Eco's text, which explicitly rejects the possibility of extending openness to authorship both in regard to the initiation and the elaboration of the program.

Towards the end of his essay, Eco writes: "To resume, the author offers the interpreter a work to *finish*. He does not know in what precise manner the work will be concluded, but he knows it will remain *his* work; at the end of the interpretative dialogue, a form organized by somebody else will have taken shape, but it will be a form of which *he remains the author*. His role consists in proposing possibilities that are already rational, oriented and vested with certain organic requirements which determine their development."<sup>12</sup> Eco clinches his argument a little later on: "... in our perspective as Occidentals, only a product which is due to a person and which, beyond the diversity of interpretations, remains a coherent organism — conserving, no matter how one understands or extends it, that personal imprint to which it owes its existence, its value and its meaning, can merit the name of a 'work'."<sup>13</sup>

According to Eco, the notion of authorship is effectively bound up with the initiation and elaboration of a program by an individual person. If, by adopting open procedures, the artist can decenter his subjective control to some degree, this displacement is itself attributable to the artist as author. Behind the work, as source of its coherence and intelligibility, lies the unity of the creative subject. The implication is that should anything or anyone intervene to shatter or disperse the personal unity of the author, no work of con-

*A Work*, 1977, Winnipeg Art Gallery.





sequence could be produced. There is no place for the notion of a composite author, constituted by several people through the sharing of responsibilities in regard to the elaboration of a program.

Dean focused on the subject of authorship in a performance called *Drawing Event* which took place during the "Sculpture on the Prairies" show at the Winnipeg Art Gallery. The catalogue of the exhibition provides a brief description of the performance:

*The event involved two people trying to execute drawings on opposite walls of a room. A partition divided the room in half and inhibited the participants from seeing each other at work. They were joined by a rope which was secured to their waists and passed through a hole in the partition. The rope was only long enough to allow one person to draw at a time. The event which took place on July 25 lasted six hours.<sup>14</sup>*

The participants were Dennis J. Evans, at that time a resident of Calgary, and Max Dean. The work was designed to function simultaneously in two ways, one as an *event* taking place in continuity with everyday space and time, the other as a *performance* generating its own spatial and temporal coordinates in the manner of theatre.

In regard to the event, the participating artists acted as concrete agents of production, pitting their strength and endurance against each other in view of practical goals, the execution of their respective drawings. Each artist's expenditure of energy was a real constraint on the other's activity, but this constraint constituted no more than a condition of the work. The event highlighted the particular difficulties involved for each artist — Evans, it would seem, was a bit stronger than Dean so had a bit more staying power — but it cast no doubt on the fact that the concrete persons, Evans and Dean, were the authors of their drawings.

As performance, the work was a dynamic sign in which the participants were seen as actors displaying

a complex pattern of action similar to that of a tug of war. From this point of view, the important thing was not the personal identity of the participants but the fact that they connoted the actions of artists as such, not the actual struggle they went through but the fact that their efforts manifested an interplay of forces as a pattern. What one artist gained in his space and time for production, the other lost. No doubt the pattern presented could have evoked many things. Among these would seem to be the idea that, in the execution of his work, an artist is at least partially dependent upon the actions or works of others and that some type of cooperation might be expedient. Individual authorship was not directly challenged, but the subject was clearly opened for debate.

The *Drawing Event* involved another interesting twist through the inclusion of Dennis Evans in the work. Dean, author of the performance because he conceived and initiated the program, used the components of the event, including Evans and his activity, as materials. In this way, Evan's authorship of his drawing appeared to be embedded as it were in Dean's authorship of the performance as a whole. Although Evan's title to his work was impugned in no way by this situation, the embedding of work within work strongly suggested some sort of hierarchy of authorship.

Dean's decisive step in regard to authorship was taken in *Max Dean: A Work*.<sup>15</sup> Although he was author of this project to the degree that he initiated it and determined the site, the original mode of access to the site and the time frame in which the work would take place, he left the program itself open to determination. Present within the work both as agent in an event and as an actor in a performance, Dean interacted with the visitors to the site, allowing the program to be determined by the interpersonal exchanges that took place.

The site consisted of a galvanized shed (16 feet long X 10 feet wide X 10 feet high) located in the central lounge area on the exhibition floor of the Winnipeg Art Gallery. The interior of the shed was finished in

aspenite chipboard, offering few decorative attractions and little relief from the visually active overall pattern of the wood surface. The space tended to get uncomfortably warm and stuffy, especially when there were numerous visitors, and could easily provoke reactions of claustrophobia. At the beginning of the project, the shed contained two chairs, a telephone, and some clothing. Dean remained present in the shed for six hours a day, that is from the opening to the closing of the Gallery, for six days a week during a period of six weeks.

Visitors could treat the interior space of the shed both as a place in which events happened in continuity with the everyday world and as the setting for a performance in which actions, whether gestures or words, conveyed meanings of some different order. That the shed was not simply a place like any other was indicated by its location in the Gallery and by the effort required of the visitors to gain entry. For the first few weeks, the system adopted was to have the visitors use a telephone located in some other part of the Gallery to contact Dean and make arrangements for the door to be opened. Later on, a decision was made to chain and lock the door from the outside, leaving the key available; the visitor was required to unlock and unchain the door, a fairly noisy process in the customary quiet of the Gallery. The idea that the contents of the shed, whatever they might be, must mean something could hardly be avoided. There was some element of surprise involved in the discovery that the shed contained the artist rather than a work.

The initial contact with visitors usually had to do with questions concerning Dean's purpose. These he attempted to answer by saying that he was waiting for visitors to help him determine what the work would or should be. As much as possible, he avoided directing or pressuring people, letting them spend time to think about what was happening and to observe the reactions of others.

There were different types of reaction to the situation, and many anecdotes could be told about the woman who used the chance to explain her personal views non-stop for four hours, the cab driver who saw the project as a parallel to his own work, the ladies who took the occasion to vituperate contemporary art in general. The reactions ranged from immediate refusal to participate by turning away at the doorstep after a rapid glance inside, to prolonged involvement during which the project itself became the object of discussion not only with Dean but with the other visitors as well. Some visitors would spend enough time to understand that a pattern of exchange was building up and then would begin to explain it to newcomers. As time passed and the events of past days were recalled in new conversations, continuity developed and the program became something that belonged to a "We" rather than to an isolated "I".

By entering into the exchange, the visitors became both agents and actors in the same way as Dean, associated with him in the development and manifestation of the program.

The participants' activity as agents in the event was limited for the most part to verbal interaction as they exchanged information, investigated the purposes of their presence, explained their respective points of view and attempted to establish some goal for their encounter. Some attempt was made, however, to extend this activity to the production of more tangible objects. People contributed things that could be used as materials, money was given to unknown persons to make purchases. Several artists from the Moosehead Press brought in a lithographic stone, some paper and other materials. It was decided, in order to use the stone in a way that conveyed what was going on, that a print would be made by taking the participants' fingerprints.

Each visitor contributed, then, to the determination of the program, thereby founding his title to the project as co-author. And, at the same time, he played the part of an actor in a performance, displaying some

A Work, 1977, Winnipeg Art Gallery.

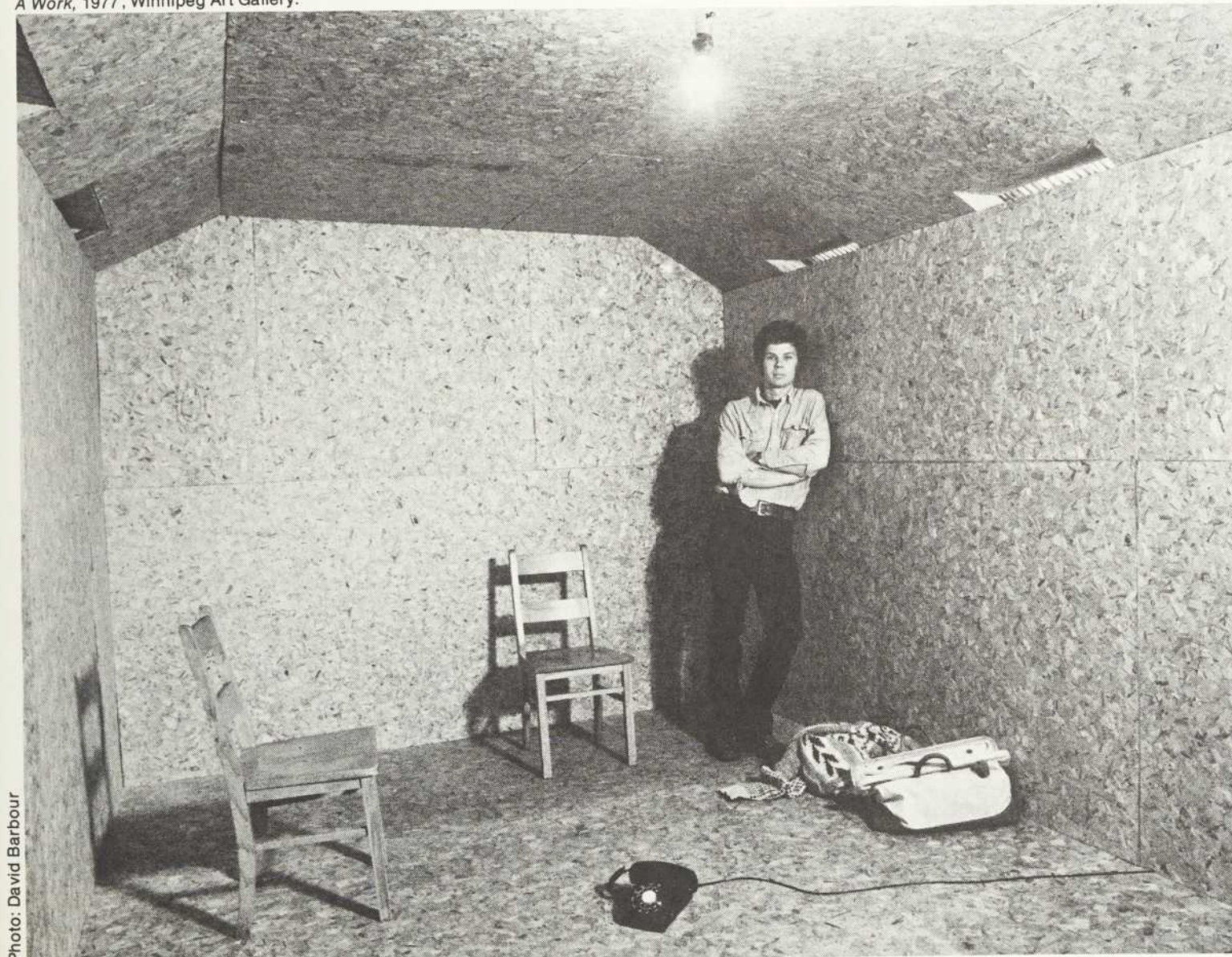


Photo: David Barbour



aspect of the pattern of exchange, the coordination of functions proper to co-authorship. This pattern was manifested at the same time as the program was determined; the participants learned what they were doing as they were doing it. But exactly what that was, was open to individual assessment.

### 3. ROOM 321.

This project conjoined the approaches used in the *Schoolhouse Project* and *Max Dean: A Work* by applying the notion of openness to authorship while inviting unknown participants to determine specific variables of site, materials and time. The project was initiated when Dean was invited by the Visual Arts Department of the University of Ottawa to propose a project as part of a visiting artists series. He replied:

*What I would like to propose for Ottawa is an extension of this (the School-house Project). I will supply you with all the information about myself and past works. From this information I would like you and the students to determine what my next work should be. I would then come and fabricate the work.*

*All your decisions would have to be based upon the information provided by me and would have to be relative to my work. While I am considering and constructing the proposal I would want to work in isolation. All correspondence and dialogue should be retained and recorded so that it can be incorporated into the piece. I envision sending you material about myself; personal data information — both written and taped — about how I work, what technologies I have available, equipment, detailed discussion of the pieces and performances and personal writings relating to working process.<sup>16</sup>*

At the time of this reply, Dean had not yet visited the Department although he had some idea about its orientation through hear-say and discussion with staff members. He also knew that the project would be proposed to students within the framework of art theory classes.

In point of fact, the information Dean provided — about ninety slides, fifty minutes of sound tape and a thirty minute video tape from *Max Dean: A Work* — was proposed to about eight or nine classes of which six were at the first year level.

The information was presented to the students as straight-forwardly as possible so that Dean could speak for and about himself without too much external interference. Sharp differences in the evaluation of Dean's work and in the students' approach to participation, appeared in the debates which followed each presentation of the information. There was, for example, a split between those who wanted to develop a program in continuity with Dean's past work by pushing it further or at least confirming its interest, and those who, for one reason or another, wanted to change the artist's orientation. Some students were clearly hostile, but it was not clear whether they were annoyed by Dean's attitudes or the work itself. The suggestion that Dean be bound, gagged and blindfolded was made more than once. The debate frequently focused on the question of whether the project would be a complete work if a program were designed and approved without producing a physical object or whether the production of an object should be considered an essential requirement.

If some issues were not resolved to the satisfaction of all parties, each class managed to put together some elements that constituted an approach to the project. The selection of the site and choice of time, to the chagrin of many, were highly conditioned by institutional factors, the availability of space and the class schedules. One professor synthesized the results of the various classes' discussions, rejecting clear incompatibilities and generalizing items that limited other participants' choices too strongly. The result was a set of conditions that accentuated the idea of

cooperative action and implied a partial revision of Dean's original proposal. The text read:

#### Conditions:

1) *The artist will not know what these conditions are until 9:00 a.m., Tuesday, March 14.*

2) *The work will begin at 9:00 a.m. on Tuesday in Room 321. The room will be emptied of moveable furnishings except for one chair, one video camera, one tape deck, one tripod and two hours of unrecorded tape. The use of these things will be the object of decisions involving the artists and other participants in the work. No structural modifications of the room and no defacing of the walls will be allowed.*

3) *Those who wish to participate in the work are expected to bring something that they are willing to use as an object of a transaction: materials, tools, ideas, etc.*

4) *The artist will be permitted to leave the room from 5:00 p.m., Tuesday until 9:00 a.m. Wednesday. He may also leave the room for a different location on the conditions that:*

a) *This change of location has been the object of a decision involving the artist and a significant number of participants;*

b) *That steps are taken to indicate where the next location is;*

c) *That the new location can be found in a relatively brief period of time.*

In practice, the main participants — Dean and some students who saw the work through most of its phases — took the project in hand progressively, modifying even the predetermined physical conditions by making them the object of discussion and group decisions. Room 321 provided a space for the preliminary debates and it was there that the pattern to be followed in the building of a tangible work was discovered and elaborated; once the interaction of the participants was focused in this way, the group moved to the Department's sculpture studio and finally to an exterior site on the campus. The duration of the project, originally set for two days, was extended to "as long as necessary to finish the piece", that is, five extra days. Dean resumes the experience from his point of view:

*... Upon arriving in Ottawa I was taken to the University where the students' response was posted on the door of Room 321... The room had in it: video equipment, one chair, miscellaneous small objects, and a group of students. After reviewing the proposal, some discussion with the students took place. I then asked if the students would leave me in the room by myself to review the proposal. The video equipment was set up so that the students outside the room could watch my actions on the monitor and ask questions through a microphone; answers were written on the blackboard. My attention was drawn to the sentence: "The use of these things will be the object of decisions involving the artist and other participants in the work."*

*After some consideration, I opened the doors and pursued this statement with the students. The remainder of the day was spent dealing with whether this work/event should be an individual or collective one. It was resolved that all decisions would be made collectively. We left that evening with each of us to consider what issues / concepts we might want to explore / employ as a group.<sup>17</sup>*

One of the interesting things that could already be observed during the first day was that some participants exercised a double function: while taking part in the discussion as active agents, they also spent time recording the proceedings on video and recounting what had already happened to new arrivals. Explanations and summaries became an integral part of the

verbal exchange. In this way, a narrative discourse was continually being constructed, modified and, to some extent, recorded; it was used, in its verbal form, as a principle of continuity and, on video tape, as a kind of collective memory. No longer confused with the identity of individual persons, the narrator appeared within the event as a function of the group as author. As narrative, the discourse did not stand outside the event but rather was embedded in it as one of its constitutive factors.

*Wednesday morning, the first suggestion offered was "centering". The group explored this concept for three hours before deciding to try and incorporate it into a work / event. The afternoon was spent in developing the idea of "centering" into a physical form. It was decided that the work should have a "memory", that is that it refer to its origins, that it involve people in the activity of centering and that wood, rope and steel be employed in the construction. The configuration of the work (a square with lines running through the center from each corner to the opposite corner and the mid-point of each side to the opposite mid-point) was taken from the floor of Room 321. Someone had laid down masking tape for some unknown purpose and it had remained.<sup>18</sup>*

In the plans developed by the group, the sides of the square became steps climbing to an open, sunken area spanned by rope, wood and metal to be fixed in some way to a central support post. A complex tightrope.

*By making the tightropes of wood, metal and rope, we thought it would take a group of people working collectively to reach the center (Physically and mentally). By late Wednesday afternoon, an idea had been given form and the following morning construction began. Again this was a collective effort. On Monday morning the work had been completed and was moved outdoors where others might participate. It was taken apart later that day.<sup>19</sup>*

*... I think that if you view Room 321 in terms of my past work, it fits. Reasons: the tool aspect, the fact that it can be used; the simplicity, no extraneous stuff, junk; the participation aspect, the fact that it was conceived and created by a group to be used by a group.<sup>20</sup>*

*... I think that if there were too many people evident — that is, within the work — that it wouldn't be successful as a work and a piece. Its success is due to the fact that a group made it, a group that came together, individuals who lost their center to form a new one.<sup>21</sup>*

And, to conclude, here is an assessment of the project by one of the student participants, Terry Larkin:

"We began the experience intent on learning through observing how Max would deal with the limits we had imposed upon him. Through a little stimulation on Max's part, we quickly changed from passive observers to active participants. The final outcome was more than just a sculpture, it was the actualization of the process through which we had gone.

While it was obvious that the pursuit of the collective will required the subordination of the individual ego, we could not deny the individual's existence, as the amount to which each person subordinated his ego or his influence varied greatly. None the less each individual had the chance to contribute to the outcome making the experience both a valid and a worthwhile one.

The most important thing that came out of my time with Max was the realization that the collectivization of the creative experience strengthened the social context of the piece itself (the piece was only as strong as the process)." ■

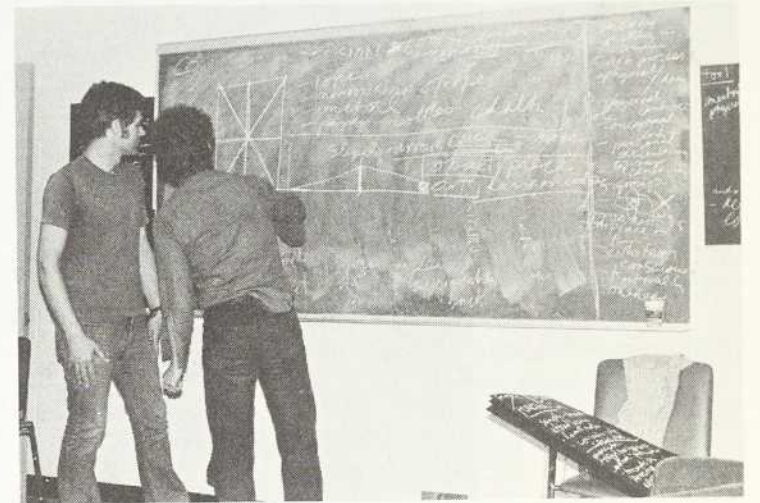


NOTES

1. I would like to limit the extension of the word "procedure" to the various operations by which a work is produced; the word "process" would, in this case, have a wider extension, covering both the artist's procedures and the receiver's interpretative activity.
2. Here the notion of "program" is taken as the equivalent of the conceptual framework or set of rules that serves to coordinate various procedures in terms of a goal, the work produced. Although the "program" might well be antecedent to the implementation of procedures, it need not be. The rules that guide implementation can be adopted (as in "bricolage" or "puttering around") as the work progresses. There nevertheless remains a distinction to be made between the "ideas" or "rules" that govern the whole activity of production and the individual operations adopted by the artist.
3. Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris: Seuil, 1965. I have relied mainly on the introduction and first essay of this French translation of Eco's Italian text of 1962.
4. John Cage, *A Year from Monday*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1969; and *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.
5. Catalogue, *Sculpture on the Prairies*, Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 1977, p. 27.
6. The notion of action space is developed in regard to theatre in the book edited by Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, *Semiotics of Art, Prague School Contributions*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1976.
7. There is a temptation to see the relationship between *Tightrope* and its possible referents as either *symbolic* or *metaphoric*, but neither of these characterizations seems to account for the situation. If we follow Peirce, the relationship between a symbol and its referent is not based, as is the case at hand, on a similarity of traits but rather on the use of a conventional code. And in strict acceptations of metaphor, two terms are given as identified; what does not appear explicitly is the trait or cluster of traits which enables the identification to be made. In *Tightrope*, no identity of terms is affirmed; only one term and a cluster of traits are given. These can be applied by the viewer, according to his discretion, to something else, the second term. The point is that the *effect* of metaphor has to do with the discovery of the implicit traits that justify the identity of terms, and the *effect* of the analogical application of an image has to do with the selection and determination of possible referents.
8. There is some similarity between this image and the harrow in Don Proch's *Pincushion Man* (Wearing Brushcut - Listening for Buffalo Mask), also shown in the "Sculpture on the Prairies" exhibition.
9. *Op. cit.*, p. 9 ff.
10. *Ibid.*, p. 22. My translation.
11. Cage's ideas are particularly difficult to pin down because he uses them in many different contexts with different twists. One could, perhaps, begin with "Composition as Process" in *Silence*, p. 18.
12. Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 34. My translation.
13. *Ibid.*, p. 35. My translation.
14. Catalogue, *Sculpture on the Prairies*. Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1977, p. 75.
15. Presented at the Winnipeg Art Gallery, Oct. 18 - Nov. 29, 1977.
16. Letter to Philip Fry, dated September 29, 1977.
17. Text by Max Dean sent to Philip Fry on January 22, 1979.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. From a letter to Philip Fry, dated April 3, 1978.
21. *Ibid.*



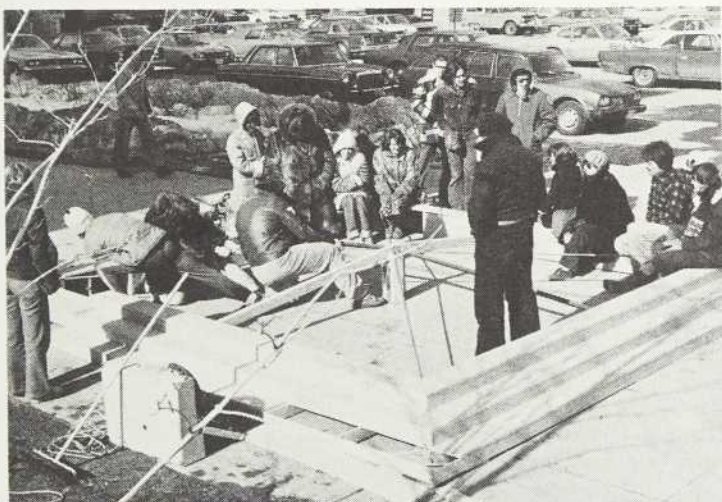
Room 321. Photo: Philip Fry.



Room 321. Photo: Philip Fry.



Room 321. Photo: Philip Fry.



Room 321. Photo: Philip Fry.



Room 321. Photo: Philip Fry.



Room 321. Photo: Philip Fry.



Without/News From-Europe, projection d'un film d'Eisenstein sur le dos d'un homosexuel, Fondation Patino, Genève, 1978. Photo: Elisabetta Catalano.



FA

Au cours de  
lectait une  
le surtout  
vidéogramme  
présente un  
Ars. De pa  
donal une  
nières an  
travail de p  
et culturel  
tion avec  
donné une  
formances  
fascisme?  
que serait  
main à A.S.

Tel qu'il  
travail de f  
ment ou l  
Art. Il se  
et exposé  
idéologiqu  
leur com  
réfèrent ge  
Il nous ex  
pourquoi  
dans son  
«jue» pa  
Il choisit  
selon des  
le specta  
culturelle  
que l'art

Without/  
couvert et  
Febio a u  
chassees  
Un jeune  
voit pas  
Metropo  
que celle  
tableur ne  
sentir ne  
elle-même  
éléments  
jeune les  
aussi, su  
Jeanne  
on assis  
Essence  
de type  
tendue s  
images  
partena  
ce film).  
Walter  
fon sur  
et pant  
perform  
Monog  
piéau  
jections  
sonores  
amplifi  
L'aspec  
sont à  
fon de  
égale h  
que les  
attrent  
dun de  
à la r  
en so.



# FABIO MAURI

Entrevue par René Blouin

Au cours du mois d'octobre dernier, Fabio Mauri effectuait une visite au Canada. À Vancouver, il a travaillé surtout au Western Front où il a réalisé un vidéogramme: **Without/News from Europe** et présenté une performance à Pumps Center for the Arts. De passage à Toronto, il visitait A Space où il donnait une conférence sur son travail des dix dernières années, plus particulièrement il a traité de son travail de performance et du contexte socio-politique et culturel de l'Italie. Les diapositives et la documentation avec lesquelles il illustre son exposé nous ont donné une idée de l'ampleur de certaines de ses performances telles: **Oscuramento** et **Qu'est-ce que le fascisme?**. Elles donnaient aussi un avant-goût de ce que serait la performance qu'il allait réaliser le lendemain à A Space.

Tel qu'il le mentionne dans l'entretien qui suit, le travail de Fabio Mauri ne s'inscrit pas dans le mouvement ou la lignée couramment qualifiée de «Body Art». Il se sert du médium performance pour illustrer et exposer des propositions ayant trait à une analyse idéologique de certains phénomènes culturels et de leur contexte socio-politique. Ces phénomènes réfèrent généralement au modèle culturel européen et il nous explique dans la conversation rapportée ici pourquoi il a choisi de privilégier le modèle européen dans son travail. Un point à souligner: Fabio Mauri ne «joue» pas dans les performances qu'il met en place. Il choisit méticuleusement personnages et objets selon des critères rigoureux tout en sachant bien que le spectateur risque de ne pas toujours avoir les «clés culturelles» nécessaires à une lecture aussi précise que l'articulation des propositions elles-mêmes.

**Without/News From Europe** fut donc présenté à Vancouver et à Toronto. Pour son installation à A Space, Fabio a utilisé les deux salles de la galerie. Au rez-de-chaussée, il présentait au spectateur une seule action. Un jeune noir a pris place, nu, à un piano dont on ne voit pas le clavier. Sur son dos, on projète le film **Metropolis** de Lang. Aucune autre source lumineuse que celle de la projection n'éclaire l'action. Le spectateur ne peut définir les dimensions de la salle et concentre nécessairement son attention sur la projection elle-même. Dans la seconde salle, à l'étage, cinq éléments/actions sont juxtaposés. Tout d'abord, une jeune femme (Margareth Dragu) est assise, nue elle-aussi, sur une petite table. Sa poitrine sert d'écran à **Jeanne d'Arc** de Dreyer. À quelques mètres plus loin, on assiste à la projection de **Alexandre Nevsky** de Eisenstein sur la surface du lait contenu dans un bidon de type standard. Puis à quelques pas, une chemise, tendue sur le dossier d'une chaise, nous donne les images de **Medea** de Pasolini (détail: la chemise appartenait au cinéaste et Fabio Mauri tient un rôle dans ce film). Dans un autre coin de la salle, **All quiet on the Western Front** de Milestone fait l'objet d'une projection sur le torse nu d'un jeune homme portant cagoule et pantalon noirs. Enfin, le cinquième élément de la performance consiste en la projection de **Ugetsu Monogatari** du cinéaste japonais Mizoguchi, sur le plateau d'une balance de boucherie. Toutes ces projections ont donc lieu simultanément. Les trames sonores s'entrecroisent et cette cacophonie est amplifiée par l'addition de musique de J.S. Bach. L'aspect visuel de cette salle correspond en quelque sorte à cet amalgame insolite de sons: une juxtaposition de points plus ou moins lumineux, d'à peu près égale force, attirant notre attention de la même façon que les éléments sonores de chacun des films nous attirent en se dégageant parfois de l'ensemble. Chacun des éléments que nous venons de décrire pourrait à la rigueur être isolé et constituer une performance en soi. Toutefois, leur juxtaposition provoque un im-

pact tout à fait désorientant pour le spectateur. Cela, au niveau de l'aspect physique et au niveau de la signification idéologique. Cette performance confronte le spectateur avec cinq véhicules idéologiques parallèles. Que ce soit **Nevsky** dont la transparence du lait épaissit curieusement l'image et réenforce la portée idéologique véhiculée par cette suite d'images; ou encore la dramatisation à l'extrême de **Jeanne d'Arc** en déformant ses tableaux par des formes humaines: des seins de femme; les connotations culturelles et idéologiques sont fortement mises en évidence, elles deviennent tout à fait claires. Cette performance se prolonge aussi longtemps que toutes les projections n'aient terminé leur cycle.

Dans cette entrevue donc, nous parlons avec Mauri de sa conception de l'art, de la notion de réalité et du cheminement qui l'a amené à explorer les directions où son travail s'inscrit aujourd'hui.



Fabio Mauri. Photo: Serge Grenier.

Comme je le mentionnais à l'occasion de ma conférence à A Space, l'Art en Europe et dans le monde s'est longtemps posé la question "Qu'est-ce que c'est, l'Art" comme une question fondamentale, comme un moyen d'action très différent de toutes les autres époques de l'histoire. Je n'ai jamais trouvé cette question plus importante qu'une autre question qui me préoccupe beaucoup plus: qu'est-ce que l'univers, ou l'art surgit dans son histoire? Y a-t-il des correspondances, et quels genres de correspondances? Cette seconde question est primordiale dans ma vision non seulement de l'art mais aussi de la vie. Je ne crois pas que l'art soit quelque chose de tellement honorable, d'être séparé pratiquement de l'ensemble de ce que l'homme est. Pour moi, l'art doit répondre à cette question fondamentale de l'existence, de l'univers et de l'homme. Il s'agit là d'un élément important pour la compréhension de ma démarche.

**R.B.:** Comment en êtes-vous arrivé à cette conception très gnoséologique de la nature de l'art?

**F.M.:** J'y suis arrivé par des moyens très peu rationnels, par le biais de cette question fondamentale, un questionnement tout à fait intime ayant trait à la bêtise personnelle poussée jusqu'à la manie... Historiquement, ce cheminement a pris une orientation particulière après les années soixante, où l'accent de l'activité artistique en Italie — l'art visible — se concentrait autour d'un phénomène de révolution dans le langage, *l'azzerramento del linguaggio*, comme la critique l'a baptisé. Ce mouvement consistait en une tentative de réduction des constructions linguistiques au degré zéro. Il s'agissait donc d'une espèce d'analyse, d'un refus de la construction idéologique et logique

dans laquelle s'enlisent les langages constitués; une demande épistémologique essentiellement adressée au langage lui-même. J'ai pleinement participé à ce grand courant en Italie, au néo-dadaïsme, à un certain nouveau réalisme pop italien. C'est un moment historique important auquel je ne suis plus relié. Le début des années soixante est donc un moment très important. De nombreux peintres américains visitaient ou vivaient alors à Rome. Ce n'est pas par accident si Rauchenberg, alors très jeune, exposait dans la même galerie que Burri... (Jamais personne ne raconte ces histoires...) Ce n'est pas un plagiat mais plutôt ce que j'appellerais une connexion culturelle très importante. Alors, cette avant-garde linguistique, j'y ai travaillé pendant dix ans.

Au début des années soixante-dix, je me suis expressément demandé si les propositions pas interrompues, ce n'était pas aussi de l'avant-garde linguistique. Ou si les petites modifications à l'intérieur du langage pouvaient satisfaire la question fondamentale de la complexité humaine, de la complexité intellectuelle. Et j'ai alors examiné les modèles culturels sur ma table: le modèle américain surtout.

**R.B.:** Pourquoi le modèle américain?

**F.M.:** Parce que pendant vingt ans d'art, le modèle américain avait joui de beaucoup d'autorité. On ne peut pas oublier la leçon de l'Action Painting. On ne peut pas oublier non plus la leçon, ou plutôt l'invasion du Pop, car c'en fut une, une véritable. Et puis, l'art conceptuel, ce grand stopping, ce dribbling, sa manipulation intellectuelle, son "philosophisme". Alors, le modèle américain est sur ma table, en même temps que j'observe l'histoire européenne. Je devais choisir entre deux choses. D'une part, accepter que l'histoire n'a pas des racines très lointaines et n'a rien à faire... Et alors, il faut aller où l'histoire se passe, où elle est. Mais j'assume une certaine position de méfiance face à cela, par certains critères et par la notion de justice distributive dans l'univers. D'autre part, la tentative d'élucidation des structures des pays où je vis, où je travaille, c'est-à-dire l'Europe. Essayer d'identifier ce qu'on nous interdit de voir clairement, d'une manière sûre, notre rapport à la réalité et un certain sens dramatique européen. C'est alors que j'ai entrepris un examen des structures contextuelles de l'art. J'ai trouvé que nous avons une réalité invisible, presque invisible, qui n'est absolument pas la réalité Pop, c'est-à-dire la société de consommation. Non, l'Europe c'est plutôt la non-consommation des réalités idéologiques qui est encore là. Invisible, mais bien présente. La non-digestion. Il fallait alors confronter un fantasme. Pour moi, le premier fantôme de l'Europe est encore, comment dirais-je, ce n'est pas exactement philosophique mais presque, est un corpus de pratique, une théorie d'inspiration autoritaire très "patronale", très violente. Elle existe cette théorie, en très mauvaise connaissance de l'Europe. Cette Europe n'est pas un doux pays, ensoleillé. C'est un territoire empoisonné, un territoire terrifiant par sa violence. Toutes ces attitudes, toutes ces pensées d'inspiration idéologique qui ont permis le nazisme, le fascisme, le stalinisme nous permettent de parler de grand génocide. Il ne s'agit jamais de petites choses. J'ai donc soupçonné que cet esprit de mort que nous avons connu si intimement nous a, habitués à considérer certaines choses comme des choses dont on ne parle pas, dont on ne parle plus. La politesse cache la lèpre en Europe. On les décrira comme des expériences historiques, des erreurs du passé. Mais c'est gênant... J'ai parlé de ces choses, de ces phénomènes et de ces attitudes inhumaines comme des choses absolument vivantes et cela, au début des an-



nées soixante-dix, alors qu'on ne connaissait pas encore la bataille que nous affrontons aujourd'hui. Le fascisme, à cette époque-là, c'était un cimetière, disait-on, ça n'existe plus. Il n'y a plus de cette idéologie. Dix ans après, c'est encore la démonstration du contraire.

J'ai donc quitté l'avant-garde linguistique avec une certaine détermination. Je ne crois plus que la révolution linguistique puisse faire quoi que ce soit pour la compréhension de ce monde.

Et en particulier pour la compréhension d'un monde européen. Maintenant j'en suis sûr. L'Europe vit une dimension inhumaine ayant devant elle un modèle élevé en soi, désormais faux, de l'humanisme.

**R.B.:** Inhumain?

**F.M.:** Oui, être conscient est la seule façon, pour le moins, d'avoir une notion plus exacte de soi. Je ne crois pas que l'art, le territoire psychologique qui le précède, puisse faire moins. Mon exposition "Ebre" de 1971 assume ce sens. Du reste, en tant qu'Européen je ne me sens pas plus héritier de Goethe que d'Hitler. Je sens que mon expérience d'Européen est double. Dans mon activité d'expérimenteur j'ai essayé de comprendre cet aspect inhumain, de le reconstruire de mes propres mains incrédules. Je ne crois pas, en agissant ainsi, me trouver trop éloigné d'une vérité essentielle.

**R.B.:** Mais croyez-vous que cette révolution linguistique ait contribué, à un moment donné, à une certaine compréhension du monde?

**F.M.:** Bien sûr. C'est un changement qui est survenu avec une certaine force de frappe. Je sais très bien que je suis totalement linguistique. Linguistique pour faire du langage. Mais qu'est-ce que faire du langage? Pour moi, c'est construire des propositions complètes. C'est un univers linguistique qui n'a pas seulement la finalité mais la nécessité de l'art, pour la compréhension de soi-même et du monde. Pour cette raison, par ce cheminement, je crois que l'objet exclusif de l'art n'est jamais exclusivement l'art, comme nous dit tout le mouvement conceptuel de l'analyse de l'art. L'objet de l'art, c'est le monde. Le fait que Giotto travaille sur St-François d'Assise n'est pas une petite combinaison historique. Ou encore que Bonnard parle des fleurs ou des femmes assises dans un jardin... Ce ne sont pas des thèmes accidentels ou des occasions thématiques. Ce sont des univers précisément différents. Le langage donc n'existe pas par lui-même dans une signification privée de toute signification du monde. Il n'est pas une divinité qui raisonne sur elle-même, un ulcère, un véhicule qui se mange lui-même. Je crois que le monde constitue l'univers de l'art et que ce dernier est un moyen différent de la physique et des autres sciences d'analyser avec une modalité que les sciences ne peuvent avoir, des précisions ou des détails, des individuations, des parités de l'univers. L'art répond à cette fonction continuellement. Pour moi, l'art, c'est la réalité/vérité et je suis incapable de le concevoir différemment. C'est un moyen de voir cette modalité très structurée par le contexte. Entre la politique, l'idéologie et la critique, est comprise la réalité européenne, i.e. l'art européen aussi.

**R.B.:** Alors, en quoi consiste votre activité au début des années soixante-dix? Il n'y a pas à ce moment de terrorisme?

**F.M.:** J'écris, je donne des conférences et je fais des performances. Avant que n'apparaisse en Italie la guérilla, j'ai fait une performance en trois parties: OSCURAMENTO. Je l'ai réalisée comme l'annonce d'une nouvelle guerre. C'était en 1975, à Rome, et ça avait lieu à la fois dans une galerie, dans un musée de cire et dans un grand studio de photographie. Les visiteurs s'y sont présentés en nombre incroyable: 2,048. Je sais parce que pour pouvoir assister à la deuxième partie de la performance, il fallait avoir un billet pour entrer dans le musée. Des autobus privés transportaient les spectateurs d'un endroit à un autre

par groupes de cinquante. Bien sûr, cette performance n'a duré qu'un seul jour car cela aurait été beaucoup trop dispendieux de la répéter.

Cet aspect prophétique de l'art, et non seulement du point de vue linguistique, est quelque chose qui se retrouve souvent dans sa nature.

J'ai donc fait beaucoup de performances à cette époque. Mais ce ne sont jamais des performances étroitement liées au Body Art, parce que je ne travaille pas à la découverte de mon corps. J'utilise toujours d'autres personnes, d'autres corps, avec une trame. Le monde entier pour moi est un corps. Ce n'est pas du théâtre non plus parce que la condition théâtrale n'existe pas dans cette forme. Ce sont de véritables performances qui sont des petits organismes avec des personnes que je choisis pour leur physique particulier, avec une histoire et souvent une psychologie adaptée à la chose. Ces événements en Europe ont eu beaucoup de succès. Les gens ont participé, ont discuté sur les questions posées et se sont divisés sur ces questions. La réussite, c'est plutôt la pertinence de questions comme "Qu'est-ce que le fascisme?", qui est une performance que j'ai réalisée à Rome en 1970 avec énormément de difficulté. En effet, le fascisme invisible me disait non. Je n'avais pas l'espace pour réaliser cette performance. Mais j'ai réussi quand même. Ce fut ma première et la plus grande performance politique que j'aie faite.

**R.B.:** Quelle différence faites-vous alors entre le théâtre qui nécessite le même type de mise en place physique que vos performances et la notion de performance elle-même?

**F.M.:** L'oeuvre théâtrale est servie au public comme un repas. Pas la performance. La performance n'a jamais comme préoccupation l'aise du spectateur. Le spectateur de la performance est très différent du spectateur du théâtre. C'est un auditoire fragmenté. Le spectateur du théâtre est pour moi un spectateur essentiellement social. C'est une communauté. On fait du théâtre pour une communauté. Il va assister à quelque chose un peu comme un ennemi qui vous fait face, un ennemi que vous devez domestiquer, fasciner et duquel vous devez obtenir un consensus. C'est en quelque sorte un rite de la structure sociale. Dans le cas des performances, le spectateur a une attitude tout à fait différente. Il est seul. La performance établit un rapport d'une intimité à une autre intimité, ce qui n'est pas le cas au théâtre, où l'intimité s'accompagne d'une structure sociale derrière l'action. C'est là pour moi la différence. Il peut bien sûr exister des connexions entre performance et théâtre. Il y a partout des connexions, mais tout ça ne comporte pas une identité. Peut-être existe-t-il un théâtre de performance... Je vois par exemple au Canada des tentatives en ce sens, à Vancouver en particulier. Il y a sûrement des aventures intéressantes dans cette direction. Mon expérience, jusqu'ici, reste très différente, comme genre de travail et même comme résultat.

**R.B.:** Dans votre conférence vous précisiez formellement votre position de méfiance face à la notion de beauté dans l'art. Pourtant, hier soir, dans votre performance à A Space les installations étaient toutes très belles. En particulier celle du jeune homme noir assis au piano et sur le dos duquel vous projetiez METRO POLIS.

**F.M.:** Oui, bien sûr, c'était beau mais la beauté ne constitue pas le principal soin dans mon travail. Par névrose personnelle, je suis véritablement et farouchement méfiant de la beauté. Par exemple, j'ai fait des expériences/performances — des exercices spirituels, comme je les appelle — avec des objets tout à fait véritablement monstrueux... Je ne fais jamais de composition en fonction de la "beauté en soi". Elle est un élément de l'intellectualité de toute la pensée. Nous savons d'ailleurs que la beauté n'est pas une catégorie ferme et définitive. L'histoire de l'art nous le prouve. Alors, pratiquement, nous devons oublier ce faux destin de l'art qui consisterait à produire des "choses belles". La beauté pour moi s'aff

irme bien plus dans des choses ou des situations significatives, vraies à la manière de la poésie.

Pour moi, en effet, la poésie, c'est la pointe de la pyramide intellectuelle. La poésie survient au point de combinaison particulière entre la pensée et le réel. Le travail présenté hier soir est un travail que je connais très bien. Je suis même peut-être un peu trop confiant. À la dernière minute, j'ai fait de petits changements et j'ai pu constater que les changements ont des significations très différentes. Vous citez le cas du garçon au piano. Oui, c'était beau... Je crois que cette installation a touché pour moi de nouveau une vérité: le monde est plein de significations, on ne peut rien toucher sans dire quelque chose ou son contraire. C'est la fonction idéologique de chaque pratique. Et ceci est si vrai que cela l'est aussi dans des petits détails. La Vénus de Milo, sa beauté et sa vérité courent en millimètres et non pas en mètres...

**R.B.:** Ceci nous amène à considérer la notion d'expression. Où situez-vous l'expression dans votre démarche?

**F.M.:** Dans une certaine vision générale de l'activité intellectuelle. L'expression en soi n'est pas une activité exclusive de l'intellect par les artistes. L'activité intellectuelle, c'est actif, c'est expressif; tout l'univers est expressif, l'univers pratique une activité expressive. Tout le monde s'exprime et il est très difficile d'établir si l'expression se situe dans l'art ou à l'extérieur de l'art. Comme Heidegger, nous pouvons dire que c'est l'intention qui constitue les faits. C'est vrai ça, mais aussi, dans un certain sens, ce n'est pas vrai du tout. Ce n'est pas absolu parce que je dis qu'il existe d'autres choses aussi importantes que l'art qui ont une beauté, une vérité, une forme... Et nous cherchons à acquérir cette connaissance qui nous permettrait de les identifier, de savoir comment on les construit... Et la connaissance de cette expression universelle, c'est une connaissance qui devient de plus en plus particulière et circonstancielle, qui désire s'identifier. Dans le sens de Heidegger, disons que "c'est l'intention de faire ce que l'homme ne peut que faire". L'homme ne peut faire que de l'expression. Tout le monde peut choisir une manière de... Nous avons une apparence signifiante en soi et nous devons créer une image sur l'apparence. Ou encore une culture, une image de cette culture, d'une certaine culture. Alors on ne fait que continuellement de la culture: un niveau de connaissance différent, une connaissance certainement intellectuelle. On fait cette culture sans connaître toutes les résonances culturelles de cette activité, sans une démarche critique, sans limites... Sans culture, il n'y a pas d'univers pour l'homme, et il n'y a pas non plus de possibilités de contacter l'univers. La fonction consciente d'un artiste, ou d'un "intellectuel", est celle de privilégier une culture. Comme on voit, dans cet irrenonçable choix, il y a une finalité éthique, ou idéologique.

**R.B.:** La culture devient donc pour vous un champ d'investigation, un champ de connaissance, presque une nécessité de survivance?

**F.M.:** Oui, c'est ça. C'est une interprétation du monde. Sans culture, l'homme ne peut pas avoir un rapport avec la réalité.

**R.B.:** Toute la question de réalité est aussi très intéressante dans votre travail?

**F.M.:** La réalité, c'est une question très difficile à traiter soi-même, en rapport avec son propre travail. Je crois que dans la démarche artistique l'art travaille dans le statut de la réalité. Nous savons aussi que la réalité est un concept qui est changeant. Certaines choses sont des réalités pour d'autres époques et n'en sont plus pour nous, tandis que d'autres choses sont devenues réalités. Selon moi, la science, la science moderne n'a pas un très grand besoin de la réalité. La réalité entre très peu dans les mathématiques, par exemple. C'est un organisme, un système d'organisation qui résonne à l'intérieur d'un autre organisme, le grand organisme de l'univers. Supposons que





*Intellectual*, projection de *Vangelo secondo Matteo* de P.P. Pasolini sur P.P. Pasolini, 1975. Photo: Antonio Masotti.

l'univers soit totalement rouge. La science prend comme fait existant l'univers rouge, sans questionner cette idée de l'univers. Expérimentalement, elle va examiner l'objet devant elle. La science, par définition, n'a pas d'univers préférentiel. Il ya en philosophie une certaine idée de l'univers qui est privilégiée. C'est un univers éthique, i.e., préférentiel. Mais la philosophie traite aussi avec beaucoup de difficulté de la notion de réalité. Elle est beaucoup plus à son aise pour traiter de l'essence de l'être, de son existence, bref des catégories techniquement très absolues. La réalité, d'une certaine façon, c'est une réduction domestique des deux, i.e. de l'essence et de l'existence. Pour l'art, la catégorie "réalité" est plus qu'importante, elle est fondamentale. C'est une espèce historique qui tient de l'existence et de l'être. Par exemple, dans la peinture primitive italienne, l'être de Dieu, c'est une réalité. Prenez Masaccio. Il peint l'image de Dieu comme s'il l'avait toujours connu. C'est une réalité, c'est la force de représentation d'un phénomène. La religion n'est pas un ensemble mythique/fantastique, mais surtout une expérience réelle. L'art fonde continuellement, selon moi, le statut de la réalité et il s'agit là de sa fonction historique/ontologique. C'est cette grande fonction ontologique qui a d'ailleurs permis l'histoire même de l'art, comme histoire parallèle à l'histoire de la conscience et de la connaissance, au moins dans le sens de la nature de la réalité qui constitue toute culture historique du monde.

**R.B.:** Et le pouvoir politique dans tout ça?

**F.M.:** Le pouvoir politique est fait de petits réalismes et se trompe lui-même continuellement. Il a une très petite vision de la réalité, des réalités qui font l'histoire. La vision du pouvoir est presque toujours une très forte réduction, avec force et habileté, de l'univers complexe. Pour moi, la complexité est un des éléments de la réalité objective. Le pouvoir politique réduit donc cette très grande complexité à un pragmatisme très simpliste. Très souvent, heureusement, la réalité dépasse la vision politique. Je crois que le pouvoir politique offre un point de vue terriblement déficient. Il est très difficile d'avoir le pouvoir et de voir. Le pouvoir, en quelque sorte, c'est une absence de vision, une réduction fatale.

**R.B.:** Dans votre travail, vous avez beaucoup parlé de la manipulation du concept de la culture par le nazisme. Pourquoi avez-vous choisi cet exemple précis?

**F.M.:** Parce que c'est une histoire que je connais intimement. Parce qu'aussi j'ai confiance dans la méthode d'analyse utilisée: une réflexion méthodique quant à une expérience directe. Cette histoire-là signifie beaucoup pour moi. C'est un peu comme un spectacle. Je peux en toucher le début et la fin. Dans l'histoire américaine, il n'y a pas de précision finale de ce type. Comme modèle historique, l'histoire du nazisme est une histoire close et exemplaire. D'autre part, elle combine les parallèles contemporains à la formation de ma connaissance. Je suis né dans cet univers. Le soleil et la nature étaient fascistes dans mon temps... Il faut que l'idéologie soit bien forte pour occuper aussi totalement un pays et il devient alors bien difficile de voir les choses telles qu'elles sont, lorsque l'idéologie se confond avec la nature même des choses. Alors j'ai choisi pour faire mon travail cette histoire exemplaire, comme un film, comme un modèle. C'est presque comme un modèle scientifique que je vois souvent en répétition. Toutefois, à chaque fois que je vois la répétition de cette histoire, je souffre beaucoup. J'ai été très malade après cette histoire. À la fin de la guerre, en fait, j'ai été malade pendant trois ans. J'étais très choqué de voir mes amis morts. Je ne suis pas Juif mais c'est comme si j'avais été avec eux à Auschwitz. J'ai donc choisi ce point de départ et j'analyse ce point. Jusqu'à maintenant, je crois qu'il constitue une clé de notre "civilisation" européenne contemporaine. Et peut-être pas seulement pour l'Europe. Cette catégorie de l'esprit funèbre existe aussi ailleurs.

**R.B.:** J'aimerais maintenant qu'on parle un peu du



matériau qu'est le film dans votre travail. Pourquoi le film?

**F.M.:** Dans les années soixante, ma peinture consistait en de grands écrans, comme un espace mythique, mythologique de la vision contemporaine. J'étais émerveillé de voir les gens se rassembler dans un local, devant un grand écran, pour assister à... pour voir quelque chose de la pensée... Je vois là une sorte de rite typiquement contemporain, moderne, que nous pouvons confronter avec l'existence des fresques sur les murs des cathédrales, la célébration d'un mystère. C'est une opération aussi connue et acceptée qui, en elle-même, est absolument conceptuelle et d'une grande qualité spirituelle. On va voir quelque chose qui n'existe pas et on veut voir sa propre réalité à ce moment-là complètement prise dans une histoire fantastique, comme s'il s'agissait d'une projection psychanalytique complète. C'est une projection physique et intellectuelle, complète. Ce phénomène m'a toujours touché. Peu à peu, j'ai pris les projecteurs et les écrans comme un modèle des rapports entre l'activité mentale et l'univers. Nous voyons des choses et, au moment où nous les voyons, nous les interprétons. Nous voyons notre propre film sur les choses. C'est une projection/interprétation. Le but en est toujours une interprétation de la réalité. C'est la

culture contenue un peu comme dans un dictionnaire, comme une philosophie qui a permis de voir le monde. Le film constitue une nomination du monde. Alors, pour moi, les films sont comme un produit intellectuel, comme une sorte de connaissance intellectuelle qui part du projecteur, qui se projette sur un écran. Dans les installations que je présente, chacun des univers, c'est le monde: l'eau, le lait, le corps humain, le piano, et il projette sa thèse. Dans le film, il y a toujours une idéologie; elle est reçue par l'objet puis modifiée. C'est une interprétation culturelle et plus objective — pas complètement objective — qui est posée sur la réalité elle-même. Je choisis les films, bien sûr, je dois toujours choisir les films. Je ne voudrais pas à avoir à faire ce choix. Quelquefois ils sont plus obscurs parce que nous n'avons pas tous les mêmes clés culturelles pour interpréter les signaux dans cette rencontre, cette interaction entre deux choses. Mais je cherche à contrôler, autant que possible, avec ma connaissance des parties impliquées.

**R.B.:** En fonction de quoi choisissez-vous les films à projeter?

**F.M.:** En fonction de mon idée préférentielle de l'univers, évidemment. Mais il y a continuellement un impact. Continuellement, la mentalité, l'intellect, la

connaissance sont et interprètent cette dynamique de l'existence. Disons que c'est un modèle fondamental de la culture. J'ai dans ma philosophie de l'art, l'aspiration à la complexité, à la même complexité de l'univers. C'est très bien, intellectuellement, la clarté, la composition, mais pour moi, la complexité, c'est bien mieux.

**R.B.:** Comment reliez-vous tout ça à la notion d'esthétisme?

**F.M.:** Esthétisme ou esthétique? Parce que c'est très différent. L'esthétique, c'est la science de l'art de la présentation. L'esthétisme, c'est une conduite qui s'inspire d'un modèle de beauté permanent. En tout cas, je ne crois pas qu'il s'agisse là d'une science en tant que telle. C'est une portion de l'interprétation historique qui change complètement de place parce qu'on ne peut pas voir deux fois la même chose. C'est comme la théorie des deux pilotes d'Einstein. Tous les deux changent continuellement de place. On ne peut pas avoir deux fois la même heure: deux fois une heure quinze minutes le quatorze octobre 1978. C'est impossible. Ça, c'est l'esthétique. Mais l'esthétique, selon moi, est une science en fonction d'un fondement mobile, dynamique comme l'univers. Il n'y a pas d'idée de l'univers immobile possible et l'esthétique est une fonction de l'idée de l'univers.

**R.B.:** Alors, vous ne travaillez donc jamais en fonction d'une esthétique?

**F.M.:** Je me méfie beaucoup de ça. Mais justement en fonction d'une idée de l'univers, oui. Alors les choses que je fais peuvent peut-être s'inscrire dans l'histoire de l'esthétique.

**R.B.:** Mais qu'est-ce que l'"univers" pour vous?

**F.M.:** C'est la seule chose dans laquelle nous ne pouvons pas ne pas être inclus, qu'il nous est donné de comprendre. C'est l'espace réel dont je parlais auparavant. L'univers a deux qualités exceptionnelles: la visibilité et l'énigmatisme.

**R.B.:** C'est une déclaration de poétique?

**F.M.:** Oui, inévitablement elle le devient, même si l'implication théorique qui y est contenue a une prétention majeure pour la définition d'un rapport entre art, histoire, monde.

**R.B.:** Alors, l'expérimentation est définitivement plus intéressante?

**F.M.:** Mais oui. Et je pense aussi qu'il n'existe pas d'art qui ne soit pas expérimental. Je le prouve un peu avec l'installation que j'avais faite à la Biennale de Venise avec un Giotto. L'art est toujours d'avant-garde. C'est la condition de l'art que de l'être. Voir des choses qui ne sont pas encore nommées. Oh! je sais qu'à certains moments, on fait de l'expression sur soi-même, comme les expériences que fait chaque peintre avec une certaine esthétique. Une lumière partielle sur la réalité avec des connaissances critiques. Mais je ne m'intéresse guère à ces expériences-là. Car on fait alors de l'art des doubles, seulement un plus étoffé. Toutefois je ne crois pas à la thèse critique qui a cours en ce moment en Europe, "Il y a beaucoup de post-avant-gardes". Ça, c'est une fausseté verbale... Que signifie donc la post-avant-garde? Ça n'existe pas, c'est un pur non-sens...

**R.B.:** Vous vous définissez comme peintre?

**F.M.:** Je me définis comme un artiste intellectuel. C'est une activité globale. Je ne puis choisir. Il y a une image qui provient de la critique à l'effet que l'artiste est une bête qui a de la lumière. La lumière, c'est l'intellectualité, l'intelligence et la capacité expressive de rendre cette chose-là, cette chose qui n'existait pas avant, dans un contexte de choses significatives et reconnaissables, c'est-à-dire dans la culture; de faire rentrer dans l'univers, comme interprétation de l'univers, l'univers même. C'est ça, l'activité expressive, par un artiste. ■

Without/News From Europe, projection d'Alexandre Nevsky d'Eisenstein sur la surface du lait contenu dans un bidon de type standard, 1975.



Photo: Elisabetta Catalano



# Autobiography

## Real by Reel

by Landon MacKenzie

Recently there has been a strong tendency to use personal information in art. The term *Autobiographical Art* weaves itself into many discussions and appears to be the strongest, most common way to describe much of the work which deals with self-reflective content. It couldn't be called a *movement*; mainstream art has become too pluralistic for such restrictive labels. However, within the current "no boundaries" context in art, there appears to be a closely related group of "humanistic" sensibilities. It is rare for an artist to deal *exclusively* with personal material. One finds autobiography, combined with anthropological, sociological, political and ecological information or with narrative, fantasy and fiction.

In beginning a discussion concerning *Autobiographical Art*, it is useful to try and come up with a concept of this activity. It may be defined this way: a conscious effort to record through art the process of uncovering or revealing who one is (or would like to be) to the viewer and to oneself. It may involve the use of stories, memories, or records of daily life comprising a visual biography. It must be distinguished from the fact that all art is, in part, autobiographical; indeed a lifetime of work by an artist constitutes an autobiographical statement of a sort. However this is not a *conscious* move by the artist towards personal investigation, nor is it part of this phenomenon of the mid-seventies.

Autobiographical art is a manifestation of the inward swing toward the self in society today. It is art based more on personal experiences than on ideologies; concerned more with self-exploration than with styles and techniques<sup>(1)</sup>. This is in marked contrast to the art of the sixties which was highly formal and generally, even consciously, impersonal.

A significant factor in the turn toward the use of autobiography is the increased availability and popularity of photography and video, through which art making possibilities have broadened tremendously. It's not just that the photograph serves a purpose, but also, that the nature of the medium determines the direction of the art. Similarly, the properties of video have dictated new forms, and have prompted new ideas in art. Its "immediacy", its ability to act as a "mirror" and an element of self-confrontation permit a dialogue "between what we know personally and what the camera records". This "challenges our notion of what it is to study self"<sup>(2)</sup>. Video operates as the unexpected reflection and "cuts through idealized and distorted self-images"<sup>(3)</sup>.

There is no specific format for autobiographical works. While video is exceptionally appropriate, self-referential material is used in a variety of ways. "Identity", including investigation of different personage and alter egos, is a widely explored area and is evident in work by Eleanor Antin, Adrian Piper, Martha Wilson



Film about a woman who... by Yvonne Rainer.

and William Wegman. The combined use of photographs with texts is a form which artists such as Barbara Astman, Bill Beckley, Duane Michals and Barbara Jo Revelle use frequently. Here the narrative often reveals dreams, fantasies or memories, areas where truth and fiction are inseparably overlaid. It is the nature of memory that we *choose* to remember certain things from the past, and rearrange our personal histories in the way we wish to see them. *Autobiographical Art* is, after all, not *documentation*, but *selection*.

In November, The Art Gallery of Ontario organized in collaboration with John Katz (Associate Professor of Film, York University) a symposium and film series to confirm that autobiography has significantly entered the area of independent film. The Gallery showed over fifty films and brought together several of the filmmakers whose works were presented. A good portion of the films were shown the first weekend, with the remainder comprising an ongoing five-week series.

The range of films selected for the exhibition provided an opportunity to view the predominance of this phenomenon in film and to experience the wide variety of format. After the initial five-day program surrounding the symposium, one emerged from the lecture hall blurry-eyed and sometimes with an uneasy knowledge of these artists. The presence of several of the film makers intensified the experience and provided a space to bounce about some of this new-found information.

My first impression was that two of the films shown during the Symposium (Kathleen Shannon's *Goldwood* and Sandy Wilson's *Growing Up in Paradise*) seemed out of place, but looking back these were perhaps appropriate "rest stops" to cool down the intensity built up over Ed Pincus' *Diaries*, the panel discussion, and *Nana, Mom and Me*, by Amalie Rothschild.

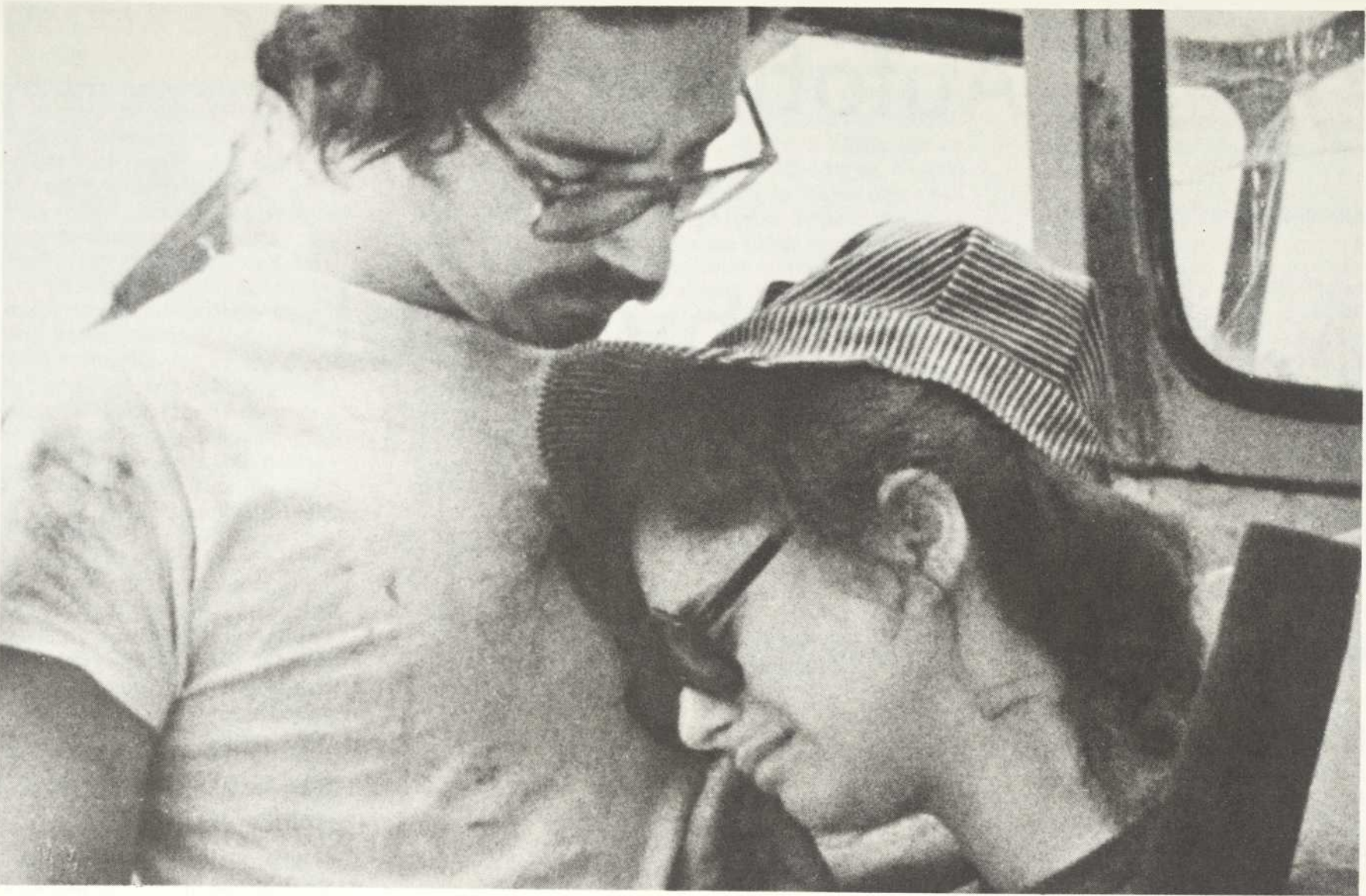
It soon became apparent that autobiography is difficult to use in cinema, perhaps even more so than in literature or other forms of art. The camera *must* always be there to record meaningful footage. It is easy enough to have it there when you are eating breakfast ("Did you eat two eggs or three?"); but not so easy when you are involved in a personal crisis and your world seems to be collapsing. Suppose you are determined to shoot the crisis scene, and managed to do it through your tears and anger. How willing are you to share this moment? Does it expose you? Will it hurt you? Perhaps with time, you will grow detached from the "me" in the footage and it will be less threatening to show it. What is your responsibility to the people who appear in your film? You are exposing them too. Do you have the right to do that? Will they understand you? Hate you? Maybe leave you?... So you decide to show it anyway. "I have to. I'm a film maker and my work has to go out, be seen." While video can be erased and the conscience appeased, what is on film is there to stay. Investments in money and energy make it imperative to *show* the work, and only in showing it can one solicit support.

Disguise and protection are interesting elements of all *Autobiographical Art*. Often the content is camouflaged by the form. In *Sincerity I, II and III* (1973, 1975, 1978) and *Duplicity* (1978), Stan Brakhage breaks up the film sequences so quickly that certain moments slip by us. It doesn't have to be in the areas of lost visuals either. Yvonne Rainer uses the written narrative in *Film About a Woman Who...* (1974) to accomplish the same end. Here the narrative image (written on the screen) sometimes disappears before we have had enough time to read it. In *Not a Pretty Picture* (1975), based on the rape experience of the filmmaker, Martha Coolidge uses a "film within a film" to deal with difficult autobiographical material.

Most of the filmmakers agreed that a time had come where they felt the necessity to make a film close to their own lives, independent of the knowledge that something called *Autobiographical Art* loomed around them. For Maxi Cohen (*Joe and Maxi*, 1978), Amalie Rothschild (*Nana, Mom and Me*, 1974) and Miriam Weinstein (*My Father the Doctor*, 1972), there was a strong initial need to use the film medium to confront their relationship with their parents and to come to terms with their backgrounds. Maxi Cohen's film is about her father, Joe. With the death of her mother, it became extremely important for her to final-



Joe and Maxi by Maxi Cohen and Joel Gold.



Not a Pretty Picture by Martha Coolidge.



Went to K...  
wrote: "The  
vulnerability  
ears and ne  
try past. The  
about separ  
autobiograp  
style, ultima  
best on the  
have ch  
her film is g  
her father w  
fig that he  
her search  
He" he died

Another im  
pertains to  
watching...  
lions. There  
witnesses to  
Sometimes  
if it gives so  
this is film.  
These are  
cinema also  
happening

The films by  
made with  
featured th  
recording  
Jonas Meir  
1988). Stan  
Andrew Nor  
works are  
footage and  
and Sketch  
kept by Me  
made up of  
wherever h  
lived me  
work beca  
whatever I  
any other  
minute - I  
which serv  
lected in d  
us to this im

Brakhage's  
proud of  
Brakhage  
specifically  
discover th  
to give it"  
Brakhage  
which for  
memory".  
is assembl  
tion. Certai  
out colors  
specific m  
footage to  
film child  
Brakhage  
autobiograp  
as Weirloo  
Brakhage  
sent more

It is difficu  
these film  
the present  
are childre  
as "the m  
developme  
panded th  
mobility of  
direct sym  
Diaries (19  
allow for a  
and subjec  
producing  
to develop  
these facto



ly get to know him. In a letter to John Katz, Cohen wrote: "The more I saw and understood his (Joe's) vulnerability, his shortcomings, more importantly his fears and needs, the more I learned about myself and my past. The process of getting to know him was really about separating from him." (4). In making an autobiographical film in this very intimate and direct style, ultimate success or failure rests to a certain extent on the "actors" and on the story. Cohen couldn't have planned a more dramatic script. The impact of her film is greatly enhanced by the natural "character" her father was, and by his discovery, during the filming, that he had cancer. Eight months after she began her search for closeness with this "first man in her life", he died.

Another important aspect of autobiographical film pertains to the viewer. This is not a story we are watching... or is it? These are real people, real situations. There is an element of voyeurism; we are witnesses to a personal conversation, or a private art. Sometimes the laughter in the audience is uneasy, as if it gives some kind of relief from embarrassment. But this is film; we are not hiding out on a fire escape. These are no longer real people; our experience in cinema allows us to distance ourselves from what is happening on the screen as a form of self-protection.

The films by Cohen, Rothschild and Weinstein are all made with a direct approach. The filmmaker herself is featured throughout, probing with questions and recording the exchange. In contrast are the film by Jonas Mekas (*Diaries, Notes and Sketches*, 1956-1966), Stan Brakhage (*Sincerity I, II and III*) and Andrew Noren (*The Phantom Enthusiast*, 1975). These works are made up of fast moving, highly edited footage and are for the most part silent. *Diaries, Notes and Sketches* is a 120 minute portion of a film diary kept by Mekas from 1949-1966. It is a visual journal made up of small bits of footage which Mekas took whenever he could. "I had only bits of time which allowed me to shoot only bits of film. All my personal work became like notes. I thought I should do whatever I can today, because if I don't, I may not find any other free time for weeks. If I can film one minute — I film one minute."<sup>(5)</sup> The result is a film which serves as an ongoing record of images collected in daily routine. It becomes cyclical and attunes us to this individual view of Mekas' world.

Brakhage's films, though similar in form, are comprised of yards of "home movie" footage, which Brakhage has saved. He sees the *Sincerity* films specifically as a way to give "form to memory; a way to discover the past... to re-member — to give it new life, to give it "arms" and "legs". In making the films, Brakhage works with the film pieces in a manner which for him, "nearly approximates the process of memory". The films are purposely silent. The footage is assembled chronologically, by memory and intuition. Certain frames have been hand painted to bring out colours which represent feelings associated with specific memories. Sometimes he uses symbolic footage to suggest an event, as with the birth of his fifth child in *Sincerity II*. This group of recent films by Brakhage is by no means his first attempt at recording autobiographical material. I refer to earlier films such as *Wedlock House: An Intercourse*, (1959), although Brakhage indicated that *Sincerity* and *Duplicity* represent more deliberate autobiographical statements<sup>(6)</sup>.

It is difficult for one who is camera-shy to realize that these filmmakers, their families and friends, accept the presence of film equipment as a fact of life. There are children who have grown up knowing their Daddy as "the man behind the camera". Still, technical developments in film equipment have greatly expanded the possibilities in non-fiction film<sup>(7)</sup>. The mobility of new lightweight, quieter cameras and direct synchronized sound, have made a film like *Diaries* (1977) by Ed Pincus possible. These advances allow for a more informal rapport between filmmaker and subject. The artist can work alone, without a crew, producing good quality results and have the freedom to develop a film over a long period of time. For Pincus these factors are extremely important<sup>(8)</sup>. *Diaries*, a five

year film journal, is still a work in progress. It contains unusually open and honest footage. In this film, Pincus' vulnerabilities and nakedness are his strengths.

*West Coast Portrait* (1967...) by David Rimmer is another form of diary in progress. It is an "open-ended portrait" of an isolated West Coast "community" with which Rimmer has been involved from its beginnings in 1967. It is a silent, color film made up of footage shot over the past ten years. It is Rimmer's intention to continue adding material each year as subsequent "chapters" of this remarkable longterm project. Rimmer's close relationship with these people, and his integrity as an artist, join to make this "project in time" a beautiful and moving document. *West Coast Portrait* raises a question relevant to all *Autobiographical Art*. How valuable is this kind of personalized information to an audience of strangers? Rimmer intended this film primarily for the community which it is about and he seems somewhat ambivalent about showing it outside. The greatness of the film is that it was made for him and the people on the land, but it is also a fascinating record of a way of life. If it seems dated now at all, it will be outstanding historical footage in thirty years.

Some autobiographical film is a moment captured on film. It is in the present. It is using cinema to articulate feelings and situations as they occur. Bruce Elder uses the medium in this manner in *She is Away* (1975). Other autobiographical films require the re-enactment of a past situation, where original footage does not exist. This is the case with Clay Borris' *Rose's House* (1977). Here, the autobiographical statement is formed from memory and improvisation. *Nostalgia*, (1971-1972) by Hollis Frampton, uses memory in a narrative experience. The film shows a repeated sequence where an early photograph by Frampton is placed on a hot plate which, after the initial moment, begins to burn. At the same time, we listen to the story behind each image. The camera never moves, but incredible, organic images occur as the photographs "dissolve" on the hot element. The narrative is trite, but intriguing, the way gossip and "behind the scene" information can be. Near the end of the film the image and the text do not match. In order that the mature Frampton can separate himself from his past, younger self, the script is read in the first person, but the voice is not his. (In fact, the voice is Michael Snow's, and by curious coincidence we had just seen *Side Seat Painting Slides Sound Film* (Snow, 1970) and naturally "Frampton's" voice seemed suddenly very familiar.)

The film series was complimented by a catalogue<sup>(9)</sup>, and an autobiographical video series selected by Peggy Gale. Tapes included work by thirteen artists, among them Hermine Freed, Lisa Steele, Colin Campbell and Joan Jonas. Nevertheless, the main focus of the Art Gallery of Ontario examination of autobiography was definitely on film. Less attention was paid to the eighteen tapes shown in a little basement

room. Perhaps this is an indication that there is still a relatively small audience for artist's video. Even so, this was an excellent series for any newcomer. One was especially fortunate to be able to see the rarely shown *Home Movies* (1973) and *Recording Studio from Air Time* (1973) by Vito Acconci. A heated discussion on the relative merits of film vs. video developed during the symposium. To try and weigh the factors to determine which medium is *better*, ultimately serves no fruitful purpose. Naturally, both mediums hold valuable properties, and there are significant differences in the way autobiographical material is used in each. Peggy Gale introduces her article in the catalogue saying: "Autobiography is a single voice. It is a memory, a document, a today captured for tomorrow. It is a private ritual meant for some sort of public... Video is a perfect medium for autobiography"<sup>(10)</sup>.

Also concurrent with the film and video series, were performances by Laurie Anderson, Constance de Jong, Peter Handke and David Antin. Adjoining the lecture hall was a small exhibition of Robert Frank's *Mabou* photographic pieces and self portraits by Joyce Wieland and Michael Snow.

If we were all fortunate enough to have spent the entire month of November in the hallways of 317 Dundas West (Toronto), we would indeed be richer for this wealth of information... Autobiography is alive and thriving in the 1970s. ■

#### FOOTNOTES

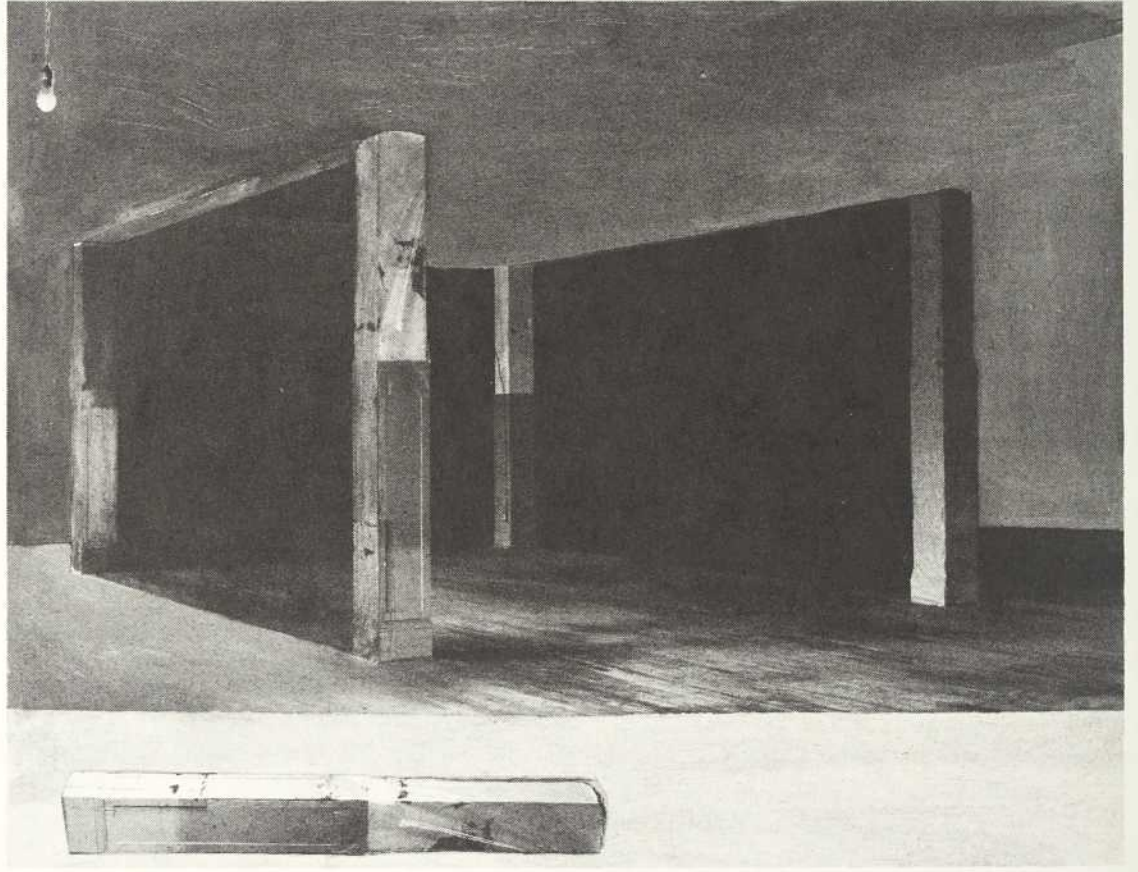
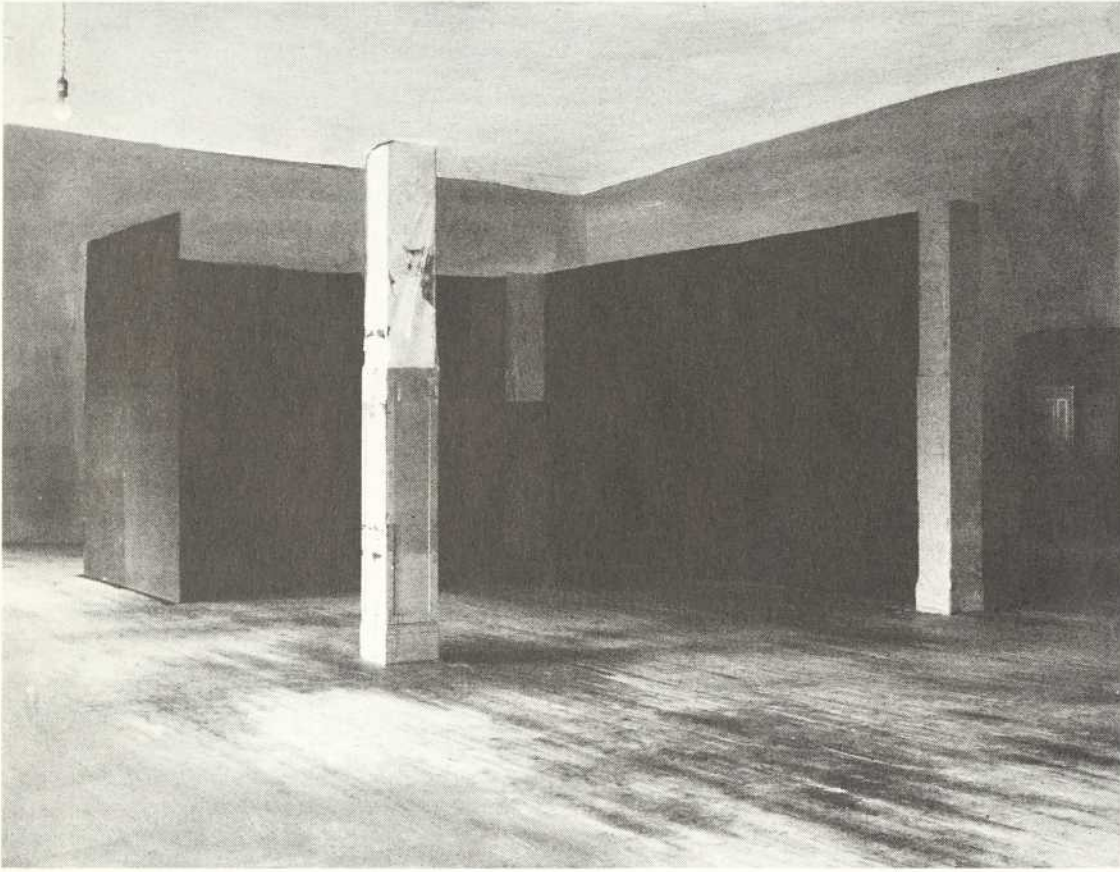
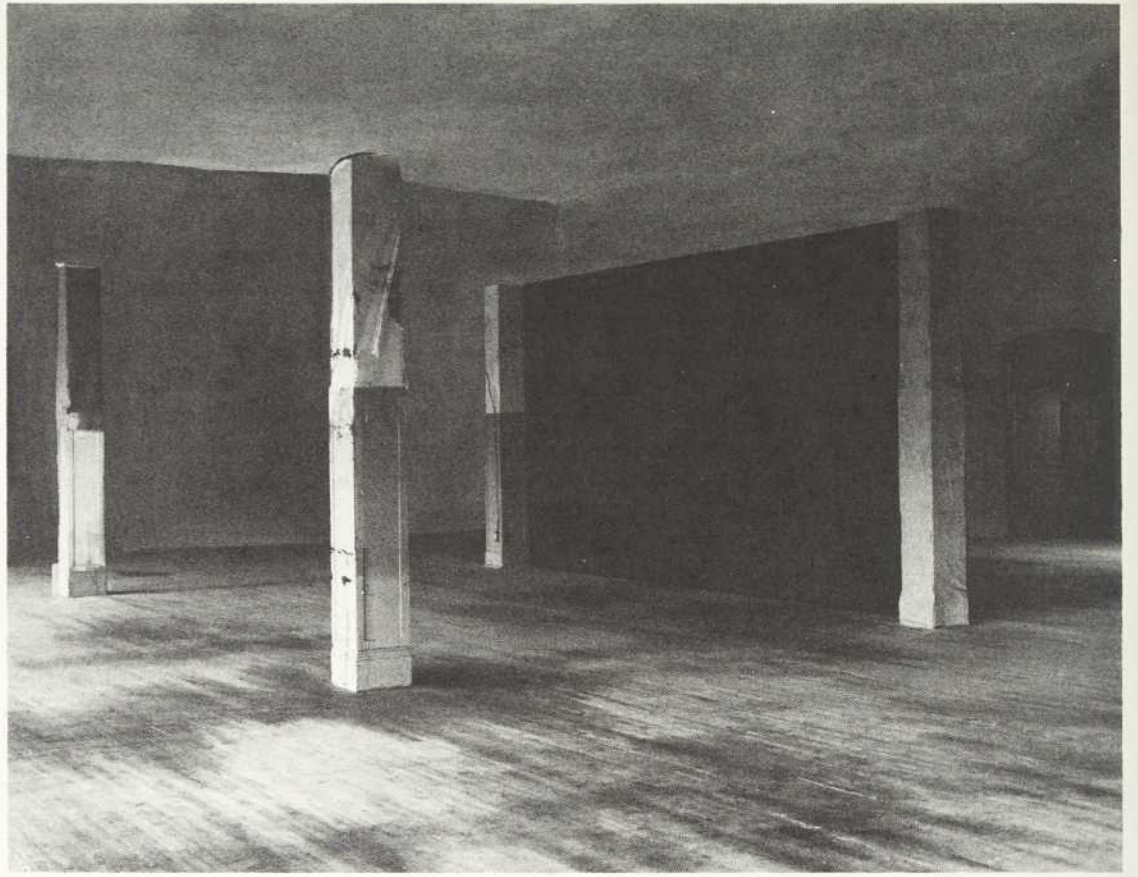
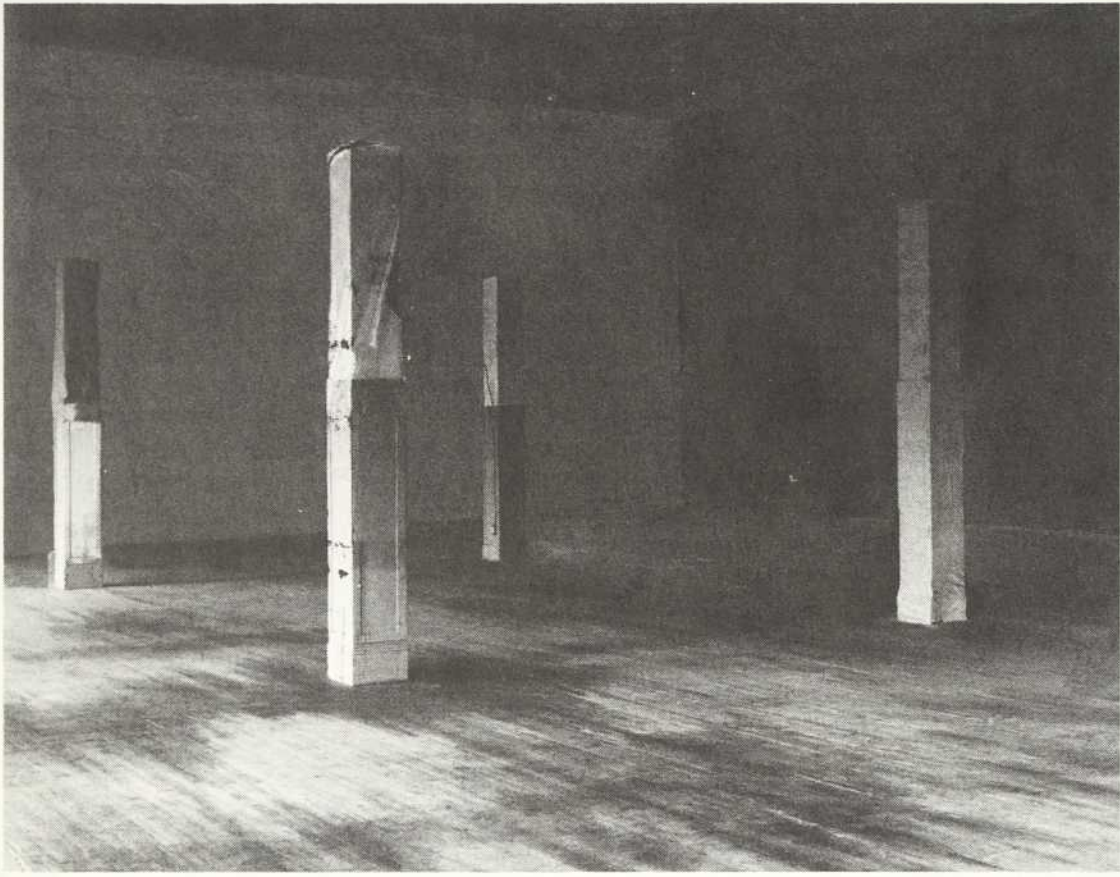
1. See Peter Frank, "Auto-Art: Self-indulgent? And How", *Art News* (September 1976), p. 43.
2. Jeff Perrone, "The Ins and Outs of Video", *Art Forum* (Summer 1976), p. 57.
3. Shawn A. McNiff and Christopher C. Cook, "Video Art Therapy", *Art Psychotherapy* (Vol. 2), p. 55.
4. Maxi Cohen, letter to J.S. Katz, June 1978, from "Maxi Cohen and Joel Gold," *Autobiography: Film/Video/Photography*, (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978), p. 41.
5. Jonas Mekas, "A lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania", *The Avant Guard Film: A Reader of Theory and Criticism*, (New York: New York University Press, forthcoming) quoted in "Jonas Mekas", *Autobiography: Film/Video/Photography*, (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978), p. 63.
6. Stan Brakhage from informal lecture following the screening of *Sincerity I and II*, Art Gallery of Ontario, November 1978.
7. Richard Meran Barsam, *Non Fiction Film: A Critical History*, (New York: E.P. Dutton & Co. Inc., 1973), p. 247.
8. Ed Pincus, letter to J.S. Katz, July 1978 from "Ed Pincus", *Autobiography: Film/Video/Photography*, (Toronto) Art Gallery of Ontario, 1978), p. 69.
9. John Stuart Katz (Ed.), *Autobiography: Film/Video/Photography*, (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978)
10. Peggy Gale, "I Am Here, This is Real", *Autobiography: Film/Video/Photography*, (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978), p. 16.

Autobiographical Film Conference at the Art Gallery of Ontario, Saturday, November 4th, 1978; left to right: Gerald O'Grady, Maxi Cohen, Jonas Mekas, John Katz, Jay Ruby, Ed Pincus and Stan Brakhage.

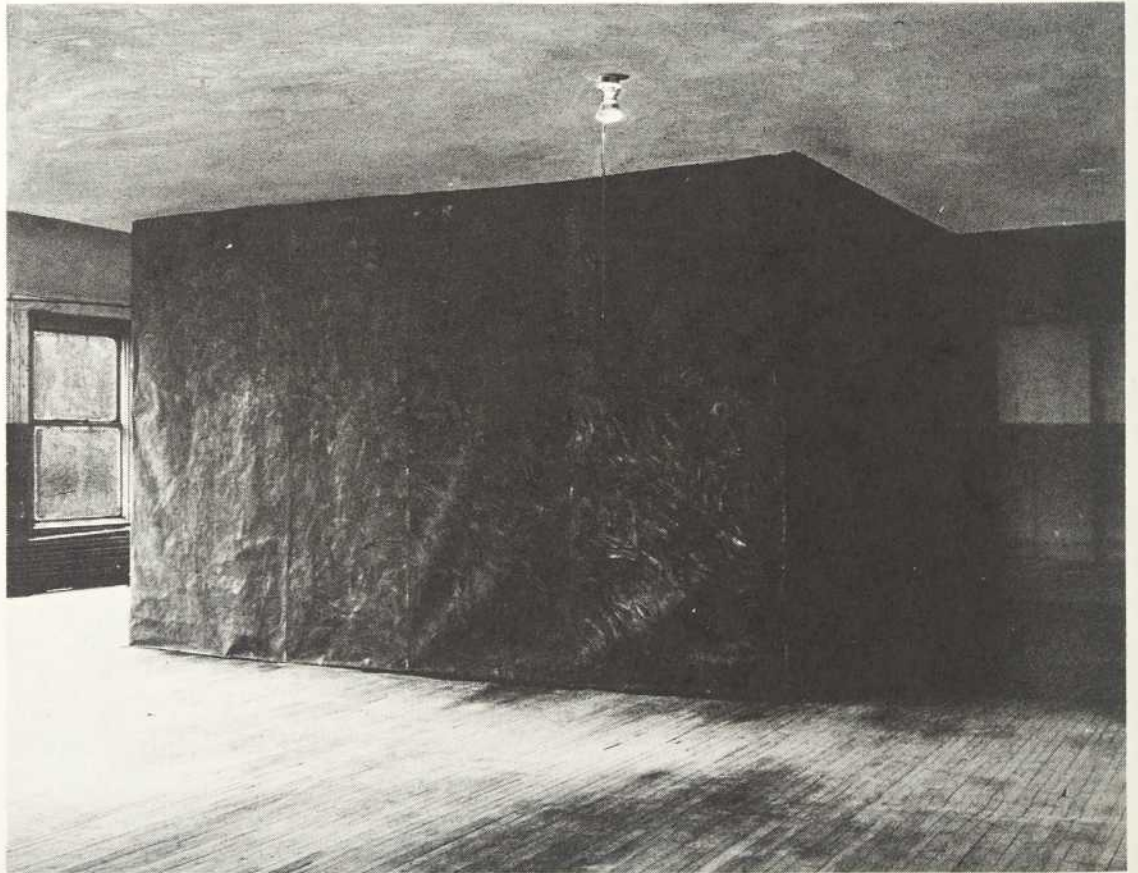
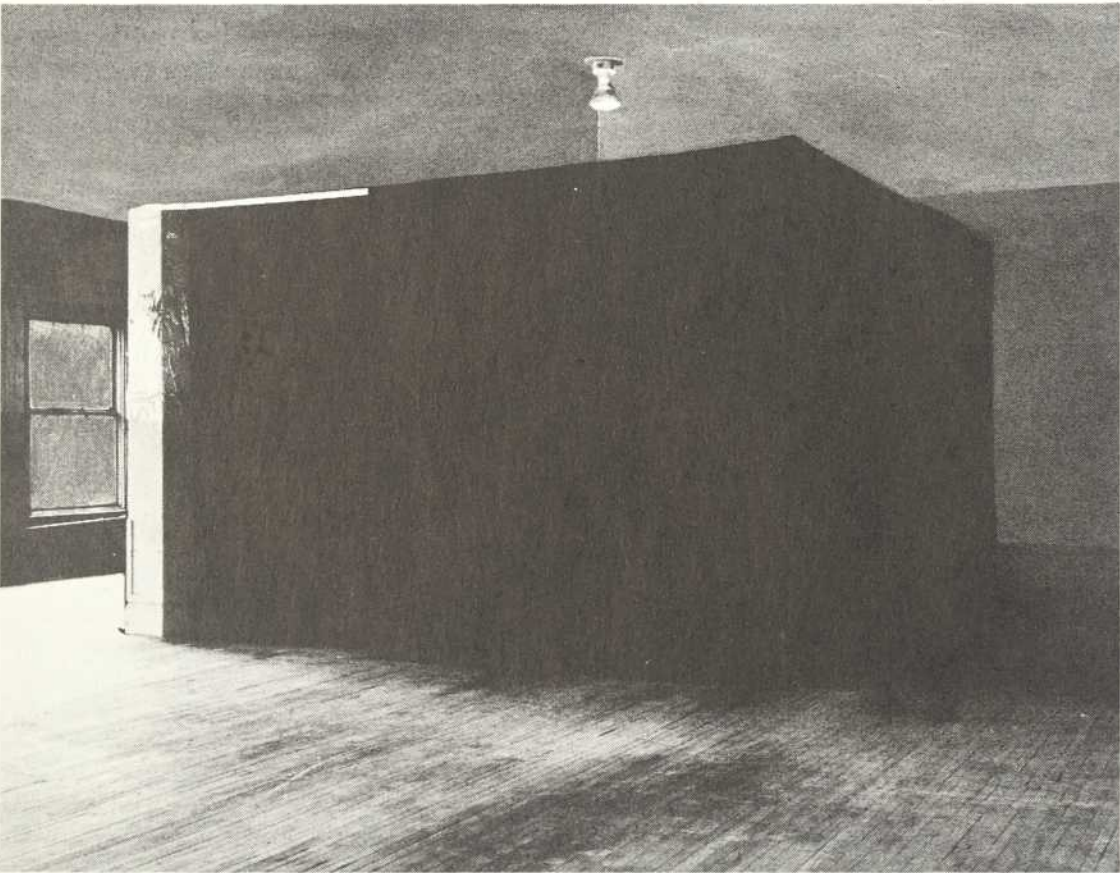


Photo: Art Gallery of Ontario.





A STILL SPACE PAINTED IN OCTOBER FOR A BLACK BEARD TO STOP FOR A MOMENT ON HIS WAY



BE

La Touche from

France Mon

Visits series

Billy Goodw

to the tarpau

using vest fr

used in the m

no longer fla

the physical

were the fire

covery of th

breakthrough

for me and

wanted to

becoming o

lot of photo

particular p

them were

wanted to w

always know

F.M.: How

totally new

studio.

B.G.: One

peulin into

mail all the

land the w

was going

stretched

which ch

seems we

pastels, a

hanging th

folding an

of the tarp

my final

plex. Apa

plays a fo

F.M.: Aft

what ma

put a stop

B.G.: If I

but when

that I ha

dealing

with the

idea of

wanted

long na

rods. It

the san

tombs.

scribed

of the S

behind

only th

destine

graphit

also in

was or

able to

ings.

F.M.: W

Were

B.G.: M

Most

large

intima

the ta

my w



# BETTY GOODWIN

an interview by France Morin

La Traduction française suit en page 37.

**France Morin:** How was the transition made from the *Vests* series to the *Tarpaulin* series?

**Betty Goodwin:** I didn't go directly from the vest prints to the tarpaulins. I made a series of small collages using vest fragments, some of which I had actually used in the making of the prints. These collages were no longer flat like a print and I became interested in the physicality of the actual material. The vest prints were the first things I really wanted to do; the discovery of this image was one of my first major breakthroughs. It was an extremely meaningful image for me and through it, I had discovered a lot. But I wanted to move away from an image which was becoming obsessive. During this period, I was taking a lot of photographs of transport trucks, without any particular project in mind. What struck me most about them were the tarpaulins covering the cargo. I felt I wanted to work with this enigmatic material; you don't always know why.

**F.M.:** How did you work on the tarpaulins? This was a totally new medium which you brought into your studio.

**B.G.:** One of the first things I did when I got the tarpaulin into the studio was to stretch it out on the floor, nail all the edges down, wash it, and begin to understand the way it was made. I did not have any idea how I was going to proceed. It was only once I had it stretched out and explored that I made decisions as to which chance marks I would choose to leave; the seams were also meaningful. I used gesso, oils, or pastels, at the same time folding and unfolding it, hanging it and taking it down. So the process involved folding and developing the surface. Unfolded, some of the tarps were very large so that by the time I got to my final image, the layering had become very complex. Apart from being the support, the tarpaulin also plays a formal role.

**F.M.:** After the show at the Musée d'Art Contemporain, what made you stop doing tarpaulins? Did the show put a stop to them?

**B.G.:** If I had not had the show I might have gone on, but when I saw the series of nine together, I realized that I had come to the end of that particular way of dealing with those issues. I had said what I had to say with them. It was then that I began to elaborate the idea of the tarp projecting further from the wall. I wanted to have the tarp enclose a space, so I made a long narrow one with four sides, braced with metal rods. It was shallow and came out like a bed-coffin. At the same time, I was doing a lot of drawings of tombs. During a visit to Florence, I had seen flat inscribed marble slabs sunk into walls in the courtyard of the San Marco monastery. Coffins were slipped in behind these slabs. In some places, you could see only the pencil line in the plaster where a slab was destined. I started doing large drawings, layering the graphite to a density similar to the actual tombs and also in a way, influenced by the tarpaulin surface. It was only while working on the tarpaulins that I was able to resolve the quality that I wanted in the drawings.

**F.M.:** You don't mention other periods like the *Notes*. Were these transitory periods?

**B.G.:** No, not transitory as such, I would say parallel. Most of the vest prints which led to the tarpaulins were large, and I found it a pleasure to work on some small intimate plates. It was a form of release in contrast to the tarpaulins. I feel that these prints are important in my work. They explore the ambiguity of the edge. As

a matter of fact, I'm using this premise in a new series of etchings for a book that I am illustrating for Paul-Marie Lapointe. I haven't printed in the last three years and I am really excited about starting again.

**F.M.:** You seem to have been attracted, from the very beginning, to objects having a history, leaving traces and signs of their past.

**B.G.:** It's basic to the way I've worked for the past ten years. But the history isn't a means to an end. It's a medium from which I take what is necessary to my idea. I am not interested in maintaining its past but rather using what is relevant to my "present". For example, when I went out to buy the old tarpaulins, I always had a strong affinity for certain ones. They weren't in any way "objets trouvés" but rather materials with which I worked.

**F.M.:** Before going further into the Clark Street project, I would like you to also fit in the *Kite* and *Nest* series.

**B.G.:** The kites came from fragments of *Tarpaulins*. It was a little flight, something taking off into the air and being held down at the same time, meaningful in a gentle sort of way. The nest prints date from approximately the same period as the *Notes*, and they also deal with an intimacy. I have this in my notebook that Bachelard quoted:

"A bird's tool is its own body, that is, its breast, with which it presses and tightens its materials until they have become absolutely pliant, well bended and adapted to the general plan.

...a house built by and for the body, taking form from the inside, like a shell, in an intimacy that works physically.

...The house is a bird's very person; it is its form and its most immediate effort, I shall even say its suffering. The result is often obtained by constantly repeated pressure of the breast. There is not one blade of grass that, in order to make it curve and hold the curve, has not been pressed on countless times by the bird's breast, its heart, surely with difficulty in breathing, perhaps even with palpitations."

**F.M.:** By running objects such as a nest through the press, you are in effect X-raying them to reveal again their past lives. How do you explain this?

**B.G.:** The idea of revealing the layers, how a thing is made intrigues me and I can become very obsessive with one particular image. I consider the nest a sexual image, but not a sexual metaphor. I loved dealing with the way they were made, the weave of the grass and twigs, the hairy-like quality, the soft cup shape. I took an initial soft-ground image and built it up more densely through several states.

**F.M.:** The *Tarpaulin* series permitted the movement towards sculpture and the exchange between the object and the environment.

**B.G.:** Yes. After this box-like piece, the sketch piece, I made several others, out of tarpaulin, wood, cardboard, paper and metal. Some worked together as diptychs or triptychs. It was while working on these that I decided I wanted a room to work with, space as separate from work space. I found a large commercial place. This was my first move out of my studio and it was extremely difficult. I know what I wanted to do but I did not know how I was going to manage it. In the end, I cleaned out the space and I isolated four

columns to use as supports for a room. These columns had really quite beautiful markings, some partially covered in plastic, others wrapped in canvas. Vertical totem-like coffins, really, again related to the sketch pieces and to earlier tomb drawings. I enclosed these four columns in heavy brown paper painted in various blacks. So I had this enormous black cube-like mass in the space. Inside, the volume was very special with a totem-like piece in each corner lit by one weak light bulb. During the building I took a series of photographs and worked on these in oils to have some kind of document and to further clarify the other work that developed from the sketch pieces. There was for example, the development of the bed in the series of drawings which eventually led to the river piece.

**F.M.:** Was it immediately after the Clark street project that you thought of renting the space of Mentana Street?

**B.G.:** After Clark Street which I considered preparatory, I had not yet found the environment in which I could continue elaborating this point of view. There seemed to be three alternatives, the museum, the private gallery and the loft space. The museum did not offer the intimacy I wanted, the scale of most lofts seemed too extreme and no gallery or museum for that matter would have given me the time to elaborate the project.

In the course of a casual conversation, a friend off-handedly suggested the possibility of using an apartment (flat). It struck me as a perfect solution, perhaps because I would again be able to choose a "history" that would suit me. After hunting around, I found what I wanted on Mentana Street.

Tentatively, I wanted to deal with the structure of the environment itself, its inherent qualities, the basics of a room like the floor and the walls, the windows, plus the light and scale. I also had this idea of the bed which I soon realized was too specific for the place. It would have been a disruption of the interior space. This became a conflict for me because I wanted the room itself to be the object not a frame for an object. In the end, that is what happened. It has taken some time because there were other related projects to work on. However, I wanted desperately to complete the "bed" drawings that I had been working on for about a year before and I had to find a way to complete this work that at first seemed so right as a part of Mentana.

At this point, I was invited to ArtPark, in Lewiston, N.Y. I went down several times to see if I could find a site that pleased me. I wasn't interested in just transporting the image of the bed to ArtPark, but it seemed that there was a connection somewhere. I liked a site by the river. The site transformed the bed into a much less literal image.

**F.M.:** Let's talk about the ArtPark site. The sculpture was set down between the cliff wall and the river, parallel to its course. Do you think that because the location was changed from a room on Mentana to the Niagara gorge that its poetic image was altered or expanded?

**B.G.:** The gorge is a very powerful site. It has been dug by the Niagara river over the last 12,000 years and it is in constant change, shifting, breaking. The energy multiplies from one side of the cliff to the other. Because of layers of weak shale between dolomite boulders there is non-stop geological activity. You can hear the shale constantly falling, eroding away. Nothing is stable. You are at once in a confined space but on a gigantic scale, creating an opposition to the



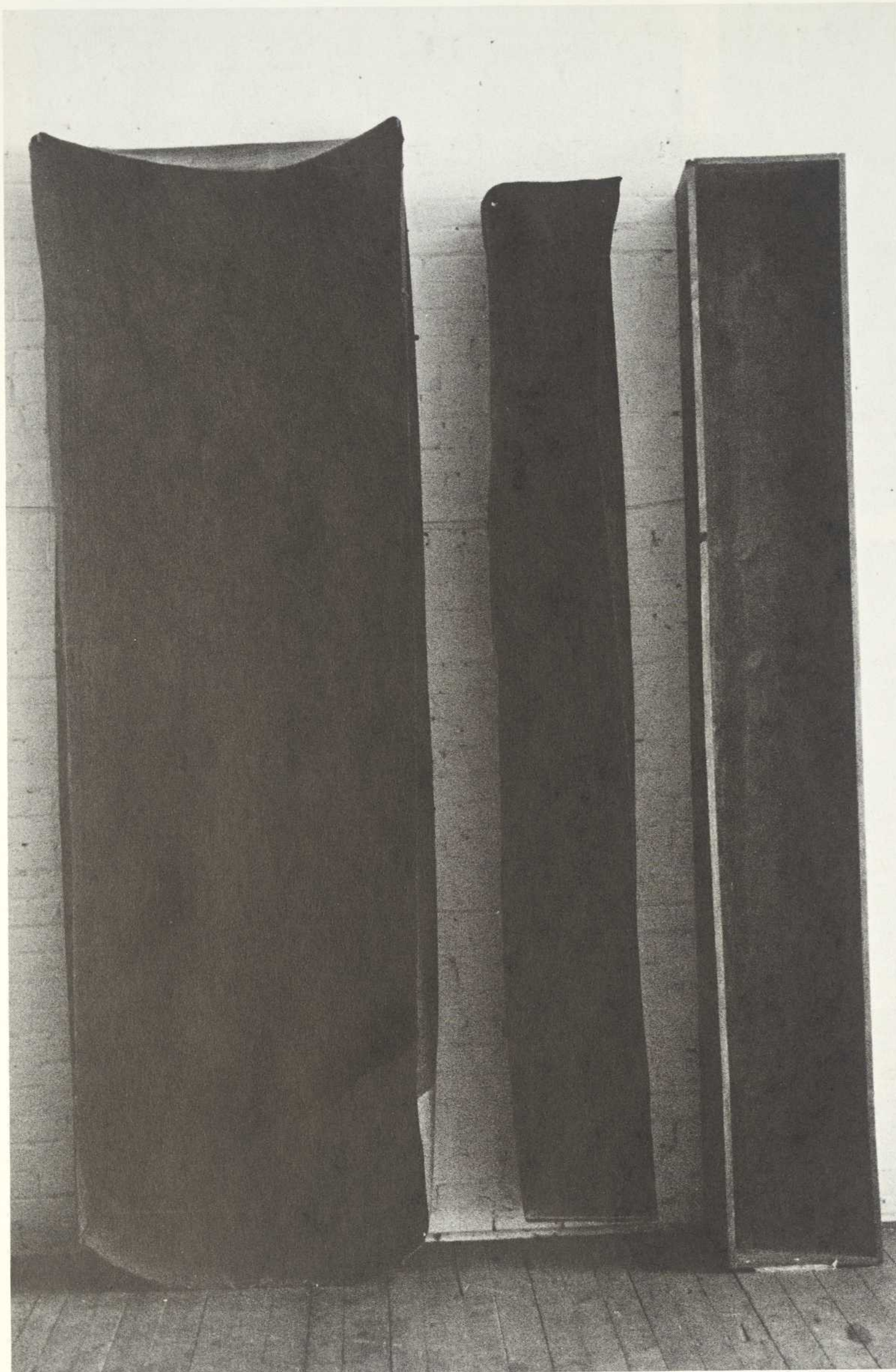


Photo: Betty Goodwin

Sketch pieces, 1976-77, height: 10'.

constant flow and single-minded directionality of the river. I wanted these elements in the sculpture. It was to be a way station, a place to stop before continuing on. I chose steel because of the relative permanence of the material. These things came together on the site and ultimately generated the piece's final form.

The gorge was the perfect place to work in. It helped me develop the piece. It was a big breakthrough for me to realize that the piece had to be made in steel and it had to be made outdoors.

In many ways, the experience I had working on the tarpaulin surfaces, and from wiping copper plates in etching helped me achieve the surface I wanted on the steel. It was during the high heat of the summer. After sanding off as much of the rust as I wanted, oil mixed with a slight amount of black pigment was wiped on, several layers, each one baked by the sun. It brought out a black bloom. It was in working outside that I began to appreciate the fixed weight of the steel hovering over the ground. At the same time, it confirmed my decision of not placing objects in Mentana. When I returned to Montreal, I destroyed most of what I had done.

**F.M.:** The ArtPark piece is partially raised off the ground, not totally horizontal. Was that intuitive on your part?

**B.G.:** I was very conscious of wanting to show a break. It breaks and shifts in an agitation until it finds its points of contact. One part breaks, the center feels out a stability, the end hovers and goes off into space. I had spent two years drawing these qualities and I was really happy to see them brought to a concrete stage.

**F.M.:** At this point, how are you modifying the rooms on Mentana?

**B.G.:** I must admit that I am at the most intense period on Mentana, and I find it very difficult to talk about something which is in the process of being done or of qualities that I am not as yet really aware of. To verbalize on the project now would seem to me to dissipate it. What I am trying to do is to expand what is already there and to create some new structures related to the rooms and dealing with the light and scale. I find in the installations the combining of the force of the space and my particular emotional intellectual state of awareness propels the work into areas that only happen while working and present a whole range of possibilities. The light is quite extraordinary and so I might record it on a graph as a kind of pulse.

These are some quotes from my notebook which are relevant to this:

"Two blocks, two rooms each, one room behind another. Between these blocks a hallway, floored and roofed, wide open both at front and rear: so that these blocks are two rectangular yoked boats, or floated tanks, or coffins, each, by an inner wall, divided into two squared chambers."

From "Let us now praise famous men", by James Agee, p. 138.

"And there is almost no space here; and you feel almost calm at the thought that it is impossible for anything very large to hold in this narrowness."

Rilke, quoted by Bachelard in "The Poetics of Space" p. 229.

**F.M.:** The Mentana project provoked a compound reaction for me, with an ambiguous feeling. The progressive tearing away of the place has a religious ritualistic feel and yet, there is also something sensuous and erotic about it. Your work has often referred to fundamental archetypes. The newer work evokes the sort of feelings one has when faced with death, sex and religion.

**B.G.:** Some people would say that they are all one and the same. Doesn't all art refer on some level to these things? There are obvious differences between



religious and esthetic and sexual experiences, but there are many similarities. Bernini's Santa Teresa is I suppose the best historic example, although the Baroque totalitarianism of the work leaves me rather indifferent. These are issues that people deal with on a day-to-day basis. The simple act of making the work is as tied in with these issues as the finished work. Art is about transforming things, ideas, as much as materials. Let me put it this way, this is as close as I'll ever get to being an alchemist.

**F.M.:** We have stressed the sublimation of the personal myth in this discussion and the desire to transcend personal history. Can you elaborate on this?

**B.G.:** I don't know if it is the *sublimation* of the personal myth as much as the *integration* of memory information and experience into my vocabulary, a present which is in constant readjustment. Those layers built up in the unconscious are in interaction with the conscious. It's in knowing when to step out of the way, consciously or unconsciously that allows the spark of energy necessary to the conception of a work, perhaps in this way transcending the myth, while at the same time dealing with issues of the past, in the present, in an active way.

**F.M.:** I came across the issue again recently, that artists, maybe should not go through psychoanalysis?

**B.G.:** Something about artists using their own shit to make art, right? I know of some artists who have been through psychoanalysis who have gotten a lot out of it and who speak of it openly, like Jim Dine. Personally, I don't think I would consult a psychoanalyst. Once a work is finished, in the months following its completion, I go through a very unformalized self-analysis where I become more conscious of the deeper reasons for doing a thing.

**F.M.:** A lot of autobiographical work today could probably be called therapeutic for the artists. How do you feel autobiographical elements in works of art should be dealt with?

**B.G.:** I wonder if the most therapeutic part isn't really getting the work done. In other words, not being frustrated by the inability to carry out a piece of work is therapeutic, but that is not quite what you asked. I don't think that works of art can be totally devoid of personal references. As Johns says: "Art springs from life experience, but you don't have to be self-expressive", and you must remember that Johns denied personal content for years.

For me, it is a balance in which the autobiographical and the sub-conscious link-up with the intellect to make something new. The amount of personal data an artist allows into his work will in the end determine how it is dealt with. Even a "pure minimalist" is revealing something personal in his choice of means.

**F.M.:** Have you always worked in Montreal?

**B.G.:** Yes. I love living here, and it is a great place to work. I never feel smothered here; there always is a great freedom if you want it. It does not have the high level energy intensity of New York or the history of Europe but then that is why I visit these places. I love looking - everything has its place. I like to work here and make periodic trips when necessary. Except for short periods of doing a piece elsewhere it is important for me to do the bulk of my work in the place where I live

**F.M.:** What influences have you felt, directly or indirectly?

**B.G.:** There is not one particular artist or group. I would find it difficult to name particular works or schools. Sometime around '67-'68, when I very belatedly began to make some connection with myself, I became aware of all that had happened in the U.S. in the sixties. What I got out of that was that any means of expression was totally valid. Beuys

photo: Eberhard Otto



Tarpaulin No. 8, 1976, mixed media, 127" x 103".

Tomb Door, 1975, gouache and graphite, 36" x 48".

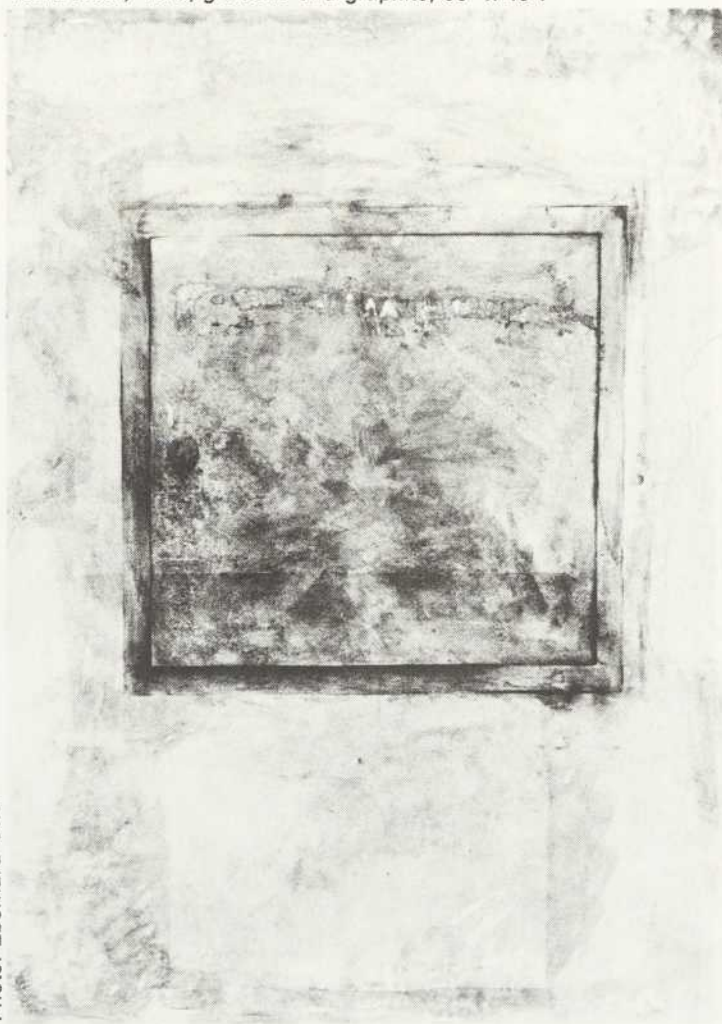
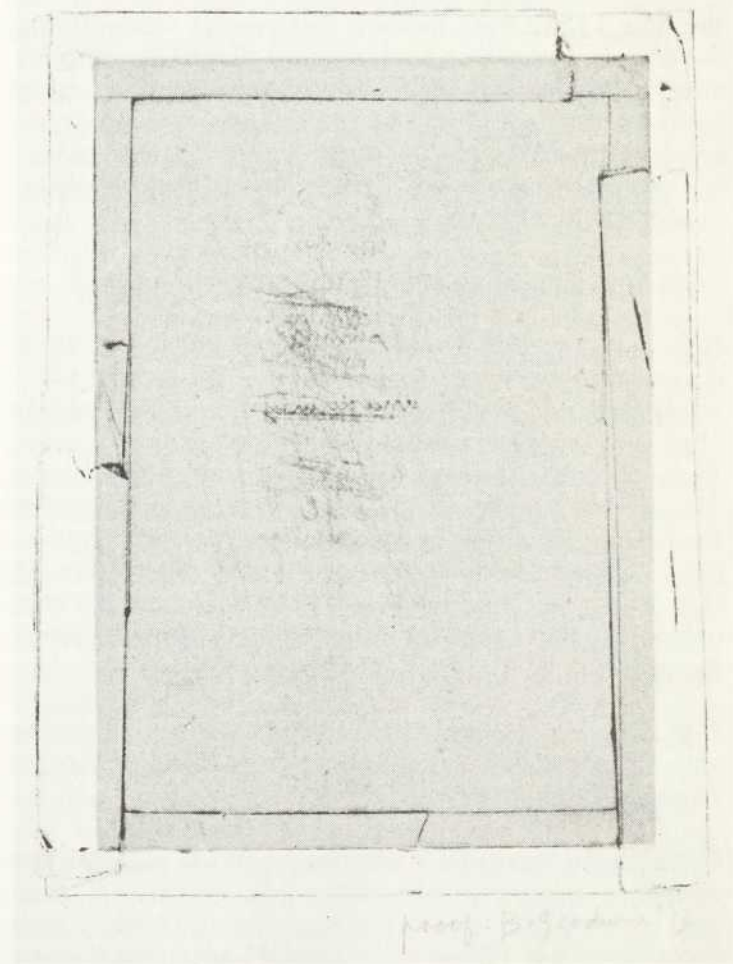


Photo: Eberhard Otto

NOTE, laminated etching, 1974





pushed this concept further for me; through him, I found a great source of courage. At one point, I had a print of his hung in my kitchen, a full-length, life-size, very "Humphrey Bogart" photo of himself. I was very impressed with the fact that he used whatever was required to communicate what he wanted to say, whether it be a rabbit, felt, fat, electrical equipment, or his very being. Powerful imagery. A powerful human being and a very important figure of our time. But one can be influenced by a lot of things, a patch of color on a wall, a butcher shop...

Two years ago, I went back to visit the Scrovegni Chapel in Padua. Although I have seen those Giotto's many times, it means something different every time. Every day, I can be influenced by a whole series of things that change a little the next day.

**F.M.:** How do you decide that a work is finished?

**B.G.:** It reaches a point where I realize it is the best I can do at that moment and to go further would mean to risk wearing it out. I have to make the decision as to whether it is a finished piece or a preparatory work. I destroy a lot of work. When I consider it finished, it is a mixture of satisfaction, a desire to explore areas further in another work, an excited high if I reach a particular peak. And then, seeing a work out of the studio gives me another point of view. I like that.

**F.M.:** Do you consider your interventions on a work essentially subjective and emotional?

**B.G.:** I approach my work very deliberately and change it deliberately, sometimes in short intervals and sometimes over a period of time. It's in between the deliberate decisions that I deal with the endless dialogues of trials, surprises, repetitions - a complete emotional range that finally becomes focused and works into another level.

**F.M.:** Do you think you will open Mentana to the public?

**B.G.:** Definitely. The time will come when Mentana will be ready to show. At this point, it is conceptualized, but there is still a lot of labor to put in. I'm sure that during this time there will be changes because I don't work in a way where conceptualization is final.

**F.M.:** How do you draw? Is it a very slow process or a rather spontaneous one?

**B.G.:** I just finished a series still related to the river piece but also involving what I am preoccupied with at this point, that is corridor-coffin-shelter, sort of a shifting of images where one image merges into another. I have tried to keep discoveries made during the course of work as a permanent part of drawing, as many of the tiniest discoveries as possible so as to keep the thing shifting. I have also used color in drawing for the first time in many years. In the past, I worked on drawings which were started spontaneously and slowly build up.

**F.M.:** They are never conceptualized before hand?

**B.G.:** I know what I want to achieve but it is more a question of trying many options in order to zero-in on the final result. I have a particular point of view when I start, but the concept tightens as the work proceeds. In the recent drawings the image is more dispersed. The gestalt isn't as strong, as central as in the vests, the presentation isn't as formal. The different image issues I am interested in slip one into the other. Drawing is such a great medium in which to deal with this kind of layering and now I am breaking up the singleness of the object.

**F.M.:** These drawings have a different gestural quality, much more direct, expressionistic. Is that and the use of color characteristic of the new work?

**B.G.:** All the things I am working on at the moment are suddenly layered in these drawings. It is as if a block was cleared after doing the river piece. I hadn't used color in almost 15 years; now I feel I am using it as an

extension, as though every mark commanded its color, in an automatist sort of way and yet controlled and understood in a new way. Now I would like to get back to the large red paintings on paper which I started last year. I like them a lot and they are not resolved. They also deal with the same issues. It's a marvelous peak for me.

**F.M.:** A new peak, in what way?

**B.G.:** Perhaps I am now getting a grasp on some of the issues I've been wanting to deal with for quite a while. Let me work on them, I can't articulate as yet. I would like to work them out visually first.

**F.M.:** Have you ever collaborated with anyone?

**B.G.:** Not until last year. It started on Clark Street when I needed help to put up the walls. Then when I started working on Mentana, I realized I would need a lot of assistance to build things. Marcel Lemyre agreed to help. It turned out he related to the space and is working on pieces of his own. This is the first time I have ever worked in the same "studio" with anyone else. This isn't collaboration, but it is very interesting to be working on this kind of project with someone dealing with similar issues. After all these years, it is great to be out of my "private" studio. It now seems possible that we will collaborate on a piece at P.S. 1. On Mentana, we are actually working on completely separate things. P.S. 1 will be different because it will have to be two points of view merged into one piece. How that will work we will see.

**F.M.:** Your work always has a content, it is never totally "abstract". How do you react to "abstract" so called "formal" works?

**B.G.:** I get great pleasure out of looking at works of art and I wonder if I have ever found any art really totally abstract. It seems to me impossible for anyone to create solely from an intellectual point of view. In any case, I find the question of abstraction versus representation totally academic. I mean, is Bruce Nauman an abstract of representational artist? Abstraction has been around now for seventy years and it is not about to go away. I don't think that representation will win the "battle". The terms are no longer exclusive of one another. I don't think that, for example, Dubuffet is a better artist than Barnett Newman, but there are times when I way well prefer one to the other.

**F.M.:** What about the P.S. 1 project in New York, will you approach it the way you approached Mentana?

**B.G.:** Every place of course has its own qualities, Mentana I could choose, like I chose the site at ArtPark. I went down a number of times to look, to be there. In Mentana, the place itself made certain demands, and these demands became important parts of the pieces. The exciting part is meeting that presence by adding what you need to add and making new discoveries.

At P.S. 1, there was a choice of five or six rooms. We chose room 205 because this was just about the only room which hadn't been altered since the building had been re-opened. Most of the other rooms have been altered and look more like gallery spaces or alternate spaces.

**F.M.:** But when you start on a room like the one at P.S. 1 or any of the ones on Mentana, don't you find the memories, the reminiscences invading?

**B.G.:** No, not really. The P.S. 1 room does of course have a very powerful presence of its own. That's one of the reasons for deciding to leave it as it is, to deal with it on that level. It is precisely that which provoked us into finding other ways of dealing with it. The idea has been formulated, but as usual, it's bound to be altered somewhat as we go along, as it gets into focus.

**F.M.:** How do you feel about artists like Alice Aycock and Mary Miss, about the way they deal with space, outside space?

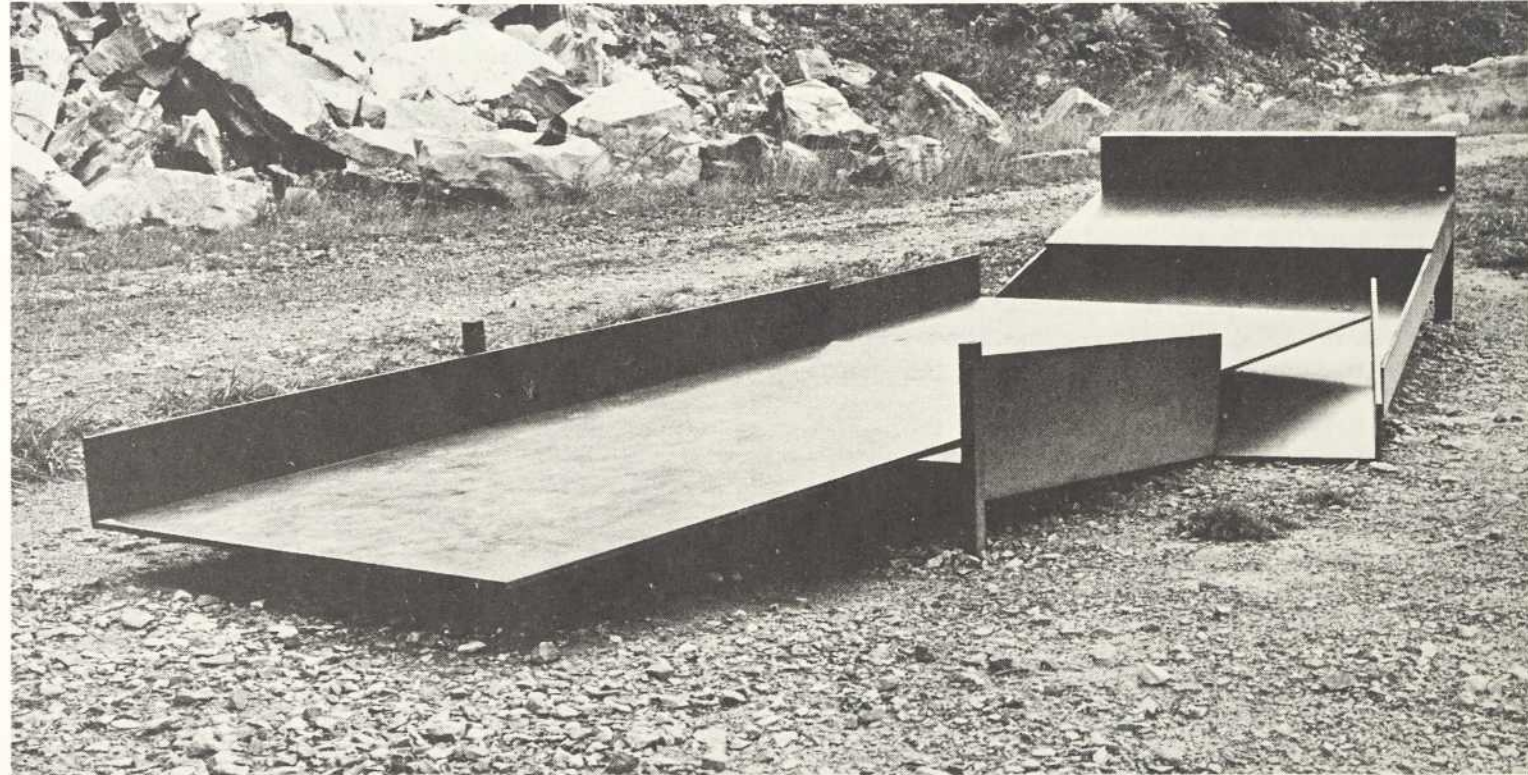
**B.G.:** Actually, I've really only seen their work in photographs which is very inadequate for this kind of work. However, I can say that in certain ways we are dealing with similar issues like real time, real space, real light, altering points of view, but we handle them in different ways. For one thing, my work is more dependent on the surroundings. I like their work. I particularly like the absurd in Aycock's work.

**F.M.:** How did the collaboration on the book with Paul-Marie Lapointe come about?

**B.G.:** Guido Molinari had seen some collages of mine in which I was using the Mentana floor plan. He thought they might work very well with some poems that Paul-Marie had written. Paul-Marie came over to see my work and there was a good exchange.

The poems he has written are called "Le tombeau de René Crevel". There is an analogy of imagery between the poems and the floor plan, between the typographical layout and the prints. I want to make prints of the rooms separately and as a whole. It's a most exciting project.

Untitled, 1978, mild steel, 21' x 5'.





# BETTY GOODWIN

entrevue par France Morin

**France Morin:** Comment s'est effectuée la transition entre la série *Vests* et la série *Tarpaulins*?

**Betty Goodwin:** Je ne suis pas passée directement des gravures de *Vests* aux *Tarpaulins*. J'ai fait une série de petits collages à partir de fragments de la série *Vests* dont certains avaient déjà été utilisés dans les gravures. Ces collages n'étaient cependant plus plats comme une gravure et je me suis intéressée à l'aspect physique du matériau en soi. Ces gravures des gilets sont les premières choses que j'ai désiré réaliser; la découverte de cette image fut très significative. Cette image était extrêmement importante pour moi et j'ai découvert beaucoup de choses à travers elle. Je désirais cependant m'en éloigner car elle devenait une obsession. Au cours de cette période, j'ai fait de nombreuses photographies de camions de transport, sans toutefois avoir un projet précis en tête. Ce qui m'a frappée dans ces photographies, ce sont les bâches recouvrant la marchandise; je désirais travailler avec ce matériau énigmatique; on ne sait pas toujours pourquoi.

**F.M.:** Comment avez-vous approché ces bâches? C'était pour vous un matériau complètement nouveau.

**B.G.:** Une des premières choses que je faisais lorsque j'apportais une de ces bâches dans mon atelier était de l'étendre sur le sol, de clouer tous les côtés au plancher, de la laver et enfin de me familiariser avec sa structure. Je n'avais aucune idée de la façon dont j'allais procéder. Je ne pouvais décider quelles seraient les marques accidentelles que je désirais conserver qu'après l'avoir étendue et explorée; les coutures jouaient aussi un rôle important. J'ai utilisé le gesso, les huiles et le pastel tout en pliant et dépliant, en l'accrochant et en la décrochant. Le travail consistait à plier et à développer la surface. Certaines de ces bâches étaient très grandes lorsqu'elles étaient dépliées et par le temps que j'arrivais à l'image finale, leur structure en plusieurs couches était assez complexe. En plus d'être le support, la bâche jouait aussi un rôle formel.

**F.M.:** Après l'exposition au Musée d'Art Contemporain vous avez cessé de travailler avec les bâches. Pourquoi?

**B.G.:** Sans cette exposition, j'aurais peut-être con-

tinué mais lorsque j'ai vu la série de neuf ensemble, j'ai réalisé que j'étais arrivée au bout de cette façon particulière de traiter de ces problèmes. J'avais déjà tout dit ce que j'avais à dire à travers elles. C'est à ce moment que j'ai commencé à développer l'idée d'une bâche qui serait plus éloignée du mur. Je désirais que la bâche enclose à un espace, alors j'en ai fait une longue et étroite à quatre côtés supportés par des tiges de métal. C'était creux et avait l'apparence d'un lit fermé ou de l'amorce d'une pièce ou même d'un cercueil. Elle traitait à la fois d'un aspect extérieur et d'un aspect intérieur, d'un contenant ou d'un contenu. Je dessinais à ce moment-là des tombeaux. Au cours d'une visite à Florence, j'avais vu des dalles de marbre plates gravées enfoncées dans les murs de la cour du monastère de San Marco. On avait glissé des cercueils derrière des dalles. À certains endroits, on ne voyait que la ligne tracée au crayon dans le plâtre, à l'endroit où une dalle était destinée. J'ai commencé à faire de grands dessins en appliquant le graphite jusqu'à ce que j'arrive à une densité semblable à celle des tombeaux eux-mêmes et j'étais, d'une certaine manière, influencée par la surface des bâches. Ce n'est qu'en travaillant sur les bâches que j'ai pu retrouver la qualité que je recherchais dans ces dessins.

**F.M.:** Vous ne parlez pas des autres périodes telles celle des *Notes*. Étaient-elles des périodes transitoires?

**B.G.:** Non, pas transitoires en tant que telles, je dirais plutôt parallèles. La plupart des gravures de la série *Vests* qui menèrent à la série *Tarpaulins* étaient de grande dimension et je découvrais le plaisir de travailler sur des petites planches intimes. C'était une sorte de libération par contraste avec les bâches. Je crois que ces gravures prennent une place importante dans mon oeuvre. Elles traitent de l'ambiguïté du périmètre. En fait, elles sont les prémisses d'une série de gravures auxquelles je travaille et qui doivent illustrer un livre de Paul-Marie Lapointe. Je n'ai pas fait de gravure depuis trois ans et je suis très emballée à l'idée de recommencer.

**F.M.:** Il me semble que vous avez été attirée, depuis le tout début, par des objets possédant une histoire, portant les traces et les marques de leur passé.

**B.G.:** C'est vrai, c'est le fondement de ma manière de travailler depuis dix ans. Mais leur histoire n'est pas un moyen pour arriver au but. C'est un médium duquel je tire ce qui est nécessaire, d'après moi. Je ne suis pas intéressée à conserver leur passé mais plutôt à utiliser ce qui est important à mon "présent". Par

exemple, lorsque j'allais choisir les bâches usagées, j'avais toujours une grande affinité pour certaines d'entre elles. Elles n'étaient en aucune sorte des "objets trouvés" mais plutôt un matériau avec lequel je travaillais.

**F.M.:** Avant d'entrer plus avant dans le projet de la rue Clark, j'aimerais situer la série *Kite* et la série *Nest*.

**B.G.:** La série *Kite* provient de fragments de la série *Tarpaulins*. Il s'agit d'un envol, de quelque chose qui s'élève dans l'air mais qui est en même temps retenu, signifiant d'une manière douce en quelque sorte. Les gravures des nids datent d'à peu près la même époque que les *Notes* et elles traitent elles aussi d'une certaine intimité. J'ai écrit quelque chose à ce sujet dans mon carnet, une citation de Bachelard:

"L'outil de l'oiseau est son propre corps, c'est-à-dire sa poitrine avec laquelle il presse et resserre les matériaux jusqu'à ce qu'ils deviennent entièrement souples, bien courbés et adaptés au plan général.

...une maison bâtie par et pour le corps, prenant forme de l'intérieur comme un coquillage, dans une intimité physique.

...La maison est la personne même de l'oiseau; elle est sa forme et son effort le plus concret, je dirai même sa souffrance. Le résultat provient souvent de la pression constante de la poitrine. Il n'y a pas un brin d'herbe qui, afin d'être courbé et de garder la courbe, n'ait pas été pressé d'innombrables fois par la poitrine de l'oiseau, son coeur, certainement avec beaucoup de difficulté à respirer, peut-être même avec des palpitations."

**F.M.** En faisant passer des objets tels un nid dans la presse, vous radiographiez en quelque sorte ces objets afin de révéler leur passé. Comment expliquez-vous cela?

**B.G.:** L'idée de révéler les diverses couches d'un objet, la manière dont il fonctionne m'intrigue et je peux devenir particulièrement obsessionnelle avec une image. Je considère le nid comme une image sexuelle mais non comme une métaphore sexuelle. J'aimais beaucoup traiter de la manière dont ils étaient confectionnés: le tissage de l'herbe et des brindilles, l'aspect velu, la douce forme arrondie. Je suis partie d'une image initialement intrinsèquement douce et l'ai transformée, peu à peu, en une image plus compacte.

**F.M.:** La série *Tarpaulins* permet le mouvement vers la sculpture et aussi le rapport entre l'objet et l'environnement.

**B.G.:** Oui. Après cette pièce en forme de boîte, (Sketch piece) j'en ai fabriqué plusieurs autres en toile de bâche, en bois, en carton, en papier et en métal. Certaines fonctionnaient en diptyques ou en triptyques. C'est en travaillant à ces pièces que j'ai décidé que je voulais travailler avec un lieu, un espace différent de celui où je travaille. J'ai trouvé un grand espace commercial. C'était la première fois que je sortais de mon atelier et c'était extrêmement difficile. Je savais ce que je désirais mais ne savais comment y arriver. Eventuellement, j'ai complètement vidé la pièce et j'ai choisi d'utiliser quatre colonnes comme support pour une pièce. Ces colonnes portaient des marques vraiment très belles, certaines couvertes de plastique, d'autres enveloppées de toile. Des cercueils verticaux semblables à des totems en réalité et qui étaient liés aux "Sketch pièces" et évidemment aux dessins de tombes réalisés plus tôt. J'ai enclos ces quatre colonnes avec du gros papier brun peint en divers tons de noir. J'avais alors une énorme masse noire en forme de cube dans cet espace. Le volume, à l'intérieur, avait un aspect bien particulier à cause de ces quatre colonnes semblables à des totems, une dans chaque coin, éclairées par une seule ampoule faible. J'ai pris une série de photographies au cours de la construction et je les ai travaillées à l'huile afin d'avoir une sorte de document et d'éclaircir les autres pièces qui ont aussi découlé des "Sketch pièces". Il y eut par exem-

Untitled, 1978, mild steel, 21' x 5'.

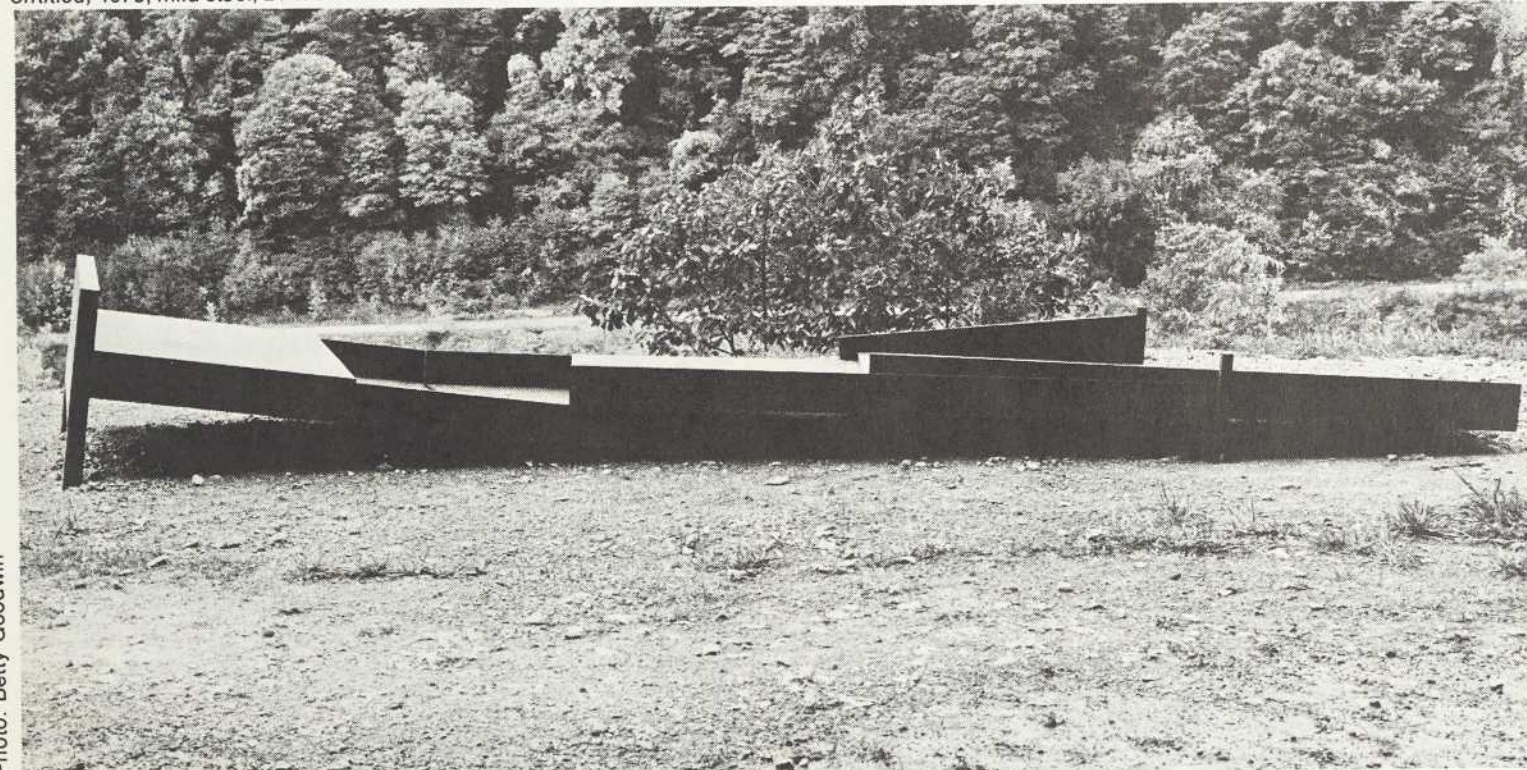
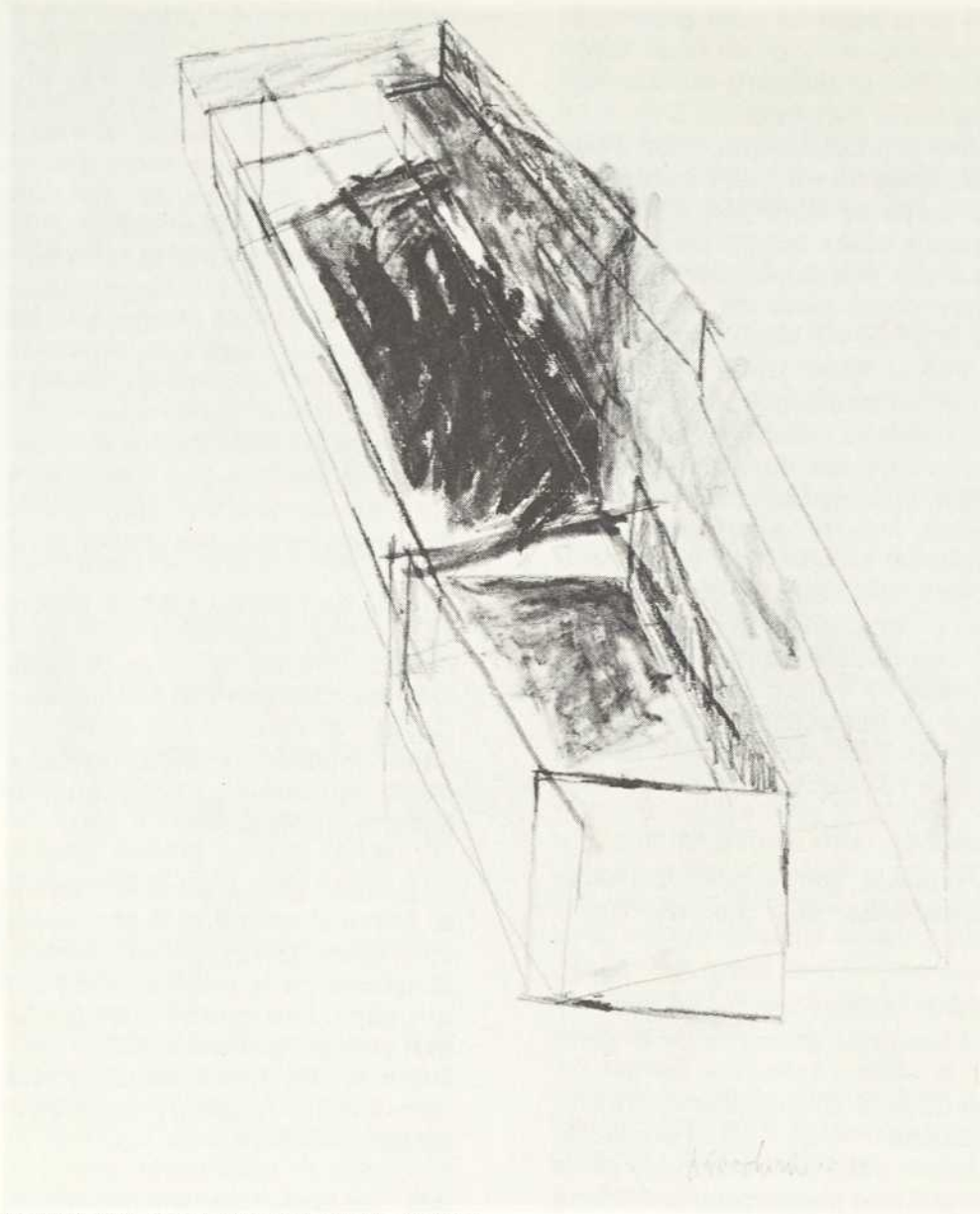


Photo: Betty Goodwin





Untitled, 1978, pencil, oil pastel, colored crayons.



Untitled, 1978, pencil, oil pastel, colored crayons.

ple, le développement du lit dans la série qui mena à la pièce que j'appelle "River Piece", la pièce située à ArtPark, au bord de la rivière.

**F.M.:** Était-ce immédiatement après le projet de la rue Clark que vous avez décidé de louer l'espace sur la rue Mentana?

**B.G.:** Après la rue Clark que je considérais comme préparatoire, je n'avais pas encore trouvé l'environnement qui me permettrait de continuer à élaborer ce point de vue. Il semblait y avoir trois alternatives, le musée, la galerie privée et l'atelier. Le musée n'offrirait pas l'intimité que je recherchais, l'échelle de la plupart des ateliers me semblait extrême et aucune galerie ou musée d'ailleurs ne m'aurait accordé le temps nécessaire pour élaborer le projet.

Au cours d'une conversation, un ami me suggéra en passant la possibilité d'utiliser un appartement, un logement. Cela me semblait la solution idéale, peut-être parce qu'encore une fois, je pourrais choisir une "histoire" qui me convienne. Après avoir cherché, j'ai trouvé ce que je désirais sur la rue Mentana.

Ce que je voulais faire, à titre d'essai, c'était de travailler avec la structure même de l'environnement, ses qualités intrinsèques, les éléments de base d'une pièce tels le plancher et les murs, les fenêtres, ainsi que la lumière et l'échelle. J'avais aussi en tête cette idée de lit, qui, je l'ai vite réalisé, était trop spécifique pour l'endroit. C'aurait été une dislocation de l'espace intérieur. Ceci dégénéra en conflit car je voulais que la pièce elle-même soit l'objet et non un cadre pour un objet. C'est ce qui arriva à la fin. Cela fut très long parce que je travaillais à d'autres projets en même temps. Je voulais toutefois désespérément terminer les dessins du "lit" auxquels je travaillais depuis un an avant de trouver un moyen de compléter ce travail qui, en premier lieu, me semblait si bien cadrer dans l'espace sur la rue Mentana.

À ce moment-là, j'ai été invitée à ArtPark, à Lewiston,

N.Y. J'y suis allée plusieurs fois afin de trouver un site qui me convienne. Je n'étais pas intéressée à seulement transporter l'image du lit à ArtPark mais il me semblait y avoir un lien quelque part. J'aimais beaucoup un site près de la rivière; j'ai alors fait le lien entre les deux. Le site transformait le lit en une image moins prosaïque.

**F.M.:** Parlons un peu du site de ArtPark. La sculpture était située entre le mur de la falaise et la rivière, parallèle à son cours. Croyez-vous que l'image poétique de votre sculpture ait été altérée par le fait de la transporter d'une chambre sur Mentana à une gorge de la rivière Niagara.

**B.G.:** La gorge est un site qui dégage beaucoup de force. Elle a été creusée par la rivière Niagara au cours des 12,000 dernières années et elle se transforme continuellement, se déplace, se brise. L'énergie se multiplie d'un côté à l'autre de la falaise. Il y a une activité géologique constante à cause des couches de shiste argileux friable entre les énormes pierres dolmitiques. On peut entendre tomber le shiste qui s'effrite constamment. Rien n'est stable. On se retrouve immédiatement dans un lieu confiné d'une échelle gigantesque contrastant avec le flot constant et déterminé de la rivière. Je voulais inclure ces éléments dans la sculpture. Elle devait être un relais, un endroit où s'arrêter avant de poursuivre son chemin. J'ai choisi l'acier à cause de la permanence relative du matériau. La réunion, sur le site, de tous ces éléments donna en fin de compte à la pièce sa forme finale.

La gorge était l'endroit idéal pour travailler. Elle a joué un rôle dans la conception de la pièce. Ce fut une grande découverte pour moi de réaliser que la sculpture devait être fabriquée en acier et qu'elle devait être construite à l'extérieur.

L'expérience acquise avec les bâches et les planches de cuivre, en gravure, m'a été très utile pour obtenir le fini désiré sur l'acier. Cela se passait pendant les grandes chaleurs de l'été: après avoir enlevé la quan-

tité de rouille que je désirais enlever avec du papier de verre, j'y ai appliqué, en frottant, plusieurs couches d'huile mélangée avec une petite quantité de pigment noir, chacune séchée par le soleil. Le résultat était un aspect velouté noir. En même temps cela renforça ma décision de ne pas placer d'objets sur la rue Mentana. À mon retour à Montréal, j'ai détruit presque tout ce que j'y avais fait.

**F.M.:** La sculpture d'ArtPark était légèrement dégagée du sol, mais pas complètement horizontale. Était-ce intuitif de votre part?

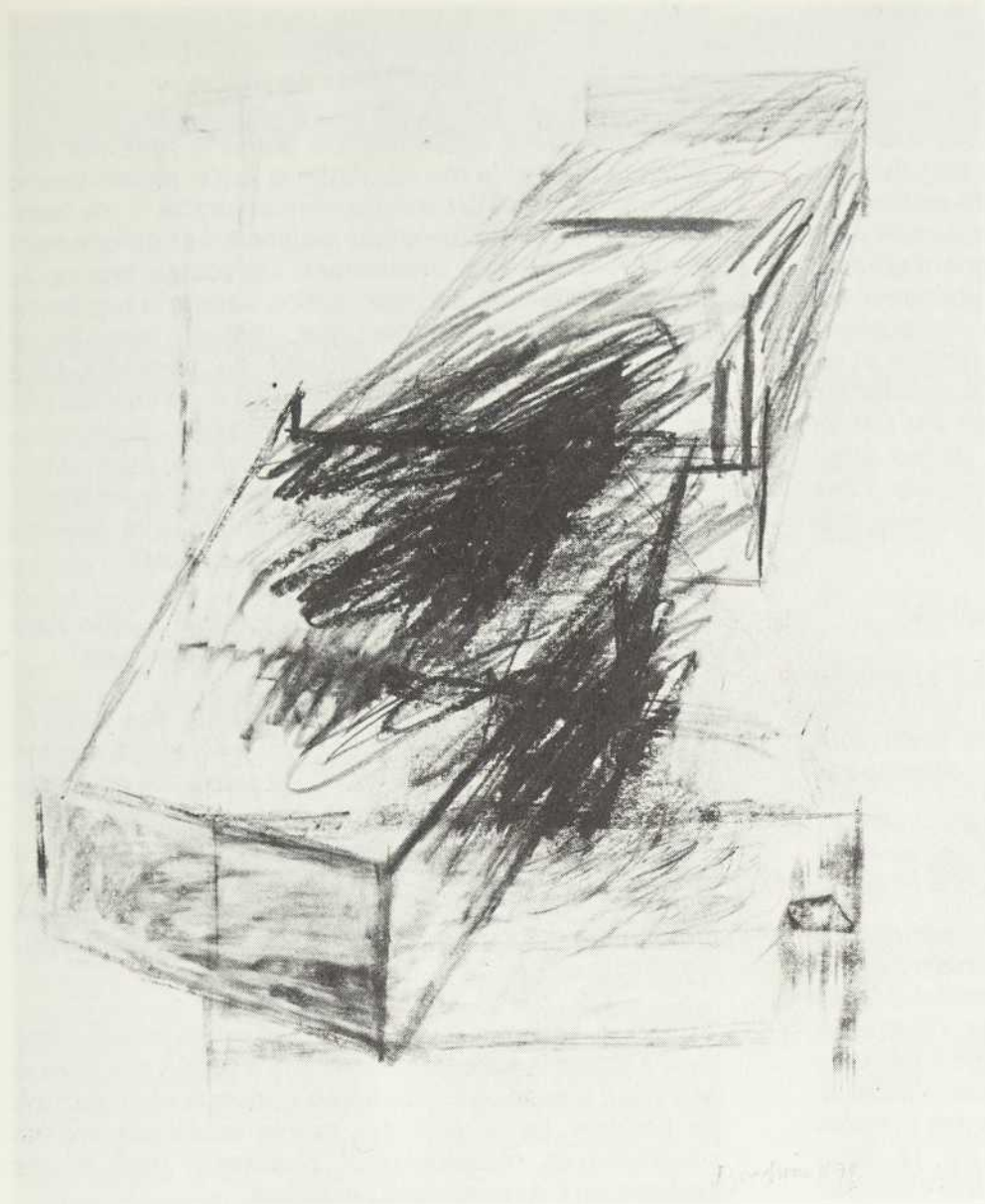
**B.G.:** Je désirais consciemment montrer une brisure. Elle se brise et dévie jusqu'à ce qu'elle trouve son point d'appui. Une partie se détache, le centre retrouve son équilibre, l'extrémité hésite et s'avance dans l'espace. J'ai passé deux ans à dessiner ces attributs et j'étais très heureuse de les voir enfin réalisés.

**F.M.:** De quelle manière modifiez-vous les pièces sur la rue Mentana?

**B.G.:** Je dois admettre qu'en ce moment, je vis une période très intense sur la rue Mentana et je trouve cela très difficile de parler d'un travail qui est en cours ou de caractéristiques que j'ignore encore; j'aurais l'impression de dissiper le projet si j'en discutais maintenant. Ce que j'essaie de faire, c'est d'ajouter à ce qui est déjà là tout en créant de nouvelles structures reliées aux pièces et qui traitent de la lumière et de l'échelle. Cette installation est le résultat d'une sorte d'association de l'énergie ambiante et de mon état émotif intellectuel particulier qui entraîne mon travail dans des régions dont je ne prends conscience qu'au cours du processus de création et qui m'offrent tout un éventail de possibilités. La lumière est tout à fait extraordinaire et j'aimerais l'enregistrer sur un graphique, comme une sorte de pouls.

Les citations suivantes tirées de mon carnet sont appropriées:





Photos: Brian Merrett

Untitled, 1978, pencil, oil pastel, colored crayons.

“Deux blocs, deux pièces chacun, une derrière l’autre. Entre ces blocs, un corridor ayant un plancher et un plafond, ouvert à chacune des extrémités: faisant, en sorte, de ces blocs deux bateaux rectangulaires unis, ou des réservoirs flottants ou des cercueils, chacun divisé en deux chambres carrées par un mur intérieur.”

“Let Us Now Praise Famous Men”, James Agee, p. 138.

“Et il n’y a presque pas d’espace ici; et vous vous sentez presque calme à l’idée qu’il est impossible pour quoi que ce soit de très grand de tenir dans cet exigüité.”

“The Poetics of Space”, p. 229, Rilke cité par Bachelard.

**F.M.:** Le projet de la rue Mentana provoque chez moi une réaction mixte, une impression ambiguë. Le dépouillement progressif du lieu suscite un sentiment presque religieux, ritualiste et en même temps on retrouve étrangement quelque chose de sensuel, d’érotique. Votre travail réfère souvent à des archétypes fondamentaux. Vos nouveaux travaux évoquent les sentiments que l’on retrouve face à la mort, à la sexualité ou à la religion.

**B.G.:** Certains diraient que ce n’est qu’une seule et même chose. Est-ce que tout art ne réfère pas, à un certain niveau, à ces archétypes. Il existe des différences évidentes entre les expériences religieuses, esthétiques ou sexuelles mais il existe aussi plusieurs similarités. La Sainte Thérèse de Bernini en est le meilleur exemple historique je suppose, même si l’aspect totalitaire baroque me laisse plutôt indifférente. Ce sont des questions dont les gens traitent de jour en jour. Le simple fait de réaliser l’oeuvre est tout aussi lié à ces questions que ne l’est l’oeuvre complétée. Le propos de l’art est de transformer les choses, les idées, tout autant que les matériaux. En un mot je ne serai jamais aussi près d’être alchimiste.

**F.M.:** Nous avons insisté, au cours de cet entretien, sur la sublimation du mythe personnel et sur le désir de transcender l’histoire personnelle. Pouvez-vous développer ce sujet?

**B.G.:** Je me demande s’il ne s’agit pas plutôt de l’intégration, dans mon vocabulaire, de l’information de la mémoire et de l’expérience que de la sublimation du mythe personnel, d’un présent qui est continuellement en mouvement. Ces divers niveaux de l’inconscient sont en interaction avec le conscient. C’est en sachant quand se retirer, consciemment ou inconsciemment, que l’on permet à cette étincelle d’énergie nécessaire à la conception d’une oeuvre, d’agir, transcendant peut-être de cette manière le mythe, tout en traitant en même temps des problèmes du passé, au présent, d’une manière active.

**F.M.:** J’ai encore lu ou entendu dire récemment que les artistes ne devaient pas se soumettre à la psychanalyse. Êtes-vous d’accord?

**B.G.:** Vous voulez dire quelque chose du genre: les artistes faisant de l’art avec leur propre merde, n’est-ce pas? Je connais des artistes qui se sont soumis à la psychanalyse et pour qui l’expérience a été enrichissante et qui en parlent ouvertement, Jim Dine, par exemple. Personnellement, je ne crois pas que je consulterais un psychanalyste. Une fois le travail terminé, au cours des quelques mois qui suivent, je subis une sorte d’auto-analyse informelle au cours de laquelle je me rends compte des raisons profondes pour lesquelles je fais une chose.

**F.M.:** On pourrait dire que l’art autobiographique aujourd’hui est probablement thérapeutique pour les artistes. Comment croyez-vous que les éléments autobiographiques devraient être traités dans une oeuvre d’art?

**B.G.:** Je me demande si l’aspect le plus thérapeutique n’est pas le fait de faire le travail. En d’autres mots, ne

pas être frustré par l’incapacité de réaliser une pièce est thérapeutique, mais ce n’est pas tout à fait ce que vous m’avez demandé. Je ne crois pas que les oeuvres d’art peuvent être totalement dépourvues de références personnelles. Comme le dit Johns: “L’art provient de l’expérience de la vie, mais il n’est pas nécessaire qu’il exprime la personnalité de l’artiste” et vous devez vous rappeler que Johns n’a un contenu personnel pendant des années. Pour moi, c’est un juste milieu où l’autobiographique et l’inconscient se réunissent avec l’intelligence pour produire quelque chose de nouveau. La quantité d’information personnelle qu’un artiste laisse entrer dans son travail déterminera en fin de compte la manière de le traiter. Même un “minimaliste pur” révèle quelque chose de personnel dans le choix de ses moyens.

**F.M.:** Avez-vous toujours travaillé à Montréal?

**B.G.:** Oui, j’aime beaucoup vivre ici et c’est un endroit très bien pour travailler. Je ne me sens jamais étouffée ici; il y a toujours beaucoup de liberté si c’est ce que vous recherchez. On n’y retrouve pas le niveau d’intensité de New York ou l’histoire de l’Europe, mais en fin de compte, c’est pour ces raisons que je visite ces endroits. J’aime regarder — il y a de la place pour tout. J’aime bien travailler ici et voyager périodiquement lorsque nécessaire. À part quelques courtes périodes de temps passées à l’extérieur pour réaliser une oeuvre, c’est très important pour moi de faire la majeure partie de mon travail là où je vis.

**F.M.:** Par qui avez-vous été influencée, directement ou indirectement?

**B.G.:** Il n’y a pas un artiste en particulier ou un groupe. Il me serait difficile de nommer des oeuvres spécifiques ou des écoles. Autour de 1967-1968, lorsque j’ai commencé à faire des liens avec moi-même, j’ai réalisé tout ce qui s’était passé aux États-Unis pendant les années soixante. Ce que j’en ai retiré c’est que tous les moyens d’expression sont valides. Beuys a poussé ce concept plus loin; j’ai trouvé chez lui une grande source de courage. J’avais, à un moment donné, une grande photo de lui dans ma cuisine; une photo pleine longueur, grandeur nature, de style très Humphrey Bogart. Le fait qu’il utilisait tout ce qui lui était nécessaire pour communiquer ce qu’il avait à dire, que ce soit un lapin, du feutre, de la graisse, de l’équipement électrique ou même sa propre personne, m’impressionnait beaucoup. C’est une imagerie très forte. C’est un être humain très imposant et un personnage important de notre époque. On peut cependant être influencé par beaucoup de choses, une tache de couleur sur un mur, une boucherie...

Il y a deux ans, je suis retournée à la chapelle Scrovegni à Padoue. Même si j’ai vu ces Giottos plusieurs fois, j’éprouve quelque chose de différent chaque fois. Je suis influencée chaque jour par toute une série de choses qui changent un peu le jour suivant.

**F.M.:** Comment décidez-vous qu’une pièce est terminée?

**B.G.:** J’en arrive à un point où je réalise que c’est le mieux que je puisse faire pour le moment et aller plus loin risquerait de ruiner l’oeuvre. Je dois décider si c’est une pièce finie ou un travail préparatoire. Je détruis beaucoup de pièces. Lorsque je considère une pièce comme finie, j’éprouve un mélange de satisfaction, un désir d’explorer d’autres régions à travers d’autres travaux et une surexcitation si j’ai atteint un sommet particulier. Le fait de voir l’oeuvre hors de l’atelier me donne un autre point de vue.

**F.M.:** Considérez-vous vos interventions dans une oeuvre comme étant essentiellement subjectives et émotionnelles?

**B.G.:** J’aborde mon travail délibérément et le transforme d’une manière réfléchie, parfois à courts intervalles et parfois au cours d’une plus longue période. C’est pendant les périodes de temps entre ces déci-



sions délibérées que je dois faire face au dialogue sans fin des essais, des surprises, des répétitions — tout un éventail d'émotions qui éventuellement se précisent et agissent à un autre niveau.

**F.M.:** Ouvrirez-vous l'atelier de la rue Mentana au public?

**B.G.:** Définitivement. Le temps viendra où Mentana sera prêt. En ce moment c'est plutôt un concept; il y a encore beaucoup de travail à faire. Je suis certaine qu'il y aura plusieurs changements au cours du travail car à cause de ma manière de travailler, la "conceptualisation" n'est jamais finale.

**F.M.:** Comment dessinez-vous? Est-ce un processus long ou est-ce plutôt spontané?

**B.G.:** Je viens tout juste de terminer une série de dessins reliés à la pièce près de la rivière, mais qui est aussi liée à mes préoccupations du moment, cette idée de corridor-cercueil-abri; un changement continu des images en quelque sorte où une image se fond dans une autre. J'essaie d'intégrer les découvertes faites au cours du travail dans le dessin, autant des plus petites découvertes que possible, afin de conserver l'aspect changeant du dessin. J'ai aussi utilisé la couleur dans le dessin pour la première fois depuis plusieurs années.

**F.M.:** Ils ne sont jamais "conceptualisés" auparavant?

**B.G.:** Je sais ce que je veux réaliser mais c'est plutôt une question d'essayer diverses possibilités pour arriver au résultat final. Je commence avec un point de vue particulier mais le concept se précise au fur et à mesure que le travail progresse. Dans mes plus récents dessins, l'image est plus dispersée. La gestalt n'est plus aussi forte ou aussi centrale que dans la série *Vests*; la présentation est moins formelle. Les divers aspects de l'image qui me préoccupent se fondent un dans l'autre. Le dessin est un médium qui permet ce genre de superpositions et j'arrive maintenant à briser l'unicité de l'objet.

**F.M.:** Ces dessins possèdent une qualité gestuelle différente, beaucoup plus directe, plus expressionniste.

Est-ce que cela et l'usage de la couleur caractérisent vos récents travaux?

**B.G.:** On retrouve soudainement dans ces dessins, l'éclatage de tout ce qui me préoccupe en ce moment, tout ce sur quoi je travaille. C'est comme s'il y avait eu un déblocage après la création de la pièce au bord de la rivière. Je n'avais pas utilisé la couleur depuis près de 15 ans; je crois que je l'utilise maintenant comme une extension, comme si chacun des traits commandait sa propre couleur, d'une manière en quelque sorte automatisée et en même temps contrôlée et interprétée d'une nouvelle façon. J'aimerais maintenant retourner à ces grandes peintures rouges sur papier que j'ai commencées l'année dernière. Je les aime beaucoup et elles ne sont pas encore résolues. Elles traitent aussi des mêmes problèmes. C'est pour moi un tournant important.

**F.M.:** Un tournant important, de quelle manière?

**B.G.:** J'arrive peut-être enfin à cerner les questions dont je voulais traiter depuis assez longtemps. Laissez-moi les travailler, je ne peux pas en parler tout de suite. J'aimerais tout d'abord les développer visuellement.

**F.M.:** Avez-vous déjà travaillé en collaboration?

**B.G.:** Pas avant l'année dernière. Cela a commencé à l'atelier de la rue Clark au moment où j'avais besoin d'aide pour construire les murs. Au moment où j'ai commencé à travailler sur la rue Mentana, j'ai réalisé que j'aurais besoin d'assistance pour construire certaines choses. Marcel Lemyre a accepté de m'aider. Il a eu, lui aussi, envie d'y travailler et il y a ses propres pièces. Ce n'est pas exactement de la collaboration mais c'est très intéressant de travailler sur un projet, dans un même lieu, avec quelqu'un qui traite de problèmes similaires. Après toutes ces années, je trouve cela stimulant de sortir de mon atelier "privé". Il est possible que nous travaillions ensemble sur une pièce au P.S.I. Sur la rue Mentana, nous travaillons en fait à des projets complètement différents. Ce ne sera pas la même chose au P.S.I. puisque deux points de vue devront se fondre en une seule pièce. Nous verrons comment ça ira.

**F.M.:** Votre travail possède toujours un contenu, il n'est jamais "abstrait". Comment réagissez-vous à des oeuvres "abstraites" dites "formelles"?

**B.G.:** J'éprouve beaucoup de plaisir à regarder des oeuvres d'art et je me demande si je n'ai jamais trouvé aucune oeuvre d'art entièrement abstraite. Il me semble impossible qu'un artiste puisse créer uniquement d'un point de vue intellectuel. De toutes façons, je trouve la question de l'abstraction versus la représentation purement académique. Est-ce que Bruce Nauman est un artiste figuratif ou abstrait? L'art abstrait existe depuis maintenant 70 ans et il n'est pas prêt de disparaître. Je ne crois pas que la représentation gagnera la "bataille". Les deux termes ne sont pas mutuellement exclusifs. Je ne crois pas, par exemple, que Dubuffet soit un meilleur artiste que Barnett Newman, mais je préfère parfois l'un à l'autre.

**F.M.:** Aborderez-vous le projet de P.S. 1 à New York de la même manière que celui de la rue Mentana?

**B.G.:** Chacun de ces endroits possède ses propres qualités; j'ai pu choisir celui de la rue Mentana comme j'ai pu choisir le site à ArtPark. J'y suis allée plusieurs fois, pour être là. Sur la rue Mentana, l'endroit lui-même avait certaines exigences et ces exigences devinrent une partie importante de l'oeuvre. Ce qui est le plus excitant, c'est de faire face à cette présence en ajoutant ce qui est nécessaire et en faisant de nouvelles découvertes.

Au P.S. 1, j'avais le choix entre cinq ou six salles. Nous avons choisi la salle 205 parce que c'était à peu près la seule qui n'avait pas été altérée depuis la ré-ouverture de l'édifice. La plupart des autres salles avaient été modifiées et ressemblaient beaucoup plus à des galeries ou à des espaces parallèles.

**F.M.:** Lorsque vous commencez à travailler avec une salle comme celle du P.S. 1, où aucune des pièces de la rue Mentana, ne trouvez-vous pas les souvenirs, les réminiscences envahissantes?

**B.G.:** Non, pas vraiment. La salle du P.S. 1 a une présence particulière très forte. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons décidé de la laisser telle quelle, de l'aborder à ce niveau. C'est précisément ce qui nous a forcés à trouver d'autres moyens de la traiter. L'idée a été formulée mais comme d'habitude, elle sera sûrement modifiée en cours de route, lorsque tout commencera à s'éclaircir.

**F.M.:** Comment en êtes-vous arrivée à cette collaboration pour le livre de Paul-Marie Lapointe?

**B.G.:** Guido Molinari avait vu certains de mes collages où j'utilisais le plan de l'atelier de la rue Mentana. Il a pensé qu'ils iraient très bien avec certains des poèmes que Paul-Marie avait écrits. Paul-Marie est venu voir mon travail et l'échange a été fructueux.

Le recueil de poèmes est intitulé "Le tombeau de René Crevel". Il y a une analogie d'imagerie entre les poèmes et le plan et entre la disposition typographique et les gravures. Je désire faire des gravures des pièces séparément et aussi du tout. C'est un projet très excitant.

**F.M.:** Que pensez-vous d'artistes comme Alice Aycock et Mary Miss, de leur façon d'approcher l'espace?

**B.G.:** En fait, je n'ai vu leurs oeuvres qu'en photographies, ce qui n'est pas très adéquat pour ce genre de travail. Je peux toutefois dire que nous traitons de questions similaires telles le temps réel, l'espace réel, la lumière naturelle, les points de vue changeants, mais nous les abordons de manières différentes. Entre autres mon travail dépend plus de l'environnement. J'aime leur travail. J'aime particulièrement le côté absurde dans le travail d'Alice Aycock. ■

Mentana Street, Work in Progress, 1979

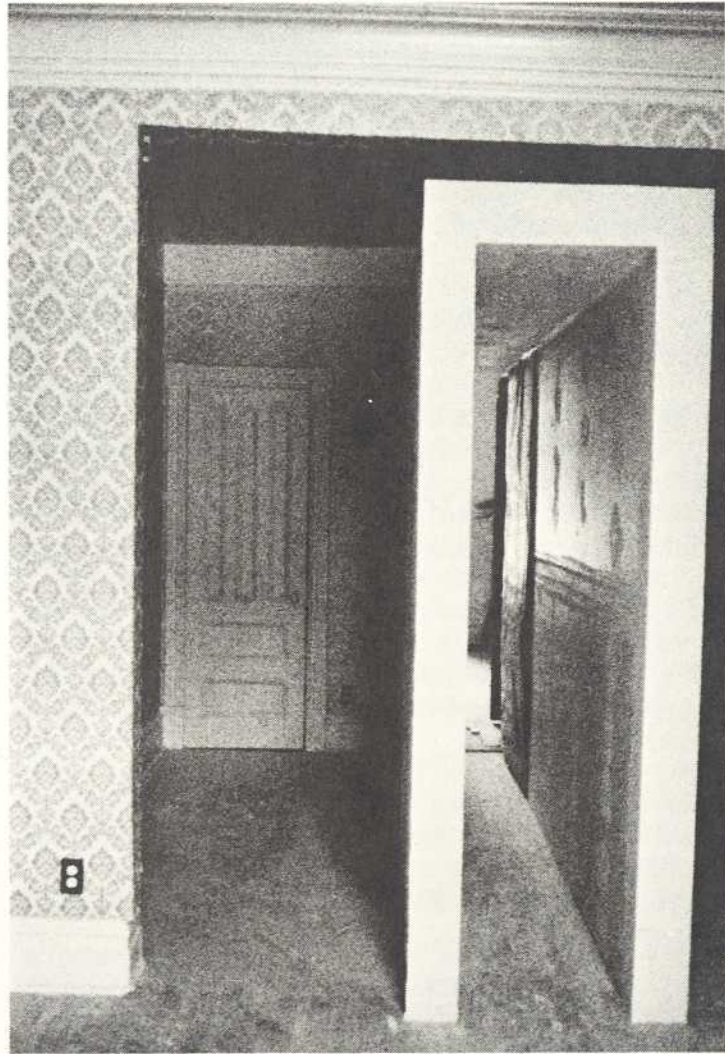
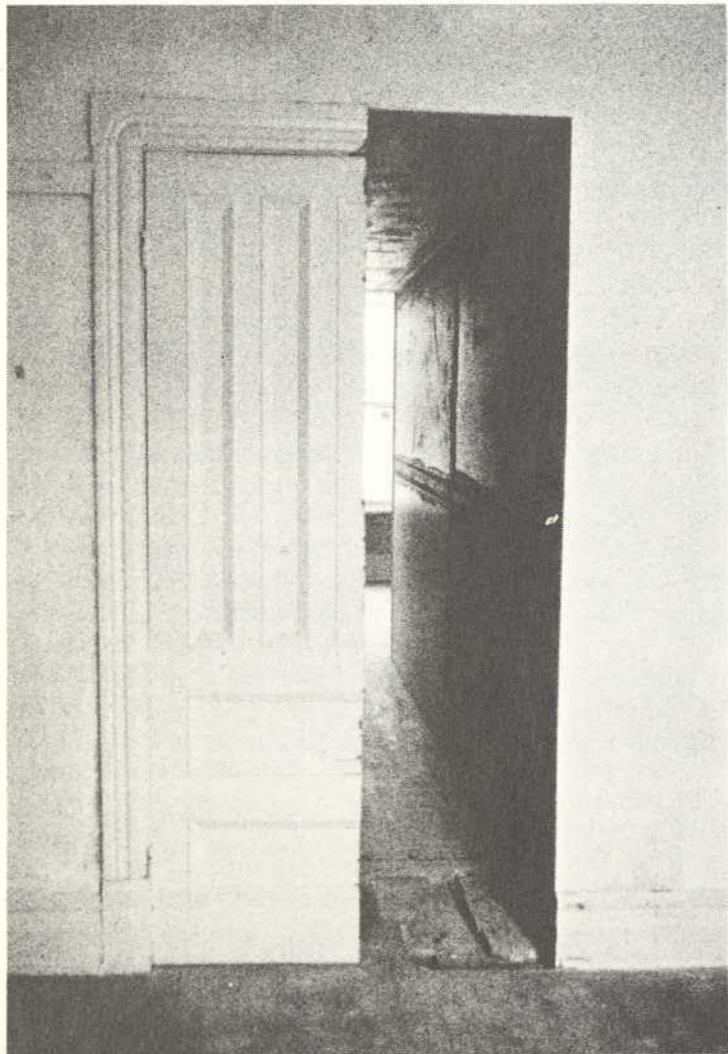


Photo: Betty Goodwin



## Musiciens innovateurs d'ici: (individu/groupe/association).

1. *Sonde*, Music Gallery Editions MGE-14. Ce groupe d'improvisation est constitué de Charles de Mestral, Andrew Culver, Pierre Dostie, Keith Daniel, Chris Howard et Linda Pavelka. Ils jouent ici 7 pièces, soit: *Mudiature*, *Sahabi III*, *Voix*, *Flûtes/Modulation*, *Mudiature 5*, *Les Plaques* et *Sahabi II* (enreg. 1977-78). "Ce disque (dédié à Mario Bertoncini) reproduit des enregistrements d'improvisations effectuées en direct lors de différents concerts publics. Pour certaines improvisations, nous utilisons des sources sonores que nous avons élaborées et construites; pour d'autres, nos sources sont traditionnelles. Des transformations sonores électroniques sont parfois utilisées. Description des pièces: 1 & 5. *Mudiatures*: improvisations sur quatre cymbales, trois plaques d'acier circulaires servant de gongs, une pièce de bois de cèdre de 6 pieds, microphones de contact; 2. *Sahabi III*; improvisation sur deux sahabis, microphones magnétiques opérés manuellement, archets et galets; sahabi: cadre servant de tendeur à une cinquantaine de cordes métalliques de longueurs et de tensions différentes dont les dimensions varient de 0.012" à 0.06"; 3. *Voix*: improvisation vocale, quelques objets à son percussif, ballon gonflable, effet d'écho magnétophonique; 4. *Flûtes/Modulation*: improvisation sur flûtes à glissoire, flûtes à bec de bois, de plastique. Les sons de deux musiciens modulent ceux de trois autres. Un modulateur à anneau produit la somme et la différence des fréquences originales; 6. *les Plaques*: improvisation sur un ensemble de plaques et de feuilles d'acier, de formes et de supports différents, dont l'épaisseur varie de 0.25" à 0.025". Pièce exécutée par quatre musiciens sur deux canaux. Microphones acoustiques; 7. *Sahabi II*; improvisation sur deux Sahabi. (Voir no. 2 Deux exécutants se servant d'archets, produisent une matière sonore qu'un troisième modifie à l'aide d'un filtre électronique. Microphones de contact et microphones magnétiques fixes, effet d'écho magnétophonique." cf. notes de pochette; disponible à Montréal chez tout bon disquaire sinon du Music Gallery Editions, 30 St. Patrick St., Toronto, Ontario M5T 1V1.

2. A.M.A.Q. (case postale 69, Québec, Haute-Ville, G1R 4N9)

Qu'est-ce que l'A.M.A.Q.?

C'est l'Association de Musique Actuelle de Québec, incorporée le 21 juillet 1978, et fondée par Michel DRAPEAU, Gisèle RICARD, Pierre GENEST, André MORIN, Odile MAGNAN, Claude BRISSON et Irène BRISSON.

Elle a pour buts:

- 1) — De diffuser et promouvoir la diffusion de la musique contemporaine québécoise, canadienne et internationale.
- 2) — Offrir au public des manifestations musicales contemporaines.
- 3) — Inciter les compositeurs québécois à écrire des oeuvres.
- 4) — Favoriser l'emploi pour les musiciens de la région de Québec.

L'A.M.A.Q. se propose d'organiser des conférences et des concerts itinérants, et planifie quatre concerts annuels à Québec.

Pour la première saison, les concerts auront lieu à l'Institut Canadien de Québec, les 27 octobre et 15 décembre 1978, 16 mars et 27 avril 1979.

On peut devenir membre de l'A.M.A.Q. pour 15 dollars par année (plus 1 dollar d'inscription la première fois), ou *membre bienfaiteur* pour 25 dollars ou plus par année (cotisations déductibles d'impôts pour les musiciens professionnels).

Être membre de l'A.M.A.Q. signifie: encourager l'épanouissement de la musique contemporaine à Québec, et donner aux compositeurs et musiciens de Québec la possibilité de se faire entendre.

À tous ses membres en règle, l'A.M.A.Q. offre en retour:

— Un concert gratuit à choisir dans la série annuelle des quatre concerts.

— L'admission gratuite aux débats, conférences et rencontres avec les artistes invités.

— L'information pertinente sur les compositeurs qu'elle diffusera.

— La participation à l'assemblée générale annuelle de l'A.M.A.Q., avec droit de vote et éligibilité au Conseil d'administration.

Musique «actuelle» plutôt que contemporaine nous semblait un défi passionnant à relever: «actualiser» la musique dite «contemporaine» et la faire entrer dans les habitudes du public québécois, un public varié, comprenant les «spécialistes» d'Euterpe, les mélomanes fréquentant les concerts classiques et les auditeurs d'âge scolaire — le public de demain.

Parmi les objectifs de l'AMAQ, en figurent deux qui feront l'objet de cette chronique:

- a) - encourager les compositeurs du Québec,
- b) - donner aux musiciens de la région de Québec la possibilité de se faire connaître dans un répertoire nouveau.



a) - Les compositeurs de l'AMAQ sont invités à nous faire parvenir leurs oeuvres les plus récentes (pour bande ou petits ensembles) qu'ils souhaiteraient voir diffuser dans nos prochains concerts.

b) - Les instrumentistes et chanteurs qui désirent se faire entendre en solistes ou en petites formations dans des oeuvres «actuelles» et si possible du Québec sont également invités à nous communiquer leurs projets en vue de la prochaine saison.

Savez-vous qu'à ce jour, l'AMAQ compte parmi ses 85 membres:

12 compositeurs, 9 pianistes, 5 percussionnistes, 5 saxophonistes, 4 flûtistes, 4 violonistes, 4 guitaristes, 4 chanteurs, 4 clarinettes, 2 altistes, 2 cornistes, 2 clavecinistes, un bassoniste, et pour diriger le tout, 2 chefs d'orchestre. Et je pense en oublier, car toutes les fiches d'inscription ne m'ont pas encore été remises. Continuons le recrutement afin de pouvoir toucher à un répertoire diversifié.

### 3. Les Événements du Neuf

John Rea, José Evangelista, Claude Vivier et Lorraine Vaillancourt sont les organisateurs de ces manifestations.

Programme du neuf avril 1979 en hommage à Colin McPhee (1901-1964)

*Les Musiques immobiles*: Colin McPhee *Balinese Ceremonial Music* (1938), deux pianos; Jo Kondo/*Knots* (1977), deux guitares, cloches à vache, piano électrique; Johannes Fritsch/*Sul G* (1970), flûte, piano; György Ligeti/*Selbstoportrait* (1976), deux pianos; Yuji Takahashi/*Bridges 1* (1969), ondes martenot, castagnettes, grosse caisse, violoncelle; Wodzimierz Kotonski/*Aeolian Harp* (1973), voix, cithares, flûte à bec, guitare, orgue électrique. Participants: Johanne Goyette, Louis-Philippe Pelletier, Eugène Plawutsky, Jean-Eudes Vaillancourt et l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal. Direction: Lorraine Vaillancourt. Le lundi, 9 avril, 21 heures, salle C-209, Faculté de musique, Université McGill, 555 ouest, rue Sherbrooke, Montréal.

### 4. L'E.M.I.M. (Robert Leriche/Jean Derome)

L'Ensemble de musique improvisée de Montréal.

«L'E.M.I.M. est né au début de 1978 du besoin de plusieurs musiciens de Montréal et de la région de se regrouper autour d'une association qu'ils veulent avant tout face au public montréalais, clairement représentative de leur musique.

Comme son nom l'indique l'E.M.I.M. produit une musique basée sur l'improvisation. C'est tout d'abord une musique qui se situe dans un courant issu du jazz noir américain, enrichi de nombreuses autres sources culturelles. C'est une musique ouverte à toutes sortes de formes, tant au niveau de la composition des ensembles: solo, duo, quatuor... qu'au niveau de la composition musicale elle-même: improvisation totale, improvisation autour d'un thème écrit pour un



ou plusieurs instruments. Les harmonies, les rythmes aussi bien que les impressions et les idées sont des sujets d'improvisation se mêlant tour à tour l'un à l'autre. Cette musique fait appel chez les musiciens à l'imagination, la sensibilité et la réceptivité vis-à-vis les autres musiciens, la spontanéité etc...

Il s'agit pour les membres de l'E.M.I.M. et pour tous ceux qui voudraient s'y joindre de créer un milieu réceptif et de produire une musique nouvelle et personnelle autant qu'il se peut, répondant à des critères de qualité universels.

Dans le désir de jouer et de faire entendre sa musique, l'E.M.I.M. se heurte à de nombreux obstacles. Il faut jeter un coup d'oeil sur la situation musicale à Montréal pour bien comprendre cela. Depuis la triste fin de l'amorce, il n'y a jamais eu d'endroit où les musiciens locaux de jazz et d'improvisation pouvaient se produire régulièrement. Il en résulte qu'ils ont dû ou bien se faufiler occasionnellement sous l'épithète ambiguë de «jazz» dans différents clubs de la ville où ils ont dû rivaliser avec le folklore, la chanson, le rock etc, faire de l'«entertainment» et quasiment s'excuser de déranger les conversations, ou bien se replier sur certaines galeries modernes, plus conçues pour le pictural que le sonore et où il n'y a à peu près jamais personne. La tenue depuis six (6) mois, les mardis soir à la Grande Passe, d'ateliers d'improvisation, malgré son côté expérimental ainsi que le succès obtenu par des musiciens étrangers d'avant garde lors de leur passage à Montréal, prouvent l'existence d'un public pour ce genre de musique. Pourtant le manque de places pour jouer demeure un des problèmes majeurs pour les musiciens locaux. L'E.M.I.M. se plaît à jouer dans des petites salles à ambiance intime. Le caractère aventureux sinon expérimental de leur musique se prêtant mal, de par l'expérience, aux salles enfumées et tapageuses et à un public non préparé.

C'est pourquoi l'E.M.I.M. a été créé. Il se propose de faire des concerts dans les cafés, les collèges et universités, dans les parcs et aussi dans les bars où il sera clairement identifié.»

Robert Leriche. Renseignements: 842-0631.

## ROBERT LERICHE

### Robert Leriche:

«1950: né à Montréal le 19 juillet,

1957: début de l'apprentissage de la clarinette avec mon père directeur de l'Harmonie de Maisonneuve à Montréal,

1959: membre de l'Harmonie de Maisonneuve,

1960 à 1966: fanfares de l'armée — régiments de Terrebonne et de Maisonneuve,

Robert Leriche.



1967: début dans des orchestres de danse,

1968: début d'étude du jazz et de l'improvisation,

1970 à 1973: travail dans différents groupes de jazz de Montréal et la région; travail comme soliste et compositeur dans un orchestre de 12 musiciens qui se produit dans les centres de loisirs du Québec,

1974: membre fondateur du groupe Nébu (jazz),

1975: forme avec Yves Bouliane un ensemble d'improvisation qui joue à Média et Véhicule Art à Montréal,

1976: concerts olympiques avec Yves Charbonneau et Patrice Beckrich (Jazz libre du Québec); enregistrement d'un vidéo avec cet ensemble; série de huit concerts à la galerie Média; enregistrement de nombreuses bandes,

1977: premier concert solo à la galerie «Balcon des images»; début des ateliers d'improvisations de la Grande Passe; membre fondateur de l'E.M.I.M. (ensemble de musique improvisée de Montréal),

1978: nombreux concerts, émission de t.v. communautaire; participe avec Claude Simard à une session d'étude et d'improvisation à Québec en compagnie de musiciens américains (Paul McCandless et Glenn Moore); concerts solo à l'atelier du Conventum, au Musée des Beaux-Arts de Montréal...,

1979: concerts récents au Music Gallery de Toronto, à la galerie de l'UQUAM, au Café Timénées, au Conventum, etc...»

**Jean Derome** joue activement à Montréal depuis 1970. Il poursuit parallèlement des études de flûte classique depuis plusieurs années. Il est membre du groupe Nébu depuis 1973, avec lequel il a joué en concert à Châteauvallon, en France, en août 1977. Il a par la suite travaillé en atelier avec Steve Lacy. Il a également joué en duo régulièrement avec le contrebassiste Pierre Cartier. Membre fondateur de l'E.M.I.M., il participe à toutes les manifestations de l'Association du solo intégral au collectif improvisé.

## 5. Quoi de neuf?

Un festival de créations contemporaines et expérimentales regroupant des artistes, poètes, danseurs, et musiciens de Montréal.

Les représentations se succéderont en 4 soirées débutant à la fin mars jusqu'en avril. La programmation du festival comprendra des performances sonores employant une instrumentation amplifiée spécialement conçue, des improvisations de jazz, de musique électro-acoustique sur bande, et de pièces concep-

Jean Derome.



tuelles explorant les interrelations des arts et de la technologie.

En première il y aura plusieurs spectacles de danse, incluant des chorégraphies de groupes et solos, l'improvisation de contact, ainsi qu'une collaboration entre 3 poètes de son, et 2 nouvelles créations vidéo.

Artistes participant: Yves Bouliane, Michael Butler, Marie Chouinard, Ted Dawson, André Farkas, Paul-André Fortier, Raymond Gervais, Michael Haslam, Tom Konyves, Robert Lepage, Jean Letarte, Daniel Léveillé, Edward Lock, Ken Norris, les groupes CAT-POTO, l'EMIM, SONDE, et les compositeurs de l'ACREQ.

Dates de représentations:

1 mercredi, le 28 mars

IMPROVISATION SONORE

2 mercredi, le 4 avril

POÉSIE SONORE/VIDÉO/DANSE

3 dimanche, le 8 avril

SPECTACLE ÉLECTRO-ACOUSTIQUE

4 mercredi, le 11 avril

MULTIMEDIA

Toutes les représentations auront lieu au centre d'essai CONVENTUM, 1237 Sanguinet (une rue à l'ouest de St. Denis, entre St. Catherine et Dorchester), à 20 hre 30. Prix d'entrée: \$2.50.

Pour de plus amples renseignements — appelez CONVENTUM à 842-7989. Détails artistiques — Ted Dawson 731-8348.

## 6. Traditions musicales du monde

Musique classique japonaise:

Namino Torii et Hideko Takano — musique Sokuoku (voix, koto et shamisen). Reih Sanno: Shakuhachi. Le 11 avril à 20h30 dans l'auditorium Maxwell-Cummings du Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1379 ouest, rue Sherbrooke.

## 7. L'A.C.R.E.Q.

### Laisserons-nous la musique d'ordinateur à Radio-Shack?

Il est indéniable qu'un des grands bouleversements sociaux du 20e siècle aura été la *technologie numérique*, qui dans sa forme la plus fine et la plus complexe se trouve dans l'ordinateur, dans ses capacités de calcul mais surtout dans ses plus «monstrueuses» capacités de contrôle.

Il faut avoir travaillé dans un centre de calcul, connu des informaticiens pour comprendre que le contact de cet engin génère une relation homme-machine souvent passionnée. Mon propos n'est pas de chercher à comprendre les «substitutions» ou «transferts» affectifs ou autres provoqués par la machine chez son utilisateur ordinaire. Mais il est un utilisateur à qui il est essentiel de proposer l'ordinateur comme outil ou instrument, parce que dans ce domaine, il est la plupart du temps, de toute façon, seul avec son instrument: c'est le poète, l'artiste, le compositeur, bref **LE CRÉATEUR**.

Tout compositeur, par exemple, sait ou devrait savoir que la composition, et l'histoire occidentale — tout au moins de la composition musicale — sont tributaires des sources sonores accessibles, des conditions économiques d'accessibilité à ces sources, des ga-



ranties de diffusion, des acoustiques de diffusion, du rôle social de la musique définie par l'idéologie au pouvoir etc. Nul ne niera, je crois, que la véritable création est généralement une perturbation. Et l'homme occidental du 20<sup>e</sup> siècle a eu et continue d'avoir ce don (?) de provoquer perturbation sur perturbation, provoquant toutes sortes de déphasages entre praticiens d'un même art, et au risque de perdre son public, qui ne s'y reconnaît plus et s'accroche aux valeurs sûres. Un régime économique de rentabilité utilise ce phénomène, investit dans les valeurs sûres de L'ART MINEUR et laisse crever de faim — ou oblige à gagner sa vie tout autrement — le créateur d'ART MAJEUR.

Dans une communauté où l'apprenti-compositeur reçoit une formation d'un maître qui se réclame du post-sérialisme, où ce même étudiant a peu de chance de jamais entendre l'oeuvre de la moindre envergure qu'il aura écrite, où son maître, lui, a un peu de chance, s'il est proche du pouvoir musical; où par ailleurs, dans la même école, le studio de musique électro-acoustique, qui lui permet d'entendre son produit, permet même de faire CELUI-LÀ PARCE QU'IL L'ENTEND, où, bref, ce studio se maintient avec peine, s'il a jamais existé (parce que l'électro-acoustique n'a pas droit de cité, est une expression négligeable même si elle a 25 ans, en dépit du fait qu'il n'y a pas plus de mauvaises musiques électro-acoustiques qu'instrumentales, donc dans cette communauté vaguement restrictive, on pourrait avoir mauvaise conscience de prétendre faire de la musique avec l'ordinateur. Et l'on pourrait craindre les réactions négatives du «milieu» qui n'a pas encore digéré la «révolution électroacoustique» (car détourner le magnétophone de ses applications radiophoniques, c'est une révolution que plusieurs ne soupçonnent même pas).

Sans parler de l'indifférence totale du consommateur de radio et de disque qui ne soupçonne pas, quant à lui, qu'à travers ses haut-parleurs, il écoute une musique de microphones et de magnétophones, et que c'est aussi de la musique électro-acoustique; qui ne soupçonne pas non plus que son oreille est de moins en moins acoustique et de plus en plus électro-acoustique, dans le même rapport que le nombre de salles de concert fréquentées et le nombre de disques achetés.

Mais considérant (1) que ce public, déjà depuis de 3 à 5 ans, est devenu la cible des écouleurs de microprocesseurs membrés entre autres de ridicules boîtes - à - musique - qui - composent - à - votre - place les seuls paramètres hauteur / durée; petites boîtes qui vous procurent l'illusion du plaisir créateur, parce que le seul produit générable finalement sera un cliché mélodico-rythmique que l'histoire de la musique a déjà jeté à ses poubelles. Considérant (2) que le créateur enrage de voir cette prodigieuse invention servir à élaborer de savantes stratégies militaires, ou ficher ses concitoyens aussi bien que lui-même; que le créateur a envie de s'en accaparer et de dire à la face du monde que l'engin peut servir aussi à des fins pacifiques; que la machine est bête, au fond, qu'elle est méchante si l'homme est méchant; mais qu'elle est musicienne si l'homme est musicien.

Considérant (3) les difficultés réelles d'expérimentation véritable de l'apprenti-compositeur qui aura bien de la chance d'avoir une musique de jouée pendant son cours, et encore plus de chance après; et considérant, à l'autre pôle, les solutions que proposent certains systèmes de génération sonore et composition musicale numériques, soit pour la connaissance du son, de sa nature, soit pour celle de l'orchestration, du contrepoint, de la polyphonie, du rythme etc.

Considérant enfin que, dans le prolongement du studio électro-acoustique, l'ordinateur immédiat (temps réel) supplante la structure par la procédure, propose un modèle de composition, un environnement de création et ultimement une théorie de la musique non basée sur le produit (ce qui fait ànonner encore tous les «inscrits» de conservatoire ou d'école

de musique) mais sur l'ACTE; qu'il excite dans l'homme créateur ses facultés dynamiques et non pas académiques, considérant tout cela, il nous vient envie comme créateur de s'approprier cet instrument «malfaisant», de le proposer à d'autres pour qu'ils en tirent des produits bienfaisants.

Si l'on devait faire un survol historique de l'utilisation de l'ordinateur, il faudrait commencer avec la Suite ILLIAC pour quatuor à cordes de deux universitaires de l'Illinois, HILLER et ISAACSON, qui date de 1957, et dont le titre indique bien que l'ordinateur (un ILLIAC en l'occurrence, un des tout premiers modèles d'ordinateur de 1<sup>ère</sup> génération) n'est pas GÉNÉRATEUR SONORE (cette fonction étant confiée à un classique regroupement de quatre instruments à cordes) mais plutôt RÉALISATEUR d'un modèle compositionnel fourni par un COMPOSITEUR. Très schématiquement, on peut dire que l'ordinateur tirait au hasard des valeurs de notes qui étaient retenues ou rejetées selon qu'elles passaient ou non le test des règles fournies par le compositeur. Les plus célèbres réalisations subséquentes appartiennent à XENAKIS, avec son programme ST, dont Atrées, entre autres musiques, fut produit; et KOENIG, avec ses programmes PROJECT 1/2. Même si les démarches de ces deux compositeurs sont souvent plus subtiles et plus raffinées que la précédente, XENAKIS exploitait entre autres le principe stochastique dans des amalgames de notes plutôt que générer des notes individuelles, il n'en reste pas moins qu'au bout du compte, comme pour la Suite ILLIAC, il faut retranscrire sur papier à musique les produits de calcul et de logique illisibles pour l'instrumentiste interprète. À une période de la production musicale où les techniques sérielles étaient encore en pleine force, ces deux compositeurs représentent deux tendances presque opposées: alors que XENAKIS s'en coupe résolument, KOENIG les prolonge dans des programmes laissant beaucoup de points d'intervention au compositeur.

Avec la découverte de la génération sonore numérique, c'est-à-dire la production par l'ordinateur lui-même des sons instrumentaux, expérimentée dans les programmes MUSIC IV et V par Max Mathews, et subséquentement par Jean-Claude RISSSET dans les Laboratoires Bell dans les années 65 à 70, il devenait possible au compositeur de se défaire de l'instrumentation acoustique traditionnelle et de faire «chanter» la machine. S'appuyant sur une programmation de «synthèse du son» qui nécessitait un ordinateur énorme et un temps de génération très long, le compositeur pouvait, par l'intermédiaire de programmes supplémentaires d'organisation cette fois, faire «chanter» des motifs, les transposer, les inverser etc. Mais pour le commun des mortels compositeur, cette nouvelle voie ne manquait pas d'inconvénients: il fallait parler le langage alpha-numérique de la machine, donc être programmeur soi-même; il fallait aussi renoncer à entendre le moindre résultat avant des heures, souvent des jours.

Tout le progrès ultérieur de la «composition numérique» devait donc porter prioritairement sur l'amélioration musicale de ces deux points. Des systèmes tels celui du Centre National de la Recherche d'Ottawa ou celui du Massachusetts Institute of Technology comportent un langage de notation traditionnelle sur écran graphique. Le programme POD-6 de Barry TRUAX (Vancouver, 1973) sur un modèle de génération proche de celui du programme ST de XENAKIS, peut générer des amas ou nuages de notes, maintenant en temps immédiat, c'est-à-dire de l'ordre de la minute ou de la seconde même. Dans cette marche vers le temps «réel» ou temps d'opération direct et non différé, le système GROOVE des Laboratoires Bell du New Jersey occupe une place importante en ce qu'il a démontré les capacités de contrôle par l'ordinateur des paramètres musicaux, au moment de l'interprétation et non plus de la composition. C'est-à-dire qu'une fois que les valeurs de notes ont été générées, on peut encore en concert changer les tempi, les densités, les hauteurs et surtout les dynamiques. C'est en pensant à GROOVE, entre autres, que William BUXTON élaborera le SSSP, dont nous parlerons un peu plus loin.

Depuis MUSIC V, de très importantes étapes technologiques ont été franchies qui nous ont permis d'arriver à l'existence actuelle d'ordinateurs-synthétiseurs. Le principe de synthèse numérique de MUSIC V est très général, mais très lourd. Quand on pense que pour générer une seconde de son qui peut comporter n'importe quelle fréquence entre disons 20 et 20,000 Hz, il faut faire calculer à l'ordinateur 40,000 valeurs différentes et ensuite convertir ces valeurs numériques (une chaîne comme 2, 111, 3,749, 49, etc) en valeurs électriques analogiques, qui pourront passer par un ampli et exciter les membranes des haut-parleurs, on comprend les chercheurs d'avoir voulu trouver des astuces pour réduire la complexité. L'une d'elles fut l'utilisation du principe de MF (modulation de fréquence) appliqué par John CHOWNING en 1973. On diminuait de beaucoup la complexité de calcul en n'utilisant que deux oscillateurs, l'un commandant l'autre. C'est l'accapuration de cette méthode qui a permis à TRUAX dans son POD-6 et aux chercheurs des Laboratoires XEROX à Palo Alto de ramener l'écoute différée à une écoute presque instantanée.

Une autre astuce fut celle de commander des synthétiseurs analogiques (identiques à, mais seulement plus gros que ceux de n'importe quel groupe pop) par l'ordinateur. On gagnait du temps cette fois parce qu'on ne devait plus générer l'onde elle-même, qui l'était par le synthétiseur analogique, mais seulement commander l'ouverture ou la fermeture de telle ou telle fonction du synth; ou seulement calculer les valeurs de variation des ondes, valeurs qui ne dépassent pas la centaine. À cause de cela, on pouvait donc confier la commande numérique à de bien plus petits ordinateurs. Alors que tout l'Électronic Music Studio de Stockholm repose sur un petit PDP-15, Donald BUCHLA et Peter ZINOVIEFF bien connus pour leurs synthétiseurs analogiques, offrent maintenant des modèles hybrides (analogique ET numérique) commerciaux à base de micro-processeurs. Ils gagneront certainement des adeptes du fait de l'adaptation de ces systèmes au spectacle (live).

Par ailleurs la stabilité de ces systèmes est généralement faible, et la palette sonore limitée. Ainsi cherchant à combiner variété, stabilité et rapidité, on a développé une nouvelle catégorie de synthétiseurs numériques ou systèmes numériques mixtes. Ils représentent une des applications les plus intéressantes du principe qui veut que tout ce qui se programme peut se construire, c'est-à-dire une MATÉRIALISATION, dans un réseau complexe de circuits intégrés, d'une FONCTION LOGICIELLE QUELCONQUE. Ainsi, au lieu d'écrire en fortran, par exemple, un énoncé de boucle (une répétition), on peut construire une pièce d'équipement dont il ne faut que commander l'ouverture pour qu'elle fasse la boucle désirée. C'est sur ce concept que dans les plus récents synthétiseurs numériques, toute la partie de synthèse sonore n'est plus programmée mais construite, et qu'il ne s'agit plus que d'en commander le fonctionnement. Cette technique a permis d'allier à presque 100% la puissance de MUSIC V l'accessibilité de la machine par le musicien non-programmeur et le temps direct. Il existe divers prototypes de ces synthés, dont un seul à notre connaissance a été commercialisé: il s'agit du SYNCLAVIER D'ALONSO, AP-PLETON et JONES (1975). Les autres existent en laboratoire ou studio et constituent un outil courant de création et de recherche: celui de l'IRCAM, conçu par ALLÈS et DI GIUGNO, 1978; celui des Laboratoires Bell, par ALLES, 1978; la SAMSOM BOX, à Stanford, par MOORER, 1977; et le «Structured Sound Synthesis Project ou SSSP, par BUXTON et FEDORKOW, 1978.

Ce dernier système existe dans une forme portable de concert itinérant et c'est ce système que les Montréalais ont eu le plaisir de découvrir le 20 février dans un concert par l'Association pour la Création et la Recherche Électro-acoustique du Québec, A.C.R.E.Q.

PHILIPPE MÉNARD



LUCIO POZZI

In January 1979, I set up two works in Paris. Both were divided in four parts, each painted in one of the four colors, blue, yellow, green, red.

At Yvon Lambert, "Heavy Removals" consisted of large, full-plywood panels 8.9 cm thick, packed in canvas stained first with a thin coat of diluted acrylic paint on all sides. The faces of the panels were subsequently coated with several coats of heavily brushed paint, mixed so that its color would approximate the color of the stained canvas. A proportionate amount of paint would be removed each time, coat after coat, at the upper end of the panels.

A similar polarity between thin and thick paint was established in "Imre," an installation made possible by Farideh Cadot in an abandoned apartment at Espace 13. The walls and ceilings of the four corner rooms, and everything in them, from phone boxes to handles, to switches, was painted with wall paint in one of the colors. A framed official photo-portrait of Imre Nagy was then affixed to the center of one wall in each room by pressing it into freshly painted, very thick, acrylic paint of the same hue as the room's. The rest of the apartment was left as found.

Both works, so different in their use of allusion and association, shared an emphasis given to the visitors' movements as a component of perceiving the specific situations formed by them. They also incorporated their environment actively, within the terms inherent in the sites they existed in: the Art Gallery on one side, the found Apartment on the other.

LUCIO POZZI  
January 1979



Lucio Pozzi. Photo: Chantal Delchevallerie

Lucio Pozzi.

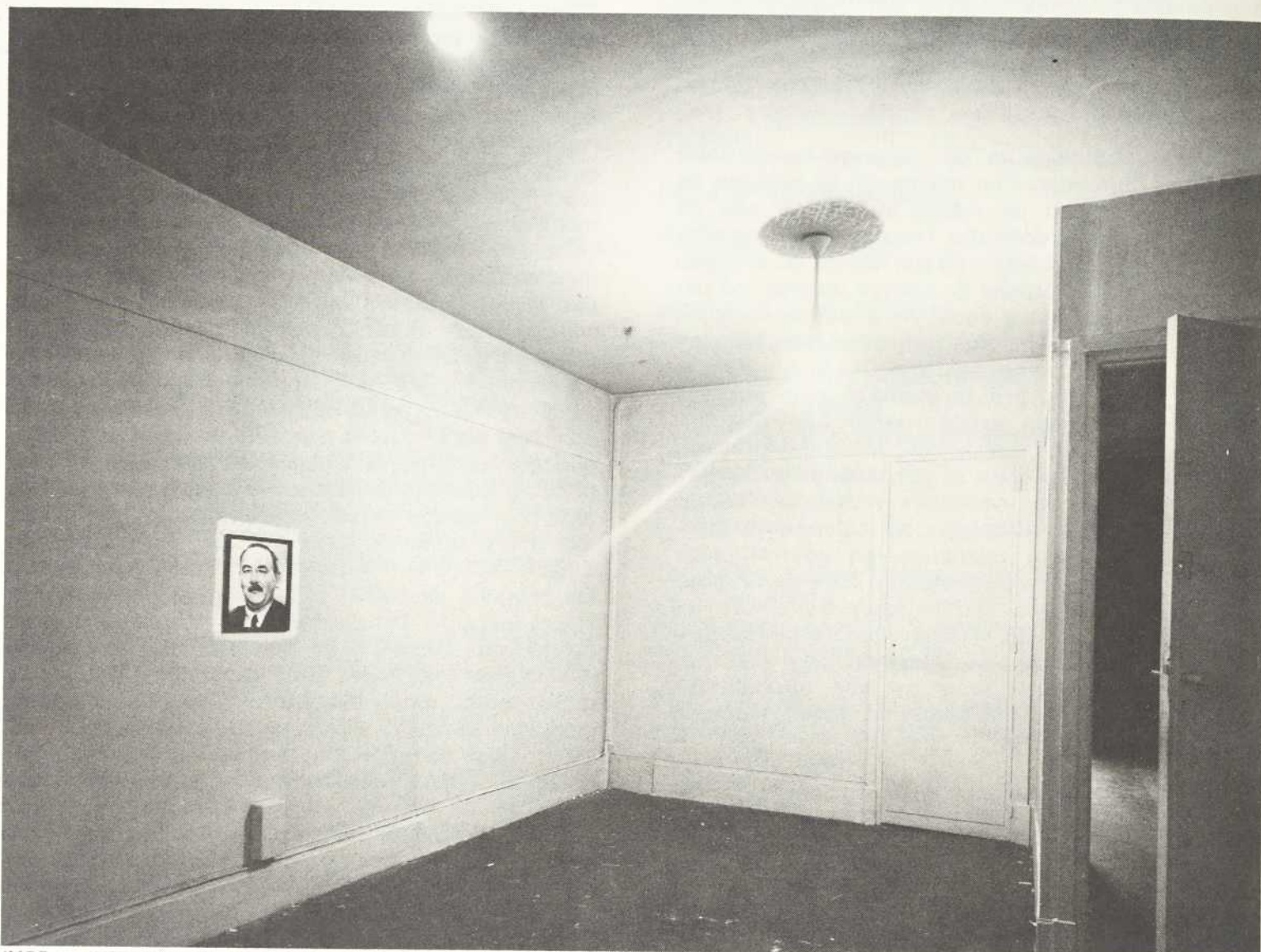
Interview par Thierry de Duve.

**Thierry de Duve:** Lucio, tu es un peintre. Qu'est-ce que c'est pour toi, être un peintre?

**Lucio Pozzi:** La couleur est un instrument d'expérience.

**T. d D.:** Ce n'est pas une réponse ça.

**L.P.:** Oui, dès le moment où tu m'as dit «tu es peintre»,



IMRE — INSTALLATION: de Lucio Pozzi, Espace 13 organisée et présentée par la Galerie Farideh Cadot, Paris.

Photo: André Morain

tu m'as fait peur. La peinture est en effet mon point de départ et mon intérêt, mais d'être interpellé comme peintre me fait me sentir immédiatement emprisonné dans une classification normative, ce qui m'effraie.

**T.d D.:** Mais la peinture est aussi un métier, qui a ses moyens à lui et son histoire spécifique. Disons que ce que tu fais a l'apparence de la peinture, et même d'une peinture inscrite dans un moment particulier, qu'on pourrait qualifier de façon vague, de post-minimaliste. Ce n'est pas une norme, c'est une constatation.

**L.P.:** Les conventions et présuppositions sur lesquelles se base toute notre culture, et pas seulement la peinture, sont lourdes et paralysantes. Même ce qu'on appelle post-minimalisme, qui est au fond un non-mouvement, y participe encore beaucoup. J'ai envie de critiquer tout ça, et s'il est peut-être trop tôt pour trouver des alternatives, j'espère au moins clarifier le doute qu'il faut porter sur presque toutes nos données de départ. Il y a dix ans, j'étais convaincu que cela ne valait plus la peine d'appliquer des couleurs à la main sur des surfaces statiques, en d'autres mots, de peindre. C'est bien à partir de ce moment que je me suis entêté à peindre. Tout mon travail au fond consiste à me demander pourquoi.

**T.d D.:** Nous aurions alors un paradoxe: le doute porté sur les conventions de la peinture engendre un supplément de peinture?

**L.P.:** Oui, au point que je pense que l'incongruité est le médium qui en ce moment m'est le plus utile. Je l'applique et je le cherche dans toutes les situations que je forme.

**T.d D.:** Les situations que tu formes? Cela m'étonne que tu parles de situations. On attendrait d'ordinaire d'un peintre qu'il forme des tableaux, des objets ou des images par exemple, mais des situations, ça me fait plutôt penser à des performances ou à des «installations».

**L.P.:** Il n'y a pas de différence. Pour moi, il est plutôt question d'un mur sur lequel quelque chose est fait, que de quelque chose qui est pendu au mur. Les *Tur-novers* par exemple absorbent tout ce qui est autour. Deux exemples concrets: les défauts du mur deviennent partie de la pièce et ne sont plus des défauts.

**T.d D.:** Et les défauts de la pièce deviennent partie du mur et ne sont plus des défauts?

**L.P.:** Oui, il n'est plus question de défauts. Deuxième exemple: les mouvements que la pièce provoque dans le public pour qu'il la voie de tous les côtés, eux aussi sont absorbés. Tout un théâtre se forme, donc une situation, devant le travail.

**T.d D.:** En effet. Il y a même tout un plaisir à découvrir une à une les règles du jeu de cette situation théâtrale dans laquelle le spectateur, s'il y entre, devient un acteur involontaire. Il fait tache dans le tableau. On a l'impression d'être invité à jouer un jeu, qui consiste précisément à découvrir les règles du jeu. Alors successivement, et dans un ordre, je suppose, variable, on se demande pourquoi deux panneaux plutôt qu'un seul, et on découvre qu'ils proviennent d'un panneau unique scié en deux; on se demande pourquoi telle forme, et on découvre qu'elle résulte de la pesanteur et qu'elle est déterminée par la position du trou; on se demande quelle est la couleur cachée, face contre le



mur, et on découvre que la réponse est donnée par l'autre moitié du panneau, qui nous fait face, et ainsi de suite. On en vient ainsi — du moins ça a été mon cas — à jouir de pouvoir établir une sorte d'axiomatique qui à la fois gouverne l'oeuvre, mais laisse chacun de ses résultats indéterminés. Arrivé là la question suivante m'a frappé: si le plaisir est dans le jeu des axiomes, pourquoi encore peindre, si l'objet pictural cède le pas à la «situation», pourquoi ne pas la provoquer par d'autres moyens que la peinture?

**L.P.:** C'est justement ça qui me frappe. Ma culture et moi, et tous les artistes sommes saturés d'alternatives qui sont toutes acceptables. Tous les média, même ceux qu'on a pas encore expérimentés, sont admissibles. Le choix est indifférent, ça me rappelle le principe d'indétermination d'Heisenberg. Alors, pourquoi pas la peinture, puisqu'elle me plaît.

**T.d.D.:** Ça ne semble pas être une réponse innocente. On a beau dire que les choix sont indifférents, choisir la peinture, d'une part, c'est choisir quelque chose qui a une histoire mémoriale, que n'ont évidemment pas les média d'invention récente, comme la vidéo. D'autre part, c'est faire intervenir une justification par le «ça me plaît», autrement dit le jugement de goût.

**L.P.:** En Amérique surtout, et en Europe aussi, l'art est encore une question de mode. Je me suis souvent demandé pourquoi dans nos magazines et dans nos musées, l'essentiel des oeuvres d'art est comme dévitalisé, vidé de son sang. C'est parce qu'on conçoit encore l'art comme une procession de styles entendus en fonction de la mode; cette année on porte les jupes plus courtes, l'année prochaine on les portera plus longues. Le dandysme. Le colorisme.

Mais d'autre part si j'élimine le goût, quel est mon goût? Mon idée est que si un de mes *Turnovers* est pendu dans un appartement de très Mauvais goût, cet appartement va être incorporé dans la situation qui se forme en tant que tel, comme un des goûts disponibles.

**T.d.D.:** Tu ne réponds pas tout à fait à ma question. La mode, malgré tout, ce n'est pas l'histoire. On a un peu l'impression (erronée à mon avis), qu'un artiste aujourd'hui se voit acculé à choisir son camp, disons Cézanne ou Duchamp, comme s'il lui fallait soit opter pour une histoire spécifique de la peinture, soit pour une histoire «conceptuelle» qui oscillerait autour de la dichotomie art/non-art. Alors pour quelqu'un comme toi, qui pratique l'art spécifique de la peinture, mais en lui appliquant, question goût, le principe de la «beauté d'indifférence» cher à Duchamp, comment situes-tu ton inscription historique?

**L.P.:** Diable. Une des choses que je dis toujours est que je ne vois pas de contradiction entre Mondrian et Duchamp. Ils sont tous les deux mes points de départ. Depuis cent ans, tous les quatre ou cinq ans, on parle de la mort de la peinture. C'est en concevant la contradiction comme un élément négatif qu'on se trompe. Il ne faut pas choisir entre Cézanne et Duchamp. Quand j'étais dans l'armée italienne, on m'a appris que si l'on veut découvrir le reflet d'un fusil ennemi dans un buisson de l'autre côté de la vallée, par une nuit de lune, il ne faut surtout pas regarder directement dans le buisson, mais à droite, à gauche, à droite, à gauche, à droite, à gauche. Notre moment artistique est hanté par les professionnels qui perfectionnent leur métier et qui persistent à croire que si une chose est vraie, elle n'est pas fautive, et que si elle est fautive elle n'est pas vraie. C'est une camisole de force dont je veux me dégager. Je ne sais pas exactement comment m'y prendre. J'essaie. Je taquine la peinture et tout ce que je fais pour essayer de découvrir chaque moment de la vie dans sa richesse et sa destruction. L'art ne représente plus de symboles. L'art qui décrit des symboles est hypocrite. Le seul et vrai symbole que l'art affirme est le fait même de faire de l'art. C'est là que les émotions de l'artiste et du spectateur se retrouvent, séparées et distinctes dans une espèce de rituel duquel on ne sait pas la raison mais qu'on sent nécessaire. Moi de mon côté d'artiste,

j'ai l'intention de construire un énorme univers qui puisse comprendre tous les niveaux de l'expérience: j'ai l'intention de vivre 475 ans de vie au moins, pour que je puisse commencer ce projet.

Les *Turnovers* et *Hangovers* sont faits avec une simple planche de contreplaqué, mince et longue, peinte sur les deux faces avec de nombreuses couches de peinture épaisse. Une fois la peinture achevée, la planche est sciée en deux.

Dans les *Turnovers* une des deux parties est retournée contre l'autre et y est attachée par des vis cachées au dos. La peinture acrylique elle-même unit les deux panneaux parce que quand elle est pressée, elle agit comme colle.

Les *Hangovers* consistent en deux ou trois parties suspendues l'une sur l'autre à un clou. Le contreplaqué utilisé pour ces travaux étant très mince se bombe sous l'effet de la peinture à l'eau; Il produit des reliefs et des ombres inattendues et incongrues au plan de la surface.

Les pièces sont donc faites de l'assemblage de plusieurs parties, chacune d'une couleur différente.

Un trou et la force de gravité déterminent la position des pièces. Certains de ces travaux ont deux trous comme possibilité de placement alternatif.

Les étapes de l'élaboration d'une pièce peuvent être retracées par le spectateur en observant l'accumulation des couleurs sur la tranche. On peut aussi comparer les côtés sciés à ceux couverts par la peinture.

Ce groupe de travaux se fonde sur des associations et des juxtapositions binaires de même type que dans le Level Group. Comme pour le Level Group, mon intention est ici de produire des travaux polychromes, autosuffisants et transportables, assez flexibles pour qu'ils puissent incorporer le lieu dans lequel ils sont placés et le mouvement des visiteurs.

Quelques fois je peins des couleurs choisies arbitrairement sur le mur où le travail est placé.

De la façon dont les travaux sont faits et dont ils absorbent ce qui est autour d'eux, les *Hangovers* et les *Turnovers* participent aux conditions de mes installations pour un lieu précis et de mes performances. ■

## BOBBIE OLIVER

Three exhibitions involving Bobbie Oliver this past summer and fall provided exposure for an artist whose work is less well known than its solid reputation. Recent encaustic paintings shown at the Robert McLaughlin Gallery in Oshawa (June 28 — July 23) and the Art Gallery of Ontario (September 23 — November 19) were supplemented at Artists Cooperative Toronto (October 30 — November 12) by earlier work including a number of small reliefs. The presence of these pieces was especially timely since it is from them that the paintings developed.

Existing somewhere between painting and sculpture, the reliefs are odd geometric shapes, each about two inches thick, which have been covered with a layer of black wax in which marks and gestures have been inscribed. The idea behind the reliefs was to concentrate the ritualistic nature and gestural experience of mark-making in a simple object. An important consideration is the desire to do this while avoiding the spatial and illusionistic issues in which painting can get bogged down and which, from Oliver's point of view, serve only to blunt the primary attraction of painting. Implicit in these pieces is a critique of painting as a strictly formal or intellectual exercise. Oliver's art, rather, seems grounded in a strong response to the act of painting.

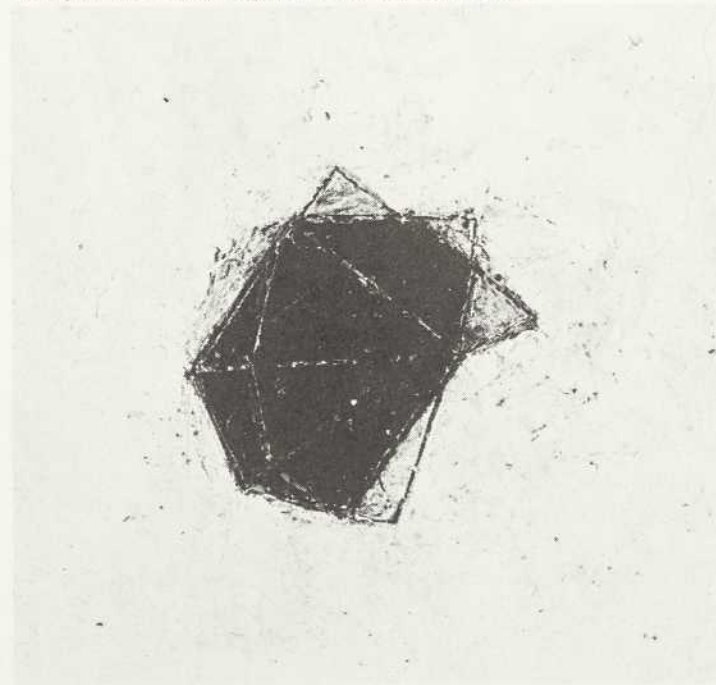
While such notions are a basic premise of the reliefs, there is nothing pedantic about them. Rather than the product of a sensibility highly conscious and concerned about art issues, they seem the work of someone who does not want — or need — more than to keep painting a personal activity. This is manifested in the work's strongly physical orientation and painterliness, indications of Oliver's feeling that the essence of painting is bound up with the materials of which it is made and the ways in which they are applied. The use of a wax media is therefore of more than passing interest. With it she is able to obtain graphic effect from her gestures but also a physical record of them. Because wax is tactile, both flexible and resistant, when its physical properties are incorporated in the work, as they are here by the incising action of the marking tool, the work gives off a charge asserting the mutable surface. Beautifully detailed and physically emphatic, these surfaces are marked, dotted, slashed and smoothed with signs of the emotional and physical expenditure that has gone into them.

The scale of the reliefs is intimate, small enough that they relate to the hand that made them. Such size results in a high degree of compression, the source of the work's immediacy and power. It also yields an object or artifact-like quality, something like fragments of petroglyphs which, ossified and mystified by the passage of the ages, have a sense of timeless permanence and authority because of the cultural and historical significance which can be imputed to them.

Oliver's intention with the paintings seems to be to retain the experiential and object quality of the reliefs but also reveal how the image or shape itself emerged. Having chosen the format of a square painting the problem becomes a matter of adapting the entire history of the image, from its conception in the artist's mind to its emergence in a finished state, to the formal requisites of painting. It is really a double problem. In order to place what has been a three-dimensional image on a flat painting surface it is necessary to cope with spatial illusion and depth. At the same time it is necessary to make sure the mental pacing and gesture which stamp the image with her artistic personality or presence are not lost or compromised when integrated into a larger, formal composition.

Oliver's novel manner of treating this transfer cannot account entirely for the success of the paintings but does provide an approach. The image — still an asymmetrical, distorted geometric shape, rather fan or shell-like — is arrived at through a process of building up a thick surface of wax on a ground of contrasting

Bobby Oliver, wax, oil pigment on wood, 1977, 2' x 2'.





colour. As each layer is added the image is shaped, adjusted and relocated by scraping back into the painting. Though it alludes to nothing in the real world, the image nevertheless refers to its own history. By scraping and thinning various areas of the surface along the way a palimpsest is created suggesting shallow space and providing the viewer with a glimpse of the permutations of the image on the underlying surfaces. One's awareness of the time and creative effort that has led to the definitive version is thus sharpened. While the emergence of an ultimate shape does check this process of change and growth, the painting is left with subjective content, an image that contains within itself a narration of the decision and nature of the creative experience. This process of intuitive addition and subtraction by which the image is made also yields a field flecked with tiny, knobby encrustations and depressions.

The tough, gritty painterliness of the gestures emphasize surface. At the same time, the very physicality of the surface asserts the objectness of the images. This may sound a contradiction but that, it seems, is the point. In effect, what Oliver has done is defuse the formal problem by building up such a full surface. Spatial depth is made literal as well as illusory. She calls this "cutting through the painting." The image is embedded in the painting while also acting optically in a figure-ground relationship. The process might be described as carving the painting, a phrase that suggests the ambiguity between painting and sculpture at the core of the work, not unlike the reliefs. In itself, this uncertainty is less significant than the larger meaning of the work it reinforces — the idea that painting is an activity, full of psychological, physiological and intellectual ramifications seeking externalized and objectified form, rather than a category or format. If these images have a freshness and quirky originality, it is because they are a direct link to the artistic activity that produced them. With each stage or gesture contingent on the one that preceded it, the organic development of the image is the principle of composition. Literally and metaphorically, the paintings work from the inside out.

Response to the paintings will be superficial if the images are perceived simply as abstract shapes of some uncertain iconic or metaphoric significance. This is what distinguishes them from the emblematic imagism we're seeing and hearing so much of these days. Careful examination of the painting, with attention paid to the palpability of the wax, of the exposed underlayers and the hints they provide of the process involved in developing the image — a combination of craft, time, touch and thought — results in a sense of the image as an actual thing. More than signs of the feelings and disposition they bear, the images seem actually to have been invested with real life or personality.

What this suggests is that Oliver is drawing an analogy with herself, at least her artistic self, paralleling in wax the fits and starts, that is to say the artist's own experience of bringing an idea to resolution. This is accomplished not by anthropomorphizing the image but submitting sensibility to the objectifying or universalizing phenomenon that so readily occurs when an image is placed on a painting surface, an operation which reconciles this "living" image to its other function as pure visual form. In capping the state of "becoming" that preceded it, the image in this final form can be seen as an image of transcendence, distanced, formal, austere. But because its origins are so clearly revealed, it is, so to speak, kept honest. The image can never be portentous. Thus the simplicity, even the intimacy and integrity of these paintings, one foot in the concrete world of experience, the other in a world of higher, even archetypal, values.

Art is thus identified with truth and openness. While this may be what motivated the Abstract Expressionists, the difference in Oliver's work, what gives it a real ring of truth, is its accountability. Narration gives these images symbolic clout. The urge for literalism and certainty of Minimalism is turned back upon the

ideals and aspirations of the art it rejected. This, of course, might describe process art, of which Oliver's paintings are a variation. What distinguishes them is content, which is never lost sight of. The decisions remain personal. Process is never gimmicky or controlling, rather it is used to translate into compellingly physical paintings of images the artist's conviction that art is a continuum of experience rather than a game to be played to its own sake.

PETER WHITE

## URS LÜTHI

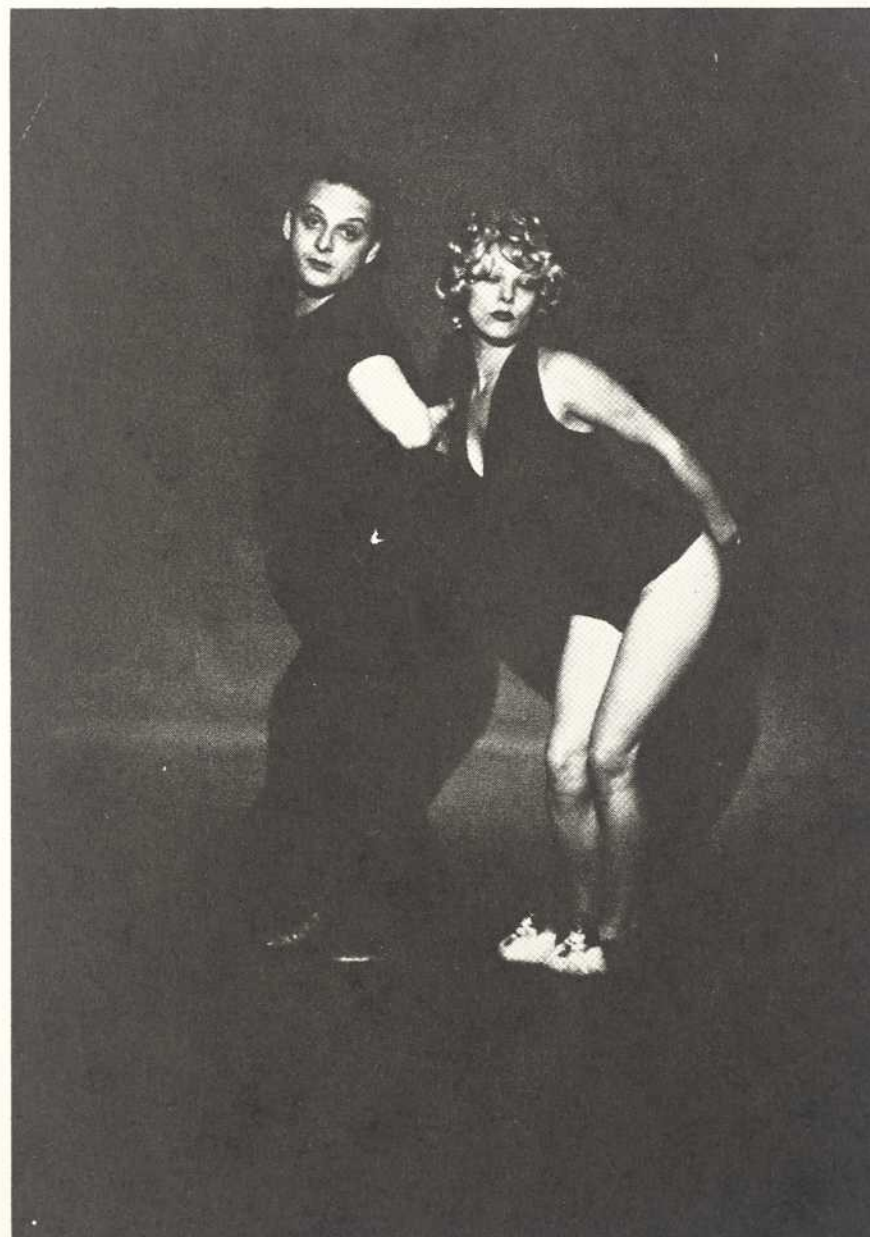
Devant cette série d'autoportraits (exposés à Art 45, Montréal) où l'on retrouve l'artiste dans des mises en scènes variées, la dichotomie entre phénoménologie et existence est mise en relief surtout en ce qui a trait à la dimension de temporalité de l'expérience humaine. La recherche du "body art" sur les limites, les multiples visages et les possibilités du corps humain prend chez Urs Lüthi, du moins dans l'exposition que nous a présentée la Galerie d'Art 45, une perspective d'exploration de l'intemporalité de l'existence à l'intérieur des changements apportés par le temps. En titre à cette exposition l'artiste écrit "Somewhere along the road, we left the time behind us". Titre qui souligne l'aspect énigmatique de certaines photos et montages, mais titre certainement évocateur de la définition que Brecht donnait du théâtre contemporain à savoir qu'il place le spectateur devant la nécessité d'une réflexion; énigme donc et surtout invitation à la réflexion sur la présence constante et évidente d'Urs Lüthi qui malgré des apparences diverses laissant sous-entendre des expériences phénoménologiques variées, demeure le même. La temporalité, que nous présente Urs Lüthi, on la ressent surtout comme circulaire, à savoir que dans une multitude de tentatives

pour s'échapper de son personnage, il y a des constantes qui reviennent toujours. Impression de changement finalement superficiel, que ce soit sur le plan temporel ou visuel, et en même temps impression de lutte évidente pour explorer les limites et les possibilités de son corps, au-delà du temps. Urs Lüthi est Urs Lüthi, certes il a des visages souvent différents, il vit et a vécu des expériences et des voyages différents mais toujours on sent la présence brutale d'Urs Lüthi dans sa tentative de métamorphose.

C'est dans ce contexte que m'apparaît la dichotomie entre existence et phénoménologie car s'il y a une multitude de visages, s'il y a une redéfinition des limites et des possibilités du corps et s'il y a une variation infinie de perceptions et de vécus, demeure une trame impénétrable d'être ce que l'on est dans le moment que nous vivons. La recherche d'Urs Lüthi s'inscrit alors dans la préoccupation contemporaine de redéfinition des limites du corps humain, dans une tentative d'en comprendre les caractères essentiels et les possibilités inexplorées. Recherche également dans cette insistance à se montrer et à être reconnu, que certains, comme Lea Vergine, relieront à un besoin de réassurance et de confirmation de vraiment exister. Il serait alors approprié de revoir la formule du "cogito ergo sum" pour "vous me voyez donc j'existe".

Urs Lüthi représente ainsi une dimension fort intéressante du "body-art" et ses recherches soulignent les nombreuses caractéristiques visuelles qui finalement sont peut-être les plus essentielles, en contraste aux nombreux côtés parfois discutables des artistes de cette école. Cette réflexion et exploration de l'image et de la fonction représentationnelle impliquent le spectateur dans une redéfinition des rôles de la perception dans la connaissance du réel. Recherche également des images de variations possibles du corps humain et par le fait même tentative d'exploration des éléments essentiels de l'existence humaine. Une oeuvre et une démarche dont il sera intéressant de suivre l'évolution.

PIERRE A. GREGOIRE



Urs Lüthi, extrait de *Somewhere along the road...*



# FRANK STELLA

STELLA SINCE 1970 (Musée des Beaux-Arts de Montréal, Vancouver Art Gallery.)

The history of modern art is no less addicted to the Horatio Alger myth than other, supposedly less exacted hagiologies. The cherished pattern is, of course, the one composed of early outrage and ridicule followed by grudging acceptance and final consecration. Frank Stella's career is unique in its reversal of that traditional progression.

It's a career that opened with apotheosis, with the handsomest splash the formidable MOMA could arrange for a painter barely out of art school. Now, this current retrospective, organized by The Fort Worth Art Museum, is skirting the major centers; it's a long, long way from MOMA to Des Moines, Iowa and Jackson, Mississippi. Probably, the decisive turn in the myth's decline was the double blow dealt to the erstwhile hero of formalism by a single issue of *Artforum* (December, 1976), in which Budd Hopkins' ostensibly sympathetic reading of the Exotic Bird series nevertheless noted that "over all hang the ominous clouds of historicism and eclecticism" and Jeff Perrone's review of the same works dismissed them as "works so bad that they might be seen perversely as great, tacky, prefab hotel lobby ornamentation."

The exhibition I saw in Montreal justifies the enervated tone — clearly a visceral rather than reasoned response — of Perrone's review. But Stella, since 1970, has not merely been "bad" — that word implies some mistake in strategy, some specific oversight that might still, with reason, be identified and corrected. The work is empty. In the Protractor series, which just predates the three series of the present show, Stella used campy, Art Deco imagery to give a decorative boost to his traditional formalist-positivist strategy. Now, in the Polish Village, Brazilian and Exotic Bird series, the spirit of Art Deco has become the strategy itself. It is indeed "historicism and eclecticism": a febrile ransacking of the past, the pilfering of old motifs from vastly different contexts and their gratuitous reshuffling into "new" experiences — into *pastiches*.

Philip Leider, who wrote the catalogue, quotes Stella's statement about wanting to revive decorative painting, decorative "in the sense that it is applied to Matisse." But in Matisse decoration is fused to tangible, lived experience — to subject matter — and decorativeness is the means through which such experience is enriched into essence, a purifying transcendence of equivocal things. Matisse's raw material is concrete experience that is rich in potential resonance; Art Deco and Stella proceed from no other palpable condition than a vague, if frantic, need for action and novelty. The result is unfocused ornamentation, the kind of decoration that is, in Valéry's definition, "the answer to emptiness."

Let's not be moralistic, let's not uselessly bemoan anyone's loss of the formalist faith in "progress." Emptiness, and even cynicism, can, after all, still engender authentic art — if they are pursued with a stylistic drive and a sense of attitudinal integrity as Warhol, for example, has done. That may not be the highest of artistic ambitions, but it is something still capable of transforming itself into content. Stella's recent work lacks the minimal continuity needed to produce such a transformation; its self-liberation is of the unnerving kind of renewal achieved through nothing but loss.

In her last, autumnal novel, "Julie de Carneilhan," Colette describes a woman taking stock of her life. A divorcee and a demi-mondaine, Julie is in trouble, her prospects dwindling. At forty, she's still beautiful but it's a beauty that's becoming ever harder to maintain. The men she attracts are lightweights compared to her former husband and to that ideal man who might help to maintain her self-esteem. Julie comes to a decision. She quits Paris and retires to the crumbling fami-

ly chateau deep in the provinces, where her shabby-genteel brother breeds horses.

Colette's heroine is, of course, an eery anticipation of many of our own contemporaries: those who suffer "mid-life" crises and emerge "born again" or "laid back." At the end of the book, Julie is "free". No more girdles for her, no more pretense, no need to save face, watch her figure or manners. Hers too is a liberation.

We ought to be glad for Julie, yet her story is a tragic one because her liberation represents not growth but retreat. It is a case history as distressing as that of Stella since 1970: in either case, the change of values — of style — derives from resignation and despair. There is no organic growth from one manner to the next, just a joyless decision to let go. Standards are chosen arbitrarily, rigor applied to actions of non-inherent, personal significance.

Stella's still-formidable visual shrewdness is now applied to a gratuitous coloring-in of constructions prefabricated in multiples. As opposed to Matisse's decorative use of color (decorative because it does not describe), Stella's decorativeness doesn't assign an emotional role to color, his hues carry no effective charge. The two versions of Grajaù, the first mainly red the other mainly blue, do not qualitatively differ: Besides affirming the truism that warm colors advance and cool ones recede, they demonstrate only the powerlessness of color to affect in any way the efficiently designed construction. Visually, the results are still extremely pleasing but seeing so much energy expanded in the service of a mere truism is intellectually embarrassing.

By the end of Colette's book we had come to understand that Julie's beauty, maintained for so long through sheer self-discipline, will either shrivel or turn into blowsiness and that disappointment will make her shrill in about the same way the Stella's work, especially in the latest, Exotic Bird series, has turned into an untidy hybrid clothed in shrillness and manic glitter. Stella has now rid himself twice of the suffocating girdle of formalism: Through the 1960s the body was made starve itself into black and silver specters; in the 1970s, the flesh, over-gorged on historical clues and cross-references — ungelled mixtures of what Leider quaintly terms "unofficial depictiveness" — has burst the seams. This time formalism ends with a rip and a belch.

"Changing styles is nothing other than staying alive" remarks Leider, catching the note of desperation but getting the conclusion diametrically wrong. For Stella, changing styles is dying again: From anorexia to gluttony, either way it's a death.

Frank Stella, *Dove of Tanna*, 5.5 x (1977), mixed media, ca. 154 x 225", collection: Mr. and Mrs. V.W. Ganz, N.Y., N.Y.



No need to prolong the autopsy except to note that no crime story is complete without at least one twist of tragic irony and that Stella's resides in the fact that his crimes were unnecessary. From the very beginning, the self-imposed limits of the formalist enquiry foretold the end of that chapter in history: The shackles Stella assumed so joyfully at first and then labored so hard to drop were destined to drop anyway. Alternatives, represented by the nascent post-formalism of Rauschenberg, Johns, Kaprow et al were available to Stella even back in the 1950s, just as the authentic liberation offered by any number of post-formalist approaches is available to him today.

For Stella's present use of "unofficial depictiveness" is not yet post-formalist art. It is a nether-world of historical devices — Constructivist spatial dynamics, hard-edge elements, expressionistic brushwork, stale echos of the objecthood issue, arbitrary, Pop-like use of the French curve motif (not half so witty as Warhol's hammer and sickle) — all wrenched from their ideological contexts and made to perform in a situation where they can no longer signify. Language used so carelessly results in a certain brutishness, one which gradually infects even Leider's text.

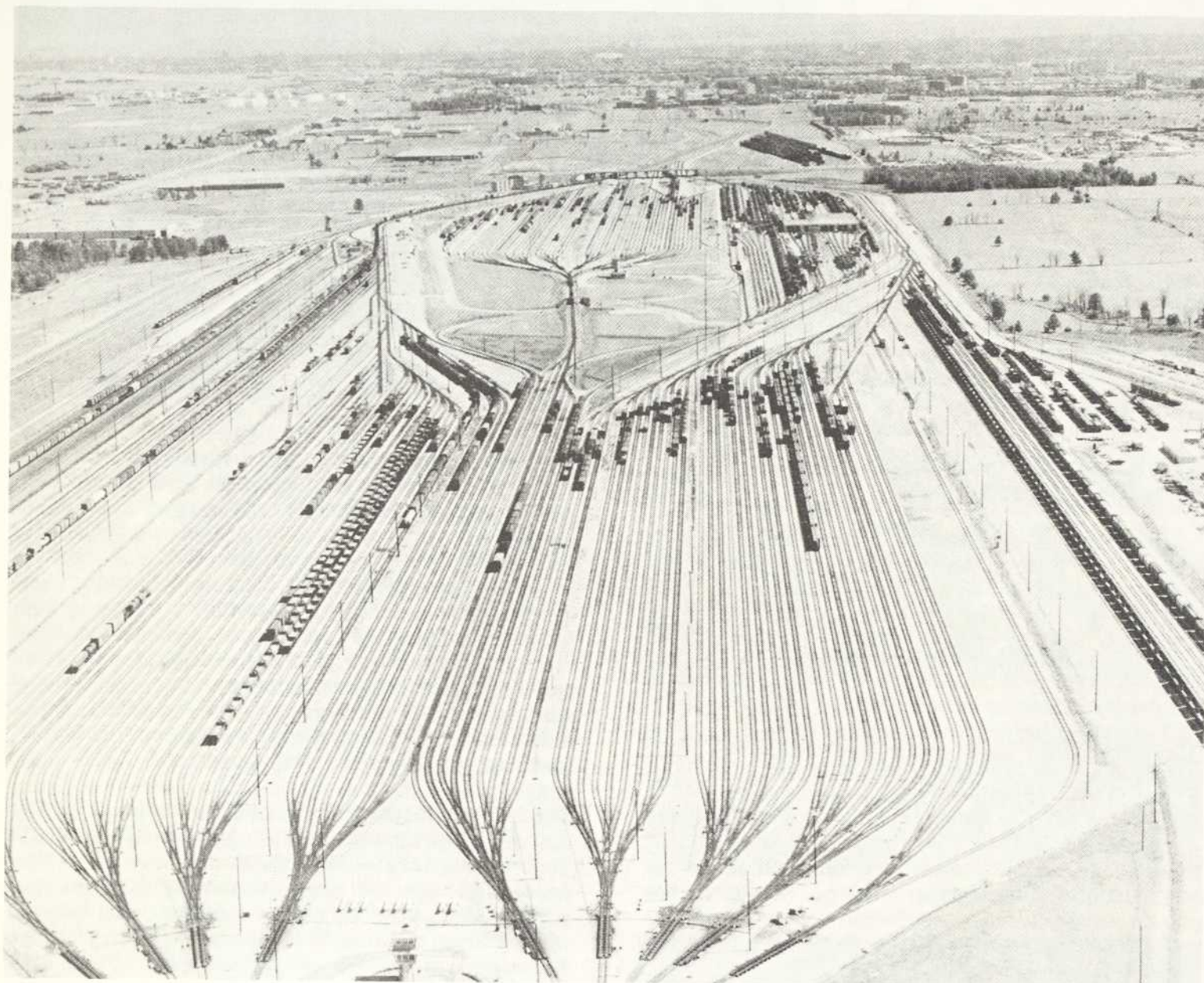
Rigorous and pertinent while discussing the notion of abstraction in art, Leider gradually comes apart when he has to confront Stella's recent work. These works, he claims, propose a "New paradigm" for abstract art, principally through their use of "depictiveness" — a new name for the kind of radical stylization that has been around since Art and Mondrian. Depictiveness is even claimed for Stella's titles:

"A final appropriateness of the titles in the Polish Village series is that, to Stella, the trail of blackened synagogues commemorated in them maps out the "Munich-Moscow axis" of Russian Constructivism, and at this point a certain political urgency enters, so to speak, the picture."

So to speak. We are not told what the other titles depict: Does the Brazilian series map out the Nazis' post-war movements? Such non-sense is insulting to the reader and, finally, a disservice to Stella. For if the titles do indeed "depict," what do those sleek Polish Village constructions reveal about the quality of Stella's response to those burned synagogues? Such desperate claims serve only to make the works look even more shallow and fatuous than they really are, and to remind us that true post-formalists like Gerz and Opalka have found ways to respond to that subject with a depth and urgency that Stella's bankrupt formalism simply can not engender.

GEORGES BOGARDI





Gare de triage de Montréal.

expositions

Paris

LE TEMPS DES GARES, BEAUBOURG

Le Centre de Création industrielle (C.C.I.), rattaché au centre Pompidou même depuis sa création une politique des plus intéressantes et fort originale à l'échelle tant française qu'européenne, politique consistant à interroger, à analyser et à montrer divers aspects de l'activité culturelle au sens large par un biais chaque fois inédit. Le plus remarquable, à mes yeux, est le mouvement qui anime ses tentatives: non plus, comme la quasi-totalité des expositions, isoler un fragment de la réalité et le transposer dans le lieu muséal, mais au contraire, aller du musée vers notre réalité quotidienne pour tenter d'y ressaisir, au ras (ou du moins au plus proche) du vécu, le fait culturel et artistique. C'est ainsi que **le temps des gares** est beaucoup plus qu'une exposition thématique, en ceci que l'exposition thématique se contente trop souvent (quel qu'en soit par ailleurs l'intérêt) d'ex-poser le **reflet** du thème dans les arts plastiques. Cet aspect est certes traité, mais sans être le moins du monde privilégié, de sorte que **Le temps des gares** nous

restitue — et telle est sa richesse — non le thème, mais le **phénomène** "gare" dans la multiplicité des points de vue qui permettent d'en rendre compte. Ainsi cette approche plurielle permet-elle des analyses complémentaires qui s'enrichissent l'une l'autre tout en modifiant notre perception d'une réalité, celle de la gare, qu'après avoir vu l'exposition, il ne sera plus possible d'appréhender comme avant. Sont traités: le côté décoratif et théâtral (surtout au XIX<sup>e</sup>), architectural (problèmes spécifiques à ce nouveau type de bâtiment en rapport avec l'évolution de l'architecture moderne), technologique (la tour du Canadien National, à Toronto, exemple de symbole de cette puissance technologique actuelle), urbanistique (pivot fonctionnel de la ville, la gare implique sa réorganisation: grandes percées, etc...), sociologique (microcosme de la société industrielle), stratégique (lors des guerres), politique (trains de propagande, par exemple), écologique, ("gare: espèce en danger"), ludique ("lieu public à réinvestir", "incitation à l'imaginaire"), etc... Cette exposition circulera en France, puis sera montrée en Italie, à Milan, et ensuite à Bruxelles, à Lausanne et à Londres.

Sur ce phénomène si fécond pour l'analyse des rapports de l'esthétique, du pouvoir, de l'espace et du temps (cf. l'heure de la gare), on lira avec intérêt les études rassemblées dans le n° 13 de la revue du C.C.I. **Traverses: Réseaux, le modèle ferroviaire**, qui à côté d'analyses théoriques, fait aussi et fort heureusement place à la rêverie poétique (laquelle n'est pas exempte de lucidité politique), dont témoigne le beau texte de Dominique Noguez, attentif aux micro-événements

qui rendent plus forte la jouissance d'un voyage, au point de noter ce que seul un haut-parleur italien pouvait diffuser, après 30 minutes d'attente, en gare de Modène: "Le train en provenance de Turin et à destination de Bologne a un retard... imprécisé."

MA, ESPACE-TEMPS DU JAPON.  
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le parti pris adopté pour présenter au visiteur occidental la conception japonaise de l'espace-temps mérite d'être relevé: chaque salle présentait un concept japonais, dans toute l'extension de son registre sémantique, de sorte que le visiteur était d'abord confronté avec l'étymologie, et la définition des différentes acceptions du concept avant de voir ces différentes acceptions exprimées visuellement au moyen de maquettes, de photos et de panneaux muraux ainsi qu'acoustiquement, par de nombreux concerts et performances. Ce mode de présentation, outre l'intérêt qu'il présente pour faciliter l'appréhension d'une culture différente de la nôtre contribue à montrer — si besoin en était — que notre réalité spatiale et temporelle dépend avant tout d'un découpage conceptuel.

LA CARTE POSTALE, MUSÉE DES ARTS  
ET TRADITIONS POPULAIRES

À signaler, cette exposition dans un musée trop délaissé par les milieux de l'art contemporain, alors que l'art populaire fut et est toujours une source non négligeable d'inspiration pour nombre d'artistes. Cette exposition, la première de cette envergure, suit le trajet de la carte postale depuis ses débuts (liés au développement et des postes et de la photographie) jusqu'au Mail Art, représenté en l'occurrence par On Kawara en s'arrêtant sur divers aspects: ethnographique (sites et coutumes représentés), sociologique (analyse des messages et des messagers), usage commercial,... artistique (rapports avec l'art brut, le surréalisme, lequel a manifesté pour la carte postale un intérêt marqué, dont témoigne notamment la splendide collection Paul Eluard).

Cet ensemble présente, entre autres mérites, celui de faire reculer largement l'origine de l'art postal, dont je voudrais attribuer le premier prix à cette carte du début du siècle (n°564), choisie parmi des centaines d'autres; adressée à Monsieur et Madame Galtur, 35 rue de Rambuteau, elle porte simplement ces mots: "Je rigole. Fernande".

KURT SCHWITTERS, galerie Gmurzynska, Cologne

Fidèle à sa politique (ne présenter que peu d'expositions, mais soigneusement préparées et assorties d'un catalogue qui est chaque fois un ouvrage de référence pour la matière exposée, Gmurzynska a présenté dernièrement une importante rétrospective Schwitters, plus d'une centaine de pièces (tableaux, collages, objets, etc...) dont beaucoup datées de 39 à 46.

Le catalogue comprend deux textes de Schwitters: *i, un manifeste*, et *Merz*, deux études sur lui et une centaine de planches reproduisant les œuvres exposées (dont un tiers en couleurs).

MONTE VERITÀ. Les mamelles de la vérité, Zurich, Kunsthaus

La dernière exposition d'Harald Szeemann, *La Montagne de la Vérité* est une nouvelle contribution au



Musée des Obsessions, qui témoigne des résultats d'une patiente et coûteuse recherche menée durant trois ans en solitaire tant sur le site de *La Montagne de la vérité*, (sur la commune d'Ascona) qu'aux archives municipales de Vienne, Munich et Amsterdam, entre autres. *La Montagne de la vérité* s'insère dans un vaste projet dont *Les machines célibataires* avaient constitué le premier volet, *La Mamma* et *Il Sole* complétant le tryptique.

Là où *Les machines célibataires* étaient avant tout la mise en oeuvre d'une obsession particulièrement féconde mais tout entière centrée autour de la personne de Szeemann, ici c'est l'unité d'un lieu, la montagne de la vérité, précisément, qui a fourni la matrice du sein de laquelle diverses tendances ont jailli et se sont développées, ainsi qu'une déesse aux multiples mamelles, chacune représentant une des tendances. Autrement dit, Szeemann - dont on peut dire qu'il a largement contribué à renouveler "l'art d'exposer" - a cette fois choisi d'exposer un lieu organique doublement privilégié, et comme foyer créateur, et comme pôle d'attraction pour nombre de créateurs, lieu qui permet à Szeemann d'explorer plus avant certains des thèmes autour desquels tourne sa réflexion et qu'il ne cesse d'enrichir: fonctionnement célibataire, théosophie, etc... C'est pourquoi il a tenu à faire débiter cette exposition au lieu même (de la montagne) de la vérité, dans ce site, près d'Ascona, avant de la faire circuler à Zürich, Berlin, Vienne,... en formant le voeu qu'après son périple elle y retourne définitivement cette fois. C'est pourquoi également elle porte en sous-titre: *anthropologie locale comme contribution à la redécouverte d'une topographie moderne sacrée*.

Qu'est-ce que ce site a donc de si particulier? C'est qu'il constitue un foyer de convergence d'un grand nombre d'expériences en des champs distincts mais cependant inextricablement liés, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où ont défilé pour des séjours plus ou moins longs des dizaines et des dizaines parmi ceux - artistes, musiciens, écrivains, penseurs, etc... - dont l'importance fut grande sinon essentielle dans leur domaine respectif. Impossible de faire ici autre chose que de donner quelques repères sommaires dans le réseau touffu de relations, qui jalonnent l'histoire singulière à maints égards de la *Montagne de la Vérité*, dont l'exposition elle-même très dense tente de rendre compte, complétée par un livre-catalogue de près de 200 pages serrées.

Diverses colonies se sont installées sur ce mont: anarchistes (le plus connu étant Bakounine), végétariens, etc..., un des points communs étant la volonté d'expérimenter des formes de vie alternatives pouvant conduire à une amélioration de l'in-

dividu, voire à une modification radicale des rapports sociaux: mouvements de libération avant la lettre, et en tous genre, mystiques, théosophes, naturalistes, utopistes, et bien d'autres encore créent des colonies, publient des brochures, tiennent des congrès...

Une autre mamelle dans ce réseau a été thématisée sous le titre: Psyché - révolution sexuelle - recherche des mythes; citons simplement à ce propos les noms de Otto Gross et Carl G. Jung.

Enfin, en ce qui concerne la création artistique, quelques noms également: Alexej von Jawlensky, les dadaïste et surréaliste Hugo Ball, Hans Arp et Hans Richter; Paul Klee, El Lissitzky, James Joyce, Reiner Maria Rilke, Hermann Hesse, etc... Ce n'est pas le moindre mérite de cette exposition de jeter un éclairage nouveau sur leur production à partir de ce foyer d'agitation et d'attraction que fut la *Montagne de la Vérité*.

Le catalogue existe en deux versions, allemand ou italien, 193p., pll ill., bibliographie, index; Electra Editrice, 1 via Golodoni, Milano, Italie

## livres et revues

GERTRUDE STEIN, LUNA-PARK NO 4 — CAHIERS DU GRIF NO 21-22, 108 p., une dizaine de photos, distribué par Transédition, 21 rue Paul-Émile Janson, 1050 Bruxelles, Belgique.

La revue *Luna-Park* a sorti, en collaboration avec les *Cahiers du Griffon* un numéro spécial *Gertrude Stein*. Si on connaît bien Gertrude Stein collectionneuse, on ignore, en revanche, encore trop souvent qu'elle a aussi beaucoup écrit. Beaucoup, beaucoup. *Luna-Park* avait déjà publié dans son numéro précédent un court texte d'elle, *Stance 69 des stances de méditation*, traduit par Marcel Duchamp.

Ce numéro-ci, outre de très belles photos (prises par Sir Cecil Beaton) qui rendent le personnage encore plus fascinant, contient divers textes, certains depuis longtemps introuvables en français, d'autres totalement inédits. Ces textes forment un ensemble très équilibré, livrant différents aspects parmi la diversité des genres explorés par Gertrude Stein: du portrait (portraits de *Matisse*, *Picasso* et *Cézanne*) au roman (les deux premiers chapitres d'*Ida*) et au théâtre (*Voix de dames*, joué naguère par le *Living Theatre*), en passant par des conférences sur la production littéraire: *De la composition comme explication* et un extrait de *How to Write, Phrases et paragraphes*.

Alors que la plupart des principaux textes de Gertrude Stein sont désormais accessibles en anglais en paper back, ce numéro (qui contient également une biographie et une bibliographie détaillées), vient à point nommé pour le lecteur francophone au moment où des éditeurs se décident à traduire (Seuil, coll. Fictions & Co, et Bourgois) l'auteur du célèbre "A rose is a rose is a rose" dont l'écriture à la fois minimaliste et répétitive offre de grandes parentés avec des mouvements plastiques et musicaux tout à fait contemporains.

GILLO DORFLES, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, préface de Jean Duvignaud, Bruxelles, éditions Complexe (coll. "De l'autre côté de l'image") 1978, 315 p., pll. ill. n.b. et coul., index. Distribution

Presses universitaires de France.

Traduction française d'un livre déjà disponible en anglais depuis plusieurs années. L'intérêt réside surtout dans l'abondante iconographie; l'auteur a par ailleurs fait appel à certains spécialistes pour rédiger quelques chapitres et a eu la bonne idée de traduire des larges extraits de textes anciens, mais importants, sur le sujet: *avant-garde et kitsch*, de Clément Greenberg et *Quelques remarques sur le problème du kitsch* par Hermann Broch. Cependant ces textes ont quelque peu vieilli, y compris le texte de Dorfles lui-même, au point de devenir tout à fait Kitsch par endroits (ce serait la revanche du sujet sur l'auteur), nécessitant alors des notes du traducteur ou de l'éditeur. Il est dommage que ne soient pas pris en considération d'autres types d'approche (celle de l'École de Francfort, par exemple), ni des recherches récentes, comme celle de Abraham Moles (*Psychologie du kitsch, l'art du bonheur*, Denoël/Gonthier, coll. Médiations n° 144, 1977.) Dans sa préface bienvenue et vigoureuse, J. Duvignaud pose quelques-unes des questions que suscite pour l'interprétation actuelle le phénomène "kitsch", situant ainsi le texte de Dorfles à sa juste place.

GEORGES ROQUE



MONOGRAPHIES ET OUVRAGES THÉORIQUES DIVERS

Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978; 440p.

Comme il le dit lui-même dans son introduction intitulée "Passe-partout", Derrida écrit ici quatre fois autour de la peinture. La chose, la représentation, la picturalité, le sujet de la peinture: quatre traits pertinents que l'auteur dégage en s'intéressant à ce qu'il nomme "l'idiome de la vérité en peinture". Sollicitant la philosophie autour du problème de la représentation, il est alors question de Cézanne, d'Adami, de Van Gogh et de Titus-Carmel. Tout ce qui "encadre" l'oeuvre est alors appelé pour circonscrire des limites: celles de la couleur même.





Claude Esteban, **L'Immédiat et l'inaccessible**, Paris, Galilée, 1978; 211p.

Un recueil de textes écrits entre 1968 et 1977 où l'auteur nous amène, à travers des études de Baudelaire, Matisse, Morandi, Giacometti, Ubac, Aguayo, Dubuffet, Bacon, jusqu'au texte final, qui donne son titre au livre, dans lequel l'auteur analyse l'esthétique d'Yves Bonnefoy qui, à la suite d'André Malraux, rêve d'un "musée imaginaire" mais qui soit présent dans l'immédiat des faits. Il est question dans ce livre du réel, de la figure, de l'imaginaire, plus précisément de la "figure" comme imagination du réel, c'est-à-dire comme "invention intuitive du devenir".

On pourra aussi consulter, sur l'esthétique d'Yves Bonnefoy, Claude Vigée, **L'Art et le démoniaque**, Paris, Flammarion, 1978, 392p.

Gerald Ferguson, **The Standard Corpus of Present Day English Language Usage arranged by word length and alphabetized within word length**, Nova Scotia College of Art and Design, 1978, s.p.

C'est la deuxième édition d'un livre, publié en 1970 dont le titre suffit à décrire totalement le contenu et la proposition: une organisation de 50,000 mots. Cette oeuvre, composée de 112 pages de 8½ x 11", a été exposée, étalée en un rectangle d'approximativement 80 x 144", en novembre à la galerie Vitrine (pour l'art actuel) à Paris (51, rue Quincampoix).

GAAG, **The Guerilla Art Action Group 1969-1976, A Selection**, ed. Jon Hendricks et Jean Toche, New York, Printed Matter Inc., 1978; s.p., nombr. ill. n. et b.

Ce groupe d'action qui a été fondé le 15 octobre 1969 dans la station Lexington Avenue du métro de New York a aussi inclus Virginia Toche, Poppy Johnson et Joanne Stamerra. Ce livre regroupe les documents relatifs à cinquante-deux manifestations-propositions. Art destructeur, art agressif, l'art du GAAG est fortement axé sur la situation politique. Sa stratégie est de changer continuellement de formes, d'identité; chaque coup étant une tactique pour critiquer l'ennemi surpris et confus devant les interventions imprévues du GAAG. Les photographies sont pour la plupart de Jan Van Raay, mais aussi de J. Abeles, E. Clemm, J. Hendricks, K. Kwong Hui, J. Stamerra. Le livre a été réalisé par Pat Steir et Paula Greif.

Murielle Gagnelin, **Fascination de la laideur**, Lauzanne, L'Âge d'Homme, 1978; 387p.

De Goya à Kandinsky, Malévitch, Pollock, jusqu'au Body Art, en passant entre autres par le Kitsch, Dubuffet, Bataille, Ernst et Bellmer, une belle et "fascinante" étude sur la notion de laid. Laid pour qui? Laid quand? Ce livre discute, en dehors du discours éthique, le laid, ainsi que le beau, comme **matériau** de l'oeuvre d'art. Et l'analyse est faite, comme une "action" qui définit véritablement son auteur par ses choix d'exemples et ses orientations, sur une toile de fond "dominée par deux figures: Heidegger et Freud". Deux thèmes regroupent le corpus large et varié: le temps et la main.

François-Marc Gagnon, **Paul-Émile Borduas**, Montréal, Fides, 1978; 560p. 38 pl. c. et 141 repro. n. et b.

C'est l'étude la plus complète sur l'oeuvre de Borduas. Mais ce livre ne s'intéresse pas qu'à l'oeuvre peinte dont il présente une analyse, il est aussi une biographie critique. L'auteur y a entrelacé la méthode historique et l'interprétation qui est ici faite en termes d'analyse structurale, à la manière de Lévi-Strauss. Les données et les conclusions des analyses sont inégalement intéressantes mais elles aident à la compréhension de l'oeuvre par la mise à nu de ses structures profondes. Par ailleurs, une imposante

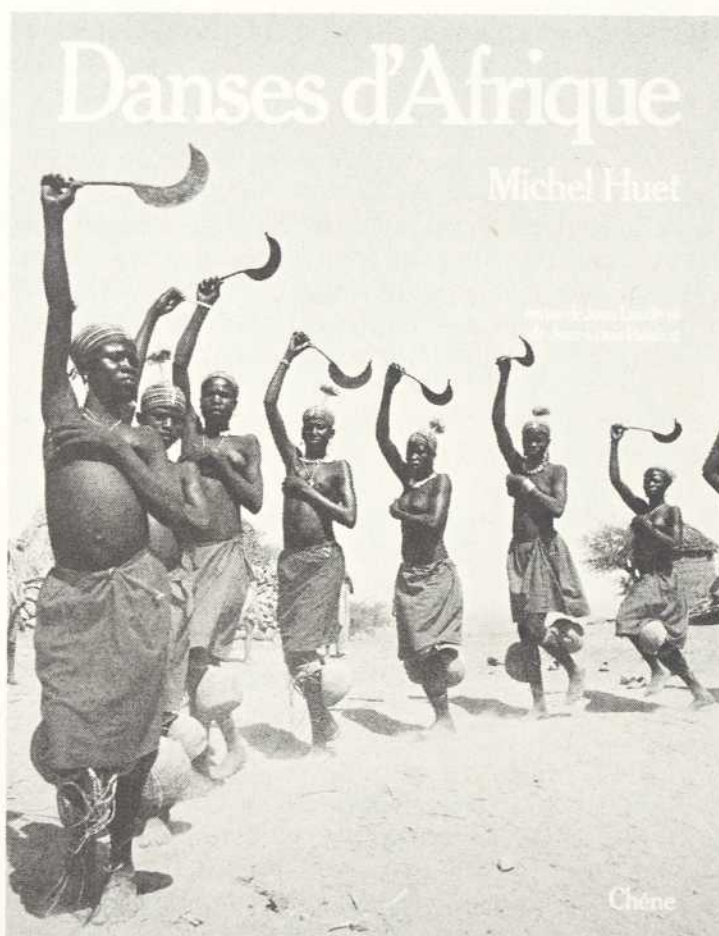
quantité d'informations nous est donnée par l'approche historique. L'étude des écrits de Borduas est un peu sacrifiée au profit de la description du contexte socio-politique; mais l'ensemble des références, y compris la bibliographie et le dossier des expositions, feront de ce livre la source fondamentale de toute future analyse qui cherchera à définir la réelle portée révolutionnaire de ce peintre québécois. Soulignons notamment la parution d'un numéro spécial de **Arts Canada** (nos 224-225, Déc. 78-Jan. 79) sur Borduas. Dirigé par F.-M. Gagnon ce numéro contient des textes de Lucie Dorais, Ray Ellenwood, André-G. Bourrassa, Marcel Rioux, René Payant, Guido Molinari et Fernande Saint-Martin, Theodore Allen Heinrich, et aussi une chronologie illustrée et la traduction anglaise de **Refus Global**. Notons encore que la traduction anglaise des écrits de Borduas paraîtra bientôt, sous la direction de F.-M. Gagnon et Dennis Young, aux Presses du Nova Scotia College of Art and Design.

Siegfried Giedion, **Espace, Temps, Architecture**, Paris, Denoël/Gonthier, 1978; 3 tomes, 746p., ill. n. et b.

Maintenant disponible en livre de poche, le livre de Giedion permet de comprendre la pensée moderne de cet homme qui a collaboré avec des architectes tels que Le Corbusier, Mies Van der Rohe et Gropius et qui a influencé la nouvelle conception espace/temps dans l'art, la construction, l'architecture et l'urbanisme. Ce thème qui est celui du troisième tome est précédé d'une histoire de notre héritage architectural et d'une étude des nouvelles possibilités offertes par l'industrialisation. Ce livre est sûrement une excellente introduction à l'architecture moderne.

Jean-Joseph Goux, **Les iconoclastes**, Paris, Seuil, 1978; 235p.

Repenser aujourd'hui ce rapport négatif à l'image, à travers la psychanalyse, l'esthétique, la sémiologie, l'économie et l'histoire de la philosophie, voilà ce que propose ce livre qui s'intéresse à la peinture abstraite, à l'utopie, au fétichisme, etc., pour y déceler le même désir: une insistance sur l'infigurable. Ainsi l'iconoclasme biblique, cet "antique soupçon portant sur toute représentation", prend maintenant un sens nouveau, qui fait relire autrement, après Marx et Freud, la nature et le sens du symbole. Dans ce livre: des propos sur l'Égypte, Kandinsky, la différence des sexes, entre autres.



Michel Huet, **Danses d'Afrique**, Paris, Chêne, 1978; 241p., nombr. ill. c. et n. et b.

Plus de 250 photographies prises au cours des dernières trente années par Michel Huet lors de ses expéditions sur la côte de la Guinée, dans les savanes soudanaises et en Afrique équatoriale. Ces images veulent montrer les interactions qui existent entre l'art et le rite. La danse, la musique, le masque sont alors considérés comme les composantes d'un phénomène total représentant la culture propre à une ethnie. Art du corps transformé (masqué, marqué, paré), ces danses sont, comme l'analyse Jean Laude dans son introduction, en directe correspondance avec les autres composantes de la culture. Dans des notes ethnographiques d'une grande richesse, Jean-Louis Paudrat, qui est anthropologue de l'art — décrit le contexte cérémoniel et rituel de ces danses. Un très beau livre pour les yeux et pour se défaire de nos clichés sur l'"art nègre".

Glen B. Infield, **Leni Riefenstahl et le 3e Reich**, Paris, Seuil, 1978; 336p.

L'auteur pose ici le problème de la responsabilité politique de l'artiste, à travers l'histoire de cette cinéaste allemande qui travailla en collaboration étroite avec le nazisme. Exemples parfaits du film de propagande, l'oeuvre de cette artiste est pourtant reconnue comme étant irréprochable sur le strict plan plastique. Elle pose donc radicalement le problème de la compromission politique et de la morale de l'artiste. Sous un autre angle, elle pose aussi le problème de la vérité et de la fiction dans l'écriture de l'histoire.

Marcel Jean, **Autobiographie du surréalisme**, Paris, Seuil, 1978; 512p.

L'auteur, qui a appartenu au groupe surréaliste de 1932 à 1950, a déjà publié au Seuil en 1959 une **Histoire de la peinture surréaliste**; il présente ici une anthologie de textes écrits par des peintres, des écrivains, des poètes et de certains auteurs proches du mouvement. L'anthologie contient aussi des extraits de revues, des tracts, des manifestes qui témoignent de l'univers intellectuel des surréalistes composé principalement de la lutte contre toutes les formes de conventions, de l'esprit d'opposition et de révolte, dans la coexistence des préoccupations sociales et des recherches poétiques.

Constance Naubert-Riser, **La création chez Paul Klee**, Paris, Klincksieck, 1978; 136p., 47 repro. n. et b.

Ce livre, conjointement publié par les Éditions de l'Université d'Ottawa, présente une étude de la relation entre théorie et praxis, dans l'oeuvre de Paul Klee, de 1900 à 1924. Dans sa "Confession du créateur" (dont on trouvera dans ce livre une traduction française, revue et corrigée par l'auteur) Klee déclarait d'emblée dès la première ligne: "L'art ne rend pas le visible, il rend visible". C'est précisément ce thème de la création que cherche à définir C. Naubert-Riser à partir d'une période clé de la production de Klee. C'est alors poser la question de l'origine, au double sens de naissance et de fondement. L'auteur analyse finement le rapport qui s'inscrit entre la pensée et l'oeuvre dans l'acte même de la création. Au moment du centenaire de l'anniversaire de Klee, cette récente étude est un bon moyen de rappeler l'importance de Klee dans l'histoire de la pensée artistique du 20e siècle. Le livre contient une importante bibliographie. Soulignons enfin le chapitre très éclairant sur la **Stimmung**.

**New Artists Video**, ed. Gregory Battcock, New York, Dutton Paperback, 1978; 198 p., ill. n. et b.

Une anthologie critique où est posée par des artistes et des critiques la question du video. Qu'est-ce que le video art? Qu'est-ce qui le distingue de la télévision commerciale? Est-il relié ou non aux formes traditionnelles d'expression artistiques comme la peinture et la sculpture? Quels sont les buts du video? Qu'implique-



t-il techniquement dans sa réalisation? Depuis quand existe ce nouveau phénomène? Voilà certaines des questions que se pose dans son introduction G. Battcock et auxquelles tentent de répondre les textes rassemblés de, entre autres, Michael Benedickt, Douglas Davis, Rosalind Krauss, Les Levine, Nam June Paik.

**The New Television: A Public/Private Art**, ed. Douglas Davis et Allison Simmons, Cambridge, M.I.T. Press, 1978; 290 p. ill. n. et b.

Documents de "Open Circuits: An International Conference on the Future of Television", événement organisé par Fred Barzyk, Douglas Davis, Gerald O'Grady et Willard Van Dyke pour le Museum of Modern Art de New York (Janvier 1974). Plus de trente-cinq participants regroupés sous les trois rubriques suivantes: 1) "the Aesthetics of Television", 2) "the Support Structure: Change and Resistance", 3) "the Politics, Philosophy, and Future of Television". Une chronologie et une bibliographie complètent ces documents.

Alois Riegl, **Grammaire historique des arts plastiques**, Paris, Klincksieck, 1978; 210p.

Ce livre, publié dans la collection "l'Esprit et les formes", présente pour la première fois en français un ouvrage de ce célèbre esthéticien autrichien. Il est souvent bénéfique de relire des textes de ce genre qui ont marqué la pensée et la méthodologie critique d'une discipline. Introduisant le concept de **Kunstwollen** (la notion de volonté d'art), lié ou conditionné par une **vision du monde** issue de la religion et de la pensée scientifique fondamentale, Riegl a conçu l'histoire de l'art comme une histoire de l'esprit. Cet ouvrage posthume contient les idées essentielles de sa méthodologie. K.M. Swoboda et O. Pächt introduisent le lecteur à la pensée et au système de Riegl.

Harold Rosenberg, **Barnett Newman**, New York, Abrams, 1978; 200p., 270 ill. c. et n. et b.

Avec **Onement I**, en 1948, Newman a créé une rupture dans le contexte pictural de l'Expressionnisme abstrait. Dans le cas de cette oeuvre, le problème de la signification de ou dans l'art "abstrait" est particulièrement fécond. L'artiste, pour qui la peinture a comme sujet le sublime, est ici étudié à travers son oeuvre par une interprétation, du reste assez provocante, où Rosenberg fait intervenir les notions de substance, de rituel et d'exaltation.

Susan Sontag, **Styles of Radical Will**, New York, Delta Book, 1978; 274p.

Dans ces écrits recueillis en volume Susan Sontag pose les problèmes de l'art et de l'esthétique, du film, du théâtre, de la pornographie et de la politique. À retenir particulièrement: "The Aesthetics of Silence", "The Pornographic Imagination", "What happening in America (1966)" et "Trip to Hanoi".

Franco Vaccari, **Duchamp e l'occultamento del lavoro**, Modena, 1978; s.p., ill. n. et b.

Cette publication à compte d'auteur présente une courte analyse de certaines oeuvres de Duchamp, les ready-made. Une traduction anglaise accompagne le texte italien: "Duchamp and the Concealment of Work".

#### CATALOGUES D'EXPOSITION

**Ausstellungen im Ink.** (Exposition au Ink) **Dokumentation 1.**, Ink. Halle für internationale neue Kunst, Zürich, 1978; s.p., ill. n. et b.

Il s'agit d'un catalogue annonçant les expositions de juillet à octobre 1978. Chaque artiste y est présenté en photos et en textes, dans l'ordre du calendrier des expositions: ici Penk, Lewitt, Kounellis, Boselitz, Long, Weiner, Nauman, Richter, Baumgarten, B. et H. Becher, Mangold. C'est le premier document d'une

série de même type. (L'adresse du Ink est: Limmatstrasse 87, CH-8031 Zürich).

**Berlin: A Critical View, Ugly Realism (20s — 70s)**, Institute of Contemporary Art (15 nov. 1978 — 2 jan. 1979), Londres; 285p., nombr. ill. n. et b.

Une exposition sur l'art des années vingt et soixante-dix qui prend comme thème le "laid" ou "le réalisme critique". Cette forme agressive d'art figuratif semble spécifique à l'art berlinois des dix dernières années, comme le souligne Sarah Kent dans son introduction; elle en retrace les sources dans l'art des années vingt qui pose le problème des rapports de l'art et de la politique. Chaque artiste exposé est commenté et décrit par une courte bio-bibliographie. Et une dizaine d'essais analysent le "genre" complexe et ambigu de l'art contemporain. C'est une étude à ne pas ignorer.



### BERLIN A CRITICAL VIEW UGLY REALISM 20s — 70s

**Eleven Artists Working in Berlin, 13° E**, White Chapel Art Gallery, (10 nov. — 22 déc. 1978), Londres; 128p., nombr. ill. n. et b.

Cette exposition s'ajoute aux événements à Londres sur l'art berlinois, Y. participaient K.P. Brehmer, G. Brus, L. Gosewithz, J. Grützke, D. Hacker, A. Seltzer, K.H. Hödicke, B. Korberling, M. Lüpertz, T. Schmit, W. Vostell, c'est-à-dire des artistes contemporains qui ne représentent pas "nécessairement" l'idéologie régnante à Berlin. Dans un texte intitulé "Culture is not made by the Ministries of Culture", Nicholas Scrota explique l'histoire de cette exposition et les problèmes de sa subvention. Christos M. Joachimides analyse la situation actuelle de l'art contemporain à Berlin: "The Strain of Realty — West Berlin and the Visuals Arts, 1963-1978". Un dossier sur chaque artiste.

**Glenn Lewis: Bewilderness, the Origins of Paradise**, The Vancouver Art Gallery (2 déc. 1978 — 14 janv. 1979); 64p., ill. n. et b.

Membre fondateur de New Era Social Club, Intermedia et Western Front, Glenn Lewis expose ici une série de photographies de Vancouver (montagnes, forêts, plages, parcs). Utilisant des stéréotypes de la ville, Lewis transforme en des confrontations entre l'esthétique et la politique où se



Catalogue de la *Rétrospective MAGRITTE*, au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1978.

mêlent les questions de collectivité, symbolisme, subjectivité, nature, représentation. Jo-Anne Birnie Danzker introduit la problématique de cette oeuvre où les photographies de Vancouver sont souvent comparées à d'autres prises à l'étranger. Des textes de Lewis complètent le catalogue ainsi qu'une bio-bibliographie.

**Magritte**, Palais des Beaux-Arts (27 oct. — 31 déc. 1978), Bruxelles; 296p. nombr. ill. c. et n. et b.

Cette rétrospective sera aussi présentée à Paris au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (19 jan. — 9 avril 1979). Un catalogue de plus de 250 oeuvres regroupées par genres de médium: peinture à l'huile, à la détrempe, gouaches et aquarelles, papiers collés, dessins, objets, bronze. Trois textes présentent et analysent l'oeuvre de l'artiste belge: Louis Scutenaire, "L'invention de la vie", Jean Clair, "Le visible et l'imprévisible", David Sylvester, "Portraits de Magritte". René Magritte, qui est mort en 1967, a laissé un ensemble d'images qui ne se réduisent pas à être des objets en peinture; ces images, où les objets représentés sont toujours peints avec une précision, un réalisme en lui-même étonnant et fascinant, proposent une réflexion qui dépasse la réalité représentée en faveur du réel du tableau, de la peinture. Comme le souligne Pontus Hulten, il s'agit d'ailleurs de "la rigueur fatale de l'imaginaire, de la fiction, et du drame. Force visuelle des images, force des mots du titre, qui ensemble transforment la banalité

### 13° E

Eleven Artists working in Berlin:

© K.P. Brehmer © Günter Brus © Ludwig Gosewithz  
© Johannes Grützke © Dieter Hacker © Andreas Seltzer  
© K.H. Hödicke © Berndt Korberling © Markus Lüpertz  
© Tomas Schmit © Wolf Vostell





quotidienne et l'accident en imposantes propositions conceptuelles." Une chronologie et une bibliographie sommaire complètent cet important catalogue.

**Garry Neil Kennedy, Recent Work**, The Art Gallery of Ontario (25 nov. 1978 — 15 jan. 1979), Toronto; 48p., ill. c. et n. et b.

Roald Nasgaard dans un texte intitulé "Painting Reinvented" introduit les récents travaux de cet artiste de la Nouvelle-Écosse, qui revient à des problèmes fondamentaux de la peinture, la question des matériaux et du processus, après s'être intéressé à des travaux "conceptuels". Des textes de l'artiste accompagnent les oeuvres; ils expliquent la structure logique des oeuvres, les principes et les méthodes de l'artiste. Réflexions sur la couleur, sur le geste, sur la surface.

**Panamarenko**, Nationalgalerie Berlin Staatliche Museum (18 mai — 30 juil. 1978); 245p., nombr. ill. n. et b.

Cette exposition a aussi été présentée au Rijksmuseum Kröller-Müller (27 août — 15 oct. 1978) et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (15 nov. — 27 déc. 1978). C'est une présentation d'un large ensemble des oeuvres de cet artiste dont le travail n'est pas très connu par un vaste public. Un texte de Panamarenko, intitulé "Le vaisseau spatial magnétique interstellaire relativiste", est suivi d'entretiens avec Hugo Heyrman et Anny de Decker, et des textes de Lucius Grisebach "Panamarenko — Pionnier — Ingénieur — Chercheur — Artiste", Charles Hirsch "Panamarenko et la mythologie de la science", Rudi Oxenaar "Panamarenko à Bergeijk". Une liste des oeuvres exposées est complétée par un catalogue raisonné des objets, véhicules et avions de 1963 à 1977. Bio-bibliographie.

#### Panamarenko



**Parola immagine e scrittura**, Collegio Raefaello (24 juin — 12 août 1978), Urbino; 20p., texte italien.

Exposition organisée par Matteo D'Ambrosio sur la poésie visuelle et concrète, l'écriture visuelle, la poésie sonore et qui comprenait des objets, des livres, des revues, des manifestes, des disques, des cassettes, etc. À l'occasion de cette exposition il y eut un colloque du 24 juin au 9 août auquel ont participé R. Lindeken, M. Nadin, P. Minguet, U. Piersanti, A.

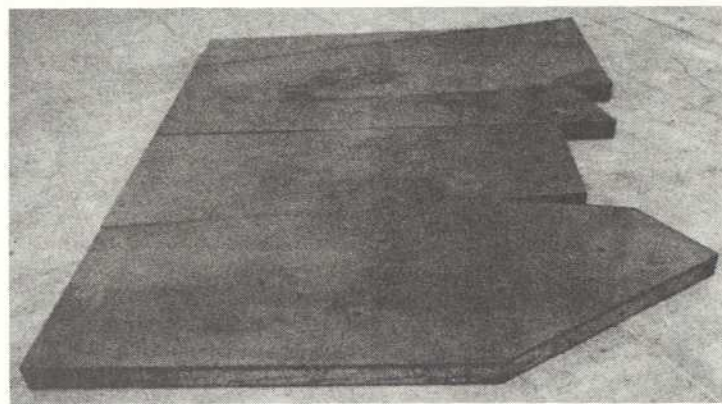
Spatola, P. Fabri, M. Rak. Le catalogue ne contient que le texte de M. D'Ambrosio et vingt exemples de poésie-image.

**Performance Art Festival**, Beursschouwburg, Bruxelles (2 au 15 octobre 1978), 102p., nombr. ill. n. et b.

Une série de documents sur ce festival belge et sur les nombreux artistes qui y ont participé. Le catalogue (42 X 30 cm) comprend aussi des textes de Ameringo Marras, "Performance Art Canadien", William Furlong, "Performance Art or is it?", Gillo Dorfles, "Performance Art in Italie", Peter Frank, "Performance Art in New York, towards the 1980's", et de Clive Robertson, "L'Art de Performance canadien, une surveillance". Tous les autres textes ne sont traduits ni en français ni en anglais.

**Poetische Anklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart**, Ink. Halle für internationale neue Kunst (26 nov. 1978 — 21 jan. 1979), Zurich; 94p., ill. n. et b.

Cette exposition présentait des oeuvres de J. Beuys, M. Broodthaers, D. Buren, J. Kounellis, M. Merz et G. Richter. Marlis Grüterich introduit l'oeuvre de ces ar-



Extrait de David Rabinowitch — Sculpturen.

tistes. Dans des entretiens, ensuite, chaque artiste explique l'évolution de son art depuis les années soixante: relation art et idéologie, situation culturelle face aux États-Unis, fonction du musée, etc. Seul le texte de Buren est en français. Le catalogue comprend un court dossier sur chaque artiste.

**David Rabinowitch**, Museum Haus Lange Krefeld (12 nov. — 31 déc. 1978); 60p., ill. n. et b.

Exposition de sculptures de 1968 à 1978. Thomas Lawson analyse l'évolution des structures des sculptures de Rabinowitch depuis 1968. Un autre texte complète l'étude de cette oeuvre: Gerhard Storck, "Sculpture-Picture-Statement"; ainsi qu'une liste d'expositions et une bibliographie.

**Mark Rothko (1903-1970) A Retrospective**, The Solomon Guggenheim Museum, New York, 1978; 296p., nombr. ill. c. et n. et b.

Cette rétrospective sera aussi présentée à Houston (Museum of Fine Art), Minneapolis (Walker Art Center) et à Los Angeles (Los Angeles County Museum). Le catalogue, qui est en fait une monographie comme un livre, a été préparé par Diane Waldman et contient en plus du texte de D. Waldman intitulé "Mark Rothko: The Farther Shore of Art" un court texte de Bernard Malamud intitulé "The Aquamarine Sunrise: A Memory of Rothko", une chronologie faite par Clair Zamoiski, une liste des expositions accompagnée d'une sélection de comptes-rendus et une bibliographie. D. Waldman étudie profondément les qualités, parfois contradictoires, de cet artiste dont Dora Vallier disait qu'il a pris comme thème de sa peinture l'absence de thème. Quant à Thomas M. Messer, il souligne que la peinture de Rothko évoque aussitôt les associations avec la musique parce qu'elle a, comme elle, le pouvoir de transmettre un "contenu" sans l'aide d'une imagerie: en attirant l'attention sur la construction, les passages, le rythme des structures contrastées de la modulation des couleurs.

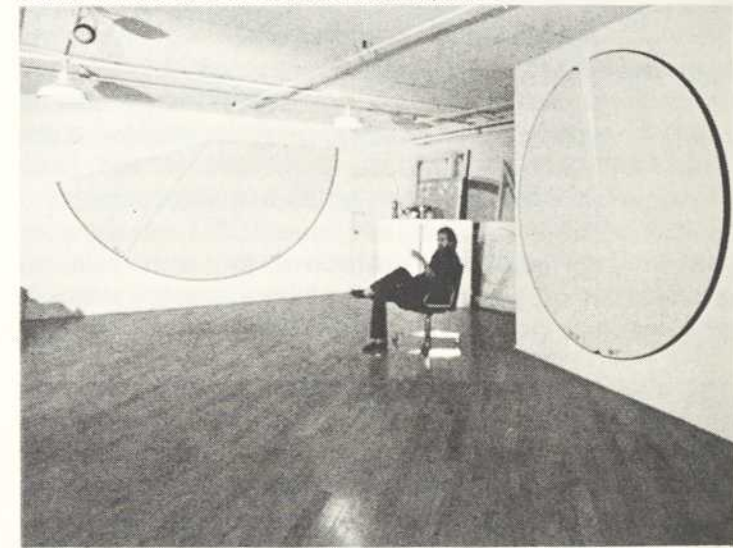
**Michael Snow**, C.N.A.C. Georges Pompidou (13 déc. 1978 — 29 janv. 1979), Paris, 79p., ill. n. et b.

Cette exposition sera aussi présentée au Kunstmuseum de Lucerne (18 fév. — 16 avril), au Musée Boymans Van Beuningen de Rotterdam (avril-juillet), au Rheinisches Landesmuseum de Bonn (juillet-août), à la Statische Galerie Im Lenkchhaus de Munich (oct.-nov.) et au Musée des Beaux-Arts de Montréal (13 déc. 1979 — 3 fév. 1980). Dix années de travail présentées dans une sélection d'oeuvres marquantes: oeuvres sonores, projections, photographies couleurs et noir et blanc, sculptures, films, pour montrer comment Michael Snow cherche, avec les moyens minimaux spécifiques à chacune des techniques qu'il choisit, à saisir l'essentiel. Des textes de Pierre Théberge: "Sept Films et 'Plus Tard'" et "Rameau's Nephew by Diderot (thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen", Alain Sayag: "L'oeil mécanique et l'artiste", Dominique Noguez: "Sur la longueur d'onde de Michael Snow"; plus une conversation avec Snow et un texte de l'artiste intitulé "Letterie". Une liste des expositions depuis 1972 et une bibliographie couvrant la même période, ainsi qu'une discographie, complètent ce catalogue.

**Bernar Venet**, Galleria Civica d'arte moderna, Castello di portofino (mars 1979); s.p., ill. c. et n. et b.

Exposition "Angles, Arcs, Cordes". Le catalogue contient des textes en italien de Venet, un entretien traduit en anglais entre Patric de Haas, Dominique Pascalini et Bernar Venet (cet entretien est aussi traduit en allemand). Monosémie des oeuvres, plaisir de peindre, canevas découpé, physicalité de l'objet, idée, art conceptuel sont des thèmes discutés dans l'entretien. Une liste des expositions complète le catalogue.

Bernar Venet dans son studio à New York, 1978.



**Vingt-cinq sculptures africaines/Twenty-Five African Sculptures**, Galerie nationale du Canada, 1978; 192p., ill. n. et b. textes anglais et français.

Ce catalogue, qui a la forme d'un livre (sans doute un peu inutilement luxueux), témoigne d'une exposition organisée par Jacqueline Fry et a été rédigé par une équipe de spécialistes sous la direction de J. Fry: Y. Tata Cissé, G. Dieterlen, D. Gallois Duquette, P. Harter, J. Laude, F. Nyet. Chaque oeuvre est longuement commentée, historiquement et analytiquement. J. Fry, qui signe l'introduction de ce catalogue, insiste sur la valeur didactique de cette exposition et, reliant les méthodes de l'anthropologie et de l'histoire de l'art, propose une interprétation qui rend justice à la nature complexe de ces objets. Évitant la lecture des clichés quant aux objets de l'art d'Afrique, l'analyse de J. Fry remplace ces objets sculptés dans l'univers culturel de leur production. Ainsi, les qualités formelles des objets retrouvent alors toutes leurs forces expressives. Mais, cependant, les reproductions des oeuvres au catalogue ne rendent pas au contraire les qualités plastiques des objets. Les vues totalement frontales ou latérales abondent; ce qui n'est sûrement pas la meilleure façon de rendre le volume des sculp-



tures. De plus, la mise en page crée une grande confusion quant au format des objets. Tout un travail spécialisé aurait dû être fait à propos de la photographie des objets exposés de même qu'à la présentation matérielle des documents, pour mieux compléter la rigueur et la richesse des textes.

## Vingt-cinq sculptures africaines Twenty-Five African Sculptures



### REVUES ET PÉRIODIQUES

**Centerfold**, décembre 1978, vol. 3, n° 1, 72 p., ill. n. et b.; abonnement \$9. à Centerfold (Arton's Publishing), 2nd Floor, 217 Richmond St. W., Toronto, Ontario M5V 1W2.

Un numéro consacré spécialement, sous le titre "Télé-Performance", au Video Conference-Festival "Fifth Network/Cinquième réseau" qui eut lieu à Toronto du 7 au 10 septembre 1978. Il est question des oeuvres de E. Chitty, T. Sherman, D. Buchan, Marshalore, D. Dion et D. Guimond, The Hummur Sisters, General Idea, Clive Robertson, D. Tourbin, J.F. Cantin, Berneche et Randy. Plus les rubriques d'informations habituelles.

**Discordance**, n° 1, avril-mai-juin 1978, 136 p., ill. c. et n. et b.; abonnement à 4 numéros, 22 FF., (aucune adresse n'est donnée dans la revue!)

Dans l'introduction-éditorial, Joaquim Vidal explique les raisons d'être, du reste pas très claires, de cette nouvelle revue qui regroupe ses textes sous cinq rubriques: "Le Rien", "Concessions perpétuelles", "Passé sous silence", "Laissés pour compte", "En deçà de l'au-delà". Plus de vingt textes dont ceux de M. Journiac, W. Gombrovicz, N. Paquet, A. Bosquet, P. Pia, P. Klossowski et, remarquons-le, de Claude Péloquin. Revue sérieuse, très hétérogène, aux marges et au centre de beaucoup de tendances de la réflexion actuelle en art et en littérature.

**Dérives**, n° 14-15, 1978, 80 p.; abonnement à 5 numéros, Canada \$9., étranger \$11., à Éditions Dérives, C.P. 398, Succ. M, Montréal, Québec H1V 3M5.

Ce numéro double a comme thème "Nationalisme et productions culturelles" et contient des textes de P. L'Hérault sur Jacques Ferron, de F. Saillant "Du Poétique au féminin", J. Tourangeau, "Régionalisme/-Nationalisme", et aussi de J. Jonassaint et de P. Haeck.

**Documents sur...: Picasso**, n° 2-3, octobre 1978, 116 p., ill. n. et b.; abonnement à 4 numéros, 72 FF. à Document sur, 5 rue de Charonne, 75011 Paris. Ce numéro double 25 F.

Cette nouvelle revue d'art et de littérature, dont le conseil de rédaction est composé de N. Cossegrain, J.-Y. Langlois, P. Nivollet, C. Sorg et D. Thiolat, présente ici un dossier sur Picasso, c'est-à-dire sur la signification de son oeuvre aujourd'hui. Y participent, entre autres, M. Pleynet, P. Daix, M. Devade, J. Reigl, R. Motherwell. Un deuxième dossier sur "Art, Marxisme et Freudisme" où répondent à des questions précises J. Kristeva, V. Forrester, D. Fourcade, C. Millet, A. Michelson, G. Scarpetta et beaucoup d'autres. La revue contient encore des textes de P. Sollers, J.-L. Houdebine, P. Sneider et de d'autres, plus une section d'informations et de comptes rendus de livres. Le prochain **Document sur** sera consacré à la poésie et la peinture sous le thème "Ut Pictura Poesis", et à la peinture en France au cours des dix dernières années.

**Macula**, n° 3-4, 1978, 218 p., ill. n. et b.; abonnement à 4 numéros, 200FF., à Pierre Brochet, 313 rue Lecourbe, 75015 Paris.

Cette excellente revue présente dans ce numéro double un premier groupe d'articles de M. Shapiro, J. Derrida, W. Benjamin, J.-L. Schefer sur le thème de "Peinture et Philosophie" avec comme introduction le texte de Heidegger sur les souliers de Van Gogh. À noter aussi le dossier sur "Robert Ryman" avec un texte de l'artiste et la participation de N. Spector, B. Reise, S. Rosenthal, C. Bonnefoi, J. Clay. Enfin un mini-dossier sur "Malevitch et la politique" par Y.-A. Bois qui confronte Malevitch à Lisztzsky.

**NDLR**, n° 3-4, novembre 1978, 112 p., ill. n. et b.; abonnement à 4 numéros, 130 FF., à Charles Le Bonil, NDLR, Boîte postale 761, 75123 Paris Cedex 03.

Dans cette livraison, des textes de W.S. Burroughs, B. Gysin, R. Barthes, D. Buren, de et sur Arthur Aeschbacher et Jean-François Dubreuil, entre autres.

**Wide Angle**, vol. II, n° 3, 1978, 76 p., ill. n. et b.; abonnement à 4 numéros, \$6.50 aux É.U. et Canada, \$8. à l'étranger, à Ohio Press-Wide Angle distributor, Athens, Ohio 45701, U.S.A.

Ce numéro de *Wide Angle* (A Film Quarterly of Theory Criticism and Practice) est consacré aux cinéastes indépendants. Des articles sur Frampton, Gidal, Le Grice, Kubelka, Mulverg et Wollen, Snow and Strand. Des entretiens avec James Benning, Kathy Rose, et Thomas Peterson. Et un texte de J.-F. Lyotard. Cette revue a déjà consacré des numéros au cinéma japonais (vol. I, n° 4), au cinéma moderne européen (vol. II, n° 1) et à l'esthétique du cinéma (vol. II, n° 2).

### RENÉ PAYANT

#### NOTA BENE:

pp. 31-33: The reproduced Richter works in PARACHUTE 13 were in conjunction with an exhibition that Gerhard Richter had in the Anna Leonowens Gallery at the Nova Scotia College of Art and Design this summer. His visit to Halifax this summer was due to his association with the college as painting instructor during the summer term.

## cinéma

### LIVRES ET REVUES

Jean-Louis BAUDRY, **L'effet cinéma**, éd. Albatros, coll. Ça cinéma, Paris, 1978, 173p.

Un livre qui comprend deux séries très différentes de textes: d'une part des textes théoriques déjà publiés ailleurs et d'autre part des entretiens inédits de l'auteur avec quatre cinéastes.

Les deux textes théoriques qui ouvrent le livre, respectivement de 1970 et de 1975, sont d'inspiration surtout psychanalytique, même si le premier s'appuie aussi sur des concepts marxistes. Celui-ci ("Effets idéologiques produits par l'appareil de base"), d'abord publié par la revue *Cinéthique* (no 7/8), a un caractère nettement inaugural dans son projet qui n'a rien perdu de son impact encore aujourd'hui. À partir d'une description très fine du procès de production du film et de l'appareil qui le fonde, Baudry assigne au dispositif cinématographique une place privilégiée, quoique tardive, dans la constitution du sujet transcendantal défini par la philosophie occidentale. Et si ce texte, comme le fait remarquer lui-même l'auteur en avant-propos, est fortement marqué du moment et du lieu de son énonciation (*Cinéthique* est une revue marxiste-léniniste), il en va tout autrement du second, beaucoup plus récent, qui approfondit et pousse plus loin les premières thèses.

"Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité" a fait tout d'abord partie, dans le no 23 de *Communications*, d'un ensemble d'études et de réflexions suscitées par l'émergence, à ce moment, de la problématique de la constitution psychanalytique du Signifiant cinéma. Le texte de Baudry prend pour point de départ la description que fait Platon de la scène de la caverne. La caverne devient un élément d'une chaîne paradigmatique de la représentation dans laquelle vient s'inscrire à son tour l'appareil psychique décrit plus tard par Freud, au moyen aussi d'une métaphore optique. Pour l'auteur, la mise à jour de ce paradigme vient appuyer l'idée d'un Désir originel et fondateur dont le cinéma serait un des effets ("l'effet cinéma!"). La suite du texte étudie de manière plus particulière les rapports possibles entre l'impression de réalité propre à l'effet cinéma et le rêve tel qu'il ressort des analyses freudiennes.

Le champ ouvert à la recherche théorique et à l'analyse filmique par ces deux textes (et quelques autres, encore peu nombreux, parmi lesquels il faut citer au premier chef les travaux les plus récents de Christian Metz et, sans être exhaustif, ceux de Raymond Bellour et de Thierry Kuntzel; ainsi que, dans les *Cahiers du cinéma*, les textes de Pascal Bonitzer, de Jean-Pierre Oudart, de Jean-Louis Comolli...) est riche mais aussi très aride. Les instruments ainsi offerts aux chercheurs ne sont pas toujours facilement manipulables pour des approches plus immédiates et plus ponctuelles. Et toute la difficulté bien souvent consiste, pour le lecteur, même passionné, à apprendre à s'approprier ces instruments.

Poursuivant ses approches théoriques, Jean-Louis Baudry soulève, dans la deuxième partie de son ouvrage, une autre problématique: celle de "l'auteur" du film ou en tout cas d'un sujet repérable en tant que producteur de cet objet constitué qu'est le film. La question qu'il (se) pose est celle du "désir de cinéma" qui meut le cinéaste et préside à la mise en branle du dispositif. Peut-on, à partir d'un objet filmique donné, remonter le fil des "Signifiants analysables" (analysables très précisément au sens de la psychanalyse) pour retrouver au bout un "sujet analysable" producteur? Si oui, comment cette opération analytique peut-elle s'effectuer? Et d'autres ques-



tions ne sont-elles pas soulevées à leur tour par cet enrichissement de la vague notion d'auteur?

L'originalité de ce qui suit l'exposition de cette problématique consiste dans le fait que Baudry, au lieu de poursuivre une réflexion théorique solitaire, va interroger des cinéastes (sans pour autant se faire sociologue!). Il choisit d'interroger des cinéastes fortement engagés dans le processus de "création" de la production filmique, très subjectifs qui, à la limite, exhibent même leur subjectivité et se désignent ainsi comme "analysants" à la visée de l'analyse. Ce sont Stacho Stanojevic (*le Journal d'un suicidé*), Benoît Jacquot (*l'Assassin musicien, les Enfants du placard*), François Barat (*Gaumont-Palace, Une voix en corps et Guerres civiles en France*) et enfin Alain Fleischer (*Dehors-dedans* surtout). Ces entretiens sont tous les quatre passionnants. Il n'est pas vraiment nécessaire de connaître les réalisateurs ni même d'avoir vu les films (peu diffusés)... Mais quand même...

**Les Cahiers du cinéma**, "Spécial photos de films", numéro hors série, décembre 1978, Paris.

Alain Bergala a voulu faire partager à une "petite communauté d'amateurs" ce qu'il appelle sa passion légèrement perverse pour la photo de film. Aussi a-t-il réuni, dans ce numéro hors série des *Cahiers du cinéma*, des photos de films accompagnées de commentaires (à moins que ce ne soit l'inverse) aussi divers qu'il y a eu d'"amateurs"...

La photo de film: ce terme, on le découvre d'entrée de jeu, renvoie à une réalité plus complexe et plus hétérogène qu'on ne pourrait le penser de prime abord. Une photographie de plateau n'est pas une photo de tournage, encore moins un photogramme et, bien sûr, ce n'est pas non plus la photo de star. Chaque catégorie de photos, dont les exemplaires sont choisis entre mille, est convoquée ici au titre de signe plein, capable de susciter aussi bien des quêtes passionnées de significations imaginaires ("La jeune femme, poitrine découverte..." par Claudine Paquot) que des dérives fantastiques ("Les mains de G.", par Jean-Paul Fargier) ou encore des discours plus analytiques ("Reliquat", par Alain Bergala). Mais tous les textes ont en commun un côté un peu narcissique et les auteurs ici révèlent un peu plus d'eux-mêmes que d'habitude. Et loin de refermer les textes sur eux-mêmes, ce narcissisme (sans complaisance je crois) construit une sorte de proximité nouvelle entre l'auteur et le lecteur: celui-ci finit par se sentir à son tour interpellé par les images qui lui sont offertes.

EISENSTEIN, S.M., **Esquisses et dessins**, éd. de l'Étoile-Cahiers du cinéma, Paris, décembre 1978.

Cet album, réalisé par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz et Jean Narboni, a été publié à l'occasion de l'exposition "Eisenstein, constructeur d'espaces scéniques: croquis et dessins", organisée par le Centre de Création Industrielle au Centre Georges-Pompidou du 6 décembre 1978 au 8 janvier 1979.

Nous savions qu'Eisenstein, avant de passer à la réalisation de films, avait travaillé au théâtre comme metteur en scène. Son activité de dessinateur est beaucoup moins connue. Aussi, la documentation réunie ici vient-elle combler une véritable lacune quant à la connaissance et à la compréhension de l'oeuvre eisensteinienne; de plus, elle constitue un complément nécessaire au travail d'exhumation des écrits d'Eisenstein, traduits en français, entrepris depuis quelques années par Jacques Aumont.<sup>1</sup>

1. Jacques Aumont dirige la publication en français des écrits d'Eisenstein dans la collection 10/18. Les titres parus à ce jour sont: *Au-delà des étoiles*, *la Non-indifférente nature/1 et /2*, *Mémoires/1 et Mettre en scène*.

*Esquisses et dessins* est divisé en six "cycles", suivant l'ordre chronologique. Chacun de ces cycles d'effervescence graphique correspond aussi à un genre particulier de dessins (souvenirs, esquisses pour une mise en scène, projets de décoration ou de costumes et enfin, dessins préparatoires à des films) et est ac-

compagné d'un commentaire descriptif et concis. Par ailleurs, trois textes de présentation sont placés en tête du catalogue pour aider le lecteur profane à cheminer plus à l'aise dans les pages qui reproduisent ensuite cent cinquante dessins d'Eisenstein (les Archives soviétiques en conservent plus de dix mille...). Un de ces textes, écrit par Naoum Kleiman, conservateur du Cabinet Eisenstein de Moscou, rend compte de l'activité théâtrale d'Eisenstein, avant 1925, qui se poursuivra cependant toujours à travers l'expérience cinématographique. Un autre texte, écrit en collaboration par J. Aumont et B. Eisenschitz, propose une lecture intéressante de "l'oeuvre" que constituent les dessins.

C'est ainsi, par fragments, que se révèle petit à petit aux lecteurs de langue française l'oeuvre considérable et protéiforme d'Eisenstein.

**Cahiers du cinéma**, no 297, Paris, février 1979.

Sur ma lancée, un mot du dernier numéro des *Cahiers* qui vient juste de sortir. Il est presque entièrement consacré à Totò, un "acteur" comique italien, mort en 1967. Les guillemets veulent indiquer que la notion d'acteur a à être nuancée et reconsidérée et justement, c'est ce que ce numéro des *Cahiers* nous (démontre, Totò a beaucoup contribué à subvertir la fonction d'acteur, aussi bien au théâtre qu'au cinéma. Peut-être Totò n'est-il pas du tout connu au Québec. Les témoignages réunis dans ce numéro (à suivre au prochain numéro), tout en nous faisant connaître Totò, simplement, introduisent en plus une réflexion sur les rapports entre acteurs et metteurs en scène. J'y vois une façon pour les *Cahiers* de poursuivre les "rencontres avec les techniciens" commencées dans les numéros précédents, en interrogeant cet autre artisan du film qu'est l'acteur. D'autre part, est prévue la sortie prochaine dans le circuit commercial, du film de Jean-Louis Comolli intitulé, Totò, *une anthologie*, présenté en avant-première au Festival international de Cinématographie de Paris en octobre 1978.

De plus, les lecteurs fidèles des *Cahiers* y trouveront ce mois-ci, la troisième partie de l'exposé de Claude Bailblé sur le son: "Programmation de l'écoute", ainsi qu'un entretien avec Pierre Legendre<sup>1</sup> qui va d'un certain hermétisme savant à une conscience aiguë du fonctionnement des institutions dans lesquelles est prise toute pratique artistique. Le titre en est "Où sont nos droits poétiques?".

1. Pierre Legendre est "psychanalyste, professeur de droit public à Paris I, théoricien des institutions, auteur de plusieurs ouvrages dont *l'Amour du censeur* (Le Seuil), *Jour du pouvoir* (éd. de Minuit) et récemment, *la Passion d'être un autre*, essai sur la danse (Le Seuil)".

Au moment de mettre à la poste ces quelques notes de lectures, j'apprends que se tiendra, au Centre Georges-Pompidou à Paris, du 17 au 25 mars 1979, un Festival international du film ethnographique et sociologique, dit "cinéma du réel". "Plus de cent films inédits", annonce le *Bulletin* du Centre, seront présentés en continu pendant cette semaine. Des rencontres avec les réalisateurs et deux colloques ("Les mises en scène de la réalité"; "Cinéma/télévision: des points de vue documentés") sont prévus dans le cadre du festival.

Et, trop c'est (pas forcément) trop, une rétrospective du cinéma ethnographique et sociologique sera également présentée à cette occasion, du 1er au 15 mars 1979, par le Comité international des films de l'homme, le Musée de l'homme-Paris, les *Cahiers du cinéma* et la cinémathèque française. (C'est tout).

**ÇA CINÉMA**, no 16, janvier 1979.

La revue, menacée de disparaître depuis quelques mois, paraît à nouveau, dans un format différent. Dans ce numéro, une "Conversation sur le Signifiant imaginaire" avec Christian Metz et des artistes de Raymond Bellour, Jacqueline Rose, Catherine Backes-Clément, etc...

Nous parlerons plus longuement de cette revue dans le prochain numéro de *Parachute*.

## PARUTIONS RÉCENTES

PIERCE, Charles Sanders, **Écrits sur le signe**, éd. du Seuil, Paris, décembre 1978. (C'est la première édition française d'une partie des écrits de Pierce).

SIMON, Jean-Paul, **Le filmique et le comique**, éd. Albatros, coll. Ça cinéma, Paris, janvier 1979.

SYBERBERG, Hans Jürgen, **Hitler, un film d'Allemagne**, éd. Seghers/Laffont, Paris, Novembre 1978.

**CINÉMA POLITIQUE**, numéro hors série, "Joris Ivens", Paris, novembre 1978.

## MICHÈLE SAINT-HILAIRE

## video

Quelques-uns des nouveaux titres du catalogue de Art Metropole (217 Richmond St. W, Toronto)

Lisa Steele: **The Damages**, 1978, noir/blanc, 12 minutes, s. **Makin Strange**, 1978, noir/blanc, 17 minutes, s.

Les scénarios de ces deux récentes productions de Lisa Steele sont tirés ou inspirés d'expériences vécues par des femmes en situation de crise émotive et aux prises avec des contextes sociaux difficiles. Lisa y incarne donc des personnages qu'elle semble très bien connaître, elle leur transfère sa propre émotivité avec l'intensité qu'on lui connaît. Sa performance y est tout à fait remarquable, elle est parfaitement à l'aise avec le matériau. Quelques artistes ont collaboré à ces deux productions (Colin Campbell, Susan Britton, Steve Davey, Tim Guest...) mais Lisa Steele en demeure le pivot absolu. **The Damage** et **Makin Strange** de par leur aspect narratif, de par le sujet et la manière dont il est traité, de par leur confection impeccable, s'inscrivent confortablement dans la démarche intimiste de Lisa Steele. Toutefois, elle y présente une ampleur et des articulations dramatiques un peu plus ambitieuses que par le passé, des registres émotifs plus poussés et un dégageant d'un certain narcissisme vers lequel elle était portée.

Lisa Steele: **The Scientists**, 1977-1978, noir/blanc, 67 minutes, s.

Mise en chantier en 1977, cette production résume en fait quatre projets dont le dernier vient d'être complété. Il s'agit d'un feuilleton conçu et écrit par Lisa Steele, où elle explore la traduction du langage et «l'esprit» scientifique dans le discours amoureux. Les quatre épisodes de ce périple sont: **Atlanta Georgia/Cold Spring Harbour Long Island, By Commercial Airliner, On Route to Las Vegas, At a later date**. À l'aide du langage extraordinairement précis de la science, Lisa Steele nous décrit l'interaction amoureuse entre une biologiste et un ingénieur en génétique, leur compréhension du fonctionnement de l'univers et leurs réactions face à ces mécanismes de fonctionnement. On y dénote une cohérence extrême entre le niveau du langage et le comportement que l'on pourrait résumer par cet extrait: «Everything I do must be observable». Cette production nous confronte à un esprit analytique des plus poussés et le spectateur comprend facilement la fascination qu'éprouve l'artiste pour le langage de la science. L'humour de Lisa Steele s'exprime ici dans le déroulement d'une intrigue amoureuse aboutissant à la suspension dans l'espace, entre la terre et la lune de la terre, de deux systèmes écologiques auto-suffisants, inter-agissants dans un temps fictif. Comme dans certains autres de ses travaux, Lisa Steele



manipule savamment la notion de temps. La trame dramatique y est complexe et pourtant fort serrée.

Ont participé à cette production: Scott Didlake, David Buchan, Tim Guest, Colin Campbell et Lisa Steele qui a conçu, écrit, produit et tenu un des deux rôles principaux.

Colin Campbell: **Modern Love**, 1978, 80 minutes, noir/blanc, s. avec Colin Campbell, David Buchan, Susan Britton, Rodney Werden et Steve Davey.

D'une durée pour le moins inhabituelle dans le cas d'une production vidéographique, **Modern Love** poursuit la recherche entreprise dans **The Woman from Malibu**. Avec une grande sensibilité, Colin étudie l'univers amoureux d'une spécialiste en photocopie violemment éprise d'un impressario «à la gomme». Robin, jeune femme rangée de la classe plus que moyenne vit sa fantaisie romanesque avec LaMonte Del Monte dans l'espoir de devenir elle-aussi une star. Elle incarne le comportement typique de notre société nord-américaine. Parallèlement, Heide, jeune serveuse d'origine allemande, subit le charme dévastateur de 'Pierre le gigolo'. Le rôle de Robin est tenu par Colin lui-même, celui de LaMonte par David Buchan bien sûr, Rodney Werden joue Heide et Susan Britton devient Pierre. La trame dramatique est rigoureuse mais la plupart du dialogue a été improvisé au cours de la production. **Modern Love** fait preuve d'un humour presque outrageant, et beaucoup moins retenu que par le passé. La notion de temps y est fort bien contrôlée: on a peine à croire que la durée de ce vidéogramme est de 80 minutes. La tension y est bien soutenue par un jeu remarquable. **Modern Love** constitue un autre volet de l'étude attentive que poursuit Colin Campbell de certains paramètres «culturels» de la société nord-américaine.

Tom Sherman: **Envisioner**: 1978, 3 minutes, couleur, s. **Individual Release**, 1978, 27 minutes, couleur, s.

De passage à Vancouver, au cours du mois de décembre, Tom Sherman réalisait quelques vidéogrammes au Western Front. Il y produisait donc ces deux travaux portant sur des analyses de comportement. Il est intéressant de prendre note du format avec lequel Sherman travaille. Il s'agit d'une utilisation de la vidéo tout à fait anti-télévision, où le rythme visuel s'avère très lent, où l'artiste insiste tout particulièrement sur l'aspect sonore. Ces deux projets sont tous deux très «construits». Tom Sherman y utilise des répétitions visuelles ayant nécessité un montage serré. **Envisioner** s'appuie fortement sur l'utilisation du générateur de caractères, avec lequel l'artiste insiste sur certains éléments du discours qu'il nous livre grâce à l'audio. Régulièrement, au cours de ces trois minutes, l'artiste s'identifie au spectateur par l'inclusion de son portrait pendant quelques secondes. Il brise ainsi le rythme monotone des caractères roulant sur le moniteur à la manière d'un générique. La substance dramatique de ce vidéogramme se situe justement dans l'absence de l'expression dramatique traditionnelle, de la même façon que Tom Sherman provoquait un impact dramatique dans sa performance. **See the text comes to read you.**

**Individual Release** tient aussi de la démarche critique de Tom Sherman quant à la relation de l'homme à la technologie: «... our responsibility to put technology in good use...». Il y précise tout d'abord sa position de «détachement», sa distance contrôlée, pour ensuite nous amener à considérer le pouvoir extraordinaire de la technologie dans le processus de la transmission d'information. Suite à cette brève introduction, Tom Sherman inclut dans cette production une section importante intimement reliée aux tests produits il y a quelques années à propos d'accidents de la route. Dans **Individual Release** il ajoute à ces courtes descriptions tout un contexte personnel que nous ne leur connaissions pas: Il s'y implique directement, il y implique son passé.

Visuellement, **Individual Release** est construit selon les mêmes principes que **Envisioner**. Un rythme lent, des alternances et des éléments neutres qui n'obstruent pas la concentration du spectateur. L'importance du «dit» y est indéniable. On y retrouve, par exemple, de longs segments tournés à partir de voitures roulant à une vitesse constante sur une autoroute, au cours desquels une voix nous raconte une visite à un cimetière de voitures accidentées.

Ces deux vidéogrammes de Tom Sherman constituent en quelque sorte des démonstrations informelles des processus de fonctionnement de la technologie particulière de la vidéo. Ils sont basés, bien sûr, sur une analyse très poussée de ce fonctionnement et ils constituent une tentative de distorsion pouvant provoquer un impact aussi efficace qu'une utilisation traditionnelle du médium. Il en revient au spectateur de décider si le tour de force réussit à provoquer chez lui cet impact.

RENÉ BLOUIN

## musiques au présent

### L'Énigmatique Jan Dismas Zelenka (1679-1745)

Zelenka/**Les Oeuvres pour orchestre**, Archiv 2710026, coffret de 3 disques; interprétation: Heinz Holliger, Hans Elhorst (hautbois), Barry Tuckwell et Robert Routh (cors), Alexander van Wijnkoop (violin), Manfred Sax (basson), Dieter Leicht (violoncelle), Christiane Jaccottet (clavecin) et le Camerata Bern sous la direction d'Alexander van Wijnkoop; oeuvres: Capriccio 1-V, Concerto a 8 concertanti, Ouverture a 7 concertanti, Sinfonia a 8 concertanti, Hipocondrie a 7 concertanti.

«L'histoire de sa vie — si tant est qu'on la connaisse aujourd'hui — présente bien des zones d'ombre et fourmille d'énigmes non résolues et d'obscurités difficiles à éclairer. De son vivant Jan Dismas Zelenka se partagea la célébrité avec Johann Sebastian Bach — mais une célébrité qui se volatilisa très vite — dans les trente années qui suivirent sa mort quelques-unes de ses compositions de musique religieuse furent ça et là exécutées, puis, dans les dernières décennies du XVIIIe siècle, il tomba presque entièrement dans

l'oubli. Seuls les musicologues gardaient de lui un souvenir respectueux. Mais sa réhabilitation et sa redécouverte n'ont commencé qu'aujourd'hui — plus d'un siècle plus tard que la «renaissance» de la musique de Bach. Heinz Holliger fut l'un des premiers à attirer expressément l'attention sur ses sonates pour hautbois.

Fils aîné de l'organiste du village de Louňovice près de Blanik dans les environs de Prague, il reçut à son baptême, probablement le jour même de sa naissance, les noms de Jan Lukáš (dans le registre de baptême Johann Lukas Ignatius). Ce n'est que le jour de sa confirmation qu'il reçut le prénom de Dismas. Son père, qui fut Regens chori et maître d'école jusqu'à sa mort (1724) lui donna vraisemblablement ses premières leçons de musique. De ses sept frères et soeurs seul Jan Kilian (1694-après 1740) embrassa lui aussi la profession de musicien. On ignore tout de la jeunesse de Jan Dismas Zelenka. Il reste à espérer que Camillo Schoenbaum, auquel l'on doit également les rééditions des oeuvres pour orchestre et des sonates, éclaircira un peu cette énigme dans la biographie de Zelenka qu'il est en train d'écrire. On ne retrouve ses traces qu'en 1709 — il a donc trente ans — alors qu'il est au service du baron (plus tard comte) Ludwig Joseph von Hartig. On ne sait pas s'il a suivi avant cette date des cours de composition ni quelle école il a fréquentée. Cependant le fait qu'il se soit concilié la bienveillance des Jésuites — il composa pour leur Collegium Clementinum trois cantates (1709, 1712, 1716) ainsi que, à l'occasion du couronnement de Charles VI comme roi de Bohême, un **Melodrama de Sancto Wenceslao** — permet de supposer qu'il a fréquenté lui-même le Clementinum (ou peut-être l'un des deux autres collèges pragois appartenant à cet ordre).

(...)

Que fit-il pendant ces vingt années? Fut-il vraiment un compositeur autodidacte comme le pense J.F. Rochlitz en 1800? Doit-on présumer que, dans la première partie de sa vie, Zelenka ne fut pas un compositeur (de musique religieuse) de premier plan? Chez Hartig, comme plus tard à Dresde, il a joué de la contrebasse (au XVIIIe siècle on employait parfois l'indication erronée de «violoniste» à la place de «joueur de violon») et à cette époque on confiait cet instrument encombrant à des musiciens qui étaient loin d'être de grands virtuoses. Zelenka se distingue nettement de presque tous les compositeurs de son temps: autant qu'on le sache, il ne s'est pas produit comme organiste et n'a laissé aucune pièce soliste pour clavier, c'est-à-dire pour instruments à touches.

Il semble qu'il se soit lui-même entouré de mystères. (...) Cet ancien élève des Jésuites semble avoir été profondément religieux, introverti et pieux. Dans les rares renseignements que l'on possède sur sa vie n'apparaît jamais le nom d'une femme; Zelenka mourut célibataire et sans enfants — ce qui était également exceptionnel pour un compositeur de son temps (même s'il faisait parti du clergé...).

(...)

1723 est une grande année pour Zelenka. Il se rend à Prague pour assister au couronnement du couple impérial, y revoit vraisemblablement son père (qui mourra un an après), joue dans l'orchestre lors de l'exécution de l'opéra **Constanza e Fortezza** de son professeur Fux et compose presque toutes ses oeuvres pour orchestre, du moins la plupart de celles qui ont été conservées. Lui ont-elles valu le succès? Un enthousiasme débordant n'est relaté par aucun chroniqueur. Même ses collègues n'appréciaient en lui que le compositeur d'église (Bach se fit copier par son fils Wilhelm Friedemann un **Magnificat** de Zelenka), sa musique instrumentale, elle, resta presque inconnue.

(...)

Zelenka mourut dans la nuit du 23 décembre 1745,





pendant l'occupation de Dresde par les troupes prussiennes de Frédéric le Grand. Il fut enterré la veille de Noël au Vieux cimetière catholique. Il s'était depuis longtemps retiré de la vie immorale et débauchée de la résidence et tout le bruit qu'on faisait autour de Hasse, le point de mire de l'Opéra, le laissait tout à fait froid. Eut-il également un physique d'original? Nous l'ignorons. Alors qu'à l'époque le moindre maître tailleur faisait faire son portrait, Zelenka a quitté ce monde sans laisser de trace de son apparence physique. Ou du moins aucun portrait de lui n'a jusqu'à aujourd'hui été retrouvé. À une exception près, on ne lui connaît aucune attache personnelle ni amitié.

(...)

Au risque de tirer de tout ceci et de quelques autres indices des conclusions prématurées, on serait tenté de voir en lui un atrabilaire misanthrope et un rêveur de plus en plus mélancolique avec l'âge. Les partitions de ses oeuvres instrumentales frappent par une écriture énergique, presque violente, les notes, angulaires et crochues, sont couchées vers la droite; les passages corrigés sont violemment barrés, apparemment à la hâte, dans une sorte de folie du travail. Ce qui rend pour nous les oeuvres de Zelenka si fascinantes, ce n'est pas tant la parfaite maîtrise de la polyphonie traditionnelle, alliée à la connaissance de la chantabilité italienne et — partiellement — d'autres traditions nationales, mais plutôt le violent subjectivisme qui vient toujours faire éclater à dessein des schémas formels maniés avec une grande maîtrise: des nombres de mesure symétriques donnent à l'auditeur une impression d'absolue sécurité et voilà que tout à coup une mesure, une séquence ou un motif surprenant ne correspondent pas à ce que l'on attendait. Une modulation aux tons voisins passe tout à coup à une tonalité éloignée, avec une violente dissonance. Par son traitement harmonique original, la prédilection pour les tons relatifs à la tierce et par ses subites saccades la musique de Zelenka revêt un caractère étrangement chatoyant, rien de la fière assurance du Bach de l'époque de Leipzig chez cet original qui n'a rien d'un compositeur baroque.» Dietmar Polaczek, extraits des notes de pochette.

#### MUSIQUE CLASSIQUE/CONTEMPORAINE

Claude Debussy/**Préludes, 1er livre**, Deutsche Grammophon 2531200, Arturo Benedetti Michelangeli, piano.

Giovanni Bottesini 1821-1889/**Duetto-Duo-Elegia**, Italia Records ITL 70037, 3 compositions: 1) Secondo Grande Duetto per due contrabbassi 2) Gran duo per clarinetto, contrabasso e pianoforte 3) Elegia in Re per contrabasso e pianoforte.

Alexander Borodine/**The Complete Orchestral Music**, RCA-CRL3-2790, 3 disques, Loris Tjeknavorian, National Philharmonic Orchestra, John Alldis Choir.

Modeste Mussorgsky/**Boris Godounov**, Angel SDLX 3844, coffret de 4 disques, 1ère version originale sur disque (non remaniée par Rimsky Korsakov).

Modeste Moussorgsky **Chants et danses de la mort**, Angel S-37403, (orch. de Shostakovitch) (plus R. Korsakov et Tchaikovsky), Galina Vishnevskaya, soprano, orchestre symphonique de Londres sous la direction de M. Rostropovich.

C. Debussy/**Préludes**, Nonesuch HB-73031 (double), Paul Jacobs, piano.

K. Stockhausen/**Dans le ciel je me promène**, Deutsche Grammophon DG2530876.

Franz Schubert/**Octuor pour cordes et vents**, Philips 9500400.

Cornelius Cardew/**Treatise**, Advance Fgr 21, interprété par Elsworth Snyder, piano, (aussi des pièces de B. Levy, D. Ahlstrom et C. Hamm).



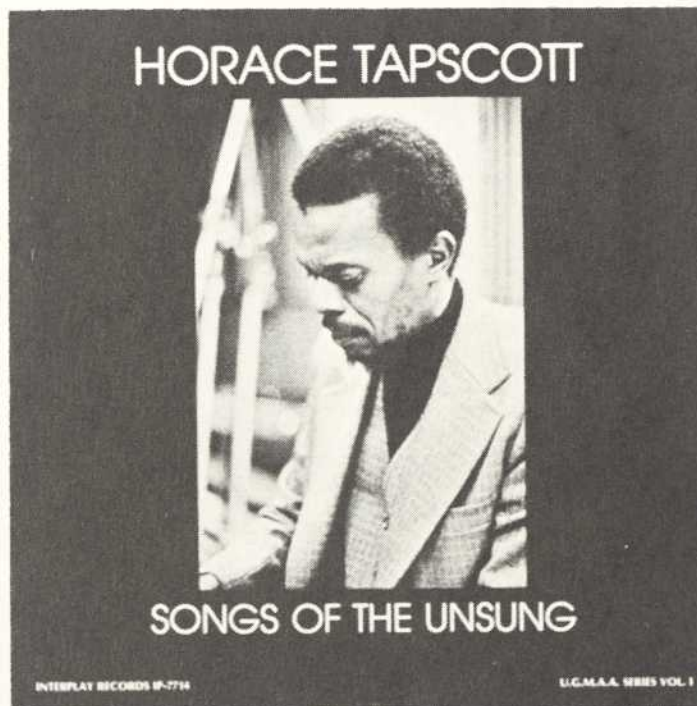
Alfredo Casella/**Violin Concerto**, Supraphon 1101838, ainsi que la «Fantasia Concertante» de M. Seiber; André Gertler (vln), Prague Symphony/Smetacek.

Nicanor Zabaleta (harpe)/**French Works for Harp**, Deutsche Grammophon 2531051, (oeuvres de Germaine Tailleferre, Rousseau, Roussel, Ravel, Tournier, Damase, Debussy et Salzedo).

**MUSIQUE COMPOSÉE/IMPROVISÉE, EUROPÉENNE ET AFRO-AMÉRICAINNE** (tous les styles, du bop américain au post-free européen...)

**Free Music Production (FMP):** une rétrospective. **Academie der Kunste, for example**, Workshop Freie Musik, 1969-78, coffret commémoratif de 3 disques (solo, groupe, orchestre) incluant un livret de 136 pages sur les activités à ce jour de cette coopérative allemande de musiciens d'improvisation.

**Quarks:** une nouvelle compagnie de disques. **THE FIRST THREE QUARKS** (the naked charm of music realistically documented): QUARK 9996 - Karl Berger & Edward Blackwell, **Just play**, duo concert, improvisations on original compositions (1976), Side A: vibraphone & drums, Side B: balafon & osi-drum. QUARK 9998 - Steve Lacy, **Crops**, Side A: solo soprano saxophone improvisations on original compositions in concert (Montreal 1976), Side B: **The Woe** (1973), an original suite (about war) featuring Steve Lacy (soprano saxophone), Steve Potts (alto saxophone), Irene Aebi (cello & voice), Kent Carter (double bass), Oliver Johnson (drums). QUARK 9999 - Derek Bailey, **Domestic & Public Pieces**, solo guitar improvisations, Side A: acoustic at home (1976), Side B: electric in concert (1975). Address: QUARK



Records & Books, P.O. Box 213, Princeton Junction, N.J. 08550, U.S.A.

Steve Lacy (ss)/**Shots**, Musica Mus 3024 (trio).

Steve Lacy (ss)/**Axieme**, Red VPA-121.

Steve Lacy (ss)/**Quartet Live in Berlin**, FMP-SAJ-18.

Toshiko Akiohi (p)/**Finesse**, Concord Jazz 69 (trio avec M. Budwig (b) et J. Hanna (dm), 8 pièces).

Chico Freeman (ts, ss, fl)/**Kings of Mali**, India Navigation 1035, 4 originaux joués en quintette avec Cecil McBee (b), Anthony Davis (p), Don Moye (perc.) et Jay Hoggard (vbs, bailléphone).

Pete Christlieb (ts), Warne Marsh (ts)/**Apogee**, Warner Bros. BSK 3236, avec Lou Levy (p), J. Hughart (b) et Nick Ceroli (dm), 6 pièces.

Philip Wilson (perc.)/**Trio Live**, Circle RK 14778/10 avec Leo Smith (tp) et Johnny Dyan (b).

Johnny Griffin (ts)/**Live in Tokyo**, Inner city 6042-2, album double, avec Horace Parlan (p), Mads Vinding (b) et Art Taylor (dm).

Lee Konitz (ts)/**Tenorlee**, Choice CRS-1019, duos/trios avec Jimmy Rowles (p) et Michael Moore (b), 1977.

Ted Dunbar (g)/**Opening Remarks**, Xanadu 155, 8 originaux, 1978, en compagnie de Tommy Flanagan (p), Sam Jones (b) et Leroy Williams (dm).

Art Lande (p)/**Solo-Duets**, 1750 Arch.

Von Freeman (ts)/**Serenade & Blues**, Nessa N-11.

Perry Robinson (cl)/**Kundalini**, IAI-373856, avec Badal Ray (tablas, conga) et Nana Vasconcelos (perc.), 1978, 3 originaux.

Michael Jackson (g)/**Karmonic Suite**, IAI-373857, solo/duo avec Oliver Lake (as, ss, fl), 8 originaux, N.Y.C., 1978.

**IAI Festival** (J. Giuffre, P. Bley, Lee Konitz, B. Connors), IAI-373859.

Anthony Davis (p)/**Song for the Old World**, India Navigation 1036, avec Jay Hoggard (vbs), Ed Blackwell (dr) et Mark Helias (b), 6 originaux.

James Newton (fl)/**Paseo del Mar**, India Navigation 1037, avec A. Davis (p), Abdul Wadud (cello) et Phillip Wilson (dm), 5 pièces.

Bill Hardman (tp)/**Home**, Muse 5152 avec Junior Cook (ts).

Pepper Adams (bs)/**Reflectory**, Muse Mr-5182, avec Roland Hanna (p), George Mraz (b) et Billy Hart (dm), 1978, 6 pièces.

**The Milestone Jazzstars, In Concert**, Milestone 55006, album double, 1978, avec Sonny Rollins (ts), Ron Carter (b) et McCoy Tyner (p).

Barry Harris (p)/**Plays B. Harris**, Xanadu 154.

Frank Butler (dm)/**The Stepper**, Xanadu 152.

Dolo Coker (p)/**California Hard**, Xanadu 142 (avec Art Pepper/as...).

Wardell Gray (ts)/**Live in Hollywood**, Xanadu 146 avec Hampton Hawes (p)...

Art Farmer (tp)/**On the Road**, Contemporary 7636.

Bob Brookmeyer (tb)/**Small Band Live**, Gryphon 2-785, 1978.

Horace Tapscott Orchestra/**Flight 17**, Pan Afrikan



Peoples Arkestra, Nimbus 135.

Horace Tapscott (p)/**The Call**, Nimbus 246, personnel idem.

Jaki Byard (p)/**Family Man**, Muse 5173.

Andrew Cyrille (dm)/**The Loop**, Ictus 0009.

Alvin Curran, Evan Parker, A. Centazzo/**Real Time, Vol. 2**, Ictus 0012.

Loi Coxhill/**Lid**, Ictus 0011.

The Heath Brothers/**Passing Thru**, Columbia 35573.

Dexter Gordon (ts)/**Manhattan Symphonie**, Columbia JC-35608, quatuor, 1976, 6 pièces.

Rune Gustafson (g)/**Move**, GNP Crescendo 2118, quatuor de guitaristes + ..., 9 pièces: «Four Brothers, Nuages, Early Autumn...»

Ellis Larkins (p)/**A Smooth One**, Black N Blue 33123, trio.

Art Ensemble of Chicago/**Nice Guys**, ECM 1126, Ludwigsburg Mai 78, 6 originaux.

Cecil McBee (b), Chico Freeman (ts)/**Music from the Source**, Enja 3019.

Hugh Lawson (p)/**Prime Time**, Jazzcraft 3, avec Bob Cranshaw (b) et Ben Riley (dm), N.Y.C. oct. 77, 8 pièces.

Charlie Rouse (ts)/**Moment's Notice**, Jazzcraft 4, avec le trio de Hugh Lawson, 20 oct. 77, 7 pièces. Adresse: Jazzcraft Records, Roedt Joernen 28, DK-2791 Dragoer, Danemark.

Alice Coltrane (p, organ)/**Transfiguration**, Warner Bros. 2WB-3218, trio avec Roy Haynes (dm) et Reggie Workman (b), 6 pièces enregistrées en direct au Schoenberg Hall, UCLA, 16 avril 1978. «... an offering of love and devotion in adoration and glorification of God, The Supreme Lord.» A. Coltrane.

Cecil Taylor (p)/**C.T. Unit, Vol. 1**, New World Records, N.W. 201, avec Jimmy Lyons (as), Raphé Malik (ts), Ramsey Ameen (vln), Sirona (b), et Ronald Shannon Jackson (dm). 3 pièces enregistrées en avril 1978: «Idut, Serdab et Holiday en masque». (adresse: New World Records, 3 East 54th St., New York, NY 10022).

Eugene Chadbourne (g), John Zorn (as, ss, cl)/**School**, Parachute Records P004-6, album double. «Each (records in this set) has a different kind of focus. John's entire album was recorded in one afternoon, with the same group of people (Mark Abbot/electronics, Polly Bradfield/Violin, viola and electric violin, Eugene Chadbourne/acoustic and electric 6-strings, 12 strings, dobro and tiple, La Donna Smith/violin and viola, Davey Williams/banjo and hollowbody electric guitar, John Zorn/alto and soprano saxophones and Bb clarinet — recorded June 10 1978, N.Y.). It is three versions of the same piece: **Lacrosse**, Take 3, 4 and 6. My album features a different group of people on practically every cut, and each piece was recorded somewhere else... You'll notice every cut has a completely different kind of ambience and that might be distracting at first. This is the way my life is and it is an important part of the music: (**Solitude**/Duke Ellington, **Duet**/Chadbourne - Zorn, **The Return of Romance**, **The Shreeve** (E. Chadbourne (g), Henry Kaiser (el. g), Bruce Ackley (ss, cl), John Zorn), **The Flying** (E. Chadbourne (g), Davey Williams (banjo), La Donna Smith (vln), **Missing Persons** (E. Chadbourne (g), Bruce Ackley (ss), **Welcome West** (E. Chadbourne (dobro, g), Polly Bradfield (vln, viola, el. vln), John Zorn (as, ss, cl). Recorded 1977-78, U.S.A.» Eugene Chadbourne, notes de pochette. Adresse: Parachute Records, Apt. 8C, 17W 71st St., New York 10023, NY.

ECM-3 nouveautés

Enrico Rava (tp)/**Quartet**, ECM 1-1122, avec Roswell Rudd (tb), J.F.J. Clark (b) et Aldo Romano (dm).

Barre Phillips (b)/**Three Day Moon**, ECM 1-1123, avec Terje Rypdal (g, organ, synth.), Dieter Feichtner (synth.) et Trilok Gurtu (tabla, perc.).

Azimuth/**The Touchstone**, ECM 1-1130, avec John Taylor (p, organ), Kenny Wheeler (tp, flgh) et Norma Winstone (voc.).

#### INÉDITS

Albert Ayler (ts)/**The Village Concerts**, Impulse 9336, avec Don Ayler (ts), Michael Sampson (vln), Bill Folwell (b), Beaver Harris (dm), Joel Freedman (vcl), Alan Silva (b) et Henry Grimes (b), 1966-67, album double.

David Murray (ts)/**Quartet**, Red VPA-129 (Italie).

**Aeco Records**: les disques de l'Art Ensemble.

Famoudou Don Moye/**Sun Percussion, Vol. 1**, Aeco 001.

Joseph Jarman/**Sunbound, Vol. 1**, Aeco 002.

Malachi Favors (b)/**The Natural and the Spiritual**, Aeco 003.

The Art Ensemble of Chicago/**Kabalaba**, Aeco 004, (live at the Montreux Jazz Festival).

Adresse: Aeco Records, P.O. Box 49014, Chicago, Illinois 60649.

Art Ensemble of Chicago/**Live at Mandel Hall**, Delmark, 2 disques, 1972.

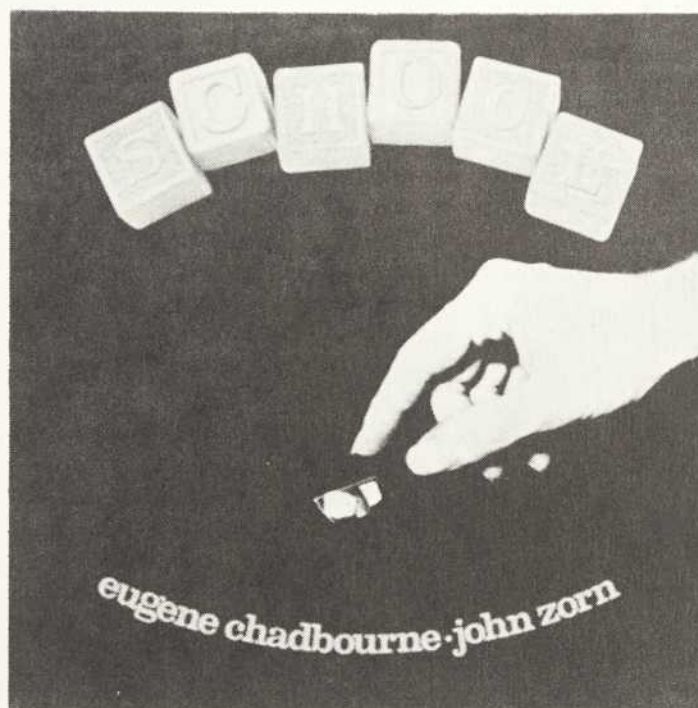
Jackie McLean (as)/**Hipnosis**, Blue Note BN-LA483-J2, album double, 2 sessions inédites: a) 14 juin 1962 avec K. Dorham (tp), Sonny Clark (p), Butch Warren (b) et Billy Higgins (dm), 6 pièces: b) 3 février 1967 avec G. Moncur (tb), Lamont Johnson (p), Scotty Holt (b) et Billy Higgins (dm), 5 pièces.

#### SOLO

John Klemmer/**Cry**, ABC-9022-1106, saxophone solo, 8 originaux + **Round Midnight** (T. Monk).

Hank Jones (p)/**Tiptoe Tapdance**, Galaxy GXY-5108, piano solo, juin 77, janvier 78, 9 pièces.

Abdul Wadud (vcl)/**By Myself**, Bishara Records BR-101, violoncelle solo, 6 originaux, N.Y. 1977. «I hear the «cello» as being percussive, chordal, linear, in a group improvisation context, and capable of many ef-



fects (...) I use it acoustically, amplified and with scordatura. (...) This album is dedicated to my parents and Mother Africa.» Abdul Wadud, notes de pochette.

Jay McShann (p)/**Tribute to Fats Waller**, Sackville 3019, piano solo, 9 pièces, 20/21 juin 78.

Mike Wofford/**Afterthoughts**, Discovery 784, piano solo.

Denny Zeitlin (p)/**Soundings**, 1750 Arch. 1770, piano solo.

Sun Ra (p)/**Solo Piano, Vol. 2**, IAI-373858.

Giancarlo Schiaffini/**Solo**, Ictus 0013.

Muhal Richard Abrams/**Spiral**, Arista-Novus, live at Montreux 1978, piano solo.

Ran Blake/**Solo**, Arista Novus.

Ran Blake (p)/**Realization of a Dream**, Owl 012.

Ran Blake (p)/**Third Stream, Take One**, Golden Crest 4176.

Ran Blake (p)/**Third Stream, Take Two**, Golden Crest 4177, 11 pièces, 2 versions chacune, piano solo.

David Murray/**Conceptual Saxophone**, Cadillac Records (180 Shaftesbury Ave, London WC2H8SJ).

Misha Mengelberg (p)/**Pech Onderweg**, Bvhaast, (piano solo).

#### Fou Amour/Amour Fou

Ornette Coleman/**Body Meta**, Artists House AH-1, avec Bern Nix (g), Charlie Ellerbee (g), Jamaaladeen Tacuma (b) et Shannon Jackson (dm), 5 compositions d'Ornette Coleman: **Voice Poetry, Home Grown, Macho Woman, Fou Amour, European Echoes**, enregistrées à Paris en décembre 1976.

Aujourd'hui encore j'en attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique.» André Breton, **l'Amour fou**, Gallimard 1937, 1966, pp. 32-33.

Également sur Artists House (40 West 37th Street, New York, NY 10018, U.S.A.): 1. **Paul Desmond**, AH-2; 2. Charlie Haden (b), Hampton Hawes (p)/**As Long As There's Music**, AH-4; 3. Jim Hall (g), Red Mitchell (b)/**Duet**, AH-5.

Louis Smith (tp)/**Just Friends**, Steeplechase 1096, 1978, avec George Coleman (ts), Harold Mabern (p), Jamil Nasser (b) et Ray Mosca (dm), 6 pièces. (Le retour au disque d'un musicien méconnu, resté dans l'ombre depuis ses enregistrements Blue Note gravés il y a déjà plusieurs années maintenant.)

Cedar Walton (p)/**First Set**, Steeplechase 1085, 1977, 5 pièces, avec Bob Berg (ts), Sam Jones (b), et Billy Higgins (dm), enregistré au Club Montmartre de Copenhague.

Jackie McLean (as)/**New Wine in Old Bottles**, Inner City, avec Hank Jones (p), Ron Carter (b) et Tony Williams (dm) enregistré en avril 1978, N.Y.C. 6 pièces.

#### INTERPLAY

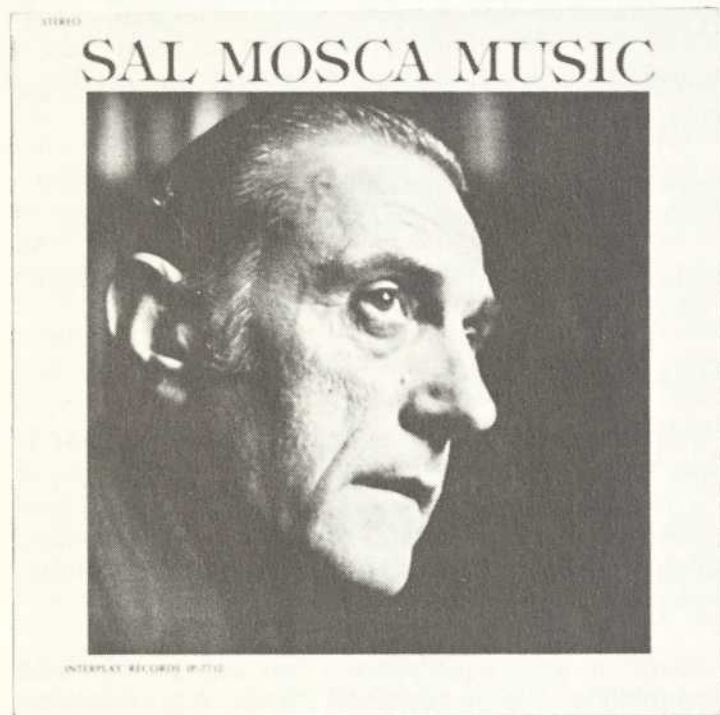
1. Sal Mosca (p)/**S. Mosca Music**, Interplay P-7712, piano solo, 26 mars et 7 août 1977, New York, 6 originaux. «Sal Mosca is a great improvising pianist. Sal Mosca is a legend in his own time. Sal Mosca



doesn't have to be dedicated, he doesn't have to be sincere, he doesn't need integrity. Sal Mosca is completely natural and has been into his music for at least 30 years (as far as I know) without anyone talking about it. I have been acquainted with and associated with, in one way or another, all the great people in jazz since the mid-40's. Sal Mosca is one of the greatest.» Lennie Tristano, notes de pochette.

2. Warne Marsh (ts)/**Warne Out**, Interplay IP-7709, trio avec Jim Hughart (b) et Nick Ceroli (dm), Californie, mai-juin 1977, 7 pièces.

3. Horace Tapscott (p)/**Songs of the Unsung**, Interplay IP-7714, piano solo, 8 pièces, février 1978, Californie, U.G.M.A.A., vol. 1. «It's been nearly a decade since Horace Tapscott has set foot in a recording studio. In 1969, Tapscott's quintet recorded **The Giant Is Awakened** for Bob Thiele's Flying Dutchman Records (FDS-107)... Although Horace and company helped awaken the giant of Black American Music in 1969, Tapscott's own recording career was to lie dormant during the early 70s, a period of soul searching and



serious wood shedding for Horace. But this was also a time of increased involvement for Tapscott in the community... The Pan African Peoples Arkestra is the musical mouthpiece of U.G.M.A.A. (Union of God's Musicians and Artists Ascension), an organization devoted to the preservation of Black Music and culture, and the education of the community's economically deprived. Tapscott, along with a few other dedicated L.A. musicians, founded U.G.M.A.A. in 1961. Then called the Underground Musicians Association, the organization now makes its presence highly visible, sponsoring free concerts every last Sunday of the month at Emmanuel United Church in Los Angeles (85th & Holmes). Many young musicians have benefited from the free classes this organization offers the Black Community of Los Angeles (...) With the exception of **Lush Life** and **Bakai**, none of these songs have been previously recorded. As can be expected of Horace, the recording session was 100 per cent spontaneous. Of course no premeditated commercial concessions are made on this date... «Most of my originals deal with the people I have known or the experiences of Black people in America.» says Horace. (...) In a society that all too often rewards artistic mediocrity, Horace Tapscott stands proud as a member of that endangered species, the Unsung Heroes.» Gary G. Vercelli, notes de pochette.

**Interplay** — autres disques au catalogue d'un intérêt certain:

Al Haig (p)/**A Portrait of Bud Powell**, IP-7707, (trio).

Claude Williamson (p)/**Holography**, IP-7708, (solo).

Lou Levy (p)/**Tempus Fugue-It**, IP-7711, (trio).

Al Haig (p)/**Serendipity**, IP-7713.

Freddie Redd (p)/**Straight Ahead**, IP-7715, trio avec H. Franklin (b) et Carl Burnett (dm), décembre 1977, Hollywood, 5 pièces.

Dizzy Reece (tp), Ted Curson (tp)/**Blowin' Away**, IP-7716, avec Claude Williamson (p), Sam Jones (b) et Roy Haynes (dm), 9 juin 1978, N.Y.C.

Claude Williamson (p)/**New Departure**, IP-7717, trio avec Sam Jones (b) et Roy Haynes (dm), N.Y.C., 8 juin 1978, 6 pièces.

Art Pepper (as)/**Among Friends**, IP-7718, avec Russ Freeman (p), Bob Magnusson (b) et Frank Butler (dm), Hollywood, 8 septembre 1978.

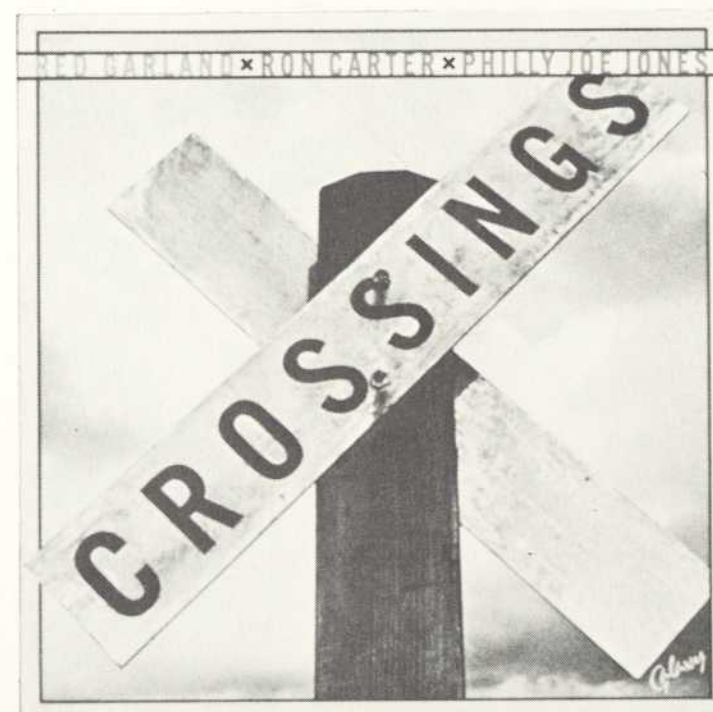
Interplay: P.O. Box 7000-115, Redondo Beach, California 90277.



#### INÉDITS

John Coltrane/**Jupiter Variation**, Impulse 9027-9360, 4 originaux: **Number One, Peace on Earth, Jupiter et Leo**, 1966-67, avec Alice Coltrane, Jimmy Garrison, Rashied Ali, Charlie Haden, Pharoah Sanders, Ray Apleton; diverses formations.

**Red Garland** (p)- retour au disque d'un «Bopper» oublié:



1. **Crossings**, Galaxy GXY-5106, trio avec Ron Carter (b) et Philly Joe Jones (dm), Berkeley, décembre 1977, 6 pièces: **Solar, Railroad Crossing (R.C.), Never Let Me Go, Oleo, But Not For Me et Love For Sale.**

2. **Red Alert**, Galaxy GXY-5109, sextet avec Nat Adlerley (cornet), Harold Land et Ira Sullivan (ts), Ron Carter (b), Frank Butler (dm), Berkeley, décembre 1977, 6 pièces: **Red Alert, Theme For a Tarzan Movie, The Whiffenpoof Song, Sweet Georgia Brown, Stella by Starlight, It's Impossible** (trio).

Bill Evans (p)/**CrossCurrents**, Fantasy 9160-9568, avec Lee Konitz (as), Warne Marsh (ts), Eddie Gomez (b) et E. Zigmund (dm), février-mars 1977, 6 pièces dont **When I Fall in Love**, dédiée au saxophoniste ténor Richie Kāmuca décédé récemment.

Neil Larsen (keyboards)/**Jungle Fever**, Horizon SP-733, Hollywood, juin 1978, 7 originaux plus **Last Tango in Paris**, interprétés par Buzz Feiten (g), Willie Weeks (b), Andy Newmark (dm), Ralph MacDonald (perc.), Michael Brecker (ts), Larry Williams (as, fl) et Jerry Hel (tp, flugelhorn). «The story begins in Sarasota, Florida. In the mid-Fifties, young Neil had little interest in his ritual piano lessons, and it was until he was allowed to quit the rigors of formal training that he really launched into music. On his own, he went back to the keyboard, and by the time his twelfth birthday rolled around, Neil and his brother were playing regularly on a local radio show. For the next six years, the place to find him was in the local clubs, playing jazz. 1969 rolled around with a notice from Uncle Sam and a ticket to Vietnam. After a month in the jungles, Neil met a fellow John Coltrane enthusiast, a Captain from St. Louis. He played him some Coltrane and suddenly found himself in a new line of work. His friend was in charge of Special Services for a portion of the war-ravaged country, and for the next year, Neil toured Vietnam with a rock-oriented band playing for the troops. After his discharge, he found himself back home committed to music, but not quite certain how to go about it. He had a friend who knew some musicians in New York, and with a few bills in his pocket, he headed to the Big Apple «for a couple of weeks». He met Buzzy Feiten, a guitarist with a band called Bang, his first day in town. Bang needed a keyboard player, and Neil's return to Florida was postponed. Bang's bassist, Tom Dawes, owned a production company that did TV Commercials, and Neil spent his working hours playing with the band and doing the background music for the commercials. Shortly thereafter, Buzzy Feiten and Neil formed a band called Full Moon with several former members of Paul Butterfield's band. The group cut an album on Douglas Records and stayed together a year, touring both coasts and drawing a devoted cult following before breaking up. That was 1973. For the next five years Neil lived in Manhattan doing session work and heading out on the road with established artists. This album, an instrumental one, is his first as a leader.» Joseph Claussen, notes de pochette.

Joanne Brackeen (p)/**Tring-aLing**, Choice CRS-1016, avec B. Hart (dm), Cecil McBee (b), Randy Brecker (ts)...

Carla Bley (p, comp.)/**Musique mécanique, Watt 9**, avec Charlie Haden (b), Roswell Rudd (tb), Steve Swallow (b), Eugene Chadbourne (g), etc...

Dizzy Reece (ts)/**Manhattan Project**, Bee Hive 7001, sextet, New York, 1978.

Nick Brignola (bs)/**Baritone Madness**, Bee Hive 7000, 5 pièces, 1977, avec Pepper Adams (bs), Dave Holland (b), Roy Haynes (dm) et Derek Smith (p).

Scott Hamilton (ts)/**Scott Hamilton, Vol. 2**, Concord Jazz 61, avec Nat Pierce (p), Monty Budwig (b), Cal Collins (g) et Jake Hanna (dm).

**Chanteuses**: 3 nouveautés

1. Alberta Hunter/**Remember My Name**, Columbia JS-



35553, 10 chansons.

2. Sheila Jordan (voc.)/**Sheila**, Steeplechase 1081, avec Arild Andersen (b).

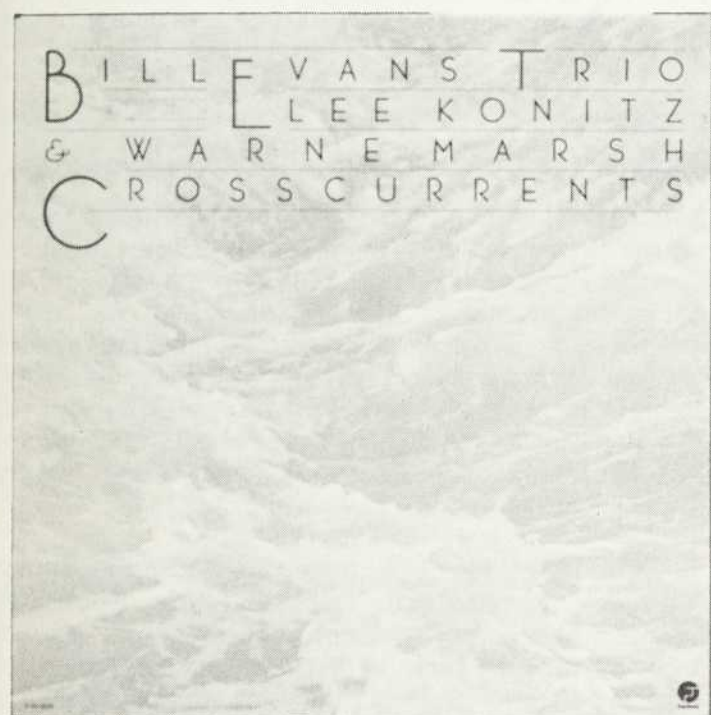
3. Anita O'Day/**In Tokyo**, Emily Records (P.O. Box 123, North Haven, Connecticut 06473), 12 pièces (\$10.00).

**Pee Wee Russell** (cl): 3 disques

1. **Jazz Reunion**, Barnaby-Candid BR-5018, avec Coleman Hawkins (ts), E. Berry (ts), Bob Brookmeyer (tb), Nat Pierce (p), Milt Hinton (b) et Joe Jones (dm).

2. **A Chronological Remembrance**, IARJC-28, de 1927 à 1965, 14 pièces, diverses formations.

3. **Salute to Newport**, Impulse 9359, double, 1959-1962, réédition de deux sessions, Dot et Impulse, avec Buck Clayton (ts), Bud Freeman (ts), Vic Dickenson (tb), etc...



## RÉÉDITIONS

Lennie Tristano (p), Lee Konitz (as)/**First Sessions 1949-50**, Prestige Double 24081, (1 face seulement), également sur cet album des sessions incluant Al Haig (p), J.J. Johnson (tb), Wardell Gray (ts), Sonny Stitt (as)...

Jaki Byard (p)/**Giant Steps**, Prestige 24086, 14 mars 1961, avec Roy Haynes (dm) et Ron Carter (b) pour le 1er album.

**Brothers and Other Mothers, Vol. 2**, Savoy 2236, (Brew Moore, Alan Eager, Phil Urso et Al Cohn).

New Music/**Second Ware**, Savoy 2235, (Archie Shepp, Bill Dixon, Paul Bley).

Stan Levey (dm)/**Stanley the Steamer**, Bethlehem 6030, avec Dexter Gordon (ts)...

Chet Baker (tp)/**Chet is Back**, RCA-PM 31256, avec Bobby Jaspar (ts) et René Thomas (g).

Bunny Berigan (tp)/**I Can't Get Started**, RCA Camden-Quintessence QJ25081, 9 pièces, 1937-39. «Berigan's comet soared across the heavens briefly. He died in June, 1942, at 33. Yet the records he made reflect the glow, the spirit, the daring of Bunny's approach to Jazz. (...) His solo conceptions were new, flashy, broad and gusty in scope. (...) He ranks with Bix Beiderbecke as a horn virtuoso.» Dave Dexter, Jr., notes de pochette.

Johnny Hodges (as)/**Things Ain't What They Used To Be**, RCA Camden-Quintessence 25111, 10 pièces, 3

sessions: a) 2 novembre 1940 (Cootie Williams/tp, Lawrence Brown/tb, Harry Carney/bs, Duke Ellington/p, Jimmy Blanton/b et Sonny Greer/dm), b) 3 juillet 1941 (Ray Nance remplace Cootie Williams) et c) 4 janvier 1945 en grand orchestre.

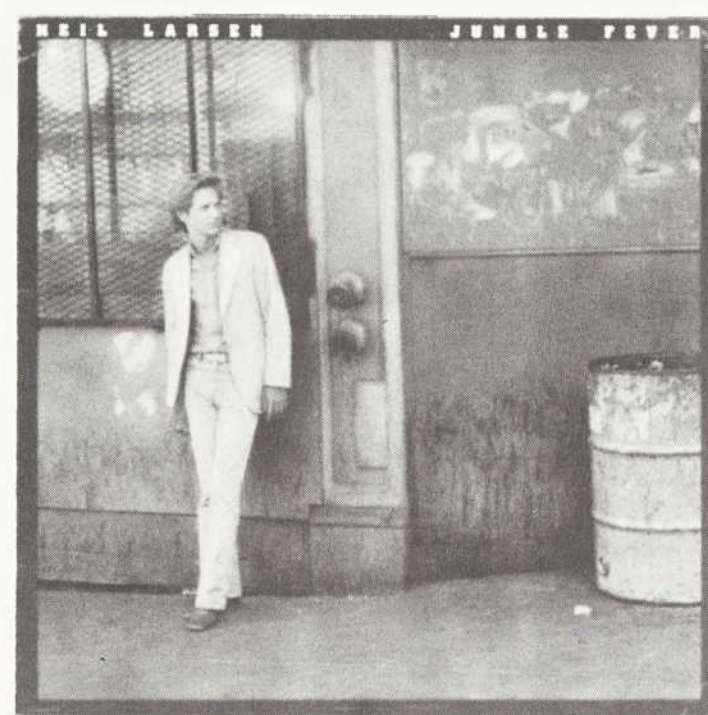
Don Ellis/**How Time Passes**, Barnaby Candid BR-5020, avec Don Ellis (tp), Jaki Byard (p), Ron Carter (b) et Charlie Persip (dm), 5 originaux.

Jazz Artists Guild/**Newport Rebels**, BR 5022, avec Mingus, Dolphy, Max Roach...

The Jazz Life/**R & R**, BR-5021, avec Mingus, Roy Elridge, Cal Massey, etc...

Joe Newman (tp)/**All I Wanna Do Is Swing**, RCA-PM42389.

Bud Powell (p)/**Genius, Vol. 2**, Verve 2-2526, 1954-56, trio, diverses formations.



Coleman Hawkins (ts)/**The Real Thing**, Prestige 24083, réédition intégrale de l'album **At Ease** (Moodsville 7) avec T. Flanagan (p), W. Marshall (b) et Osie Johnson (dm), de même que des extraits de diverses autres sessions Prestige avec Ray Bryant, Kenny Burrell, Red Garland...

**Belgique/Musique**: 2 disques

Charles Loos/**Égotriste**, Les Lundis d'Hortense LDH 001/002, piano solo, enregistré en février 1978, 6 compositions originales, (renseignements: Studio Caramel, 14 rue Jorez, 1070 Bruxelles).

Coulonneux/**Jul Verne**, Les Lundis d'Hortense LDH-4B058-99069, 10 compositions interprétées par Pierre Coulon (flûtes), Michel Dayez (g), Jeannot Gillis (vln, tp, tuba), Jean-Paul Laurent (p, flûtes) avec la participation de Denis van Hecke (vcl), Richard Rousselet (tp), Anne Denis (vln) et Jean Coulon (tb, hélicon).

Ilitch (Thierry Muller)/**Periodik Mind Trouble**, Oxygène OXY-09, 2 suites originales: **Séquences** et **Periodik Mind Trouble**, interprétées par T. Muller en solo (guitare, basse, orgue...). «Ma musique est fondée sur des thèmes répétitifs. À la base il y a une idée générale et par dessus se greffe une sorte de conversation... Ce dessus est donc aléatoire. Il peut être complètement improvisé. Il dépend de mon état d'humeur. (...) Dans ce que je fais, il n'y a pas de véritables structures musicales mais plutôt des idées, des sentiments, des sensations; pas des notes. (...) La musique telle que je la conçois doit être un moment.» Thierry Muller, notes de pochette. (Adresse: Oxygène, 3, rue Ste-Croix-de-la-Bretonnerie, 75004, France).

## Poésie sonore

Charles Amirkhanian/**Texte-Sound Music**, 1750 Arch Records.

## Pulse Music

Phil Glass/**Einstein On The Beach**, Ariola.

**Musique électro-acoustique**: Rosenboom/Teitelbaum

David Rosenboom (piano et système électronique)/**And Out come the Night Ears**, composition and performance: David Rosenboom, instrumentation: Buchla and Steinway; **How Much Better If Plymouth Rock Had Landed On The Pilgrims**, Section V, composition: David Rosenboom, orchestration and instrumentation: Donald Buchla, electronic voice #1 performed by David Rosenboom electronic voices #2, 3, 4 performed by Donald Buchla, 1750 Arch Records S-1774. (Adresse: 1750 Arch Street, Berkeley, CA 94709). «**And Out Come the Night Ears** is an improvisationally developed solo for piano interfaced to an electronic system. I think of the piano very orchestrally; the electronics provides a means of extending this orchestra. In this rendition, the piano's frequency spectrum is partitioned and applied to the electronic system's analyzing inputs. In this way events emanating from separate areas of the keyboard are made to have preprogrammed effects on the sound generation processes, while maintaining a direct relationship to the performer's actions. Other actions, recognized by touch sensors or switches, can alter the program to any degree desired.

There are two basic principles of musical structure I rely on. The first is expressed by the force of attraction, (gravity, love, concentration, creation), and the second lies in the idea of repetition, (materialization, duration). My mindfulness of this constitutes the only score. I find I must wait before the beginning of each performance until I am surprised by the first sound I make and the fact that it is made. Then, I feel ready to proceed.

**How Much Better If Plymouth Rock Had Landed On The Pilgrims** was begun as an organized process of personal development in 1968. The coherence of a train of thought is only perceivable and judgeable after its conclusion. Therefore, it is only at some point of retrospection that one can really identify the body of purposeful precedents that constitute a «work».

It is a piece that was somehow allowed to spring into reality without benefit from or restriction by predefinition. It was, at the time of its invention, a style of focus. Now it is a revitalizing and reenergizing of its own type of animate process. The «piece», as I see it now, consists of many sections of music, only some of which are documented and/or scored. The score of Section V provides a skeleton to use in the embroidering of an improvised tapestry. Its language elements comprise a group of melodic pattern materials, related to each other by transformations, derived from patterns that result from superimposition of primary elements, and by a common pentatonic mode.

Donald Buchla brought to the piece energy ensuing from the trajectory of completion of a new computer assisted electronic music instrument, the 300 Series Electric Music Box, used to realize this performance. Don conceived of a manner of orchestrating the piece, using this new instrument, while on a concert tour of Europe. (Programming goes well with Eurail passes.) It allows real time access to a level of compositional process not previously possible and adds another performable element to the piece. Subsequently, he and I created the realization heard here for a concert at 1750 Arch Street, Berkeley, on April 21st, 1978. That performance was recorded along with **And Out Come The Night Ears** and both are presented on this disc.

It is my belief that there are certain temporal and tonal



concerns in music that manifest organic relationships in and between humans and that these relationships are derived from our inescapable ties to the rhythms of the Earth out of which we are born.» David Rosenboom, 17 May 1978, Berkeley.

Richard Teitelbaum/**Hiuchi-Ishi**, Columbia japonais YX-7518-ND, 2 compositions: **In Memoriam H.M.** et **King William's Town**- in memory of Steven Biko, de Richard Teitelbaum enregistrées les 17 et 18 septembre 1977, et interprétées par Richard Teitelbaum (poly-Moog, micro-Moog, Modular-Moog system), Takashi Kako (p, perc.), Masami Nakagawa (as, fl), Masahiko Togashi (perc.). «Richard Teitelbaum was born in New York City in 1939, and began to study the piano and classical European repertoire at the age of six. In 1964 he received the Master of Music degree from Yale University, studying theory and composition with Allen Forte and Mel Powell. His thesis, a computer-assisted study of the atonal music of Webern and Schoenberg was published in the Journal of Music Theory in 1965.

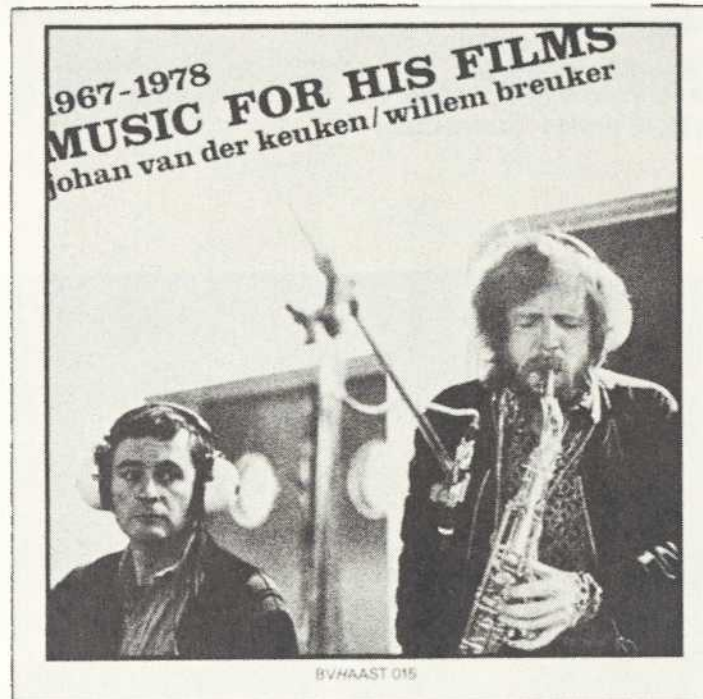
From 1964-66 a Fulbright grant enabled him to continue his compositional studies with Luigi Nono and Goffredo Petrassi in Italy. At this time he became interested in the idea of «orchestrating» brainwaves, heartbeats and other organic signals of the human body by electronic means, and this led him to seek out Robert Moog and his newly invented music synthesizer. After a year of research in electronics, biomedical and biofeedback techniques at Queens College in New York, Teitelbaum returned to Europe in 1967 with one of the first Moog synthesizers. From 1967-70 he toured Europe, performing his own biofeedback music and participating in live-electronic collective improvisations in over two hundred concerts and broadcasts. Many of these were with the composer/performer group Musica Elettronica Viva, which he helped to found, together with Frederic Rzewski, Alvin Curran, Allan Bryant and Ivan Vandor in 1966. Three commercially available recordings of MEV's music were released at that time on Mainstream Polidor and BYG Records.

After touring the United States in 1970, Teitelbaum took up residence at Wesleyan University in Connecticut, studying Japanese, Javanese and West African Music under resident native masters. At this time he founded the World Band, a performance group made up of master musicians from Japan, Korea, Java, India, Ghana, the Middle East and elsewhere. Based on the principles of collective improvisation, this group performed at Town Hall and the Carnegie Endowment for International Peace at the United Nations in 1972 and 1973.

Since 1971, Teitelbaum has taught at the California Institute of the Arts, the Art Institute of Chicago, York University in Toronto and Antioch College. In 1976 he received a commission from the National Endowment for the Arts to compose a piece combining «world» musicians with advanced electronic technology. At that time he was also awarded a Senior Fulbright Grant as a Research Artist to Japan, where he studied the ancient Gagaku (Court) music with Masataro Togi and shakuhachi with Katsuya Yokoyama, as well as collaborating with contemporary Japanese composers and creative performers (Yuji Takahashi, Takehisa Kosugi, Toshi Ichianagi, Masahiko Togashi and others) in concerts and recordings throughout Japan in 1976-77.

He has also worked extensively with creative musicians from the «jazz» tradition, including Steve Lacy, Anthony Braxton, Jimmy Garrison, Leo Smith, Roscoe Mitchell, George Lewis, Dave Holland, Karl Berger and others, recording with Braxton and Smith on Arista and Sackville Records, and with Berger and Holland on CMC.

His composition, **Via della Luce**, is featured in a recently released double album, **United Patchwork**, by the MEV group on the Italian Horo Label, and a duet album with Steve Lacy is scheduled for release later this year. He has also composed the music for Suzan Pitt's animated film **Asparagus**.»



#### CINÉMA/MUSIQUE

**Johan van der Keuken/Willem Breuker, Music for His Films, 1967-1978**, Bvhaast 015, (adresse: 243 Tweede Oosterparkstraat, 1092 BM Amsterdam, Holland), extraits de **Flat Jungle** (1-Waddenzee suite, 2-Flat Jungle), **The Palestinians** (3-Taibe duet, 4-PLO March), et face 2: **The New Ice Age** (1-The Mines of Morocochoa, 2-Flute from the Andes, 3-Monk in Groningen, 4-Entering Lima, 5-November, **Beauty** (6-Beauty), **Velocity 40-70** (7-Velocity Tchicai, 8-Encephalogram, 9-Velocity duet), **A Film for Lucebert** (10-For You, Women, Spanish Song). Toutes les compositions sont de Willem Breuker. Diverses formations incluant Han Bennink, John Tchicai, Leo Cuypers, etc... Notes sommaires et photos pour chaque film représenté à l'endos de la pochette.

Willem Breuker/**Tambours dans la nuit**, Bvhaast.

#### FOLKLORE

**Texas-Mexican Border Music**, una historia de la musica de la frontera, Arhoolie-Folklyric Records, 14 volumes parus à date.

Vol. 10- Narciso Martinez (accordion)/**El Huracan del Valle** (his first recordings, San Antonio, Texas, 1936-1937), Folklyric 9017, duo avec Santiago Almeida (Bajo Sexto or 12-string guitar), 17 pièces. «A man who was perhaps the single most influential player of the accordion in South Texas for several generations.» Chris Strachwitz, notes de pochette.

Vol. 11 - El Ciego Melquiades/**The Blind Fidler**, Folklyric 9018, 15 pièces, «violin usually accompanied by a guitar or bajo sexto. On some cuts (4) a cello plays a second part to the violin, a string bass plucked and bowed is also present on some sessions 1935-36-37-38-50. «The music which Melquiades played was from a passing tradition, the sound of the violin once so common on both sides of the border, was in the 1940's and 50's rapidly replaced by the increasingly popular accordion. There were other

violinists making recordings at the time but none were as popular as El Ciego Melquiades. I feel this was due to his ability to play the violin in a very rural or country style, which was the style most people wanted to hear.» Chris Strachwitz, notes de pochette. (adresse: Arhoolie Records, 10341 San Pablo Ave, El Cerrito, California 94530.)

#### MAGAZINES & REVUES

**Computer Music Journal**, P.O. Box E, 1263 El Camino Real, Menlo Park, California 94025. «Published four times a year by people's computer company, a non profit corporation.» Canada: \$15.00, sinon \$20.00 airmail; Europe: \$23.00. (Microcomputer to synthesizer interface, How a computer makes music, Software music, Unesco computer music workshop, Record reviews, Interviews, etc...)

**Musicworks**, #6, Winter 79, \$1.00, 30 St. Patrick Street, Toronto, Canada M5T 1V1, (Musique nouvelle - Québec/Canada/U.S.A./etc...)

**Musique en Jeu**, #32, Bruits de fond, éditions du Seuil, sept. 78, 127 p. \$9.95, (Hidalgo, Cardew, Lucier, Cage, Ivanka Stoianova, Daniel Charles, etc...); #33, **Tutti Frutti**, \$9.95.

**Cadence**, février 1979, \$1.25, une entrevue avec Don Ayler, (adresse: RT-1 Box 345, Redwood, N.Y. 13679).

**Semiotexte**, Vol. III, No. 1, 1978, \$3.00, Nietzsche's return: textes de John Cage, Daniel Charles, Bataille, Derrida, Klossowski, etc..., 160 p. «A self-supporting, non-profit journal of a group analyzing the power mechanisms, which produce and maintain the present division of knowledge.» (adresse: 522 Philosophy Hall, Columbia University, New York, NY 10027); Vol. III, No. 2, 1978, \$4.50, Schizo-Culture Vol. 1, textes de Robert Wilson, The Ramones, John Cage (empty words), Phil Glass (interview), etc...

**October #8 et #9**, 1978, textes de Benjamin Boretz (Debussy, Schoenberg, Carter), Pierre Boulez et Michel Fano (a conversation), Michel Fano (Berg's lulu), Dominique Jameux (IRCAM), Ivanka Stoianova (The Production Process in Music), etc... (MIT Press, 28 Carleton Street, Cambridge, Massachusetts 02142, U.S.A.).

**La Quinzaine littéraire**, #284, La Musique, le Mot, la Voix, articles et interviews de Gilbert Amy, Luciano Berio, Cathy Berberian, Pierre Boulez, Vinko Globokar, Maurizio Kagel, Betsy Jolas, etc... (adresse: 43, rue du Temple, 75004 Paris).

**Radio Free Jazz**, Dept. C1, 3212 Pennsylvania Ave S.E., Washington, DC 20020, U.S.A., \$10.00 U.S./12 Nos.

#### LIVRES

**Jazz Records 1897-1942**, 4e édition de Brian Rust, Arlington House, \$60.00.

**A Jazz Pioneer Around the World**, Herb Flemming par Eginio Biagioni, disponible de Dick Bakker, Stevinstraat 14, Alphen aan de Rijn, Holland.

**The American Record Label Book**, de Brian Rust, 287 photos, historique, artistes,... \$20.00.

**Finding Buddy Bolden**, Don Marquis, Louisiana State Press, \$5.95.

**To Be Or Not To Bop**, autobiographie de Dizzy Gillespie, \$11.00.

**A Concise History of Avant-Garde Music** (from Debussy to Boulez), Oxford University Press, New York-Toronto, 1978, 216 p., \$7.00.

**Music's Connecticut Yankee**, an introduction to the life and music of Charles Ives by Helen R. Sive, 141 p., Atheneum Press, \$6.95.



**Brass Bands and New Orleans Jazz**, de William J. Schafer, 134 p., Bibliographie, discographie, index, Louisiana State University Press, \$6.95.

**John Cage**, Pauline Oliveros, Philip Corner, etc..., cf. Printed Editions, P.O. Box 842, Canal Street Station, New York, NY 10013.

**Skakuhachi Playing**, de John Neptune, 3402 Trophy Drive, La Mesa, California 92041, U.S.A., approx. \$6.00 US.

#### QUELQUES ADRESSES:

**Oak Lawn Books** (livres de jazz), Box 2663, Providence, Rhode Island 02907, U.S.A.

**Coda Publications** (disques et livres de jazz), Box 87, Station J, Toronto, Ontario M4J 4X8, Canada.

**Walter C. Allen of Canada** (livres de jazz), Box 929, Adelaide Station, Toronto, Ontario M5C 2K3, Canada.

**New Music Distribution Service**, 6 West 95th Street, New York, NY 10025, USA, (disques India Navigation, C.R.I., Chatham Square, Watt, 1750 Arch, etc...).

**Daybreak Express Records**, P.O. Box 582, Cathedral Street Station, New York, NY 10025, USA, (FMP, Horo, Sun, Ring, Circle, Black Saint, etc...).

#### RAYMOND GERVAIS

#### ERRATA DANS PARACHUTE 13:

##### 1) La Musique et l'Histoire:

-les points d'interrogation ont été omis,

-p. 19, 3e colonne, Lili Boulanger, lire 13 et non 18 mélodies,

-p. 20, 1ère colonne, John Cage, rayer le p entre 1935 et 1948,

-p. 20, 2e colonne, lire Jean Cras et non Gras,

-p. 21, 1ère colonne, lire Ferroud et non Ferrou,

-p. 21, 3e colonne, avant-dernière ligne, lire Sufi et non Suli,

-p. 22, 1ère colonne, lire Alan et non Allan Hovhaness,

-p. 22, 2e colonne, Janacek, 1ère ligne, lire «broussailleux» et 31e ligne lire «intime»,

-p. 22, 3e colonne, Koechlin, lire «bassoon»,

-p. 22, 3e colonne, Franz Liszt, avant-dernière ligne, lire Liszt et non Lisz,

-p. 23, 1ère colonne, Messiaen, 5e ligne, lire Manifesto,

-p. 23, 1ère colonne, lire Ernest et non Enerst Moeran,

-p. 23, 1ère colonne, lire Mihaly et non Miholy Mosonyi,

-p. 23, 2e colonne lire Nono et non Mono,

-p. 23, 2e colonne, R. Nordraak, 2e ligne, lire «or» et non «of» folk music,

-p. 23, 2e colonne, H. Overton, 2e ligne, lire Overton avec majuscule.

-p. 23, 3e colonne, Rachmaninoff, lire «Benedetti» et non Bendetti,

-p. 25, 1ère colonne, lire «Edgard» et non Edgar Varèse.

2) p. 44: les photos de la performance de Raymond Gervais/«Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer» sont de France Pontbriand.

##### 3) Naître/N'être: Double you

-p. 54, l'ordre des photos 4 et 5 est inversé,

-p. 55, 1ère colonne, 28e ligne, lire «production» et non «construction».

-p. 55, 2e colonne, 16e ligne, lire «a» et non «à» la possibilité...

##### 4) Musiques au présent:

-p. 58, 2e colonne, lire «Lennie» et non «Lenie» Tristano,

-p. 58, 3e colonne, Ornette Coleman, omettre «Rayer»,

-p. 59, 2e colonne, 8e ligne, omettre s à couverture.

marielle  
mailhot

1460 ouest, rue Sherbrooke,  
Montréal, Québec 844-2287

FÉVRIER

pierre boogaerts  
roland poulin

MARS

brian wood  
john francis

colloque d'histoire et de théorie de l'art

## situations du formalisme américain

art - théorie - critique

octobre 1979

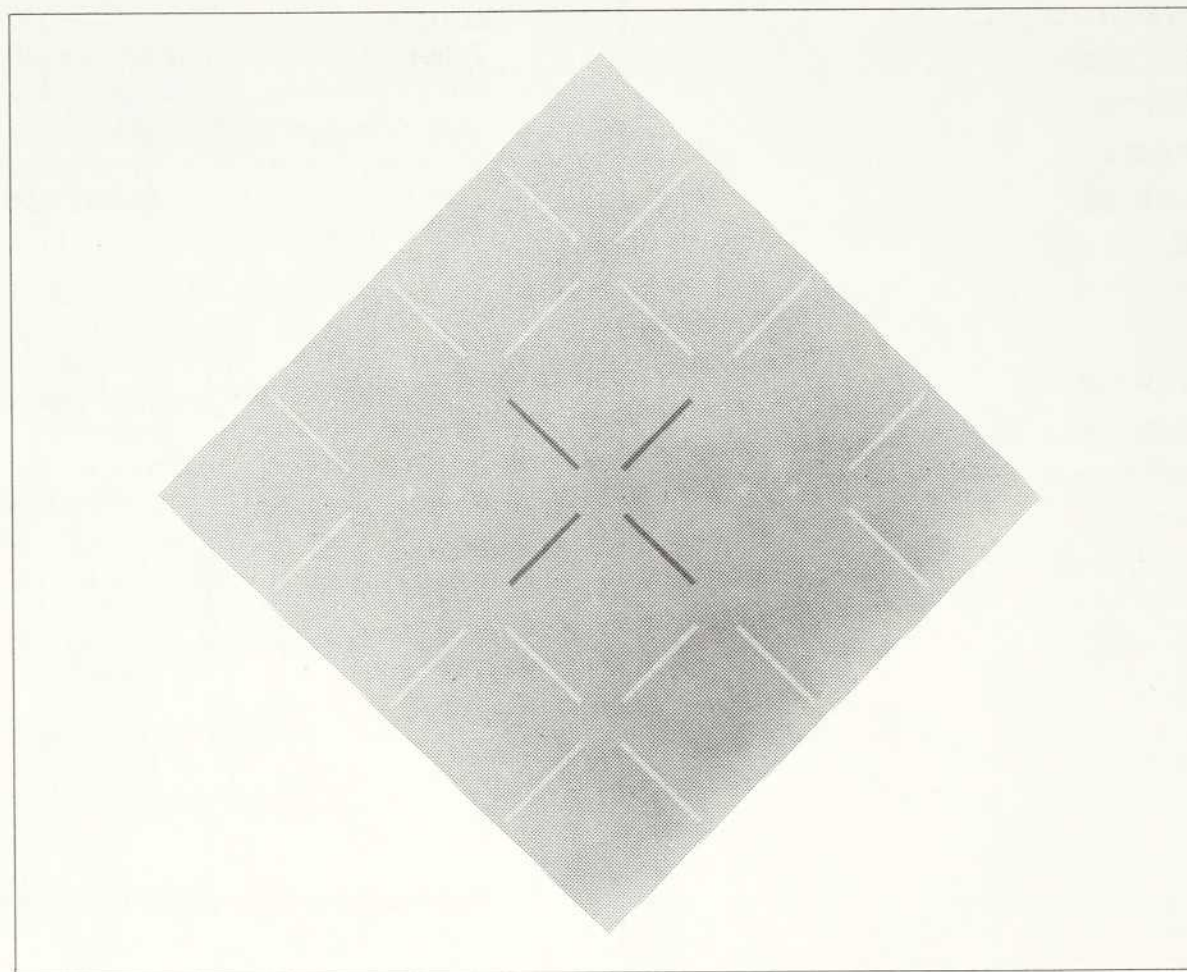
musée d'art contemporain de montréal

participation internationale

info: rené payant  
5630, rue descelles, app. 9  
montréal (québec)  
canada H3T 1W5



**YVES GAUCHER:  
A FIFTEEN-YEAR PERSPECTIVE  
1963-1978  
MARCH 17 TO APRIL 29**



*Yves Gaucher Le Cercle de Grande Réserve 1965  
Acrylic on canvas 215.9 cm diagonally (152.4 x 152.4 cm)*

**Monticelli: His Contemporaries, His Influence**

Closes March 11

**Rodin's Burghers of Calais**

Closes March 11

**Canadians in Paris**

March 3 to April 15

**Art Press**

March 3 to March 25

**Drawings by Jack Weldon Humphrey**

Opens March 31

**Ozias Leduc the Draughtsman**

Opens April 7

**Art Gallery of Ontario**

Dundas Street, two blocks west of University  
Information: 361-0414 Closed Mondays.



## THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

Artists we represent:

**Barbara Astman**  
**Alex Cameron**  
**David Craven**  
**André Fauteux**  
**Paul Hutner**  
**Harold Klunder**  
**Suzy Lake**  
**Malcolm Rains**  
**William Tucker**  
**Lynton Wells**  
**Mia Westerlund**  
**Tim Zuck**

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3

Telephone (416) 961-0011

## CENTERFOLD

**TELE-PERFORMANCE ISSUE. Vol. 3, No. 1, 1978. 72 pages. \$2.00.** An issue focusing on the social-political actions (Performance) of artists using a combined format of Performance and Video. A document of a Tele-Performance Festival organised in Toronto, Canada, September, 1978. Analysis of works by Elizabeth Chitty, Tom Sherman, General Idea, David Buchan, Marshalore, Daniel Dion and Daniel Guimond, The Hummer Sisters, The Government, Dennis Tourbin, Clive Robertson, Jean-François Cantin, Randy and Berneche. Guest Editorial preface by Kenneth Coutts-Smith.

This issue also contains articles: Sociology: The New Triumverate (Police, Artist, Broadcaster) by Tom Sherman; Literature: First Experiments in Writing and Reading Video by Scott Didlake, and others. Also book, performance and film reviews.

**CENTERFOLD** is written and edited outside of removed art criticism, it is researched and assembled by artists and regularly incorporates new developments of artists' social journalism. **CENTERFOLD** has just finished a twenty-four page report on The Body Politic Trial, a trial involving North America's leading gay journal, Body Politic and its right to publish controversial sexual information.

Subscriptions \$9 Individual, \$18 Institutional (payment must accompany orders.) All back issues available.  
Centerfold: 2nd Floor, 217 Richmond St. W., Toronto, Ont., Canada M5V 1W2.

## YAJIMA/GALERIE

23 MARS - 14 AVRIL, 1979 GREG CURNOE, DESSIN  
KAREN SMILEY, PHOTOGRAPHIES  
VERNISSAGE : 23 MARS, 17h30-20h

19 AVRIL - 12 MAI, 1979 LEE PLOTEK, PEINTURES RECENTES  
VERNISSAGE : 19 AVRIL, 17h - 20h

LA GALERIE EST OUVERTE : MARDI - SAMEDI 11 h - 17h

1434 RUE SHERBROOKE OUEST, MONTREAL, QUEBEC, H3G 1K4 TELEPHONE : (514) 842 2676



cartoon by Peeter Sepp

### join us for our 10th anniversary season

Yes! I'll subscribe today!

Yes, I'll give artmagazine as a gift!

Founded in Toronto in 1969 *artmagazine* is the most lively well-informed publication in the visual arts in Canada today.

#### RATES

1 year (5 issues) \$12  
2 years (10 issues) \$22

artmagazine, Suite 408, 234 Eglinton Ave. E., Toronto, Ontario M4P 1K5

**artmagazine**



## Fine Arts at York University

Study **Dance, Film, Music, Theatre, and Visual Arts** in Toronto, one of North America's liveliest arts centres. Students enrolling in the Honours Bachelor of Arts or Bachelor of Fine Arts degree program select courses in the Department(s) of their choice.

**Graduate Studies:** students follow a 2-year course in Dance, Music, or Visual Arts, leading to a Master of Fine Arts degree.

**Summer Studies** are also available in all Departments. Teaching faculty includes professional performers, artists, filmmakers, historians and critics.

For further information contact:

Information Officer  
Faculty of Fine Arts  
York University  
4700 Keele Street  
Downsview, Ontario  
Canada M3J 1P3  
Telephone (416) 667-3237

## praxis four

Available  
February

*A Journal of Radical Perspectives on the Arts*

Robert Sayre, 'Goldmann and Modern Realism: Introduction to the *Balcony* Article'

Lucien Goldmann, 'Genet's *The Balcony*: A Realist Play'

Stefan Morawski, 'Historicism and the Philosophy of Art'

Alan W. Barnett, 'José Hernández Delgado: The New Art of the Mexican Revolution'

Marc Zimmerman, 'Exchange and Production: Structuralist and Marxist Approaches to Literary Theory'

Ariel Dorfman, 'The Invisible Chile: Three Years of Cultural Resistance'

Marc Ferro, '*La grande illusion*: Its Divergent Receptions in Europe'

Andrew Turner, '*Ballads Moribundus*' (28 drawings)

William Hartley, '*Lambras*: A Vision of Hell in the Third World'

James Goodwin, 'The Object(ive)s of Cinema: Vertov (Factography) and Eisenstein (Ideography)'

G. L. Ulmen, 'Aesthetics in a "Disenchanted World"'

Louis Aragon, 'John Heartfield and Revolutionary Beauty'

Kenneth Coutts-Smith, 'The Political Art of Klaus Staeck' (with over 60 reproductions)

'The Image as Weapon: Interview with, and Photomontages by, Christer Themp-tander'

Gregory Renault, 'Over the Rainbow: Dialect and Ideology in *The Wizard of Oz*'

Alberto Asor Rosa, 'Gramsci and Italian Cultural History'

Stefan Heym, 'The Indifferent Man' (short story)

Heinz Brüggemann, 'Bertolt Brecht and Karl Korsch: Questions of Living and Dead Elements Within Marxism'

Richard Albrecht and Matthias Mitzschke, 'Bert Brecht: "Bolshevik Without a Party Book" or *Petit-Bourgeois Intellectual*?'

Thomas McGrath, 'Some Notes on Walter Lowenfels'

'The Spanish Civil War: A Portrait in Verse, with Photographs by Hans Namuth and Georg Reisner'

David Craven, 'Towards a Newer Virgil: Mondrian De-mythologized'

Plus notes and discussion by Leonard Henny, Marc Zimmerman, Edward Baker and Bram Dijkstra; short reviews by Lee Baxandall, Jonah Raskin, Frank Galassi and David Peck; poetry by Yannis Ritsos, Ernesto Cardenal, Denise Levertov, Thomas McGrath, Tanure Ojaide, Peter Klappert, Ricardo Alonso, Margaret Randall, Teresa de Jesús, Vicente Gómez Kemp, Don Gordon, Walter Lowenfels, Harryette Mullen, James Scully, Ricardo Morales, Mary Lou Reker, E. Ethelbert Miller and Susan Anderson; drawings by René Castro.

Single copies: \$3.75. Individual subscriptions (including outside the United States): \$7.00 for two issues. Sustaining subscriptions: \$25.00. For checks in Canadian dollars please add 10%. *Praxis* is distributed in the U.K., Europe and the Commonwealth by Pluto Press, Unit 10 Spencer Court, 7 Chalcot Road, London NW1 8LH, England. Subscriptions: £4.00.

*Praxis*, P. O. Box 207, Goleta, California 93017 USA

# M.F.A. UNIVERSITY OF CALGARY.



The M.F.A. in studio arts currently offers specialization in painting, printmaking and sculpture. Other areas such as ceramics, drawing and photography are being considered.

For further information write directly to:

Professor V.R. Brosz (Department Head)  
Art Department, MA 672,  
The University of Calgary,  
Calgary, Alberta.  
T2N 1N4.

Application deadline April 1. Undergraduate programs leading to the B.F.A. degree are also available.

# M.F.A. UNIVERSITY OF CALGARY.



Catalogue  
disponible à PARACHUTE  
15 dollars

03 23 03

03 23 03 PROJETS ÉVÈNEMENTS

03 23 03 est une rencontre internationale d'art et d'artistes qui se tiendra à MONTREAL du 3 au 23 mars 1977.  
03 23 03 est une invitation lancée aux artistes de toutes disciplines. Les artistes feront parvenir du 3 au 20 mars (date limite), par la poste (les projets devront être postés au moins un mois avant le début du projet), des projets qui traduisent l'esprit de leurs recherches actuelles. Les projets sous forme de manuscrits, d'esquisses, de propositions visuelles, conceptuelles ou autres, doivent être présentés sur papier dans un format ne dépassant pas 40 cm x 60 cm. À son projet, l'artiste peut joindre des textes supplémentaires, des documents sonores et visuels pour fins de documentation ou d'explicitation. Au cours de la manifestation, selon leur date de réception par la poste, ces projets seront affichés un jour; après leur affichage, les projets seront acheminés dans un système de documentation chronologique qui permettra leur accessibilité auprès du public pendant toute la durée de 03 23 03. Les projets seront publiés dans un journal documentant tout le processus qui définit 03 23 03. Une équipe constituée des responsables de la manifestation et de critiques invités sera chargée de constituer ce journal. Le journal deviendra le catalogue de 03 23 03, publié à 3,000 exemplaires et diffusé internationalement. Prix \$15.00.

03 23 03 retournera à ses frais les projets et ce, au plus tard, six mois après la fin de la manifestation.

03 23 03 accompagne cette partie de la manifestation de conférences/débats avec les critiques, dont Jean-Christophe Amman, Germano Celant, Annette Michelson, et Caroline Tisdall.

03 23 03 sera en même temps le lieu de plusieurs événements. Nous pouvons déjà annoncer les participations suivantes: Simone Forti, Charlemagne Palestine, Pier Paolo Calzolari, Gina Pane, Klaus Rinke, Michael Snow, Raymond Gervais, General Idea.

Le journal catalogue témoignera aussi des événements, des discussions, des conférences par des textes et photos. Chaque participant recevra une copie du catalogue.

03 23 03 est organisé par France Morin et Chantal Pontbriand de PARACHUTE, et par Normand Thériault de l'INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, Montréal.

Veuillez adresser votre projet à: 03 23 03  
c.p. 730 — Succursale N  
Montréal, Canada  
(514) 522-9167

03 23 03 PROJECTS PERFORMANCES

03 23 03: an international encounter of art and artists to be held in MONTREAL from March 3 to 23, 1977.

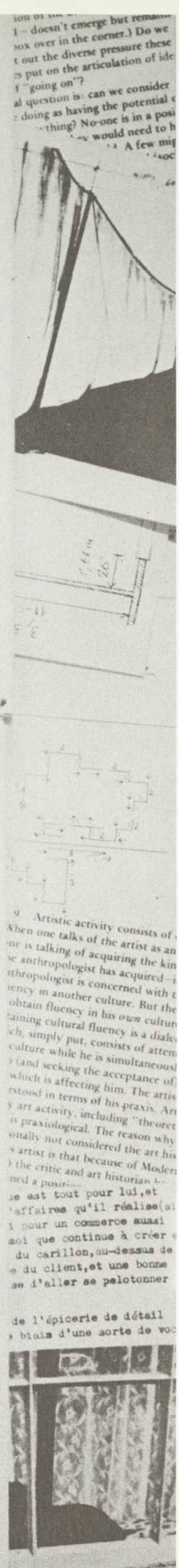
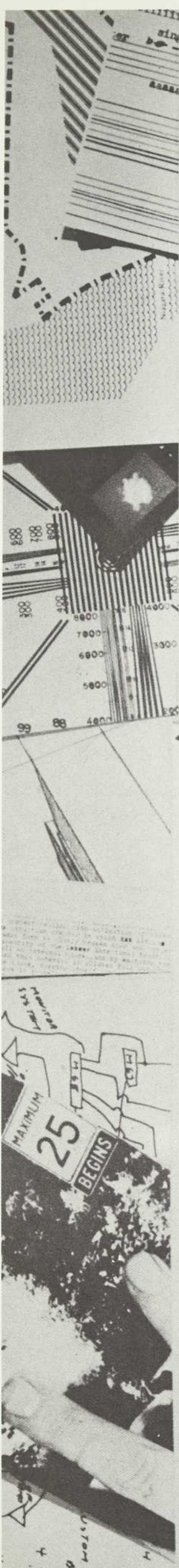
03 23 03: an exhibition of projects by artists of all disciplines. Artists are invited to mail in projects on paper related to their current work: performance, video, painting, drawing, sculpture, etc. Maximum format of the presentation: 40 cm x 60 cm. Projects can also be documented with written, visual or sound materials. Projects will be exhibited on their date of arrival by mail (no later than March 20) (the projects have to be mailed at least one month before the opening date) and subsequently filed in a documentation system open to the public. All projects will be sent back to the artists within six months after the closing date.

03 23 03: from March 3 to 23 lectures, discussions with critics and artists, and a series of performances are scheduled. Participants to date: critics: Jean-Christophe Amman, Germano Celant, Annette Michelson and Caroline Tisdall; performers: Simone Forti, Charlemagne Palestine, Klaus Rinke, Gina Pane, Pier Paolo Calzolari, Michael Snow, Raymond Gervais, General Idea.

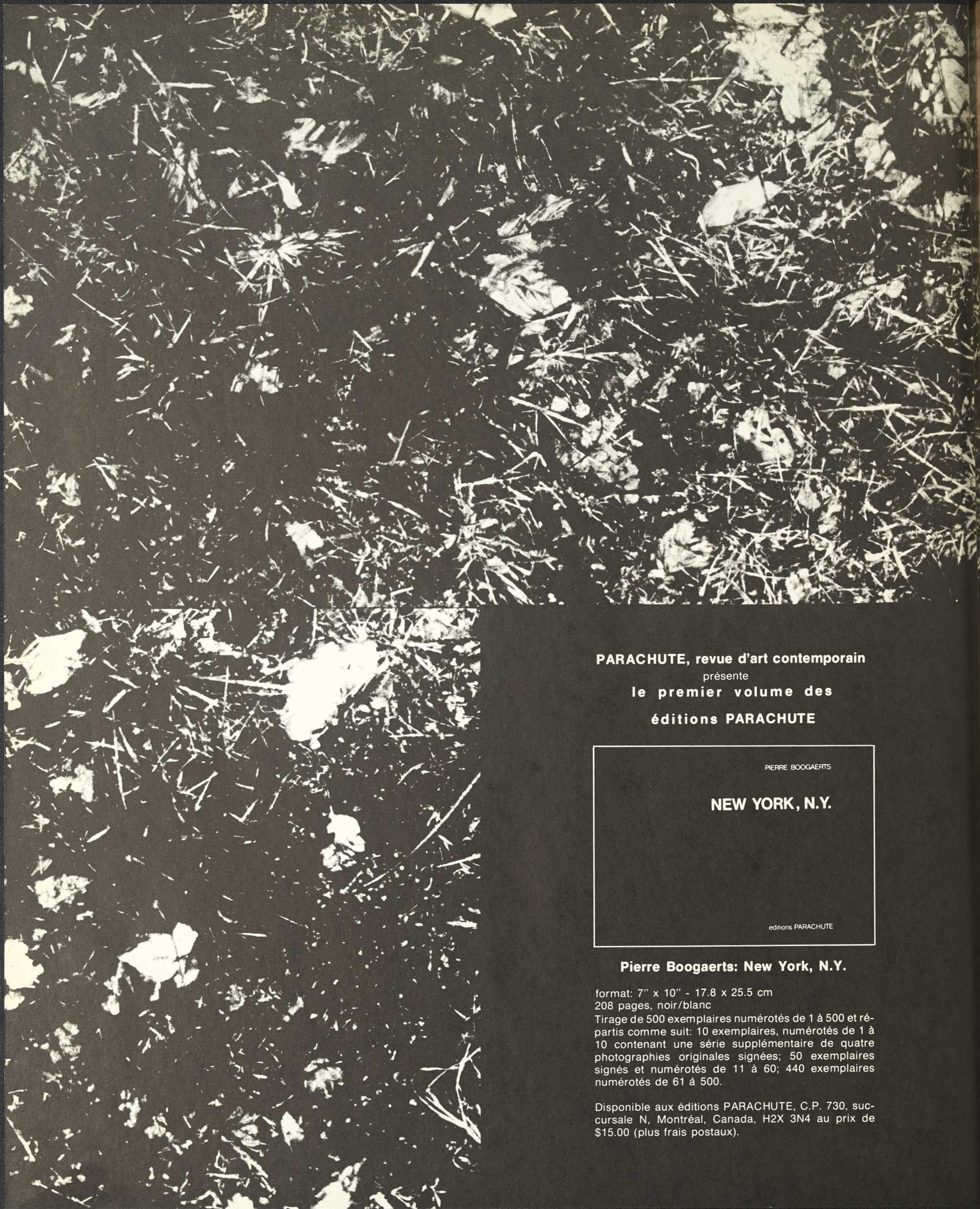
03 23 03: a journal of events including the projects, lectures, discussions, and performances, texts and photos, edited by the four critics and the organizers. Each participant will receive a copy of the catalogue, printed in 3,000 copies and internationally distributed. The catalogue will also be available at the above address for \$15.00.

03 23 03: is organized by France Morin and Chantal Pontbriand of PARACHUTE and by Normand Thériault of the INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, Montréal.

Please send your project to: 03 23 03  
c.p. 730, station N,  
Montréal, Canada  
(514) 522-9167







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

PIERRE BOOGAERTS

**NEW YORK, N.Y.**

éditions PARACHUTE

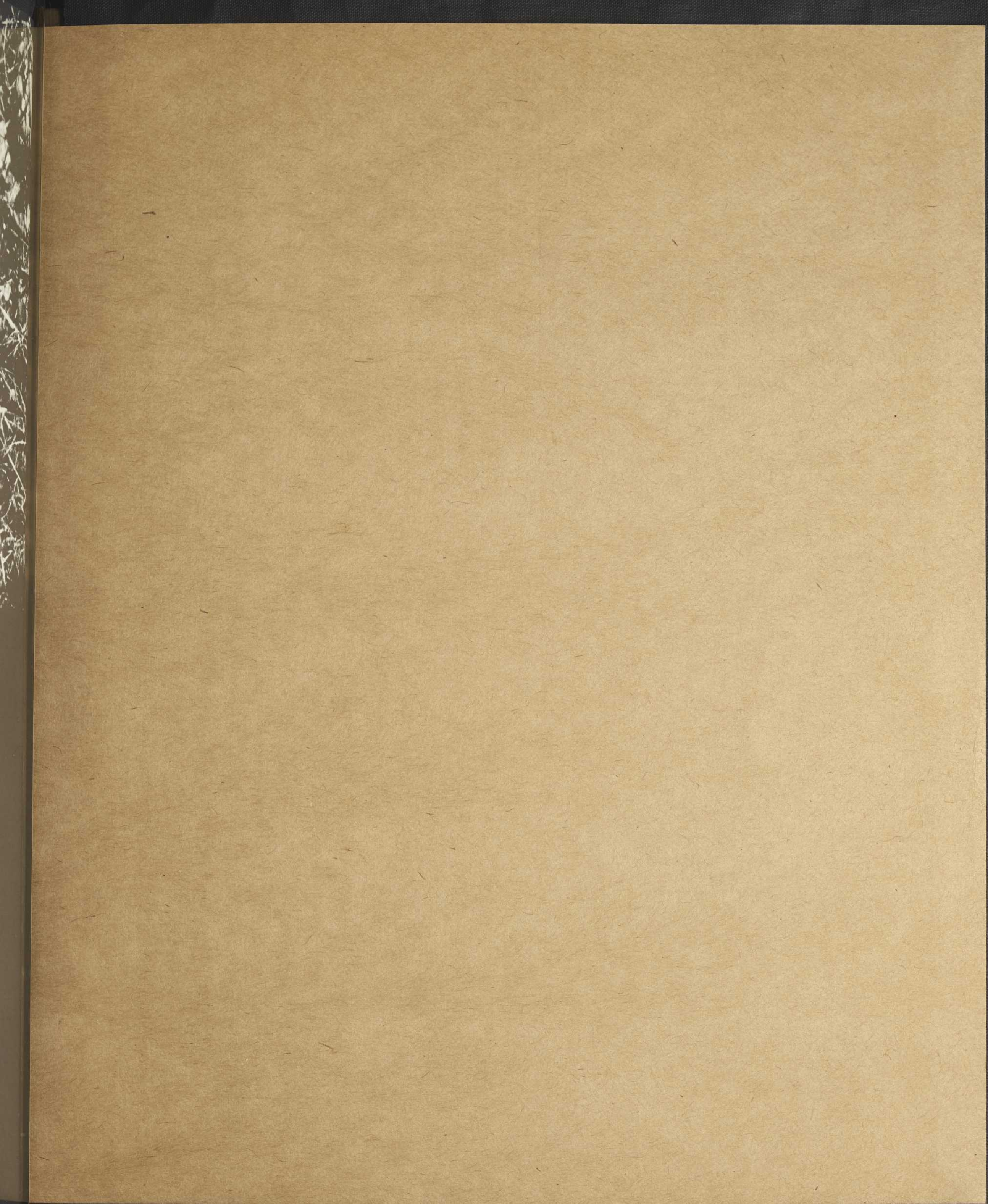
**Pierre Boogaerts: New York, N.Y.**

format: 7" x 10" - 17.8 x 25.5 cm  
208 pages, noir/blanc

Tirage de 500 exemplaires numérotés de 1 à 500 et répartis comme suit: 10 exemplaires, numérotés de 1 à 10 contenant une série supplémentaire de quatre photographies originales signées; 50 exemplaires signés et numérotés de 11 à 60; 440 exemplaires numérotés de 61 à 500.

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







## **Vous trouverez la revue PARACHUTE:**

### **ALLEMAGNE**

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

### **ANGLETERRE**

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1

HAYWARD GALLERY, Belvedere Road, London SE1

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1

IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

### **BELGIQUE**

E. RONA (+-o), 13, avenue Théodore-Roosevelt, B 1320 Genval-Lac

PALAIS DES BEAUX-ARTS, 10, rue Royale, 1000 Bruxelles

LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 70, rue de l'Arbre-Béni, 1050 Bruxelles

### **CANADA**

Vous trouverez la revue PARACHUTE dans les librairies, ou dans les galeries et les musées suivants:

GALERIE MARIELLE MAILHOT, 1460 ouest, rue Shebrooke, Montréal, Qué. H3G 1K4

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Cité du Havre, Montréal, Qué. H3C 3R4

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, 3400, ave du Musée, Montréal, Qué. H3G 1K3

YAJIMA/GALERIE, 1434 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Qué. H3G 1K4

MUSÉE DU QUÉBEC, Parc-des-Champs-de-bataille, Québec, Qué. G1S 1C8

TABAGIE GIGUÈRE, 59, rue Buade, Québec, Qué. G1R 4A2

FOREST CITY GALLERY, 213 King Street, London, Ontario N6A 1C9

LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre national des arts, 75, rue Elgin, Ottawa, Ontario K1P 5B8

GALERIE NATIONALE DU CANADA, rues Elgin & Slater, Ottawa, Ontario K1A 0M8

ART MÉTROPOLE, 217 Richmond Street West, Toronto, Ontario M5V 1W2

LE BOUQUINEUR, 1222 Robson Street, Vancouver, B.C. V6E 1C1

NOVA GALLERY, 1972 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6J 1M5

OCTOPUS BOOKS LTD., 2250 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6K 1N8

VANCOUVER ART GALLERY, 1145 West Georgia Street, Vancouver, B.C. V6E 3H2

WESTERN FRONT, 303 East 8th Ave, Vancouver, B.C. V5T 1S1

NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, Library, 5163 Duke Street, Halifax, N.S. B3J 3J6

### **ÉTATS-UNIS**

NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012

PRINTED MATTER, 7 Lispenard Street, New York 10013

JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012

RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222

A.R.C., 91 Yester Way, Seattle, WA 98104

ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110

HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213

LEGION OF HONOR BOOKSHOP, California Palace of the Legion of Honor, Lincoln Park, San Francisco, CA 94121

LARRY EDMUNDS BOOK SHOP, INC., 6658 Hollywood Blvd., Hollywood, CA 90028

THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103

WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street N.W., Washington, DC 20005

### **FRANCE**

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

LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris

LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris

### **HOLLANDE**

OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 227, Amsterdam

DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

### **ITALIE**

EVE ROCKERT CARPI, via Solferino 18, 20121 Milano

CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano

UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 oma

SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze

STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze

### **PORTUGAL**

CONTRA-A-CORRENTE, Ecidoea/Livraria, R. Da Atalaia 204-206, Lisboa 2

### **SUISSE**

ÉCART, a/s John Armleder, 6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

