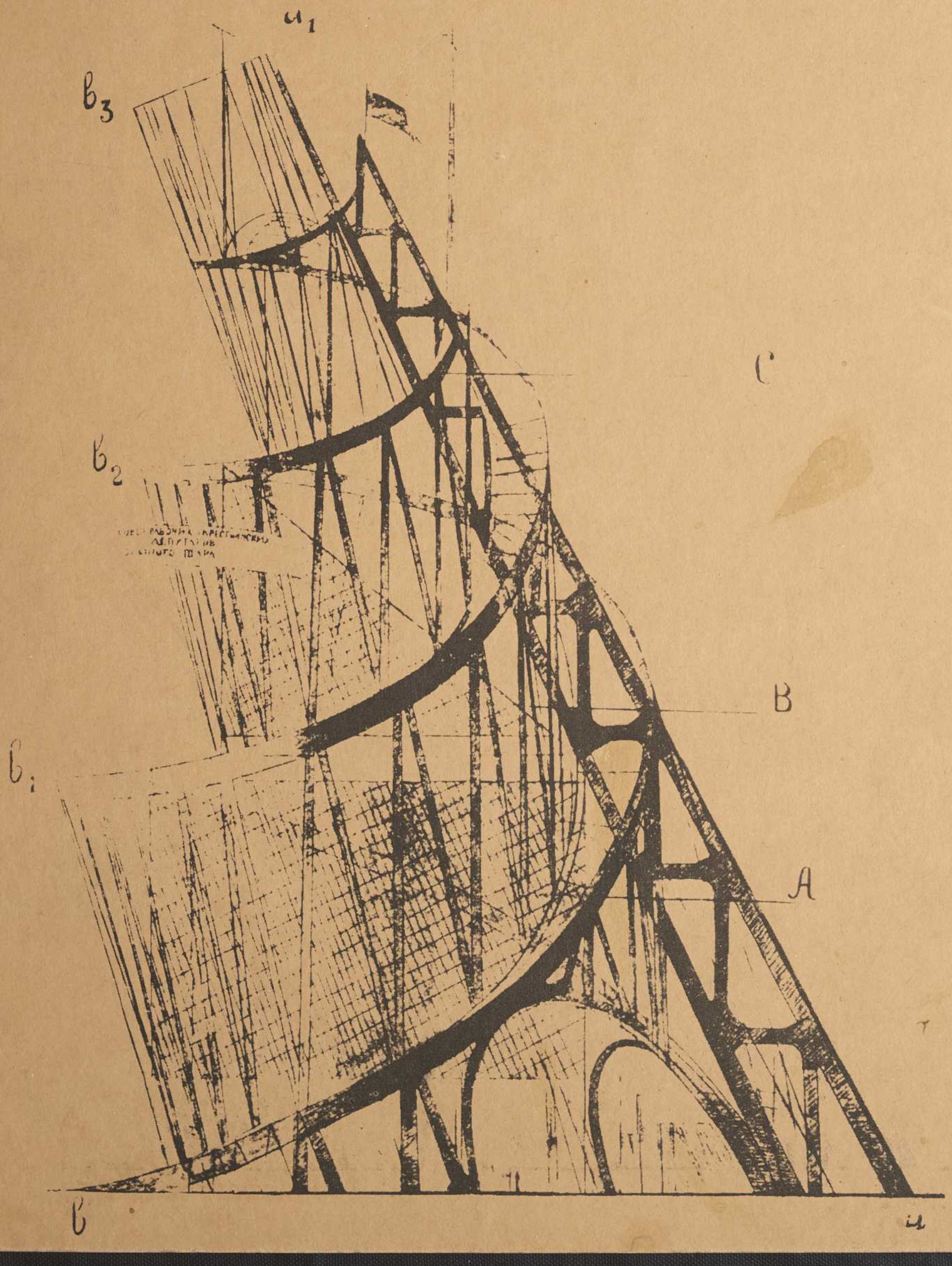
PARACHUTE

PER
P.255
BNQ



PARACHUTE

directeurs de la publication
FRANCE MORIN
CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs
GEORGE BOGARDI
EVE ROCKERT CARPI
CHANTAL DARCY
WILLIAM A. EWING
RAYMOND GERVAIS
I. GOPNIK
MYRNA GOPNIK
SUZANNE DANIS-HEBERT

système graphique
ROLAND POULIN

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
C.P. 730 - Station N
Montréal, Québec, Canada H2X 3N4
(514) 844-4341
publication trimestrielle
le numéro $2.50
abonnement 9.00
étranger 12.00 (par avion)

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

4e trimestre 1975

Coopérative d'imprimerie
Véhicule, Montréal

courrier de 2e classe
enregistrement (autorisation en cours)

PARACHUTE est publiée par ARTDATA ENR. avec l'aide du ministère des Affaires culturelles et du Conseil des Arts du Canada.

Crédits photographiques

YVAN BOULERICE pages 6-7
ALEX NEUMANN pages 16-26 26
ROLAND POULIN page 27
GABOR SZILASI pages 24-25
HENK VISSER pages 28-31

couverture

V. TATLINE, Projet du Monument pour la IIIe Internationale. Reproduit dans N. Pounine, Tatline (Contre le cubisme), Petrograd, 1921. (Extrait de - 2 STENBERG 2, catalogue de la Galerie Chauvelin, Paris, 1975, par Andrei B. Nakov, page 11.)

1

octobre, novembre, décembre 1975

4 **QUEBEC 75: une stratégie**
interview de Normand Thériault par
France Morin et Chantal Pontbriand

10 **PIERRE BOOGAERTS plantation / jaune – bananier**

16 **JOHN HEWARD** texte de Myrna et I. Gopnik

22 **JEAN NOEL**

24 **ROLAND POULIN notes 1974-1975**

28 **IAN CARR HARRIS**

32 **PHILIP GLASS** interview par R. Gervais et R. Lepage

35 **CIONI CARPI les transfigurations**

42 **ALBERT MAYR performances from "time-aspects"**

Que connaissons-nous de l'art contemporain à l'extérieur du Québec, au Canada ou à l'étranger? Savons-nous même ce que devient l'art contemporain à Montréal...comment circule l'information artistique? Les seuls organes de diffusion valorisés à l'heure actuelle au Canada desservent le "monde" de l'art en général. Bien sûr, occasionnellement, on nous accorde le privilège de quelques colonnes sur l'art-en-train-de-se-faire, mais on le fait toujours en véhiculant les valeurs dites contradictoires de l'art classique et de l'art contemporain, de sorte que tout art de recherche, tout art d'avant-garde, apparaît comme étant détracteur plutôt que révélateur d'idéologies contemporaines ou du cheminement historique auquel nous sommes confrontés.

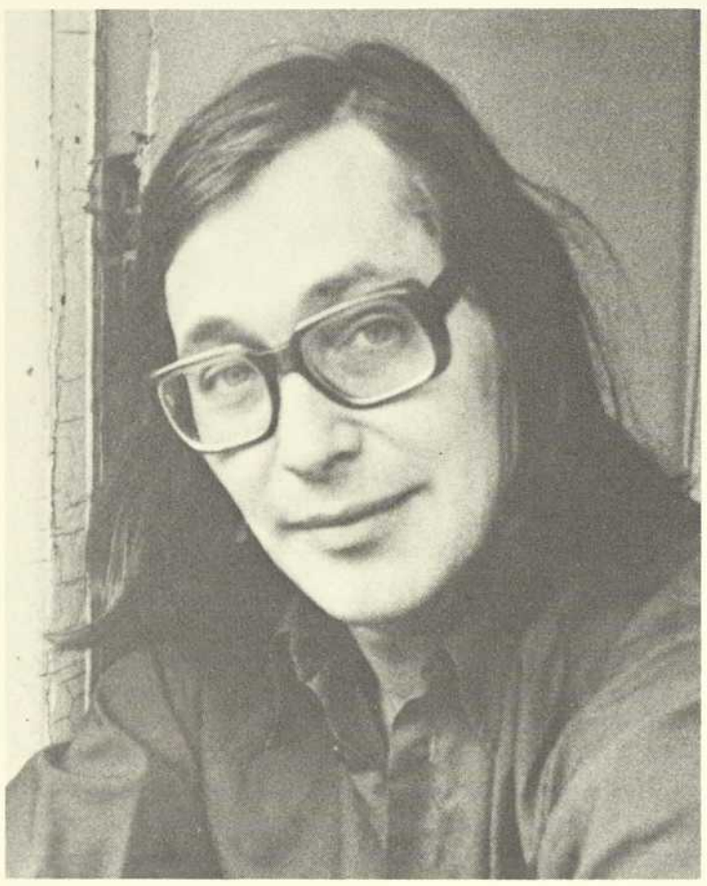
Nous nous proposons d'offrir au lecteur une revue se préoccupant des tendances spécifiques à son époque tout en gardant cette perspective historique qui fera que PARACHUTE s'intéressera à ceux qui ont fait l'histoire et dont les recherches demeurent encore aujourd'hui d'actualité. Il est possible de produire une revue d'art contemporain, sans pour autant se rallier du coup au camp des modernistes qui entretiennent autant de préjugés, de parti-pris et de snobisme que leurs adversaires. Situer l'information artistique dans un cadre de référence qui ne s'articule pas qu'en fonction de sa propre historicité, tout en tenant compte du contexte politique, social et économique où elle est forcément impliquée. Arriver à un échange interdisciplinaire et international qui soit un décloisonnement culturel et une antithèse au régionalisme. De plus en plus, le débat du "rattrapage culturel" et de la "dépendance de l'étranger" s'estompe. Il faut maintenant apprendre à fonctionner à l'intérieur de schèmes culturels en état de reformulation, explorant à la fois la voie du retour aux sources et celle des nouvelles réalités idéologiques, scientifiques et technologiques.

Informer veut dire non seulement décrire objectivement les différentes démarches de l'art contemporain mais bien permettre aux artistes, aux critiques, aux administrateurs d'art d'intervenir directement dans nos pages en leur accordant entière liberté afin de permettre à ces collaborateurs de faire le point sur les problèmes pertinents à l'art d'aujourd'hui. PARACHUTE se veut l'instrument critique d'un art-en-évolution qui prend corps et racine dans un milieu tissé d'ambiguités. Difficiles sont les tentatives de se trouver une antériorité à même une histoire de l'art qui se limiterait uniquement à celle du pays. Cette difficulté d'être est augmentée du fait que la cheville du système artistique s'appuie davantage sur une raison d'être politique que sur une viabilité économique. De ce fait, l'information artistique devient l'apanage du prestige national plutôt que l'analyse critique d'une société en devenir. Il ne s'agit plus de donner libre cours à une critique lyrique et esthétisante, ou de faire abstraction du contexte réel qui est à la base de toute énergie créatice. Parallèlement, comment ne pas se méfier de ces avant-gardes utopistes qui visent à solutionner tous les problèmes, sans conscience de la complexité du monde actuel. Nous vivons au carrefour de cultures, et même de civilisations en mutation, d'où l'errance d'une fermeture sur le monde et sur la multitude d'idées neuves et d'idées oubliées qui ressurgissent en tant qu'actualité et qui nous conduisent à emprunter un des cheminements possibles aujourd'hui: la remise en question, le jugement critique, le choix nouveau. (Traduction anglaise dans la section information.)

QUEBEC 75 une stratégie

une interview de NORMAND THERIAULT

par FRANCE MORIN
CHANTAL PONTBRIAND



P. Après Québec Underground,[1] d'où est venue l'idée d'organiser Québec 75?
N.T. Québec Underground fut le témoignage d'une tendance en voie de disparition en 1972, témoignage rendu possible grâce à une relation avec Yves Robillard.[2] Robillard représentait une idéologie dans le milieu pendant les années soixante et il était temps, en 1972, d'en témoigner. Je ne dirais pas que l'art le plus vivant au Québec entre 1962 et 1972 était nécessairement celui qui se retrouve dans Québec Underground, que Québec Underground fut un panorama mais le constat d'une situation marginale. Aujourd'hui, l'art underground n'existe pas. Quant à l'idée menant à Québec 75, elle est née d'un besoin historique et local de témoigner d'une réalité québécoise dans le domaine de l'art, au-delà d'un état de désorganisation avancée en ce qui concerne les musées, les galeries et la critique. Même un des premiers débats à surgir, dès que l'on commença à discuter de cette exposition, se situa justement autour d'une question: "qu'est-ce que l'art québécois"? Il y a toute une idéologie qui se dégage de cette question. On a toujours pensé que l'art québécois était construit dans une succession logique, et presque dans une dialectique historique propre à lui-même se définissant à travers les Automatistes, puis les Plasticiens. Québec Underground, à la limite, servit de définition pour une certaine génération d'artistes. On a découvert dans les discussions préliminaires qu'il n'est plus possible de rattacher à elle-même notre histoire de l'art. Présentement, l'art québécois est ouvert à toutes sortes d'influences; comme dans toute société pluraliste, on est coincé. Québec 75 relève de la nécessité de monter une exposition qui serait au moins un essai de définition de l'art au Québec à l'heure actuelle. L'exposition n'est cependant pas un constat, elle est la proposition d'une définition. Elle est un point de référence, et essaie de déterminer, à partir de lignes majeures, des potentialités.

P. Québec 75 est la première manifestation majeure de l'Institut d'art contemporain; comment s'inscrit-elle dans le programme de l'Institut?[3]
N.T. L'Institut d'art contemporain a un nom beaucoup plus pompeux que ce que représentent ses activités! Le mot Institut est simplement là pour exprimer un concept . . . au lieu de créer une institution, l'idée est de développer un centre qui permette de mettre sur pied des projets et des manifestations, centre qui n'existe que grâce à ses activités et non pas par habitude, comme un musée, pour ainsi dire. Un musée est obligé d'être continuellement en opération, de conserver le patrimoine national, de faire vivre une collection. L'Institut vit d'une autre notion des choses, celle de faire des événements marquants. L'Institut relève beaucoup plus de la notion de service que de la notion de "défense et illustration" d'une idéologie extrêmement spécifique, stylistique, plastique, politique ou autre.

P. Comment l'Institut finance-t-il Québec 75?
N.T. L'Institut n'est financé que par ses projets, c'est-à-dire que s'il n'y avait pas eu de subventions spécifiquement pour Québec 75, il n'y aurait pas eu d'Institut non plus! Si on veut assurer la pérénité de l'Institut, il faut trouver d'autres subventions pour d'autres projets spécifiques. L'avenir de l'Institut dépend des possibilités de trouver le maximum de projets pour réussir à assurer une certaine permanence au concept, ainsi qu'une rentabilité. Québec 75 est entièrement subventionné en ce qui touche les arts plastiques par la Corporation des Musées nationaux du Canada, au coût de $157,264.00. D'autres subventions nous parviennent du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts métropolitain, du ministère des Affaires culturelles et de l'Office du film du Québec. Celles-ci couvriront les frais des sections film et vidéo de Québec 75, ainsi que le catalogue de l'ensemble de l'exposition.

P. Comment l'idée de Québec 75 s'est-elle matérialisée en concept de travail?
N.T. Au départ, quand j'ai présenté ce projet, il s'agissait presque du projet individuel de quelqu'un qui se destine au chômage . . . Ne pas avoir eu de réponse positive de la Corporation des Musées nationaux, Québec 75 aurait été une petite exposition mal faite, sans moyens: un statement personnel. Avec les moyens octroyés, et la démarche adoptée, j'ai réuni un comité consultatif, constitué des spécialistes du milieu. Réunir ce comité consultatif, c'était déjà définir l'exposition car l'action même de travailler ensemble à produire un concept est une intervention dans le milieu, au niveau de ces spécialistes. L'exposition est donc une formulation dans le temps et elle est intéressante parce qu'elle garde une notion d'évolution. Elle est influencée autant par ce qui se passe autour que par ce qu'elle cherche à faire. Elle représente un concept en évolution.

P. De qui était constitué le Comité consultatif?
N.T. On a choisi des représentants du Musée d'art contemporain et du Musée des Beaux-Arts, de la critique, de l'Université du Québec, au départ tous des gens intéressés au secteur de l'art contemporain. J'ai voulu inclure des artistes, mais comme ces artistes se sont sentis jugés par le Comité à cause du genre d'exposition qui se dessinait dans les premières discussions, ils ont démissionné du projet. Lorsqu'on est arrivés à former deux concepts assez précis et qu'une division interne des membres du Comité est apparue, on a réuni des artistes à nouveau, choisis cette fois en regard d'une participation à l'intérieur de groupes actifs à l'heure actuelle, comme Véhicule, Media, Graff. Cette dernière réunion du Comité consultatif avec cette dizaine de personnes impliquées dans le milieu fixa le concept final de l'exposition. Il est ordinairement admis qu'une bonne exposition est faite comme un bon tableau, c'est-à-dire qu'elle est l'oeuvre d'un individu. Ma conception est autre: une bonne exposition, surtout une exposition du type de Québec 75, doit être le fruit d'une réflexion collective. Il s'agit de donner le plus de chances possibles à l'exposition plutôt que d'essayer de poursuivre un concept. Nous sommes aux prises avec une problématique géographique et historique au Québec. Qu'un individu en ait une perception, cela pourrait constituer une exposition. Mais quand on a reçu des fonds publics une telle somme d'argent, il est nécessaire d'avoir recours à la collectivité afin de compiler le maximum d'information et de justifier ces fonds. Ce serait amoral de dépenser $157,000.00 sur une idée personnelle . . .

P. Ce Comité consultatif ayant fini de siéger, comment avez-vous procédé pour arriver au choix final des artistes?
N.T. Comme je le disais, deux idéologies sont ressorties des réunions du Comité consultatif. La première relevait d'une notion où une exposition doit introduire le spectateur à l'oeuvre d'art. La deuxième se greffait à une autre, à savoir qu'une exposition est une intervention dans le champs de la pratique plastique. On a opté pour cette deuxième

notion et l'exposition a été pensée comme devant être d'abord une action auprès du milieu des artistes. Si cette action est efficace, elle rejoindra le public. Cette attitude est préférable à celle d'essayer de vendre une idéologie de l'art. A partir de cette définition d'intervention dans le champs de la pratique, il n'est plus question de "dorage de statues", comme le redoutait un des artistes. Au stade du Comité consultatif, nous étions revenus, comme élément de définition, à la présentation du projet qui débutait par: "A partir de ce qui s'est produit entre 1970 et 1975, définir l'art au Québec en 1975". Sans quoi, nous en aurions été à nous demander si Pellan, Lemieux, Molinari, ou Charles Gagnon, devaient être inclus, à retomber dans le piège du panorama. Nous avons ainsi eu pour tâche de définir des problématiques, spécifiques à ces cinq années-là, et d'exclure tout artiste non concerné par ces problématiques. Personnellement, je dirais plus importante l'oeuvre de certains artistes élaborée avant la période 1970-1975, mais qui sont exclus de l'exposition justement à cause de cette antériorité historique.

P. Que dire d'un artiste qui aurait formulé sa problématique avant 1970, mais qui l'aurait renouveléedurant les années 1970-1975?
N.T. Si un artiste fait de la peinture expressionniste en 1975, il est mieux d'être en forme! Il faut qu'il ait eu un développement autre qu'une simple relation stylistique . . . L'exposition n'est pas un jugement de qualité, elle ne veut pas nécessairement rassembler les meilleurs artistes du Québec. Elle cherche plutôt à identifier les artistes qui ont fait évoluer le milieu culturel québécois entre 1970 et 1975, plutôt que ceux qui auraient nécessairement transformé la situation plastique au Québec entre 1970 et 1975. Quand je dis situation plastique, il faut mettre des guillements triples.

P. Pour revenir au contexte historique, l'exposition serait-elle l'embryon d'une réponse à Borduas et aux Plasticiens?
N.T. Au départ, il s'agissait simplement de monter une exposition qui représenterait l'art au Québec en 1975. On s'est vite aperçu de l'impossibilité de définir cette situation globalement. On ne pouvait que se référer au travail de X ou de Z sans pouvoir en tirer une définition commune.

Face à Borduas et face aux Plasticiens, l'exposition témoigne d'un pluralisme. Le milieu culturel québécois est nourri de différentes idéologies à l'heure actuelle. Il y a malgré tout des constantes dans l'exposition. Ce n'est pas une exposition d'objets classiques, de gravures, de peintures ou de sculptures, utilisant les media traditionnels.

Deuxièmement, l'exposition est constituée à 50% d'oeuvres produites par des artistes anglophones.

P. Y a-t-il eu un souci d'équilibrer les deux cultures existantes au Québec, à travers les artistes choisis?
N.T. Non, il n'y a pas eu de tel souci. A ce propos, la phrase de George Bogardi, membre du Comité consultatif, a été signifiante. Il a dit: "S'il faut choisir des québécois parce qu'il en faut plus qu'il faut d'anglophones, celà ne m'intéresse plus." Nous ne sommes pas le ministère des Affaires culturelles. Nous avons voulu choisir les démarches les plus signifiantes de notre milieu. Savoir que l'artiste est né en Colombie Britannique, au Nigéria, à Toronto, s'il parle français ou non, ce n'était pas important.

P. Avez-vous décelé des tendances plastiques spécifiques à l'intérieur des choix que vous avez effectués?[4]
N.T. Je dirais que l'exposition, à l'analyse, est historiquement dépendante de la galerie Véhicule, dans le sens que l'idéologie que Véhicule a défendu par ses multiples réseaux, nous venons de la confirmer. La notion d'artiste que l'on pousse dans cette exposition est beaucoup plus celle de Véhicule que celle que l'on retrouve à la galerie Marlborough-Godard et à la galerie Signal. Une autre chose m'apparaît très importante: on peut bien parler de l'exposition maintenant, mais ce dont je parle, c'est d'intentions et d'analyses. C'est quand on verra les oeuvres que l'on saura si nous avons eu raison ou tort, et à quelle marge d'échec on peut s'attendre.

Nous avons cependant chercher à créer un équilibre dans le choix des artistes en imposant trois critères de sélection.

Le premier avait trait à l'oeuvre passée, le deuxième à la capacité d'un artiste d'être responsable de son oeuvre, jugement que l'on portait à la suite d'entrevues, et le troisième, au projet élaboré spécifiquement pour l'exposition. Quant à ce troisième point, nous n'exigions pas nécessairement d'oeuvres nouvelles, mais si l'oeuvre avait déjà été exposée à Montréal, il fallait que les raisons soient solides pour qu'un artiste puisse justifier qu'il vaille le coup de la montrer à nouveau, un an après, comme oeuvre actuelle. Il s'agit d'une exposition dans le temps ... il est aussi possible, si l'on parle de 19 artistes maintenant qu'il n'y en ait que 17 à l'ouverture de l'exposition, faute chez certains d'avoir pu acheminer leurs projets à terme. Il y a des artistes que nous aurions aimé inclure dans l'exposition, mais qui n'ont pas rempli l'un ou l'autre des critères, ce qui les excluaient par respect pour la définition même de l'exposition.

Présentement, je pense qu'il n'y a pas de mouvements dans l'art québécois. Une des tendances les plus fortes, c'est peut-être encore celle des Plasticiens, qui aujourd'hui se limitent à trois artistes. On pourrait bien parler des expressionnistes. Mais dans le fond, je retombe dans le passé. Je m'en tire peut-être bien comme çà, mais une des problématiques de l'art québécois est cette inclinaison à la définition qui produit un art théorique, super-formulé: l'oeuvre est ainsi extrêmement bien sentie, bien rationnelle. Trop, dans mon esprit. Il y a beaucoup d'artistes qui pourraient être intéressants s'ils osent devenir des artistes, c'est-à-dire s'ils dépassent les simples définitions problématiques pour travailler au niveau de l'expression beaucoup plus libre.

P. Qu'entends-tu par le fait que les artistes soient théoriques?
N.T. Un des grands défauts de l'artiste québécois se situe dans son manque de confiance en lui-même. Quant à moi, l'artiste québécois est très paresseux, dans le sens qu'il n'ose pas vraiment mener à terme ce qu'il vit. Les artistes ont tendance à étirer un peu trop leur réflexion, à tenter de garder leurs oeuvres au niveau des projets. Pour l'artiste québécois, la définition sociale, c'est, ou l'enseignement, ou l'endroit où il gagne sa vie. L'art, c'est une activité que l'on pratique "par les soirs", sans jamais prendre le taureau par les cornes afin de se définir volontairement artiste, et briser cette clôture économique. Inévitablement, l'artiste québécois, mais c'est le cas d'une faible minorité, peut vivre entièrement de son métier. Cela devient une attitude personnelle que de vivre de son art à temps plein. L'artiste s'exprime non pas dans sa réflexion — la réflexion est intéressante pour lui, nécessaire d'ailleurs, nous y avons attaché beaucoup d'importance pour l'exposition — mais c'est quand il communique et non qu'il réfléchit qu'un individu existe.

P. Cette paresse est-elle uniquement redevable aux artistes ou peut-on aussi en attribuer une partie au contexte montréalais des musées et des galeries?
N.T. Bien sûr, on peut attribuer le problème au contexte, mais, on peut aussi dire aux artistes qu'ils en sont responsables. Tenir les choses à l'état de maquettes n'a aucune signification. A ce moment là, on n'est pas artiste. Dans mon cas, je ne peux plus dire que je suis un critique d'art. Je n'écris plus depuis quatre ans. Ce serait assez stupide d'aller me présenter comme critique d'art. Pourtant, il y a des artistes ici qui ne produisent pas et qui n'ont jamais eu d'expositions. Revenons à Borduas. Si le groupe des Automatistes avait attendu d'être admis par le milieu pour se faire connaître, on n'en parlerait même pas. Mais quand Borduas et les autres ont fait leur exposition dans un appartement de la rue Amherst, sur les murs duquel ils avaient tendu de la jute, ils désiraient se manifester. Le Refus Global, il ne faut pas l'oublier, fut imprimé à 400 copies, 300 sont restées pendant dix ans sous le comptoir de la Librairie Tranquille.

Si tu fais un geste et tu es logique avec toi-même, si tu penses que ton message est bon, tu prends les moyens pour le communiquer, sans attendre la consécration d'une biennale. Il faut pousser son geste à terme, il faut le faire aboutir.

A cause de la situation économique de l'artiste québécois, aussi à cause de la nouvelle génération d'administrateurs d'art, je mets critiques entre guillements, on veut à tout prix avoir un nouvel art québécois et on encense des individus qui n'ont jamais rien fait. Québec '75 n'échappe pas à ce dilemne. Lauzon, par exemple, est un cas d'artiste qui a eu quelques expositions seulement. Il est cependant inclus dans l'exposition parce qu'il est un des seuls à explorer l'aspect nationaliste folklorique québécois. Dans l'exposition, il y en d'autres qui produisent faiblement . . .

P. Est-ce qu'il y a un rapport entre les tendances formelles et l'idéologie nationaliste, les problèmes culturels?

N.T. Dans la ligne traditionnelle nationaliste qui exploite une imagerie propre à la génération antérieure, on retrouve Cozic, Lauzon, Lemoyne, Mihalcean. Ils conservent leur intérêt dans la mesure où ils représentent une idéologie locale qui fait partie de notre culture, dans la mesure où ils ont la possibilité de renouveler cette idéologie. C'est un risque comme pour le reste. Dans la tendance conceptuelle, si l'on pense à Poulin, Mongrain, Champagne, il y a un risque aussi, car je ne suis pas convaincu que l'on puisse parler d'oeuvre encore à leur sujet. Tout est en état de formulation. J'espère que l'exposition pourra apporter une aide en ce sens en offrant un lieu d'expression. Il y a peut-être des valeurs plus sûres dans l'exposition. Mais, même un artiste comme Alleyn, on ne juge pas sa carrière, on ne l'a pas choisi parce qu'il a peint en 1962, on l'a choisi pour ce qu'il a fait en 1974. Le choix est plein de potentialités, et l'exposition est un risque sur des potentialités.

P. Comment expliquer que des artistes comme Dutkewych, Heward, Goodwin, par exemple, ne fasse pas partis de l'exposition, est-ce qu'ils n'ont pas répondu à un des trois critères explicités plus haut?
N.T. A ce propos, je citerais Molinari qui a dit: "En 1969, quand je me suis retrouvé devant mes bandes, j'avais deux options, les continuer ou les arrêter. Les continuer, cela voulait dire devenir un fabricant de tableaux et, à ce moment là, j'abandonne toute recherche. Ces tableaux là sont bons en soi, ça fonctionne, il n'y a plus de problème".

Je pense que Molinari a dû réfléchir et introduire une nouvelle problématique dans son oeuvre, pour éviter la formule rentable qui ne constitue plus une recherche en soi. Il y a des artistes dans le milieu qui ne font pas partie de l'exposition parce qu'ils n'osent jamais pousser à terme leur recherche. Ou ils arrêtent leur recherche stylistiquement, ou ils se donnent des échéances tellement longues pour solutionner des problèmes, et le métier d'artiste retombe dans la notion classique d'art, laquelle notion n'a d'intérêt que dans la mesure où on produit une oeuvre.

La liste de noms qu'on avait, au départ, était de 80 artistes; elle a été ramenée à 40 et on a visité 30 ateliers. De ces trente visites, on a choisi 20 artistes. Généralement, le milieu québécois est tellement mal organisé, au niveau de l'information, qu'on a des artistes dont on parle sans même savoir pourquoi. On parle d'une image, on ne parle même pas d'oeuvre, et ce, à tous les niveaux folklorique nationaliste, avant-garde. Le milieu ici n'est pas compétitif, que l'on soit bon ou mauvais artiste, ce n'est plus important et à la fin tout le monde subsiste.

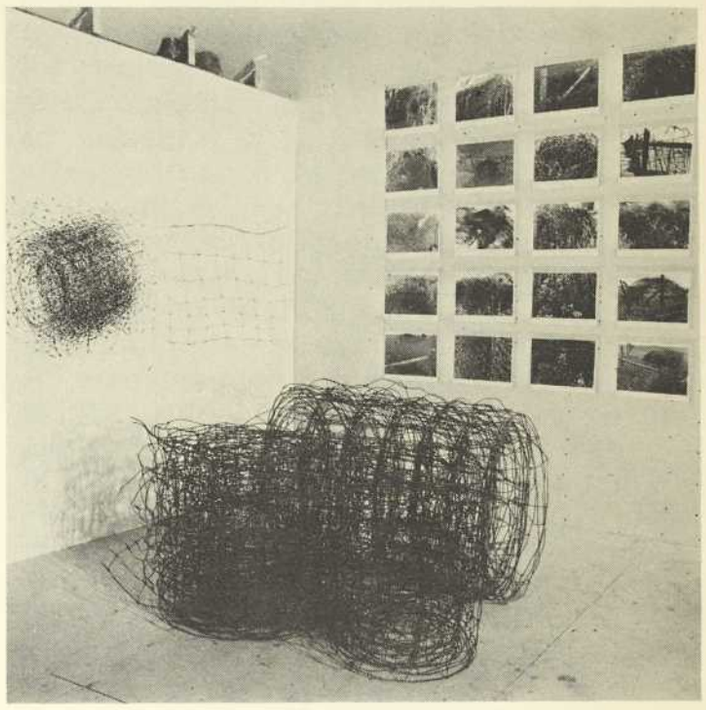
Des galeries comme Véhicule ou Media ne font pas de grillage, n'ont pas de politique. Il est admis à Montréal qu'on peut-être un mauvais critique. On ne le lira pas, mais on le considèrera autant critique que celui que l'on penserait bon. Le Musée d'art contemporain s'est amélioré seulement depuis que Fernande Saint Martin est là. Même si elle montre un éventail d'expositions, c'est un éventail à plusieurs aspects, malgré un budget impossible, et il y a là un effort de rigueur. Dans une situation comme celle-là, on peut parler de pauvreté de la critique, de pauvreté de l'autocritque, même, quant aux artistes. Car les artistes se supportent entre eux, sans se critiquer. Quant à l'exposition, dans le contexte que je décris, elle est produite au risque de faire une erreur, au risque au moins de faire quelque chose.

P. Pourquoi le point de départ des ateliers, débats, conférences qui constituent aussi Québec 75, n'a-t-il pas été le choix des oeuvres et des questions relatives à celles-ci?
N.T. L'exposition présente une problématique dans le milieu et est un instrument de promotion pour les artistes. Chacun des artistes peut rencontrer le public, dans le cadre même des activités qui accompagnent l'exposition, pour dialoguer avec lui ou présenter son point de vue. Mais il y aura aussi d'autres débats que ceux-là, parce que l'art, ce n'est pas seulement les artistes, c'est aussi les gens qui font l'art, la critique, les administrateurs . . . Que le vedettariat semble passer sur autre chose que sur les rencontres avec les artistes, cela est déjà très significatif. Il n'y a que deux artistes sur les vingt de l'exposition qui ont demandé à mener des débats. Mais les artistes seront présents partout. Les débats, qu'on le veuille ou non, vont tourner autour d'eux. On peut déjà prévoir les bagarres quand on voudra parler des groupes d'artistes. Par contre, rien n'arriverait si on avait voulu présenter l'idéologie de tel artiste ou de tel autre. Avec Molinari, Gaucher ou Gagnon, cela aurait été bien différent. Ce sont de vieux pros, avec vingt ans de métier, alors que les artistes de l'exposition n'en ont souvent que quelques-unes. Je pense que le débat sera quand même centré sur l'artiste. On a choisi des thèmes qui représentent les possibilités du milieu. Certains thèmes ont été complètement éliminés, les vieilles luttes politiques, par exemple, avec le ministère des Affaires culturelles, un sujet aujourd'hui vide de sens.

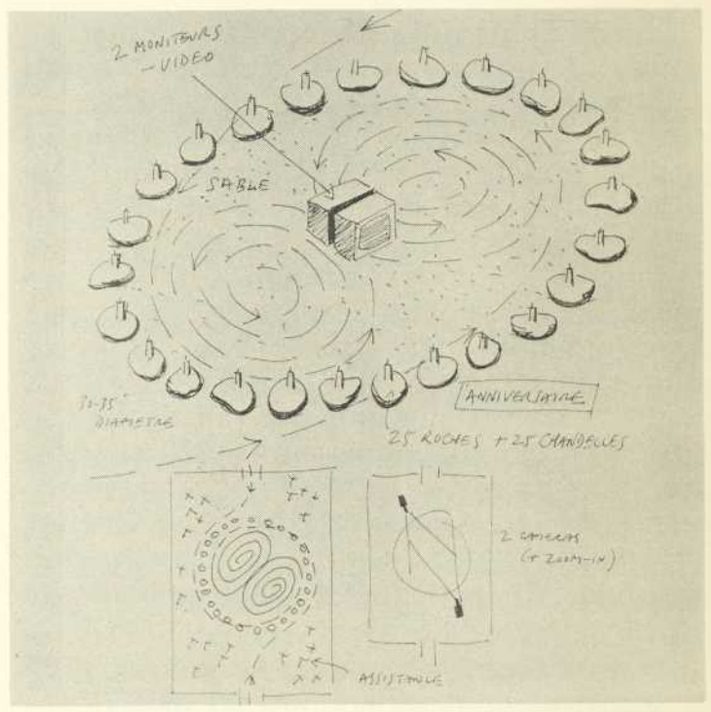
P. L'exposition compte aussi des secteurs autres que les arts plastiques, quels sont-ils?
N.T. Il y a un Québec 75 Arts plastiques et, indépendamment, sans partager la même idéologie, il y a Québec 75 Cinéma, Québec 75 Vidéo et Québec 75 Musique. Le cinéma est sous la responsabilité de la Cinémathèque québécoise et l'Institut n'est qu'un agent d'administration dans ce cas-là. Un panorama du cinéma québécois de 1970 à 1975 sera montré en 15 programmes de films.

Le Vidéo est produit par l'Institut, section Vidéo, qui agit aussi indépendamment et qui défend sa propre idéologie. La préoccupation première de cette section est de présenter la situation de la vidéo non pas au niveau critique, mais au niveau information et de mettre en relation les gens qui travaillent dans ce secteur. Le produit de l'exposition démontrera une forte coloration politique, économique, sociale et très peu esthétique.
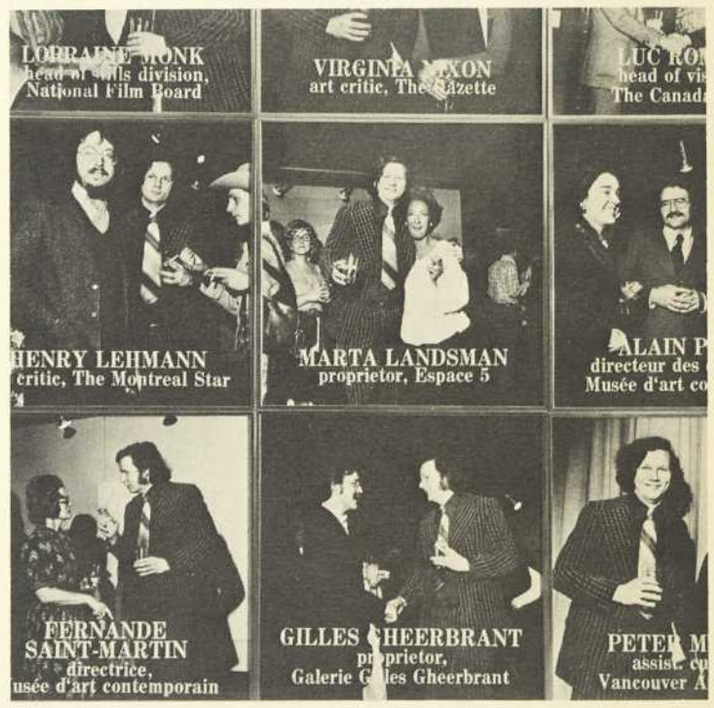
P. Québec 75 est un concept d'exposition itinérante avec une plus grande exposition et une autre plus restreinte, quel en est le but, et où Québec 75 voyagera-t-elle?
N.T. Au départ, on croyait pouvoir faire voyager la même exposition à même notre



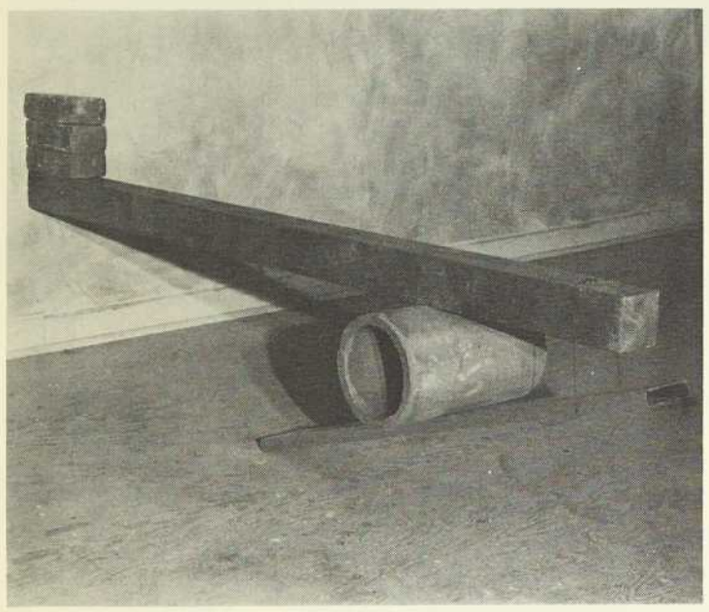
Gunter Nolte



William Vazan



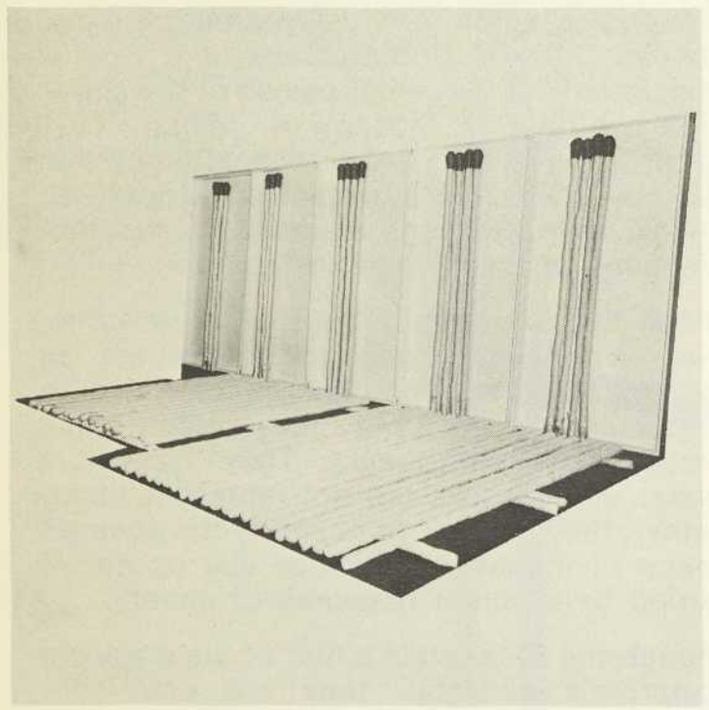
Robert Walker



Claude Mongrain



Edmund Alleyn



Irène Whittome

budget. Nous avons dû concevoir une exposition majeure pour Montréal et une autre qui devait être itinérante. Puis Vancouver, Toronto et Winnipeg ont voulu participer financièrement afin de recevoir l'exposition de Montréal, ce qui explique que nous nous retrouvions avec l'exposition A et l'exposition B. L'exposition B n'est pas nécessairement constituée d'oeuvres originales, tandis que l'exposition A représente un concept en soi.

On a pensé qu'il fallait montrer au Canada et au Québec qu'il y a autre chose après Borduas et Molinari. *Canadian Canvas*[6] était une exposition intéressante, mais elle représentait une idéologie 1960-1970. C'est un fait, qu'à l'extérieur du Québec, les gens ne savent absolument pas ce qu'est l'art québécois, sauf qu'ils croient encore que nous sommes les meilleurs fabricants de tableaux au Canada. A part *Canadian Canvas*, quand Véhicule a monté une exposition pour l'Ouest du pays,[7] c'était la première fois, depuis fort longtemps, que quelque chose sortait du Québec. A Space, à Toronto, est une galerie comme Véhicule, elle a fait quelques expositions sporadiques, mais auxquelles on ne pouvait se fier, car elles étaient montées sans jugement.

P. Est-ce que l'exposition reflète le contexte socio-politique dans lequel elle prend lieu?
N.T. Absolument pas. Les arts plastiques représentent le seul secteur qui s'en tient au niveau du verbiage dans le débat nationaliste, mais, pour ce qui est de l'expression, il n'est pas du tout impliqué. Il y a un geste significatif pour moi. En 1970, pendant les événements d'octobre, il n'y a qu'un groupe qui n'ait pas bougé, et c'est celui des arts plastiques. Les artistes sont facilement parasites. Cela est dû, en grande partie, à leur situation économique. Les gens de théâtre peuvent faire une grève, ils ont un patron. Le cas n'est pas le même pour les artistes. Je me souviens, qu'en 1970, on avait proposé comme geste symbolique une grève nationale des artistes au Québec: fermer les galeries, les musées. On a vu certains artistes s'y objecter, de peur d'affronter ceux qui les font vivre. Pourtant, on en a bien fait une grève au Musée d'Art Moderne de New York. Est-ce que nos artistes auraient moins d'esprit moral qu'ailleurs? Par contre, n'importe quel artiste, tout en produisant une oeuvre contre la société, sera tout à fait content d'être dans une collection comme celle des Rockfeller. J'ai l'impression que les artistes se laissent trop facilement manoeuvrer par le système actuel. Il me semble que les artistes apparaissent comme étant du "cheap labour". Et, on en profite! Quand on est fier de ce que l'on fait, on ne se vend pas ainsi et on se supporte mutuellement. Par contre, les artistes coulent ceux qui vendent. Si jamais un artiste vend un tableau de $10,000.00 tout ce qu'il aura en guise de réponse, c'est une balle de 22 dans le dos. On ne peut même pas qualifier cela d'individualisme, comme on le fait souvent, c'est en fait un manque de confiance. On traite le phénomène par le biais de l'individualisme, quand le problème est dans la peur qu'ont les artistes de se définir en tant que tel face à la société. Si les artistes étaient véritablement individualistes, ils sauraient où sont leurs intérêts et on ne pourraient pas les manipuler à ce point.

P. On parle beaucoup ici de "rattrapage culturel" et même de "dépendance de l'étranger". Est-ce que Québec 75 t'a conduit à des réflexions au sujet de ces problématiques?
N.T. Réduire Québec 75 à une dépendance de l'étranger et à du rattrapage culturel c'est réduire tout ça à un débat nationaliste et c'est le fausser. Pour un québécois, il était admis qu'on puisse avoir des influences françaises et non des influences américaines, le contraire est aussi possible aujourd'hui, les influences sont multiples. Je considère que Montréal est une ville comme une autre, si on parlait de Québec, il y aurait sans doute beaucoup à dire en ce qui a trait "au rattrapage culturel".

Québec 75 aura lieu du 16 octobre au 23 novembre au Musée d'art contemporain à Montréal.

---

1. **Québec Underground** 1962-1972, introduction d'Yves Robillard, Tome I, II, III, Montréal, Editions Médiart, 1973.
2. Yves Robillard fut critique à La Presse de 1965 à 1968 et participa à de nombreuses manifestations avec des artistes. Il fonda en 1965 le groupe Fusion des Arts groupe d'analyse et d'études pratiques qui exista jusqu'en 1969. Robillard est actuellement professeur à l'Université du Québec à Montréal.
3. L'Institut d'art contemporain, 1025 est, rue Marie-Anne, Montréal, Québec (T. 522-9022).
4. Artistes participants à l'exposition "Québec 75": Edmund Alleyn, Pierre Ayot, Jean-Serge Champagne, Yvon Cozic, Melvin Charney, Christian Knudsen, Réal Lauzon, Suzy Lake, Serge Lemoyne, Mihalcean, Claude Mongrain, Gunter Nolte, Léopold Plotek, Roland Poulin, Garfield Smith, Serge Tousignant, William Vazan, Robert Walker, Irène Whittome.
5. Durant l'exposition "Québec 75", auront lieu autour du thème LA SITUATION EN ART, IDEOLOGIE, des interventions de F. Saint-Martin, Marcel Rioux, Raoul Duguay, Pierre Vallières, tous les dimanches du 26 octobre au 23 novembre. Un autre thème, LE SYSTEME DE L'ART sera commenté par les personnes suivantes: F. Couture, S. Fournelle, C. Gosselin, C. Daoust, P. Darby, M. Adam (Les Groupes), P. Fry, R. Bellemare, M. Bourguignon. G. Lefebvre (Galeries-Musées), M. Saint-Pierre, J. Taylor, M. Charney, S. Tousignant, R. Poulin (Objet d'art), G. Molinari, Y. Robillard, S. Cozic, B. Vazan, S. Lemoyne (Notion d'artiste), C. Gagnon, L.M. Vacher, L. Lamy, G. Toupin, G. Bogardi (Critique d'art), tenant compte à la fois des théoriciens et des pra ticiens du métier. Un atelier de recherche fera le point tous les jours sur l'ensemble des débats. Pour des renseignements supplémentaires, Musée d'art contemporain (873-2878).
6. **Canadian Canvas, Peintres canadiens actuels, 85 oeuvres récentes**, Time Canada Ltd. 1975, introduction de Stephen S. LaRue. (Exposition itinérante à travers le Canada).
7. **Vehicule Art in Transit**, introduction de James Felter, Montréal, Les Presses de Véhicule, 1975. (Exposition itinérante dans l'Ouest du Canada, comprenant les artistes suivants: Allan Bealy, Eva Brandl, Isobel Dowler-Gow, Andy Dutkewych, Suzy Lake, Roland Poulin, Bill Vazan.)

INFORMATION

KPS 4

VLADIMIR STENBERG

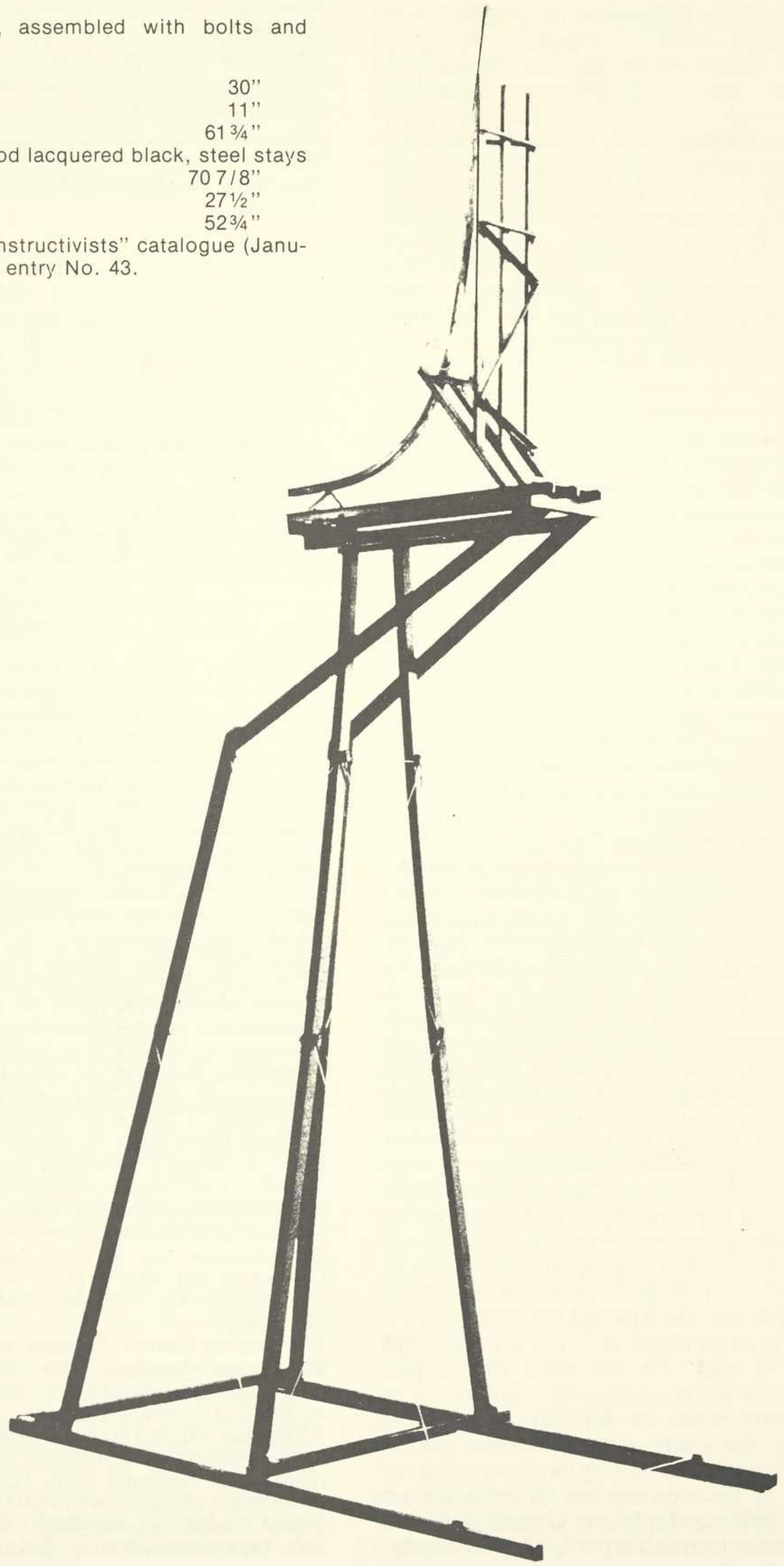
metal angle irons, assembled with bolts and welded

H	30"
W	11"
D	61¾"

Base: plastered wood lacquered black, steel stays

H	70 7/8"
W	27½"
D	52¾"

Appears in the "Constructivists" catalogue (January 1921) under the entry No. 43.



RUSSIAN CONSTRUCTIVISM
"LABORATORY PERIOD"

Art Gallery of Ontario, Toronto
July — September 1975

"Constructivism will lead humanity to master a maximum of cultural values with the minimum expense of energy" — Constructivist slogan, January 1921.
"My compatriots have failed to understand the importance of the painter or of any art worker for human culture." — Malevich, February 1922.

This exhibition, presented nowhere else in North America (it was previously seen at Annely Juda in London (May - July 1975) and Galerie Chauvelin (July - September 1975) in Paris) illustrates what are perhaps the most fertile two years in the history of modern art: the "laboratory period" when Russian artists were rising to the momentary challenge of the October Revolution: to create an art that would not merely illustrate but be an organic component of social evolution.

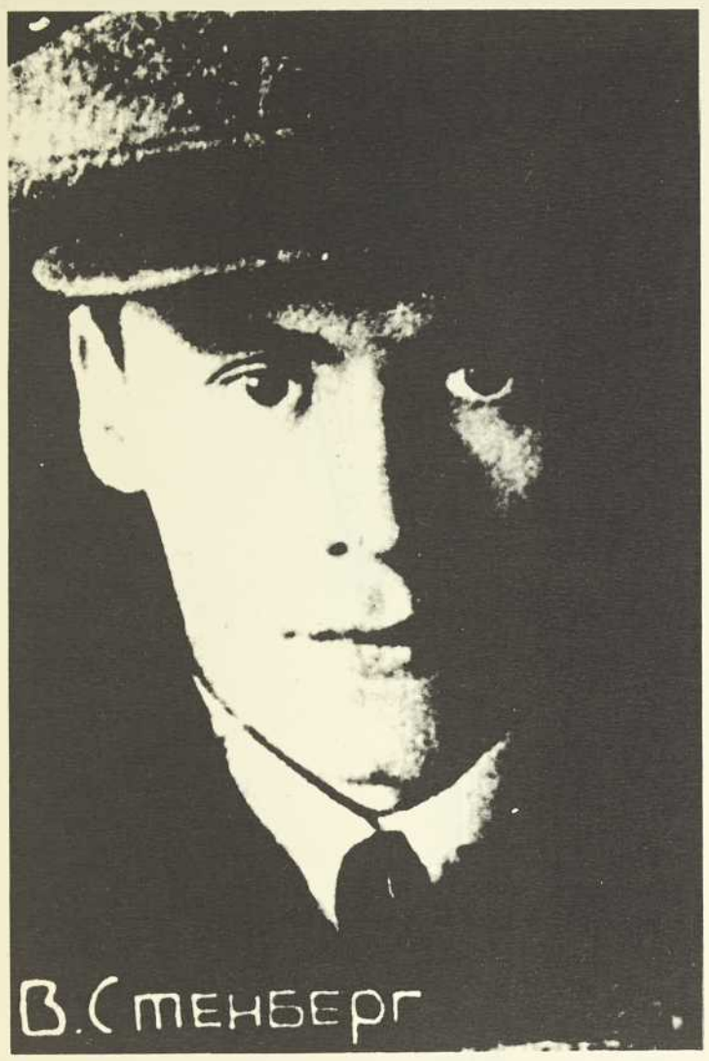
Works by Ermilov, Exter, Klucis, Lissitzky, Popova, Rodchenko, the Stenbergs, Tatlin and Vesnin created between 1919 and 1921 define the polarities of the new postulates: from the subjective, exalted and quasi-mystical Suprematism of Malevich to the Constructivist idea of a socialy outward looking "productivist" art.

The Stenberg brothers' KPS4 and KPS6 (Konstrukcija Prostranstvennogo Soorucheniia — Construction of a Spatial Apparatus) are the center pieces of the show. First exhibited in Moscow in January 1921 and lost since, they were reconstructed last year by the show's organizer, Andrei B. Nakov, from drawings supplied by Vladimir Stenberg who still lives in Moscow.

These two scuptures, built of angle-irons, wire, wood and panes of glass are as "abstract" as anything before or since in contemporary art, but they also imply Productivist ambitions. They resemble cranes and derricks but not represent them. Rather, they attempt to objectify the abstract notion of industry: diligence and optimism carried by efficient networks of energy.

Though the KP's retain a hint of the classical sculpture's pedestal, they are open-construction volumeless sculptures which are not so much objects as foci of dynamic thrusts.

George Bogardi



V. STENBERG, ca. 1930



G. STENBERG, ca. 1930

biographical note

Vladimir Augustovich Stenberg, born 4 April 1899. Lives in Moscow.

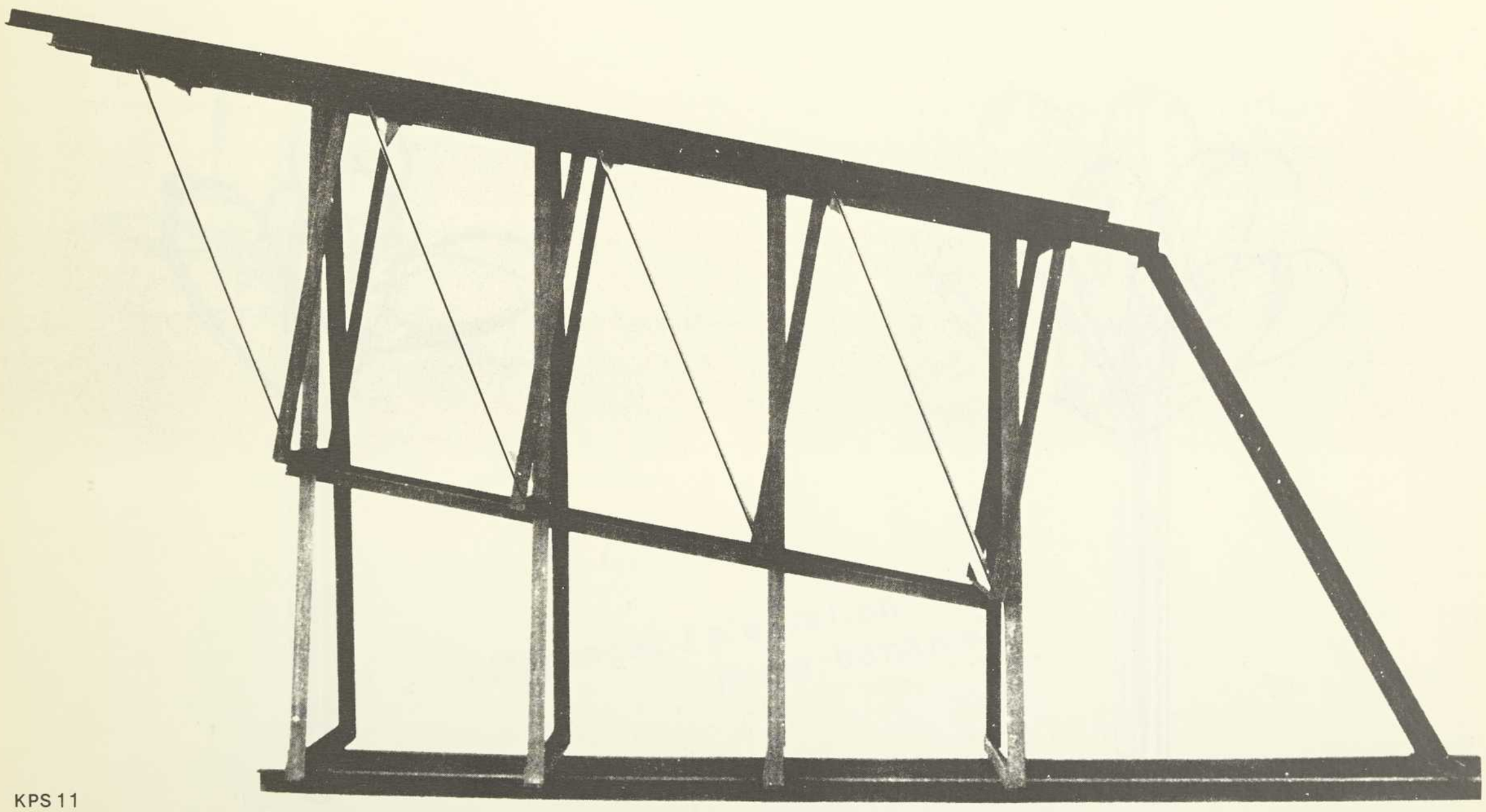
Georgii Augustovich Stenberg, born 20 March 1900. Died accidently 15 October 1933.

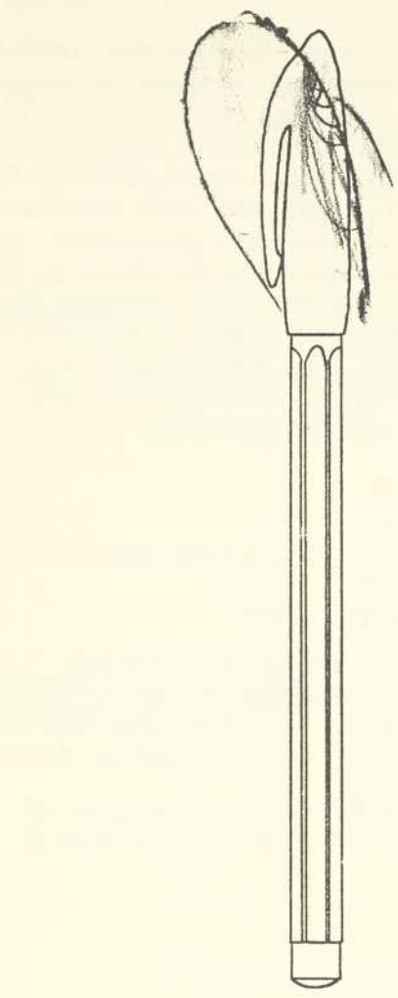
The artistic evolution and the creative activity of the two Stenberg brothers is inseparable until 1933. As soon as they left the Moscow Free Studios (Svomas) in 1919, they formed an original tandem. Of Swedish origin (Vladimir Stenberg was a Swedish citizen until 1933), their family had lived in Russia for only one generation. Attracted to a pictorial activity from childhood by their father, a traditional painter, they entered the Stroganow School (Arts and Crafts) in Moscow and followed courses by V.E. Egorov and A.S. Yanov. The changes which erupted in 1918 opened the perspectives of modern art.

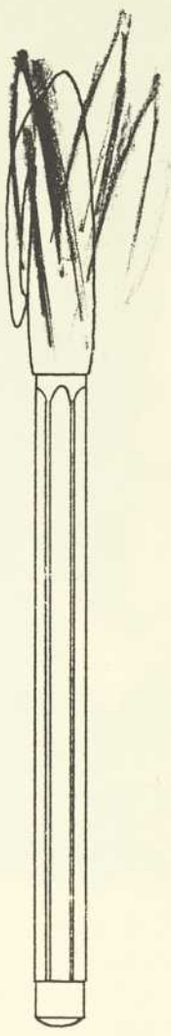
Bibliographical notes:

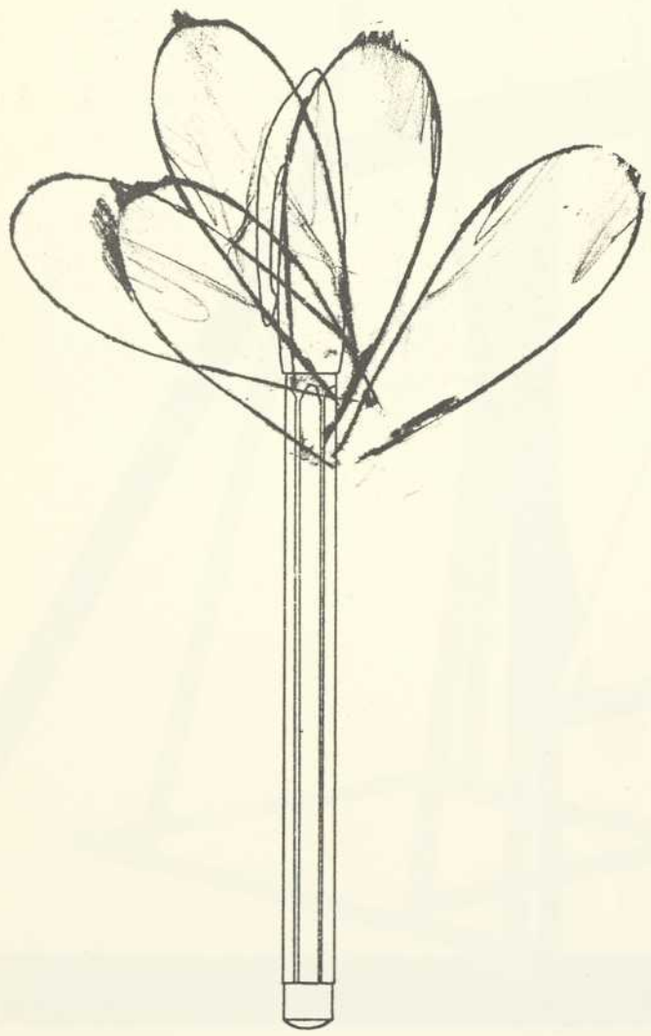
—RUSSIAN CONSTRUCTIVISM: "LABORATORY PERIOD", catalogue of the exhibition at Annely Juda Fine Art, London, and the Art Gallery of Ontario, Toronto, 1975; text by Andrei B. Nakov.

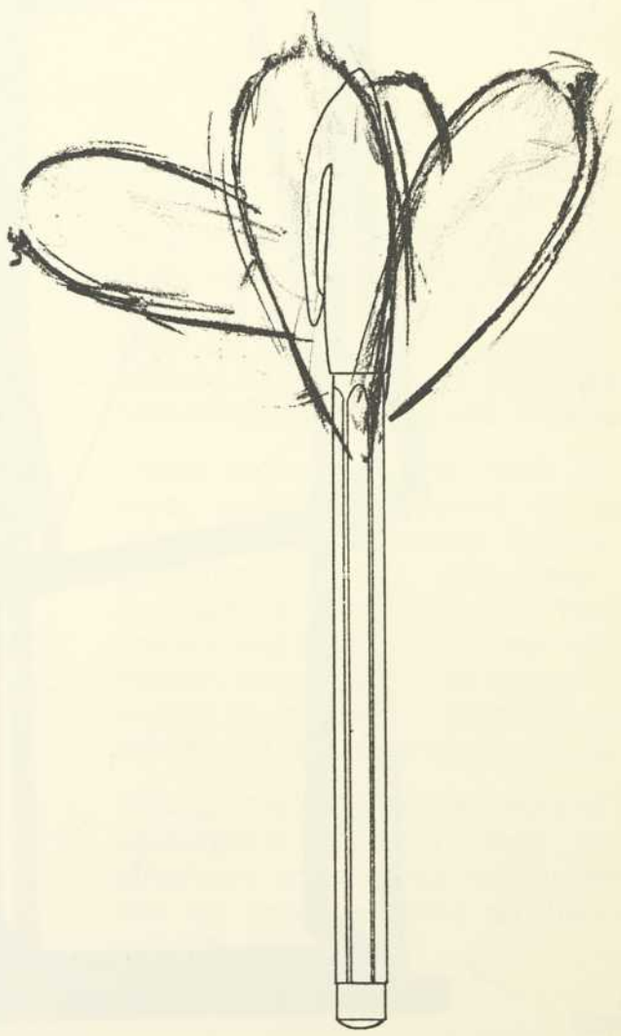
—2 STENBERG 2, catalogue of the Galerie Chauvelin, Paris, 1975, by Andrei B. Nakov, 96 p.

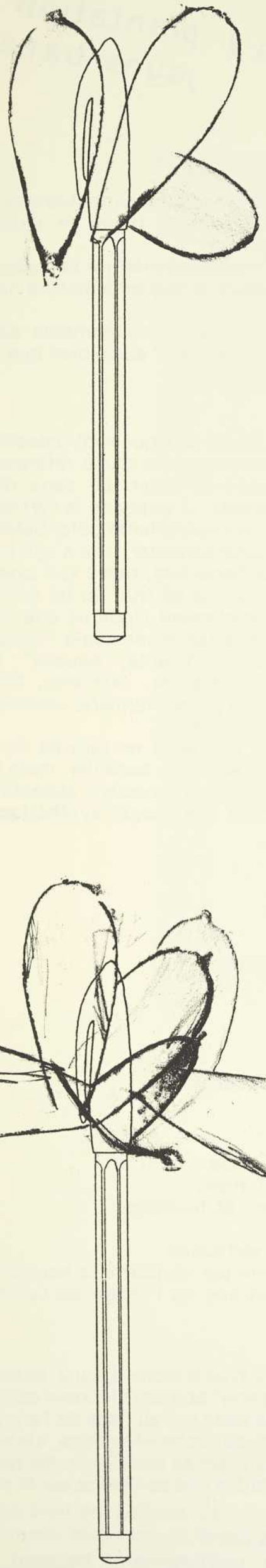




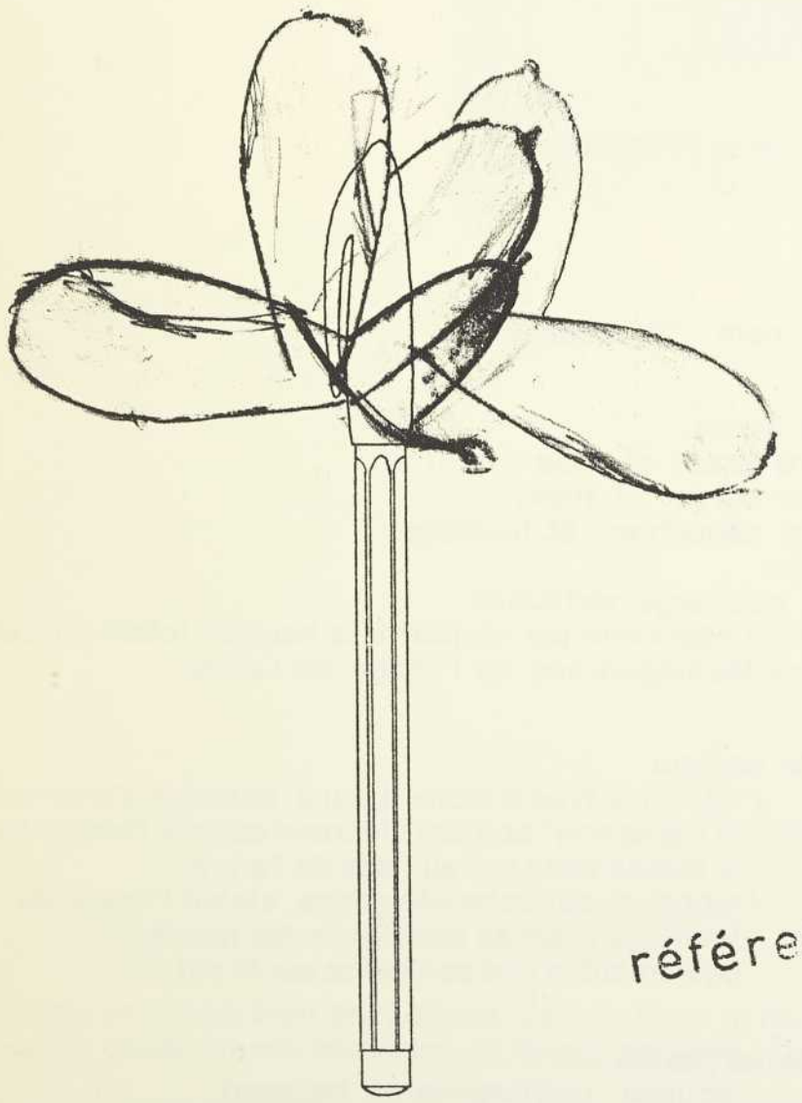


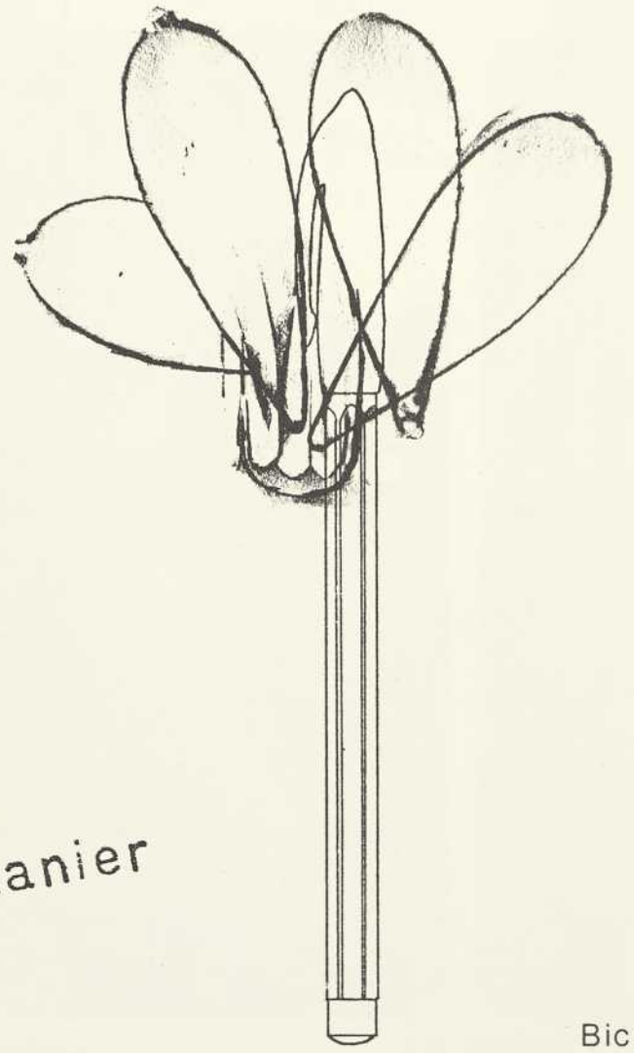












références / plantation
jaune-bananier

Bic Banana - 1975

PIERRE BOOGAERTS

références / plantation jaune-bananier

Le domaine qui m'intéresse et que j'explore se situe ENTRE les notions de synthétique et de naturel. Il n'est pas question pour moi de les démystifier, de les séparer. Bien au contraire, considérer le naturel et le synthétique comme ingrédients d'une même mixture.
Les rendre de MEME NATURE ("tous les constituants d'une substance homogène sont de même nature" — Larousse). Développer autant le synthétique comme étant naturel, organique; que le naturel comme étant synthétique.
Les faire s'ouvrir l'un à l'autre.
Utiliser l'un pour l'autre.
Me promener parmi ces deux composants et les confondre.
Plus précisément les fondre.
Ne jamais les séparer mais reconnaître l'un dans l'autre et vice et versa.
Faire apparaître l'organique dans le synthétique et l'inorganique dans le naturel. Dans une attitude qui ne soit pas (plus) tragique.
Où les relations (confusions) se passent "naturellement" (cool) et d'une façon souple (swing).
Finalement montrer la mesure humaine de la nature et révéler la mesure naturelle de l'homme.
Voir mes prolongements dans le "synthétique-humain" aussi bien que dans le "naturel-humain".

Les travaux qui sont présentés ici sont tous accompagnés d'une référence: plantation et jaune-bananier. Le sens de plantation est simple: il suppose la verticalité et sa répétition (multiplicité) potentielle. Dans le cas du jaune-bananier, il ne s'agit pas de bananes ou de bananiers, rien à voir avec la "réalité naturelle" de tel fruit ou tel arbre.
Simplement j'indique une image.
Le bananier renvoie à l'image de l'arbre: nature, verticalité, "pousse"; à l'image de l'arbre-bananier: exotisme, ailleurs plus libre; et au jaune: lumière, chaleur, un certain type d'espace.
La référence ne renvoie donc pas à l'image naturelle du bananier, mais bien à une image mentale (conscient collectif) — je dirai que c'est une image "synthétique".

Le "Bic Banana" est un marqueur vendu par la société Bic au Canada.



"Bic Banana"

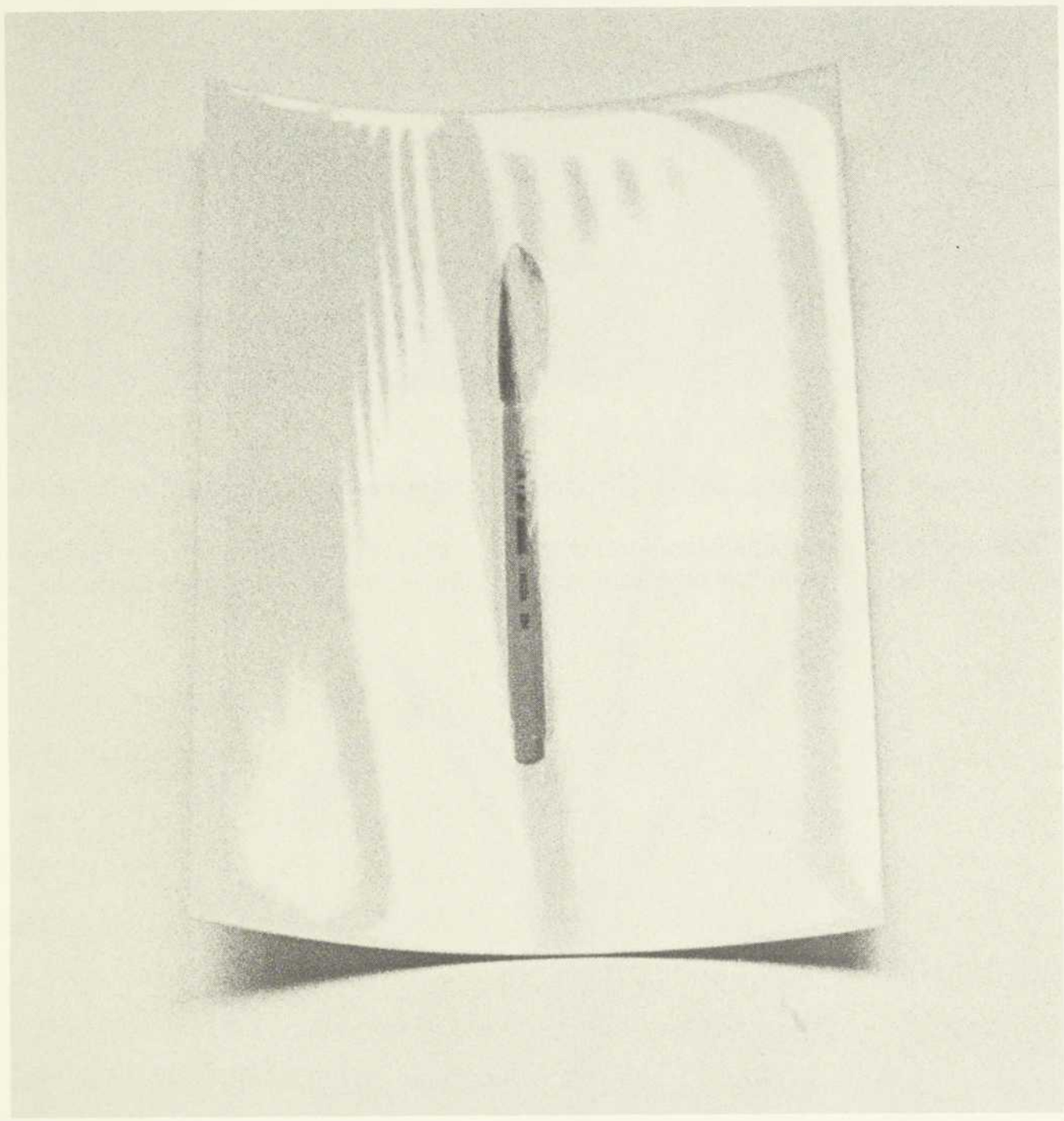
les indications de la référence
1974

- indication du nom: "Bic Banana"

- indication de forme:
  — un élément base: cf. base
  — un élément corps: cf. tronc
  — un élément capuchon: cf. feuillage
  — proportions:
  plus haut que large: verticalité
  la hauteur du capuchon par rapport à la hauteur totale du bic: proportions feuillage-tronc de l'image de l'arbre

- indications de couleur:
  - tronc jaune / définit le type d'arbre (jaune bananes bananier)
  - capuchon vert / le capuchon "coiffant" le tronc appelle l'image de la masse verte du feuillage de l'arbre
  - base verte / rappel du capuchon-feuillage, établit l'image du feuillage tirant sa substance des racines ; également le vert de l'herbe sur le sol

- indications de verticalité:
  - proportions "pousse" (croissance en hauteur)
  - la structure en facettes du tronc, qui se terminent en pointes (flèches), indique la direction bas haut

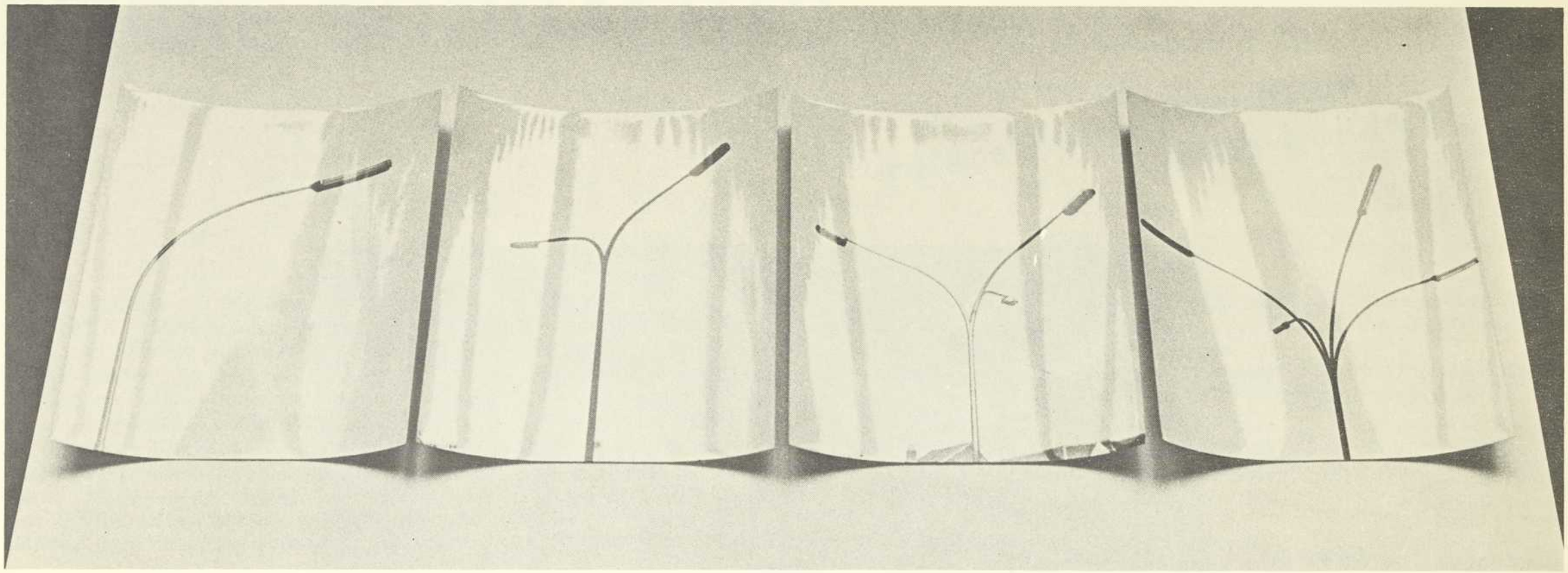


références / plantation
jaune-bananier

Ma table de travail était encombrée. Je pris donc la feuille de carton blanc, sur laquelle j'avais déposé la photo du Bic Banana à l'endroit où je devais la coller un peu plus tard, et la mis par terre, devant la fenêtre, au pied du radiateur . . .

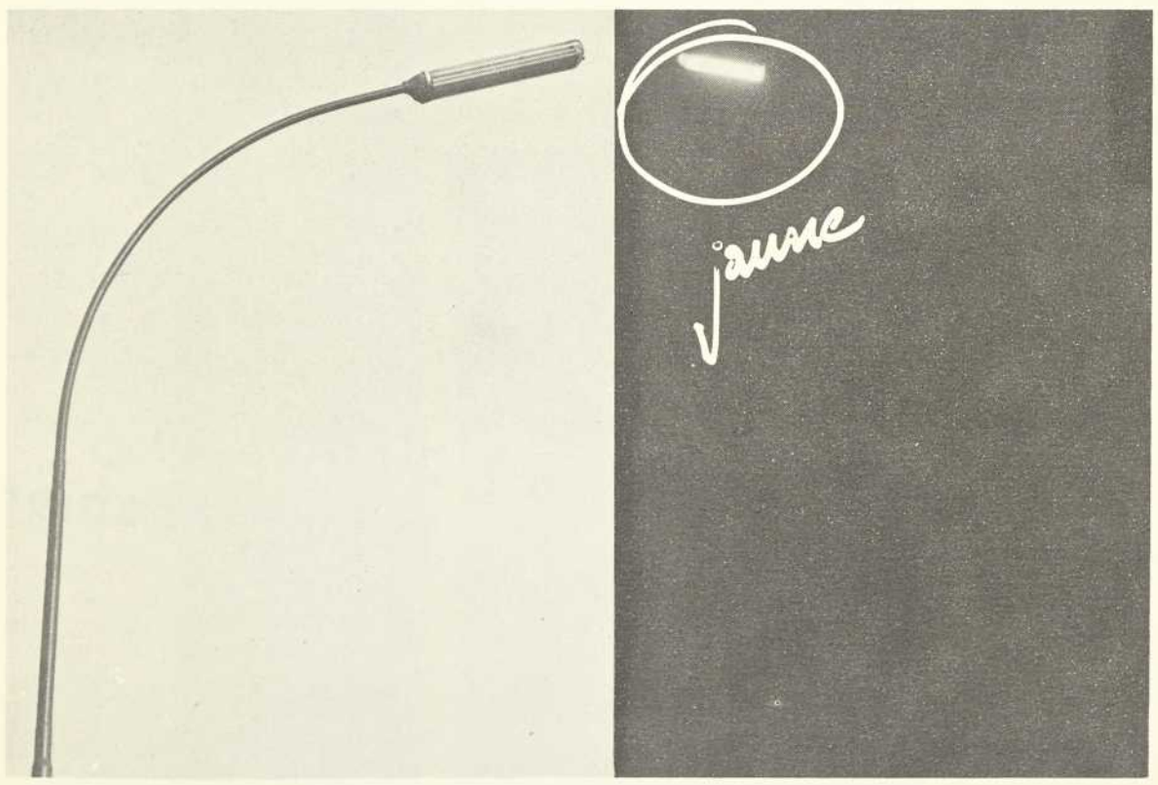
J'avais maintenant libéré un peu de place sur ma table de travail; je pouvais poursuivre.

C'est plus tard, quand je me suis retourné pour ramasser la feuille de carton blanc avec la photo, que j'ai remarqué les reflets ...

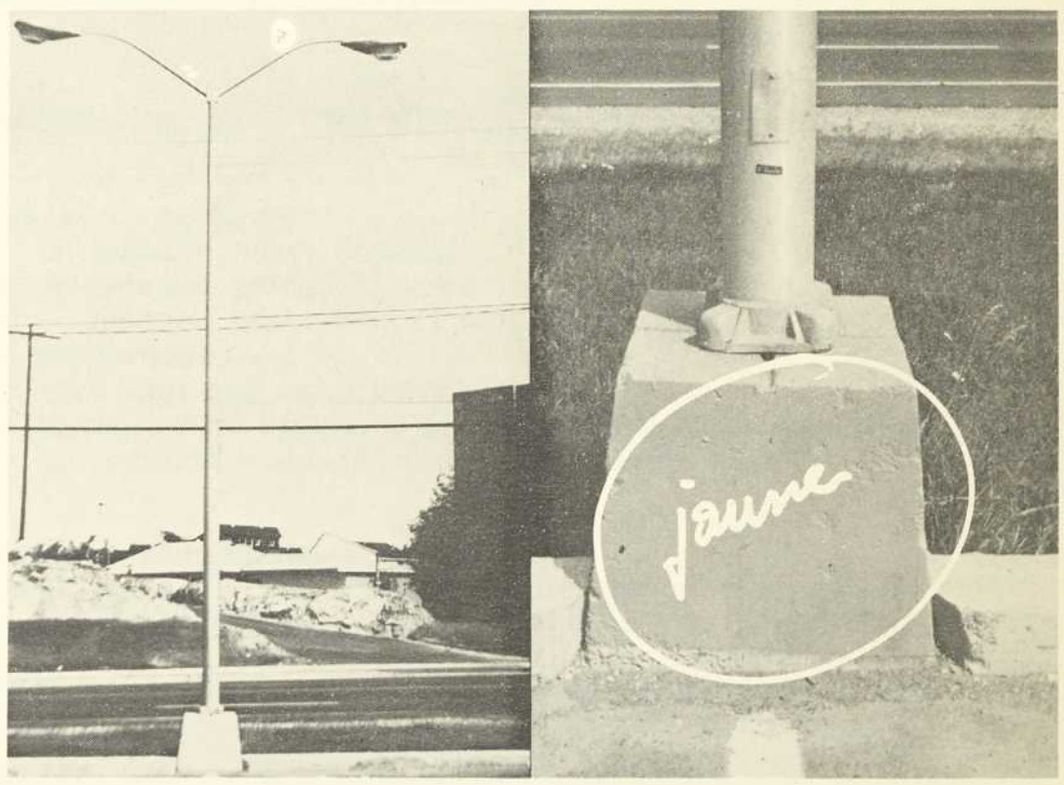


Des photos glacées qui, en se courbant légèrement, déforment (forment-reforment) les reflets produits par un chassis de fenêtre et les éléments d'un radiateur.
Les chassis deviennent troncs, le radiateur feuillage. Une forêt d'arbres exotiques se superpose aux images des photos.
Une seconde vue ("double vue"), un reflet qui se situe plus loin que l'image — elle est au niveau du papier —, une image qui en aide une autre, une image-miroir.

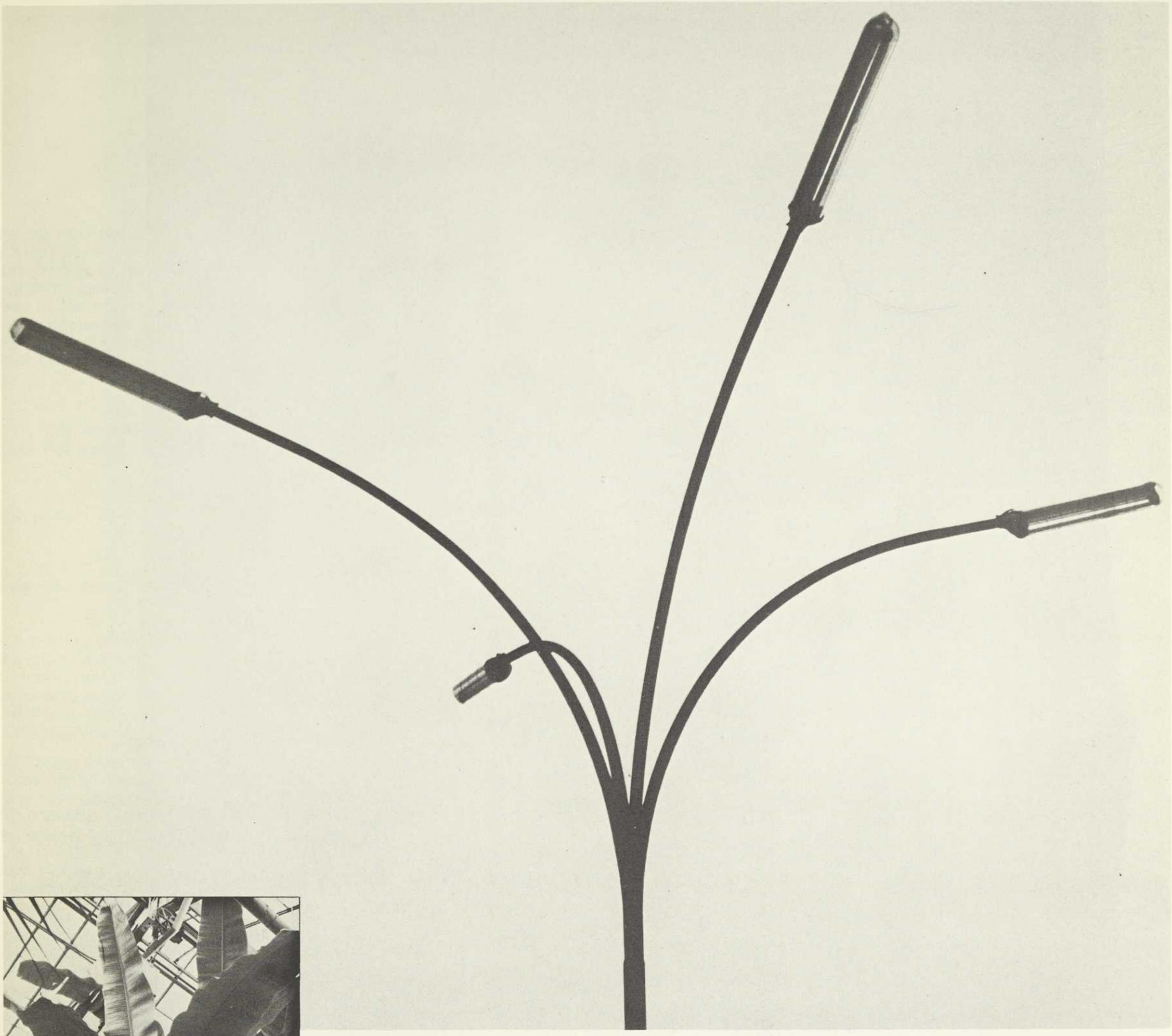
références / plantation
jaune-bananier



1 Poteaux d'éclairage public de jour et de nuit
— l'éclairage comme point de départ pour la référence
1973



2 Poteaux d'éclairage public
— la couleur jaune apposée sur la base du poteau (base considérée comme indiquant l'entièreté de l'objet) prise comme point de départ pour la référence
1974



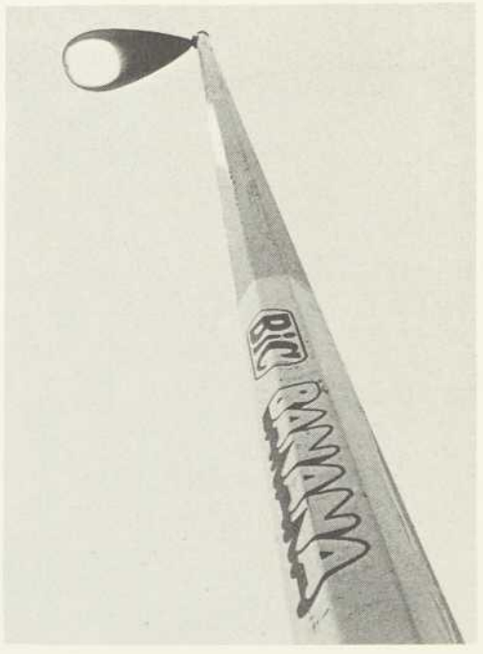


références / plantation jaune-bananier

3 Poteaux d'éclairage public
— la forme prise comme point de départ pour la référence

1974

Apposition du texte "Bic Banana Canada 29c" sur un poteau d'éclairage routier.



Toronto 1973
Montréal 1973



UNTITLED Acrylic on canvas 48"x72" 1975

JOHN HEWARD

As we read through Heward's notes we are particularly struck by three phrases which are appropriate to his work in the curious way epigrams sometimes have of seeming equivalent to the non-linguistic worlds of sound, color, gesture and feeling they describe, even though one knows it is absurd to suppose they could be:

. . . this imminence of a revelation which does not occur . . .

The perfect stroke is unseeable.

Here silence is turned into objects.

It is a sense of the unsaid, and by extension, the unpainted, which would be by themselves an infinite void, but which become palpable as Heward keeps pushing out the extraneous, the merely decorative, the fanciful, until only the necessary is left.

Looking at work in progress in the studio one occasionally comes across the fanciful, the stray association – prone stroke or patch, but it always gets edited-out finally. What is left is what counts; that it is left, as well. But this result is always something thick and dense, layered and piled-on, covered-up and covered-over, veiled either with paint or fabric.

The major impact of Heward's work on our sensibility comes from this dramatic tension between an implied, abstract economy of means and an explicit, opaque, resisting, multi-layered sensual experience. It is as if one had found a way to fuse Japanese *shibui* with abstract expressionism, and the result was to retain all of the strength of abstract expressionism but with the rhetoric of action replaced by the quiet grace of contemplation. And this is particularly striking in the most recent black canvasses which have an aggressive boldness about them, but all internalized, turned inward into strength, not outward in violence to the spectator, which is the easier and more usual (and fashionable) way of asserting will. In a Nietzsche quote from Heward's notebooks, "What is the great dragon which the spirit is no longer inclined to call Lord and God? "Thou-shalt" is the great dragon called. But the spirit of the lion saith 'I will'." (Nietzsche: *Thus Spoke Zarathustra*) — by "will" we understand him to mean the self-assertion against the chaos of unreflected-upon experience, a self-assertion which can be properly realized in the mental life only by acts of reflection and creation and not at all by the celebration of some form of anti-rational barbarism.)

This is yet another way in which we find Heward's work, despite all of its manifest austerity, an affirmation: of the tradition of painting, of craftsmanship in the manipulation of pigment and canvas and paper, of the evaluative intelligence, and of the contemplative spirit.

INTERVIEWING OURSELVES AFTER AN AFTERNOON IN THE ARTIST'S STUDIO

WHAT WE ASKED

1. What will be in the gallery?
2. Where are the linking paintings?
3. Why no color?
4. How do we differentiate painting sculpture?

WHAT WE LEARNED

1. Choosing a few works for the gallery is in itself a critical act (in both senses). The work in the studio divides into different series with several paintings in each series: the black shiny series with slashes in the canvas; the brown masked series; the brown non-masked series; and a series on paper. If the gallery chooses one or two paintings from each series then the range of the work is well represented. However, the cost is that the logical progression within each series and between the series is lost. The works then appear as idiosyncratic essays in form and color rather than the carefully articulated logically connected studies which they are. If on the other hand, the choice is made to show only one series then the opposite problem arises. The depth of the investigation into a particular problem is represented, but the full range of visual problems which are investigated is lost.

2. There are always linking paintings — paintings which connect the visual concerns at one stage with the visual concerns at another stage. The overview of all the works displays a clear visual progression from one painting to another and from one series to another which is necessarily lost when looking at a painting in isolation.

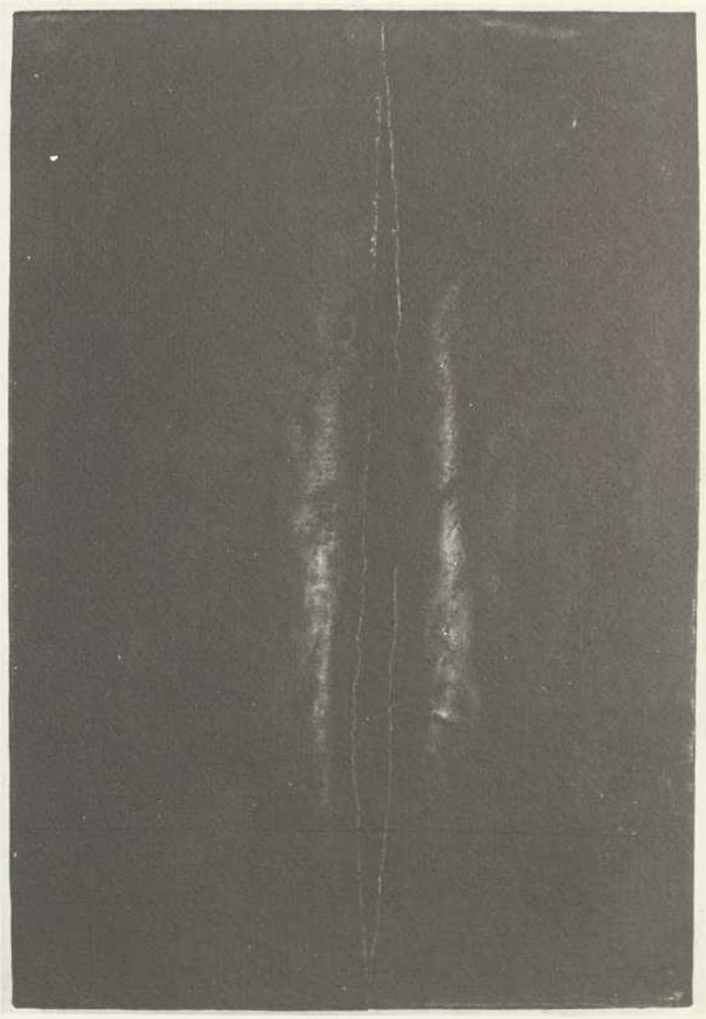
3. But in isolation the way color interacts in a Heward painting becomes apparent. Looking at the whole range of works the non-interest in color seems apparent, but looking at a painting in isolation makes the richness of color overwhelming. The black series, for example, is a study in colors of black, shades of black and reflections of black. The eye becomes attuned to color gradations and to undercolors and the whole surface comes alive with color.

4. But where is the surface of the painting? In the masked paintings one painted surface is draped over another creating at least two surfaces of interaction. In the slashed paintings the stretched canvas on top is slashed and reveals a glimpse of a painted canvas underneath. The edges of the canvas, slashed or draped, define three-dimensional space in their curl. The conventional analysis of color, interacting with the painting plane, is inappropriate. In these works color interacts with color and painting plane interacts with painting plane. This interaction of planes suggests sculpture; the rectangularity of the works, their being hung on walls, and their concern with the interactions of color within one plane suggests painting.

The labelling, of course, is quite unimportant. What counts is the formal opposition between surface and depth and the resultant tension. The structure of this opposition has long been one of the central problems in painting and sculpture. The problem is explored in these works with unmatched insight and rigour.

1. **Gopnik & Myrna Gopnik**

UNTITLED Acrylic on canvas 48" x 72" 1975



FROM WORK NOTES

find

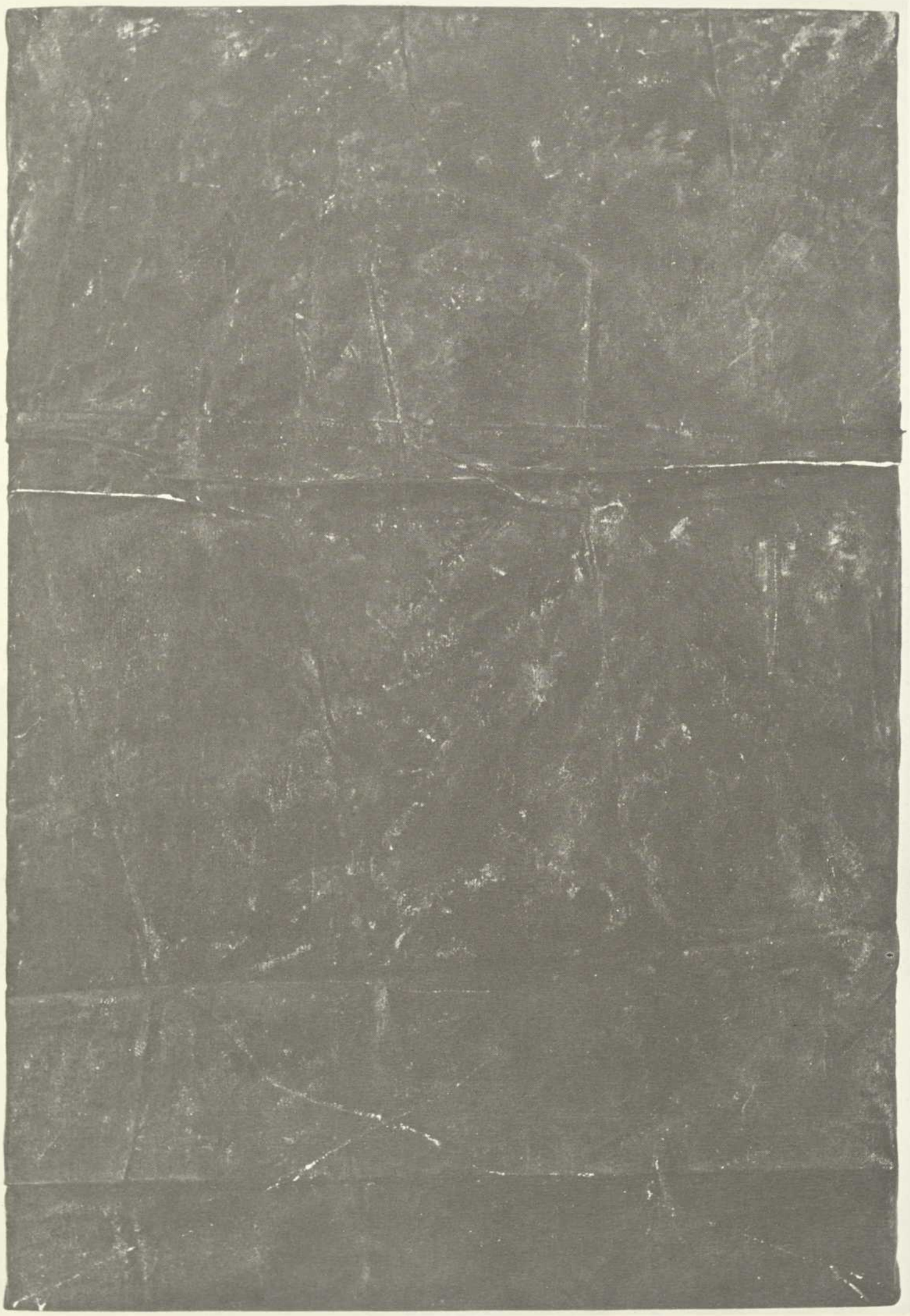
heavy stretchers
proofed canvas
acrylic paint,
medium, modelling
paste
anything relevant
that comes to hand

handle
stretch
contemplate
build up
manipulate
draw
mask

canvas
canvas naturally
surface structure
paint surface (oblique strokes
investigate, penetrate

fiddle

UNTITLED Acrylic on canvas, 48" x 72" 1975



alienation

Music, states of happiness, mythology, faces belaboured by time, certain twilights and certain places try to tell us something or have said something we should have missed, or are about to say something; this imminence of a revelation which does not occur is, perhaps, the aesthetic phenomenon. (J.L. Borges: The Wall and the Books)

figure
r
o
u
n
d

push
u
l
l

According to Boehme will-freedom is the principle of all things. But Boehme holds that theUnground, the unfathomable will, resides in the depth of divinity and before divinity. —Nothingness is deeper than and prior to something. Darkness (which is not yet evil) is deeper than and prior to light, freedom is deeper than and prior to all nature. (Nicolas Berdyaev on Jacob Boehme)

L'art ne reproduit pas le visible: il rend visible. (Paul Klee: Théorie de l'art moderne)

La donnée blanche est la lumière en soi. Pour l'instant, toute résistance est morte, et l'ensemble privé de mouvement, sans la moindre vie. Il faudra donc faire appel au noir et l'inciter au combat; combattre la toute puissance amorphe de la lumière. (Klee: ibid)

Le dynamisme optique repose sur une progression ou une dégression relativement à la quantité et à la qualité de l'énergie successivement déployé. (Klee: ibid)

. . . the culture of particular form is approaching its end. The culture of determined relationships has begun. (Mondrian: Plastic art and pure plastic art)

Nous cherchons non la forme mais la fonction.
Le formalisme, c'est la forme sans la fonction. (Klee: ibid)

Prometheus binds. (J.H.)

It's only rock and roll. (Rolling Stones)

What do we do when we can't create art and we have to create art? (S. Beckett)

Originality comes from the attempt to do things like everyone else and failing. (Jean Renoir)

The perfect stroke is unseeable. (Zen)

Here silence is turned into objects. (W.H. Auden: The Cave of Making)

John Heward

earth
air
water
fire
process
construction
construct
form
cave
mask
rubbing
cutting
painting
tearing
incising
marking
exposing
concealing
imposing
writing
rejecting
accepting
failing
succeeding
gesturing
surface
support
substance
light
flatness
shine
flatness
depth
drawing
in
out
down
up
to
from

acceptance
rejection
visibility
invisibility
darkening
lightening
lighting
form
unform
function
continuing



UNTITLED Acrylic
on canvas 48" x 72" 1975

The critic Harold Rosenberg recently led a discussion at the New York Studio School. "My friend Philip Guston happened to be in town," he says, "and I welcomed the idea of having him join me whenever he felt moved to do so. That the assignment was mine explains why I did most of the talking."

The videotape machine that was to have recorded the session apparently was not working, and Mr. Rosenberg appropriately began the discussion with a reference to technology. Excerpts follow:

Rosenberg: In regard to the videotape machine, I might point out that every time someone invents a new technological marvel, especially one that takes pictures, it is argued that it marks the end of the line for painting. This has been going on at least since the invention of the camera, and the rate of acceleration of inventions for the production of visual images keeps growing.

In every decade there are artists who refuse to have anything more to do with such primitive materials as canvas, paints, paper, crayons, etc. It is reasonable to expect that mechanisms for picturing things will become more and more wonderful. So you will continue to have to answer the question why paint, of equip- rem-

Rosenberg: I see the artist as someone who suspects that in order to get to reality he has to work his way through layers of forms imbedded in his brain. This is the way he arrives at . . .

Guston: The enigma.

Rosenberg: At reality. Reality is the unattainable. Take *Moby Dick*. A man sets out to give an account of an incident he read about in a newspaper:



Wall painting of a bison from Lascaux Caves. "The artist couldn't join in the hunt himself, so he figured that he could capture the beast right there in the cave."

ist was celebrating the hunt or invoking the hunt. In the last 20 years another school of thought has tried to disprove this. Their idea is that the paintings were done for pleasure, and that those who drew the animals were neurotics who satisfied themselves in this way. While the others were chomping on the bones of the beasts they had hunted, the artist burned bones to produce charcoal. There is no way of proving why he did it. Barney Newman was of the opinon that function had nothing to do with it. But why can't it be pleasure as well as function?

Rosenberg: I tend to lean toward the magic school. Of course, one might ask, where did those people get the idea that they could hypnotize a bison by drawing a picture of him in a cave? Yet there are plenty of arguments in favor of the magical view: hex pictures, for example, and other means for transfixing an enemy or some divine power. Once you can make them appear where you are, you can force them to do things. Malevich, on the other hand, argued that what counted in icon paintings was esthetics. A medieval Russian, he pointed out, painted the hair on God's beard in exactly the same way as the hair on the devil's tail. For Malevich this was an argument in favor of abstract art. Artists never cared about subject matter, he contended, but only about how things are painted.

What has art got to do with that? What is art, Philip? It is a form of inhibition, isn't it? Not every image.

Guston: Right. We made a big circle there.

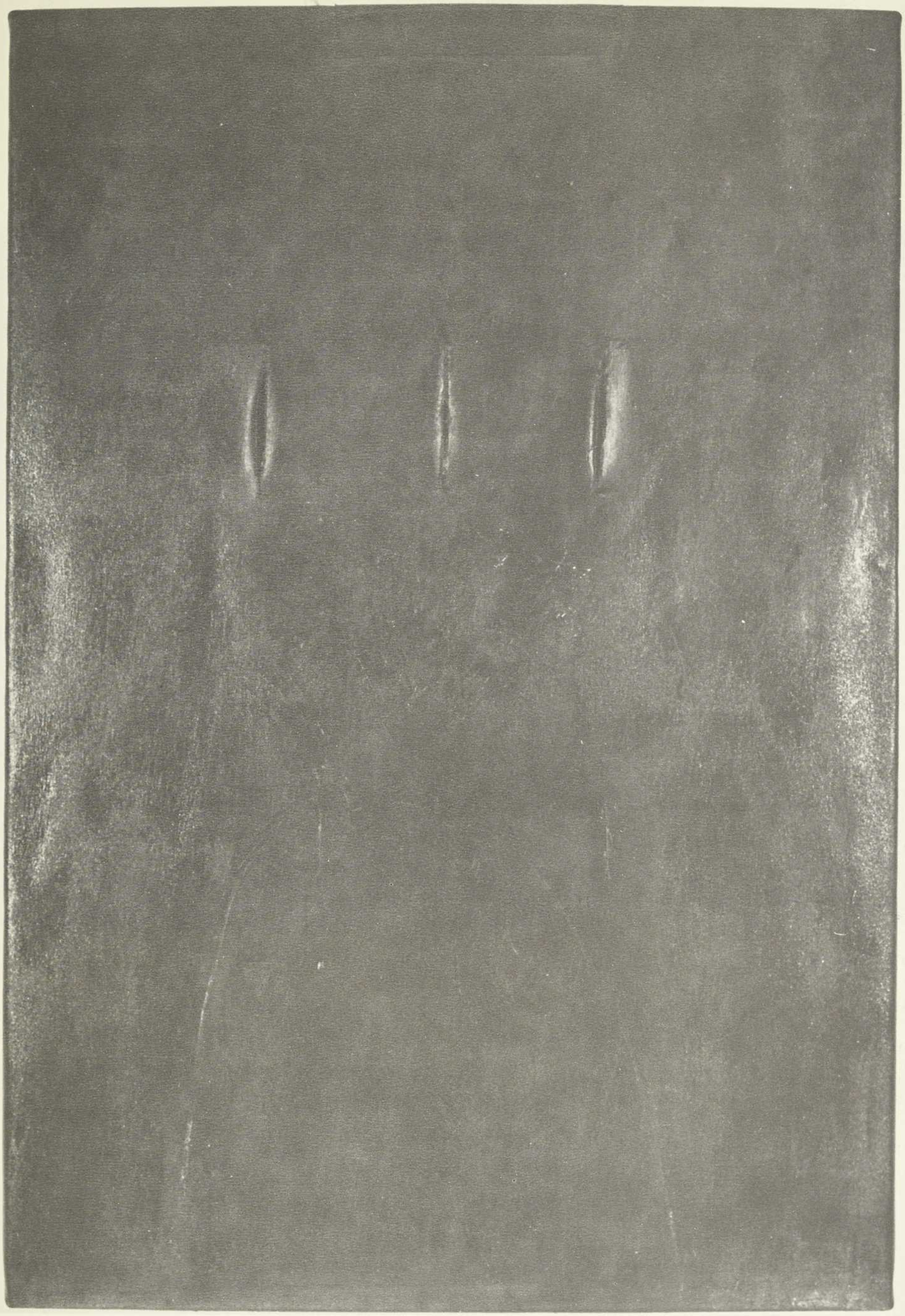
Rosenberg: You have to have the idea that you want to draw something. . .

Guston: It's a big circle that you made and you have finally come to what is left. All that's left is an itch. That is, you are forced, or want or need to make a mark. That's what you are left with now.

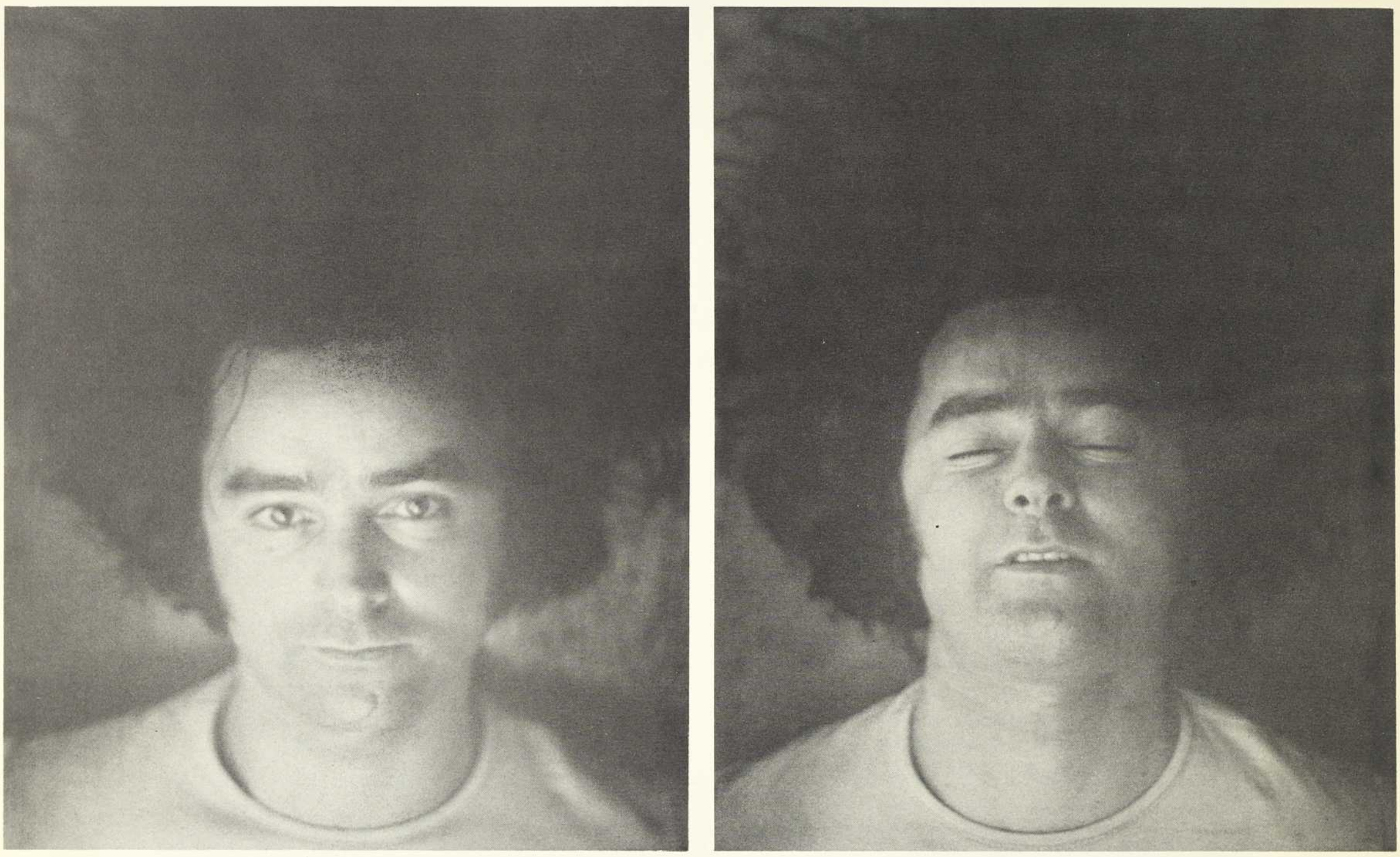
Rosenberg: Why would you want to make a mark? Why would you have an itch to make a mark?

Woman: I like the idea that it's an inhibition.

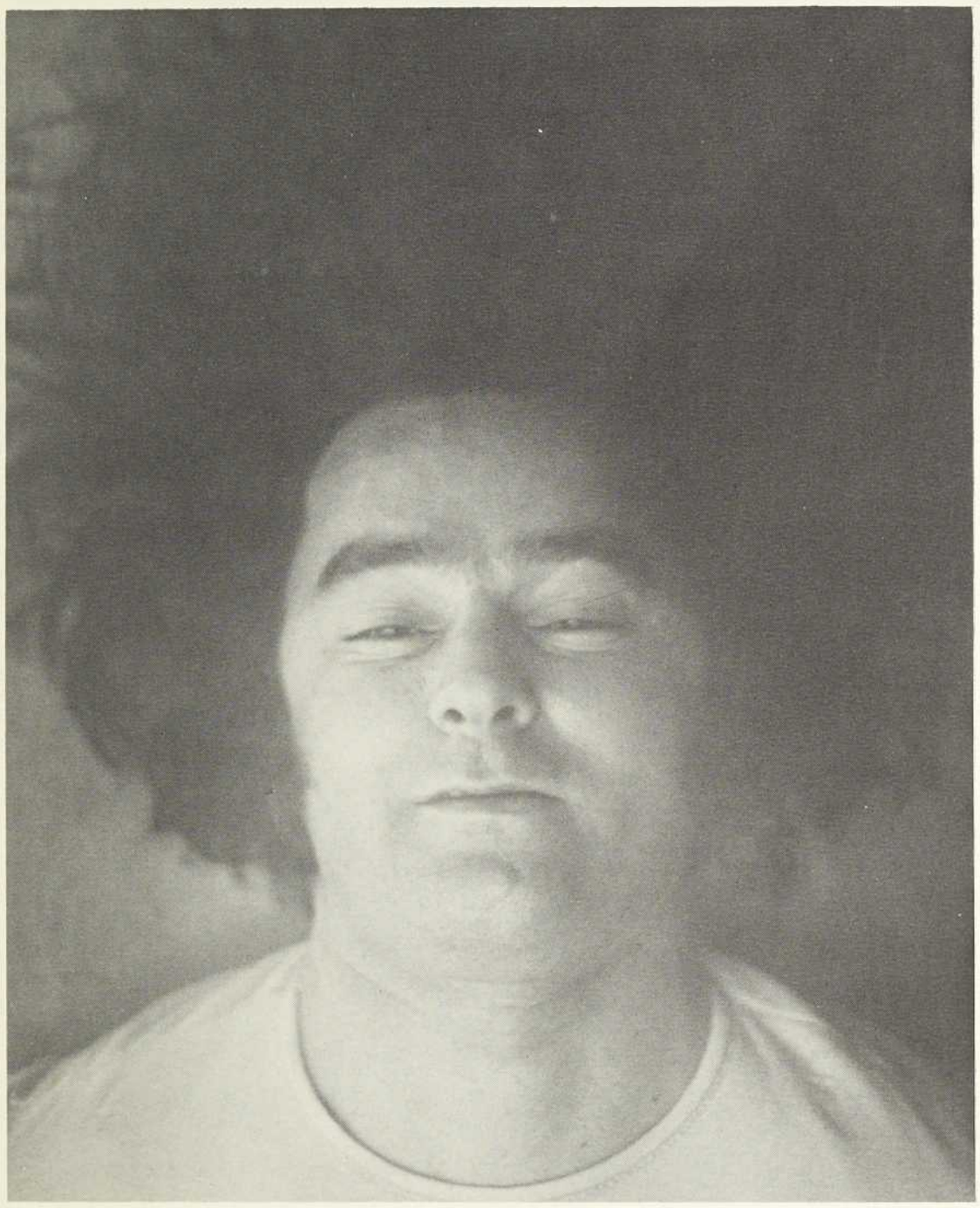
Drawing, 1975

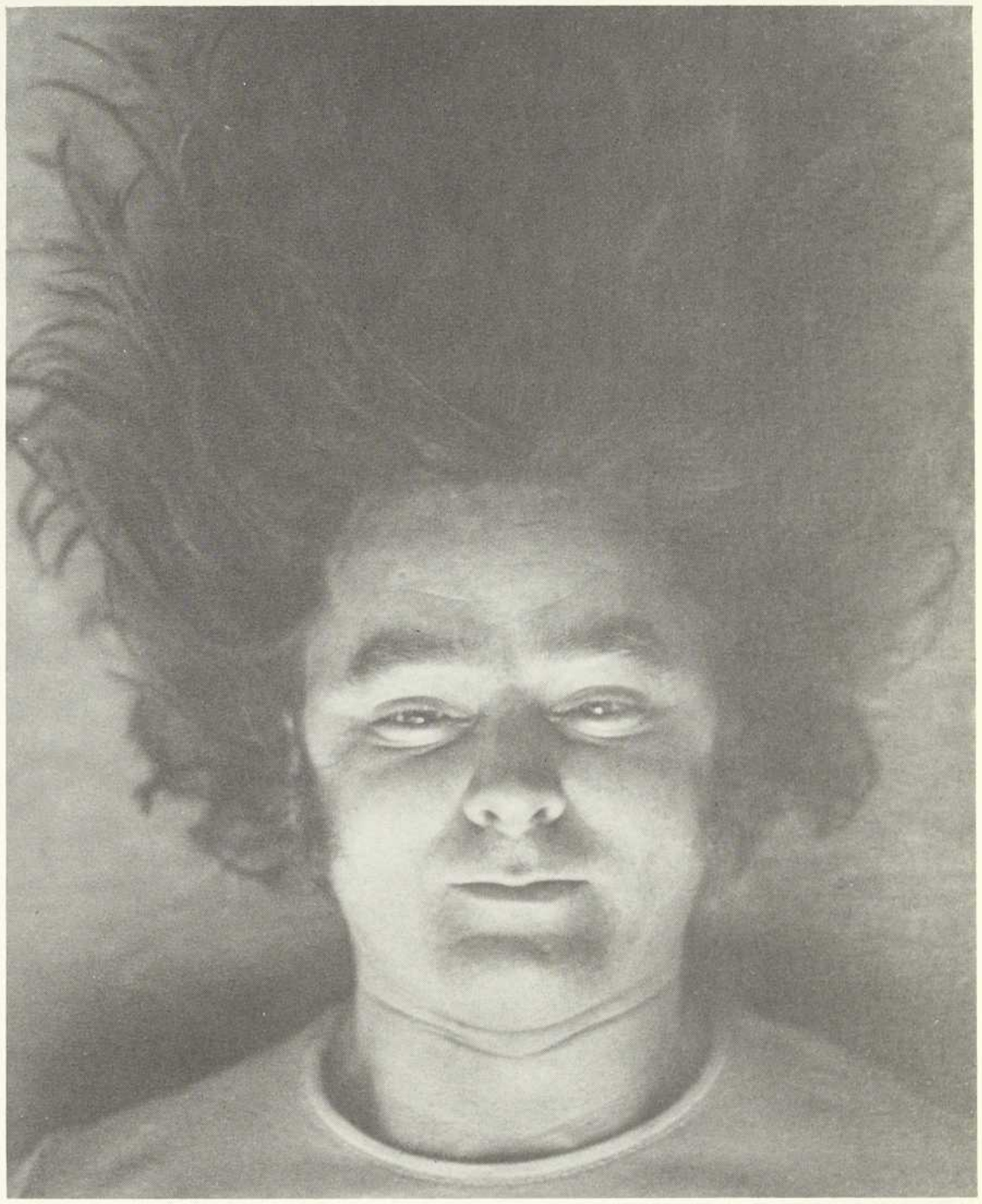


UNTITLED Acrylic on canvas, 48" x 72" 1975



Pètera, Pètera pas ou l'angoisse de créer 1975





JEAN NOEL



SANS TITRE, 1974, terre glaise et treillis, 6' x 9' x 1/8"

ROLAND POULIN

NOTES 1974-1975

Bien que je considère le concept important, il est difficile en ce qui concerne mon travail d'en parler strictement en ce terme. Ce que je fais implique un rapport physique direct, une expérience sensuelle qui renvoient d'une part aux matériaux employés: verre, bois, treillis, papier, etc. . . et à leurs propriétés physiques premières: opacité, transparence , rugosité, densité, etc...; et d'autre part, à leur manipulation dans un certain ordre dans l'espace réel. La compréhension de l'objet ne peut alors se contenter du discours ou d'une simple reproduction photographique. C'est le contact direct avec l'objet qui apportera une compréhension juste et toute autre forme d'expérience avec l'objet ne peut être envisagée comme pouvant fournir une information adéquate.

Par leur matérialité et leur physicalité dans l'espace réel, les pièces récentes sont issues d'une volonté de rompre avec un art illusioniste. Mais aussi de rompre avec l'idée de "construire" et "d'ériger", qui implique de recourir à des moyens artificiels d'assemblage et de travailler contre la gravité. Issues de gestes simples, élémentaires, les pièces récentes sont des développements sériels horizontaux, sans contraste, sans conflit interne, dont le plancher est une composantes de l'ensemble. Les variations internes sont créées sans dislocation, sans brisure, valorisant en quelque sorte la notion d'un tout unifié où les qualités de surface sont créées par une manipulation minimale. J'insiste pour ne pas conceptualiser toute la pièce au départ, je veux que les variations soient le produit d'une manipulation des surfaces matériaux. J'aimerais croire que mon travail est la symbiose de la réflexion et du hasard et que son efficacité en tant qu'objet réside dans le délicat équilibre entre une géométrie rigoureuse et le geste.
Octobre 1974

Ce que je propose, c'est un objet sans référence extérieure à lui-même; j'entends par là sans connotations d'ordre symbolique, autobiographique, littéraire, métaphysique, etc. . . Il ne s'agit certainement pas d'une image, ou d'une imitation de la réalité, ou encore de l'affirmation d'une vérité qu'il m'est impossible de posséder.
Décembre 1974

Il n'y a pas de composition dans mes sculptures, du moins au sens traditionnel. Chaque élément est une sorte d'absolu, pouvant exister seul, avec d'autres éléments identiques, ou être placé dans un ordre différent.

Je m'applique en ce moment à créer des objets à partir d'éléments identiques, qui répétés dans l'espace réel véhiculent la notion d'infini d'une façon implicite, qui proposent un prolongement mental bien que dans l'espace réel l'objet soit fini. Il y a dans la répétition d'éléments identiques quelque chose d'obsessif, d'hypnotique qui, à mon sens, charge l'objet et lui confère un caractère contemplatif.
Mars 1975

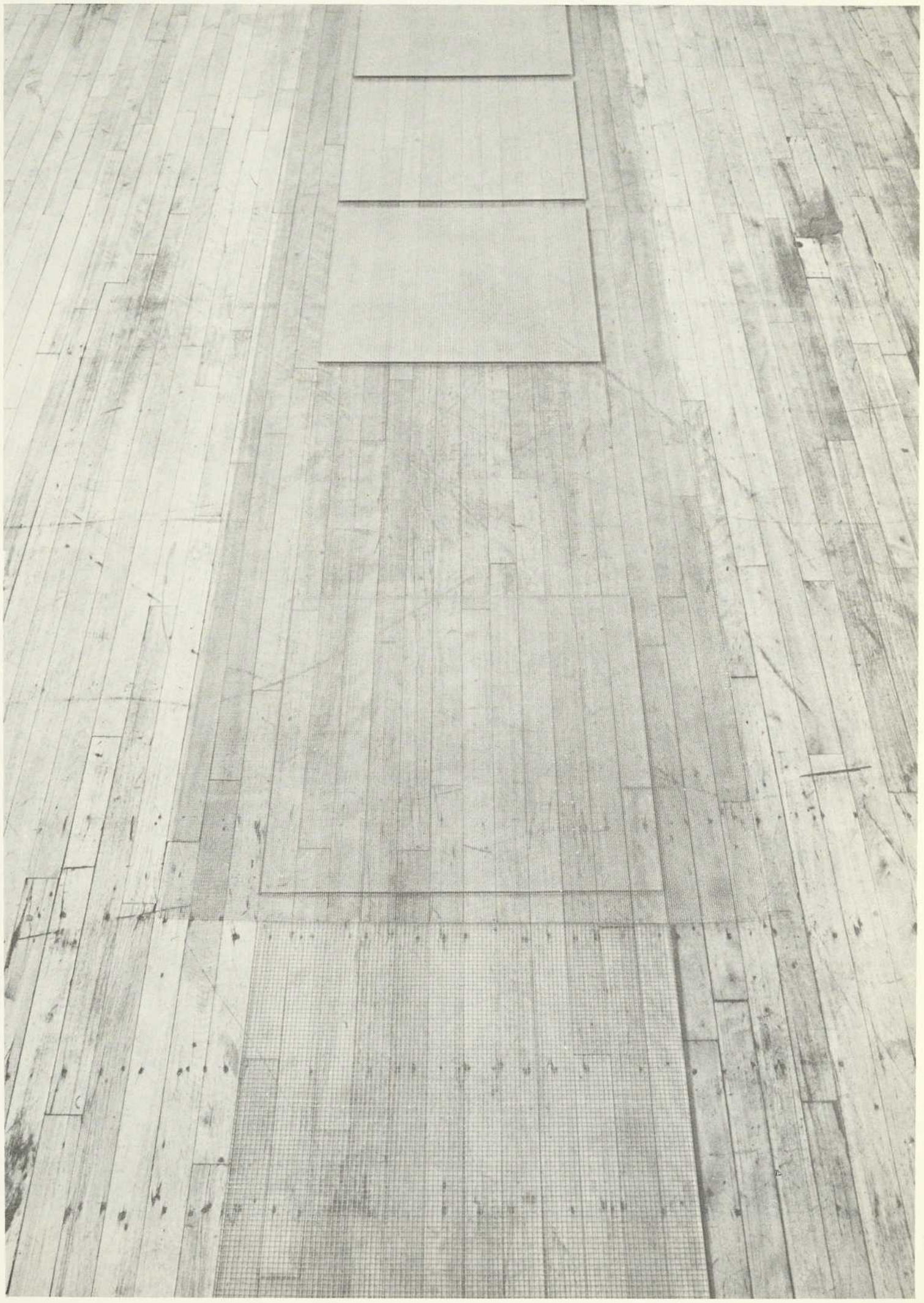
L'utilisation du sol comme un des éléments de la sculpture demande au spectateur d'approcher celle-ci en terme d'ambiance, et le force à établir son propre ordre perceptuel, entre les parties de la sculpture et celle-ci par rapport à l'espace dans lequel elle est placée, l'espace spécifique étant déterminé principalement par ces deux composantes. L'on demande ainsi au spectateur un plus grand effort perceptuel, par rapport à la sculpture traditionnelle.

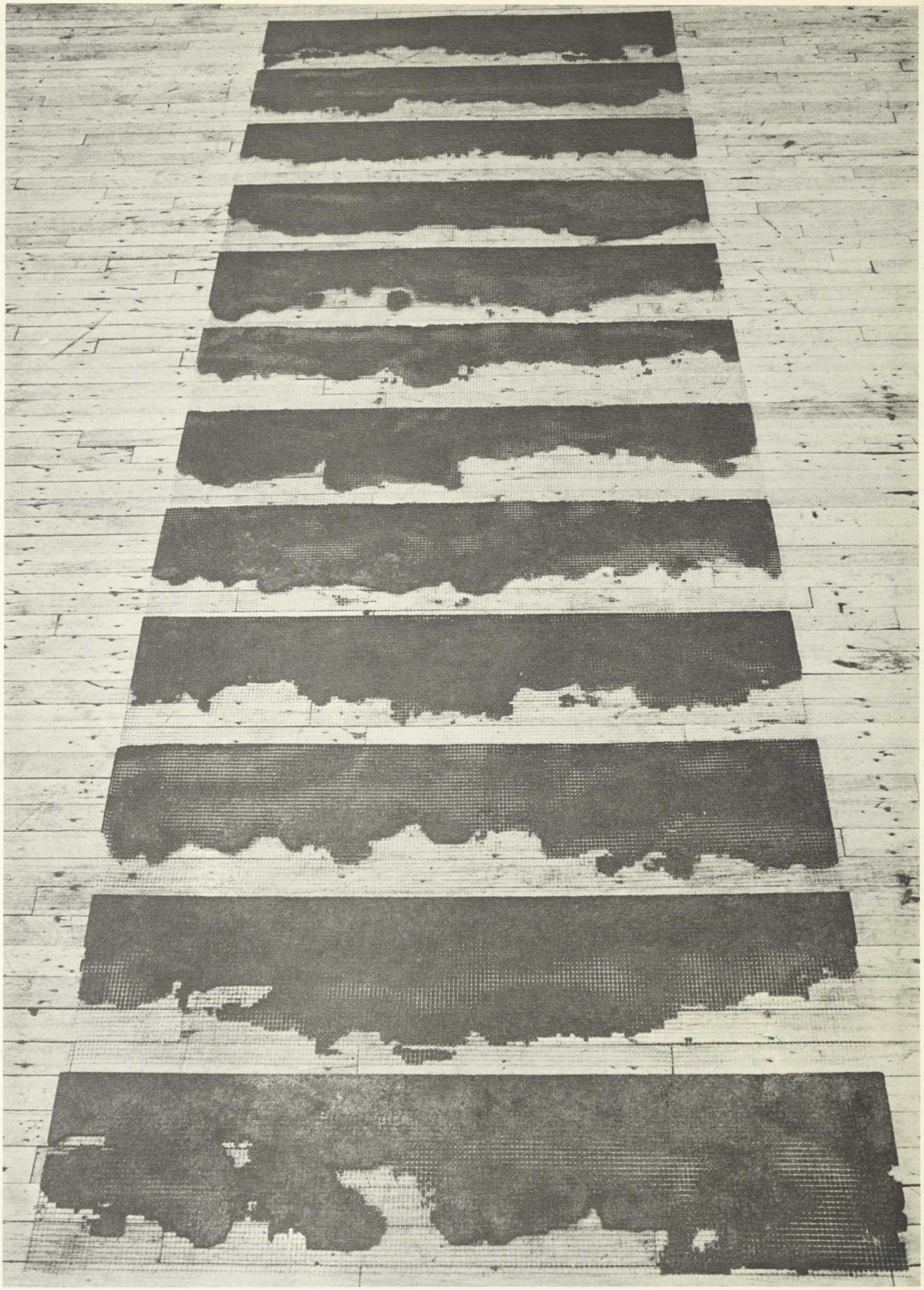
Dans les rites primitifs la répétition accentue le contact ou l'expérience du "senti". Cette fonction phatique prolonge la communication et accentue le caractère de climat ou d'ambiance de l'oeuvre.

Notre culture tend à dissocier l'expérience objective de l'expérience subjective, l'intelligence de l'affectivité. Mon travail tend à confondre les deux.
Juin 1975

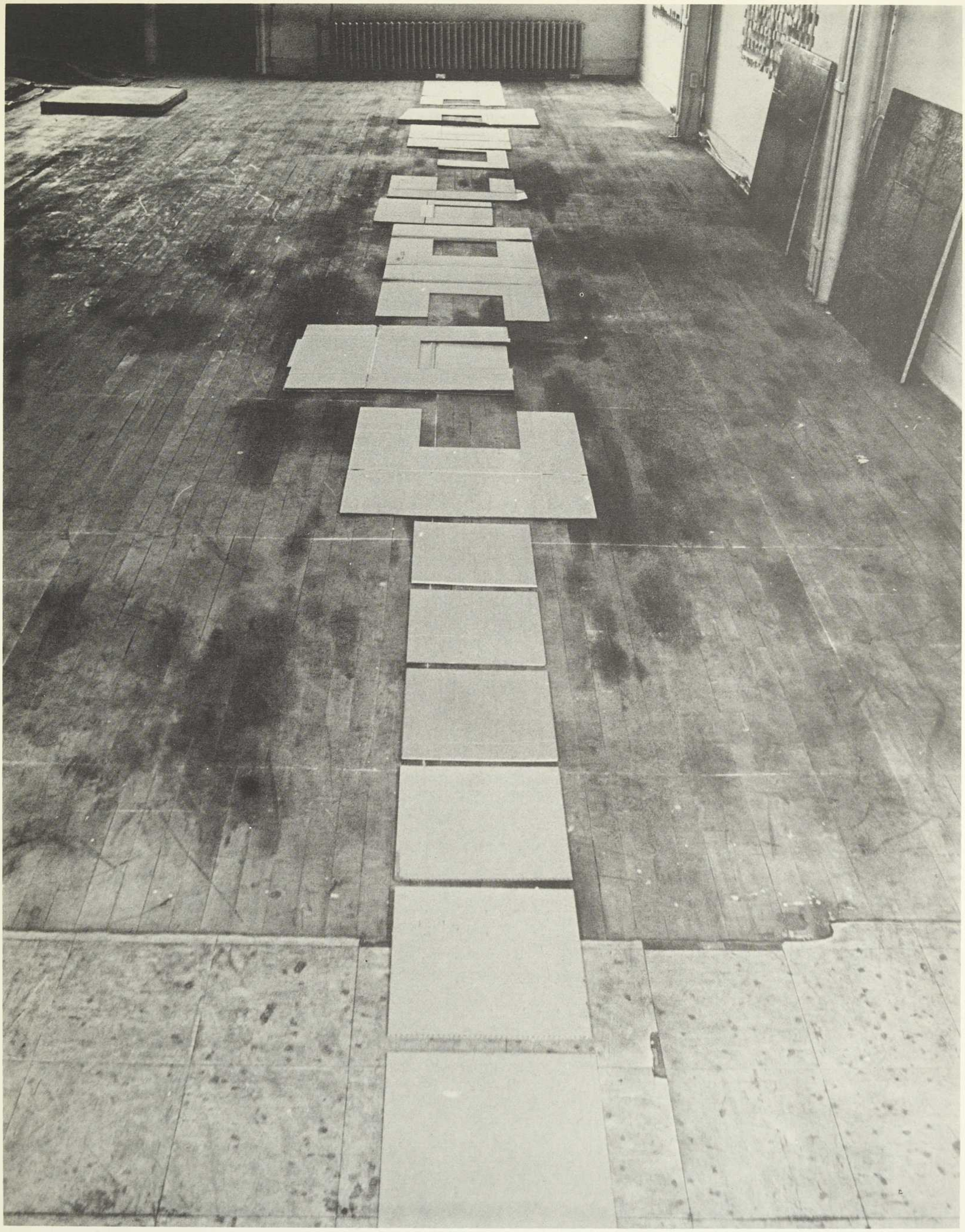
ROLAND POULIN

BADDECK, 1974, verre et treillis, 3' x 12½' x ¼"





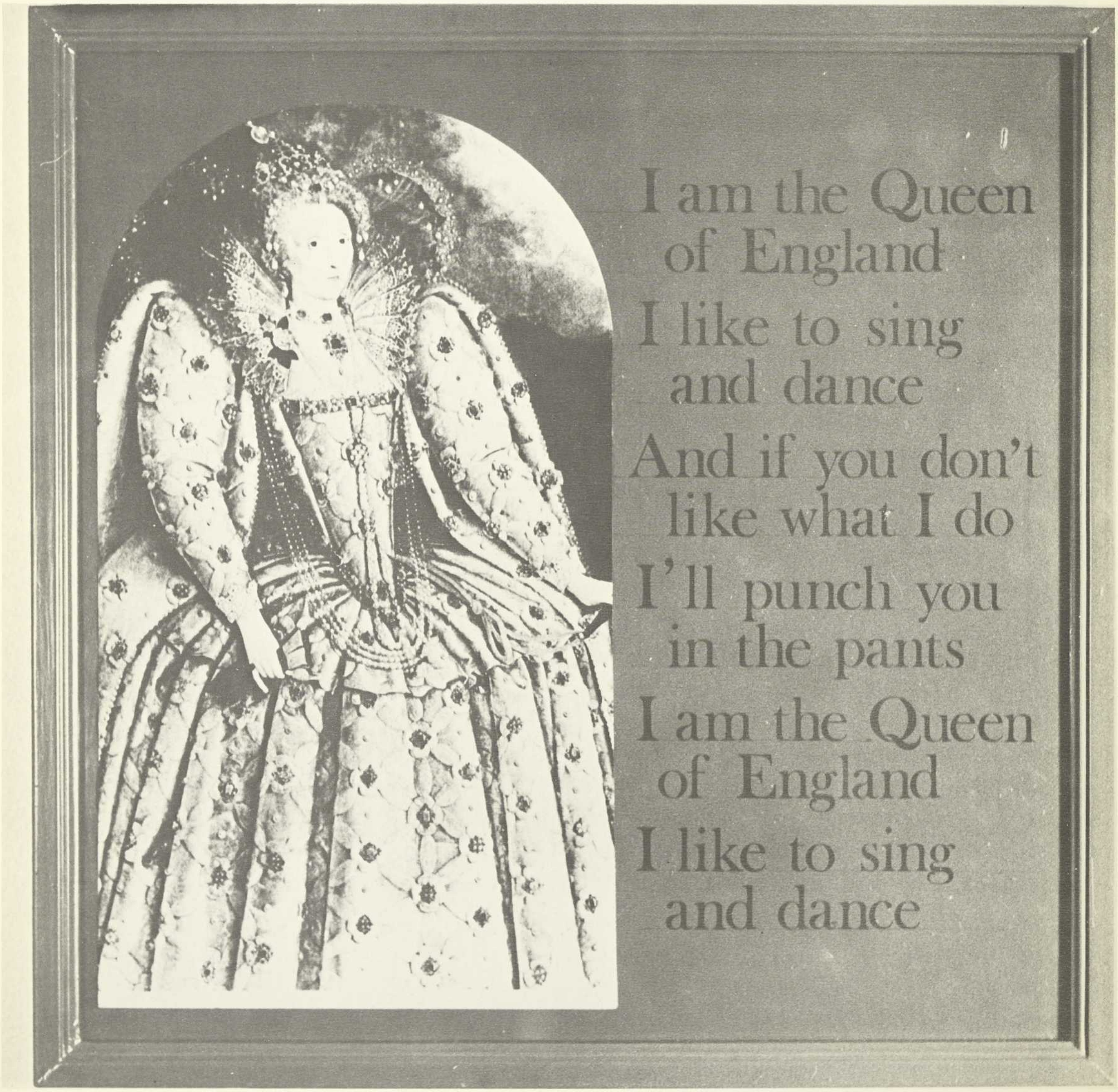
PORTLAND, 1975, ciment et treillis, 48" x 144"



CONTINU/DISCONTINU, 1975, carton, 3' x 36' x ¼"

IAN CARR HARRIS

"I am the Queen of England" Photograph and letraset on painted masonite, framed 18½" x 18½", 1973



Courtesy of Carmen Lamanna Gallery



Courtesy of Carmen Lamanna Gallery

"A Thing of Beauty" A projectionist who is part of the work itself shows on request under average lighting conditions a 60 second film consisting of a 55 second static shot from a magazine cover which fades into the title: A Thing of Beauty is a Joy Forever.

I have been asked to publish here photographs of my work. I have chosen three which have been exhibited at the Carmen Lamanna Gallery in Toronto in the last two years, and to make them intelligible they require some discussion.

Throughout all my activities there is an interest in analysing ordinary structures into basic elements, and in my work especially, an interest in the implications of this within the context of art. Or more simply, an interest in details and the assumptions underlying concepts; details which allow us to see things not intended or not 'significant'. Insignificant things offer room for manoeuvre and definition beyond the limits of their original context, and it is within the analytical and expressive power of art to objectify these elements into persuasive conceptual and sensual language, using in the process simply the ordinary elements of normal reality.

'I am the Queen of England' focuses this interest in a simple direct way. Itself restricted in size to a small, two-dimensional plane, it is composed of two simple elements or details: a fragment of a sixteenth century popular rhyme, and a photograph of a splendid detail from a queen's portrait. These elements are placed together in a visually discrete relationship in such a way that the work manages to exist without unnecessary complications, openly balancing official elegance and popular irony. As such, it is a pleasing object.

Implicit in the piece, however, is the element of time and context: within the more familiar modern context of washroom graffitti, the piece assumes an ironic irrelevance to any important reality, becomes insignificant as a social or political gesture, and crosses the line into the parallel reality of art.

As an art object, the work performs as an analytical vehicle fusing layers of perception within defined boundaries. By affording a content derived from normal reality, and by placing certain unavoidable changes on this reality, the work acts as a ground from which to operate on a variety of levels within the viewer's consciousness, with as little intervention on the part of the artist as possible.

Indeed, this position is crucial for the aesthetic implications and significance of the piece, and of all three pieces illustrated here. The artist is in effect assuming the part of impresario, coordinating and scheduling events and situations in order to activate responses of a highly reflective and sensual nature in those who come in contact with the work. The work becomes, in fact, static theatre, occupying a position between art object and public performance in order to see more closely what seeing is.

'I am the Queen of England' focuses this interest in a simple direct way, while providing for implications which concerned me further in later work, particularly the other two pieces illustrated here — 'The Violin Lesson by Balthus' and 'A Thing of Beauty'.

Restricted in size to a small, two dimensional plane, it is composed of two simple elements: a fragment of a sixteenth century popular rhyme, and a photograph of a splendid detail from a queen's portrait. The work is simple enough that it manages to exist without visual complications. However, while appearing simple, even banal, it's presence provokes questions, in particular the question: what does it say about art?

It is significant that the work is based on elements borrowed by the artist from normal reality; and the change of context in time and place from sixteenth century politics to twentieth century irrelevance operates as the crucial detail in removing the work from that reality and placing it into the parallel reality of art.

The work goes further than this, however. With the hint of infinite repetition in the rhyme, with the use of photographic documentation, and with the use of a title which is simply the first line of the work itself, the piece occupies a position somewhere outside the two dimensional physical restrictions it possesses and approaches sculpture, and beyond sculpture, on theatre, and beyond theatre, on normal reality, perceived now from a position of detached involvement. It is this concentration on the relationships of structures which is essential to the artist's intention of defining an aesthetic occupying a fluid position from which to analyse and objectify the structure of relationships.

Ian Carr Harris



Courtesy of Carmen Lamanna Gallery



Courtesy of Carmen Lamanna Gallery

"The Violin Lesson" by Balthus, painted wood, b/w photographs & letraset, 55" x 32 3/4 x 24½", 1974.

An adaptation from a Louis XVI table, on which is placed a framed photograph of a detail from Balthus "The Violin Lesson". The hidden drawer contains a photograph of an execution.

Courtesy of Carmen Lamanna Gallery



PHILIP GLASS

interview by RAYMOND GERVAIS
ROBERT LEPAGE

The music of Riley, La Monte and Reich comes from California where they started in '64 or '65 (I'm not sure). At this time I was in Paris finishing my studies with Nadia Boulanger. I started my music in '66 without knowing what was happening in California. We were not using exactly the same process, but in terms of the spirit it was very close. Steve and I knew each other in '61 and when I came back to New York in 1967 I showed him my music, he showed me his, and it was obvious that we were working in the same direction. I formed my group the next year ('68) and naturally Steve was part of it. Other original members of my ensemble were Arthur Murphy, Jon Gibson, James Terry and Dickie Landry. (Steve formed his own group around '71.) We began giving concerts in '68-'69. At the same time Terry Riley came to live in New York and I met him in '69-'70, I think.

Originally I was inspired by Indian music. It was through Indian music that I found this "idea". I was in Paris from '64 to '66 and in '66 I met Ravi Shankar. I worked three or four weeks with him doing the orchestration for the film "Chappaqua". At the same time I met Alla Rakha and soon after I began to experiment with Indian rhythms in my music. The first piece I wrote was a string quartet. I think that was the last time I used traditional form since nobody was interested in playing it. This is how, without noticing it or wanting to, I completely broke with traditional music. I thought Indian music was so strong and so beautiful that I wanted to use it myself. I had been a composer of traditional music for ten years. I finished my studies in a traditional school, the Juillard School of Music, then with Nadia Boulanger. I started to write this music in Paris; this was the origin of the style I have used until now. In the spring of '66 I travelled with my wife in India for five or six months. When I came back to New York in '67 Ravi Shankar and Alla Rakha were teaching at the New York School of Music for the '67-'68 season. I then decided to really study Indian music and for this I chose Alla Rakha and not Ravi Shankar, who was much too busy. I started to really understand the structure of Indian rhythms and that was the basis of my music at that time.

With both of us (Reich and myself), in fact this is true for Terry Riley as well, the smallest musical unit was only five or six notes long and it would be repeated a number of times and then, what happened after that is what is different in our music. For Steve, he had developed a technique which he called "phasing", in which he took two loops of the same musical material, very short phrases and he discovered by accident that when he played the two loops together on two different tape machines, one loop would play ahead of the other one because of the inconsistency of the machines. He had a phenomena which he called "phasing" where he had the same musical material superimposed against itself but in a slightly different musical relationship. Then he found out, by using his fingers on the tape machine, that he could control the rate of change in the relationship of the two identical musical elements.

It became the basis for some very extraordinary pieces of music, "Come Out", "It's Gonna Rain" and then he began to experiment with live musicians to try to see if they could do live what he had succeeded in doing mechanically: "Piano Phase", "Violin Phase" and so on. Later on, in '71, he got a larger group and became involved in orchestrating this idea in various ways and did some very extraordinary things as well.

In the case of Riley, you have a person who is very gifted in improvisation. The basis of his improvisation was repeated figures and superimposition of different metres within the same tempo, using repeated figures as a kind of sustaining idea. The music of Riley's which we know best is improvised music, except for "In C", which is written down. The first performance of "In C", just to give you some historical background, involved Steve (Reich), Jon Gibson (who played with Steve and La Monte) and many of those people who knew each other in California.

In my music I was involved very early in the cyclic and rhythmic structure of Indian music, and in the talas of say, 16, 18 or 14. In my early pieces, what I did was write a figure and repeat it in a predetermined rhythmic frame, like 16th or 18th beats. In the early pieces I did (66-67) I would have two or three people playing together and they would begin to play different subgroupings of the same rhythmic cycle. For example, one person would play, let's say 5+5+8, another would play 9+9, another would play 6+6+6 . . . they would all be fitting into the same rhythmic cycle of 18. Finally, I wasn't happy with that. I changed my approach in '67 and began to work with no harmony or counterpoint, only monophonic music. I was working then on what I later called "additive process", where I would take a melody and then add a note and make a new figure and then add another note and then make another figure... It took me about two years to find out what I was really doing. By '68 I had developed the notion pretty clearly so that I was able to write pieces like "Music in Fifths," "Music in Similar Motion" and "Music in Contrary Motion."

Since '68 all my music has been written for the ensemble and I found it was a vehicle very well adapted for what I wanted to do. It was a group that met regularly every week, whether we were performing or not. That gave me a constant outlet for the ideas I was working on. So we were always rehearsing a piece while I was writing a new piece. In rehearsing the old pieces, I had ideas for new pieces and when we had learned them we were already on to something else.

All of the music is written out. In "Music for Changing Parts" there is the possibility for improvisation. In the pieces I did in '69, "Music in Fifths" and "Music in Similar Motion," where I was working with repeated figures, I had begun to use amplification so that we were playing the music at a very high volume with a very steady rhythm and repeated figures, I began to notice that there were effects which I call "psycho-acoustic"; tones, combination tones,... all kinds of things that would happen from the nature of sounds... it happened spontaneously in the music. In order to make that happen it seemed to require the kind of structures that I was using. In other words, it wouldn't normally happen in a free improvisation group. In the music I was doing at the time, which was very formal, it produced long, sustained pitches and they were like drones in the music that no one was playing. In "Music with Changing Parts," I decided that this was such a strong musical experience that we could enhance those tones that were evolving spontaneously from the music (as a result of our playing) by having persons begin to play long notes with the notes they heard and by reenforcing the sounds to bring them to the surface of the music. In "Music with Changing Parts" there are three or four long actions in which the rhythmic structure is being really carried by the keyboards and then the wind players and a couple of singers by listening to what is actually produced by the music add or reenforce those sounds. The rules that I made for that was that a person could play for the length of a breath, stop, and take another breath. He couldn't change the note during the time he was breathing so that there wouldn't be melodies coming out. I wasn't interested in new melodies, but in sustained sounds. If I were interested in the melodies then it would be a different development, which I didn't do. Maybe someone else will do that... there's a lot of music to write...

(In my music) I indicate the changes all the way through. In "Music with Changing Parts" there are 84 separate rhythmic figures. The piece consists of our playing through these figures. When we are through the figures the piece is over. It takes about an hour and ten minutes. There are sections in which wind players and singers are free to improvise in the manner which I have described. The only thing that I actually require is that they play the notes they actually hear in the music and not add new notes, which is a different thing. But then again, in music which is that harmonically rich you can hear almost anything, so they can justify hearing almost any sound. In the beginning of the piece they only have two notes to improvise with, C and G, later on they're allowed to add F, so that is a restricted area, restricted in terms of a fifth, the end is restricted in terms of instrumentation. But there are two sections in the middle that are not restricted at all. You hear this open fifth all the way through the beginning, it's such a very strong sound. We've been playing that piece for over four years now . . . the extraordinary thing is that it continues to change. We want to rerecord this piece because we feel it's different at this point. When we reach the point where it's no longer interesting for us to play we won't play it anymore.

In the meantime, I've written a lot of other music so I don't need to play that music. I didn't return to the idea of improvisation again because I felt that the idea was so complete in that piece "Music with Changing Parts" that I didn't feel the need to go on with it.

The next piece I did was a long piece called "Music in Twelve Parts". It's a four hour piece which took me three years to write. Each section is about twenty minutes long. Given that at that point, 1971, I had been working with these ideas for five years and I had a

fairly large vocabulary of technique that I could use, additive process included, I began working with cyclic music again, but in a different way. It's a combination of cyclical music and additive process. For example, in Part 2 of "Music in Twelve Parts", there is basically a rhythm of six, eight notes which are continually being played on the keyboards, then, with that I found a melody that would fit over four cycles of that, then I expanded the melody so that it fits over eight cycles and I expanded it three times as long, twelve cycles . . . so I was again thinking in terms of cyclical music and in terms of melodies occuring at different rates of speed, always fitting within the same rythmic structures. A lot of "Music in Twelve Parts" is concerned with this idea. Also at the end of "Music with Changing Parts", you heard this modulation, a big key change. Actually all that happened is that all the A flats become A naturals and there's a feeling after hearing for 45 minutes something that was in C minor or F minor or . . . anyway there are three flats in it and there's a feeling in the piece that the change is extraordinary. This I thought was a very attractive idea: to be able to approach the idea of modulation. What we call modern music doesn't begin to think about it because it doesn't deal with a stable tonal area to begin with. It's not even a question, I mean you don't think about modulation with Webern, Stockhausen or Carter . . . it's simply not in the game. But with the kind of music I'm doing it becomes a possibility to think of modulation as a real technique again. In "Music with Twelve Parts" each part lies in a different tonal area, so in the course of the piece there are eleven big changes in the music and some very similar to the way that changes happen in "Music with Changing Parts".

The piece (Music in Twelve Parts) seems to begin in some kind of F minor or C major or A, whatever, because it can be interpreted in different ways, it's not exactly polytonal, but the key area is a little vague . . . you can be sure there's three sharps and that's about it . . . so when I came to part 2, I wanted to make a change, I found that one of the most successful ways of changing the key was to use a common tone modulation. In other words, I took a C from this former section and I called it D flat, since I have D flat or B flat key . . . once I'm into a section there is no such change for twenty minutes. So what happens really, rhythmically or melodically, has only to do with the notes that are introduced at that moment of change. I don't think of functional harmony anyway, I simply define a new set of notes that are related to the previous set of notes and usually there's a link through one or two of the notes that I held over, and that seems to be the most successful way that I was able to work. Then, when I came to Part II, I had become so interested in the modulation that I decided that Part II would only be about modulation. In Part II the figures change from one key to another so it's almost a completely traditional problem of music but by this I mean: when you are listening to the music, (this comes after three hours) and begin to hear every figure changing into a new key, you begin actually to hear in a totally different way; you don't hear it as functional harmony and you don't hear it as a chord progression. I never pretended that I was trying to be original or avant-garde or old fashioned or new. It never interested me. What interested me are ideas about music, so that when I come to a place in my music where I see that I am into a traditional problem I'm not frightened by it because I don't care . . . it's as good as any other problem as far as I'm concerned.

Of course I'm aware of the effect of this music, I mean that's what I like; the music I make is the way I like to hear music. Very often when I'm writing music I'm thinking about a musical problem. Also chromatism begins to appear in this music too. In '67-'68 I never would have imagined that I would have written a chromatic scale in this music, I mean, it didn't seem to be a part of it. But, in fact there is a way that it can happen and it happens in part 9. I begin with a linear scale that ascends with the melodic minor and descends with the harmonic minor so that there's an ambiguity in the 6th and the 7th degrees of the scale, the raised ascending and the lowered descending. There's implied chromatism right in the minor scale which is something I have always been curious about since I was a beginning student of harmony. In the course of that piece, what happens is that through the kind of additive process which I had been using before I was able to start with a very simple scale and end with a highly chromatical scale. This happens in four "keys" at once so what you are hearing is a very strange sound. The relationship is a fifth above, a fifth below and a third above the fifth above. So it was like this, let's say the original scale would have been A, I added a parallel fifth scale (E) at the real interval, not the harmonic one, then I added a G above that and a D below. This seems like a polytonal situation except you don't hear it that way . . . through the repitition of it you finally hear it as a colour. It is a very interesting phenomena. Also, at the end of the piece when it becomes almost totally chromatic, I resolve it into one line again, into the line that begins in A; so that at the end of it you have a very strong, completely monophonic profile. The reason that I bring this out is that in Part 9, I was thinking about a different musical process.

People remarked — and this is true of all the pieces, even the early pieces — that you have a feeling of time extraordinarily different from the kind you find in commercial Western music and even in modern and experimental music. I'm sure that's because there's no narrative content in the music at all. The question in my mind was: why is it that the sense of time is so different in this music? First of all, the thing that you notice is that it has no narrative content as we know it, it has no melody that comes and goes and develops, so that there is no story of any kind in the music, there's no development in that sense. I think that in that sense you can say that we have done away with traditional music that has been very close to real time, to clock time. Because the music doesn't mimic or imitate life in that literal way, it has to do with a different time experience. It doesn't have to do with a series of events that are connected to each other by any kind of dramatic structure. It has to do with an experience that has almost no events structure at all. I mean, the rate of change of the music is very slow. When we talk about "Music with Changing Parts", each figure is repeated for 45 to 50 seconds so that in the course of five minutes not much has happened. It's only over a period of an hour and ten minutes that you get the feeling, that you begin to sense a real shift in the music. To slow down the rate of change so much, throws you in a completely different experience of music. It's like part of our sense of time has been reawakened. My personal experience with the music when I play is to become very involved with the moment, the present tense of the music.

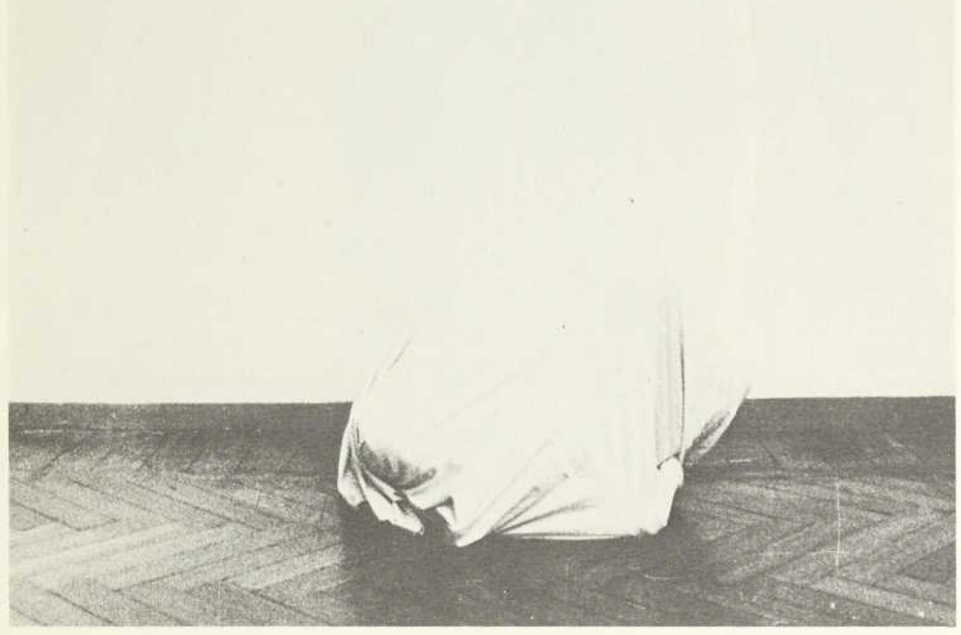
We are beginning to find young composers many of whom are influenced by this music, ten or twelve composers with music not like mine but in a similar direction. It is really the beginning of this "school" I think. The kind of music that we are doing, you find some influence of it in Europe, in England and in California. My feeling is that in another ten years, this will surface, this music will become visible. At this moment it's still underground.

Actually I work a lot. I do maybe 30 concerts a year, I went to Europe three times last year. In the case of my music which is obviously concert music, you can't imagine that — as rock 'n roll — it has the possibility of a very large audience. Where modern music before our time really didn't have that . . . it is not just because of the music. I think that's because our whole way of experiencing everything is changing, our sense of time, our sense of reality . . . a lot of things have gone down since the 60's, the whole drug culture has come and gone, not gone completely but come and made an impression. The interest in non-Western ideas is more than just a fad, it's become a real important influence in the West now. I think that my music is part of that and my audience is part of that too. I think it has a lot to do with our conception of what the world is . . . finally I think that it's Western music which could only have come from a particular combination of Eastern and Western influences. I think what has happened in my own personal situation, because I have learned to hear music in a different way, I am seeing my own tradition in a different way. That might be largely a result of my exposure to world culture in a very general way, not so much because I have taken an idea from India, Africa or North Africa, but because these musical traditions have so completely shaken up my own ideas of what a musical experience can be. I now look at my own tradition and my own past with eyes that are totally different.

I was listening to Part 1 of "Music in Twelve Parts", we've just recorded it in Germany. You know, this piece could have been written 80 years ago. There is nothing new in this music. It was no discovery that made it happen, it was only a point of view that made it happen.

Philip Glass taped this interview for l'Atelier de musique expérimentale August 13, 1974 at Véhicule Art, prior to giving a few concerts in Québec at the end of the year.

CIONI CARPI



1



2

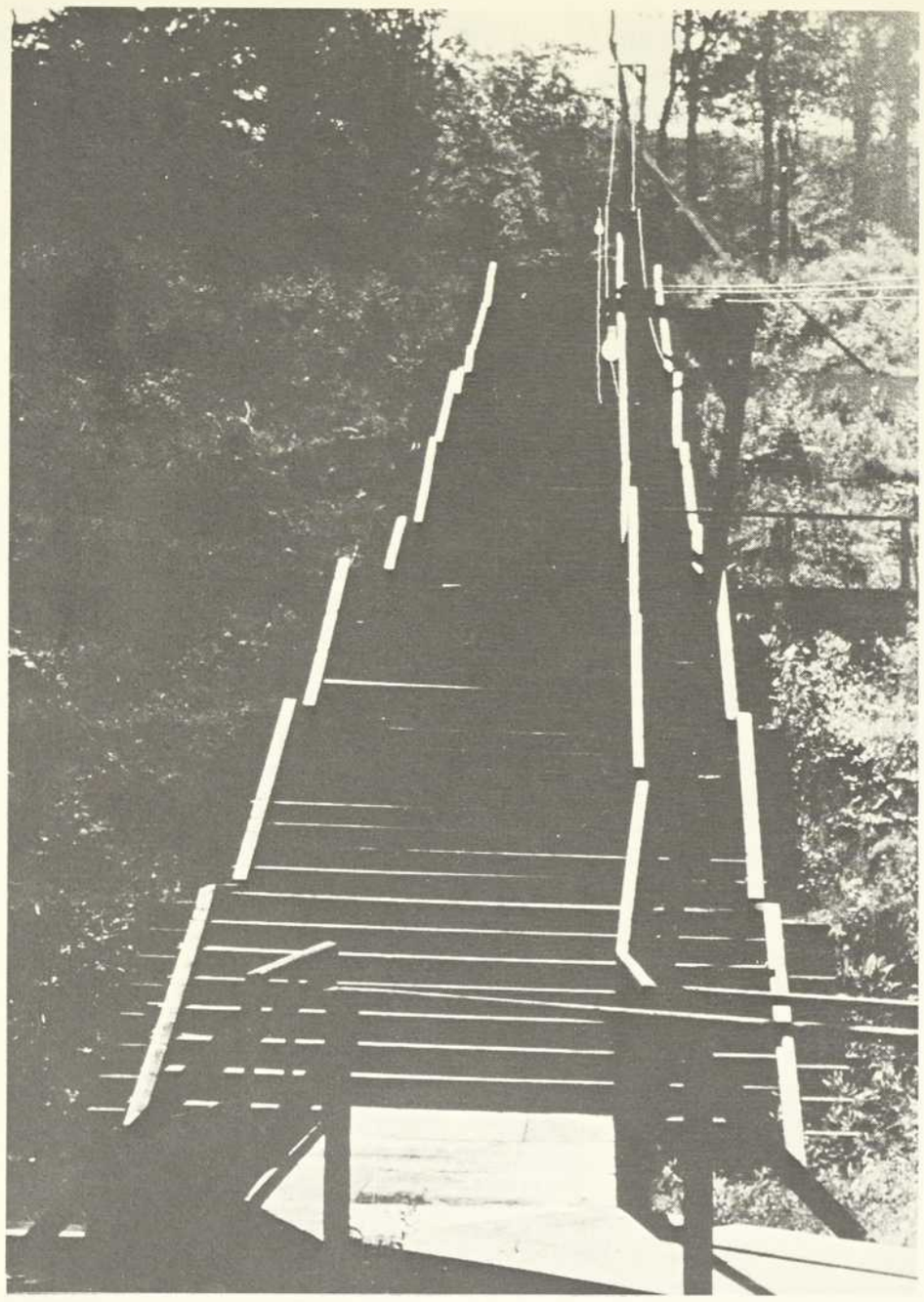


3

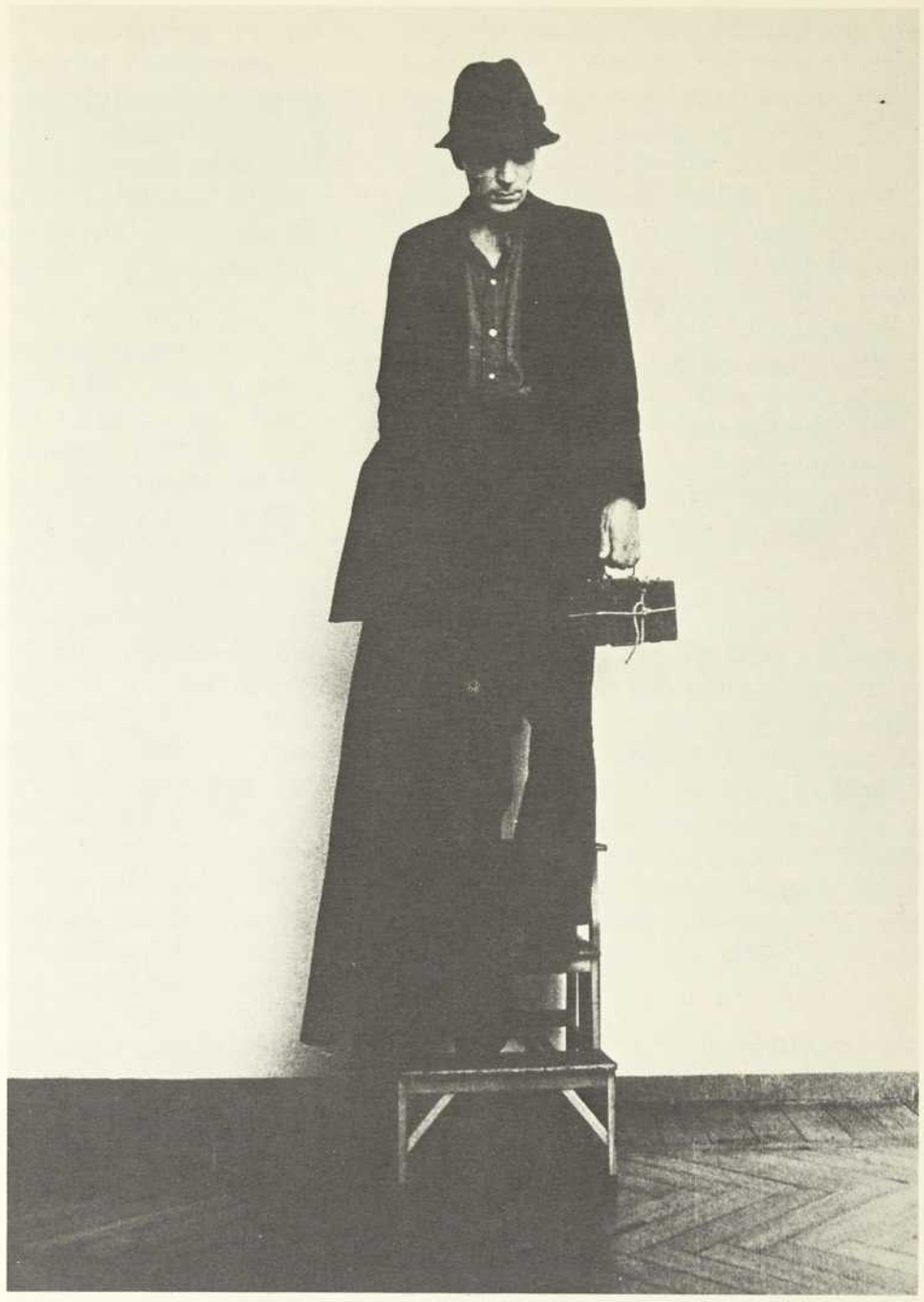


4

TRANSFIGURATION QUATRE (1966) 1974



5



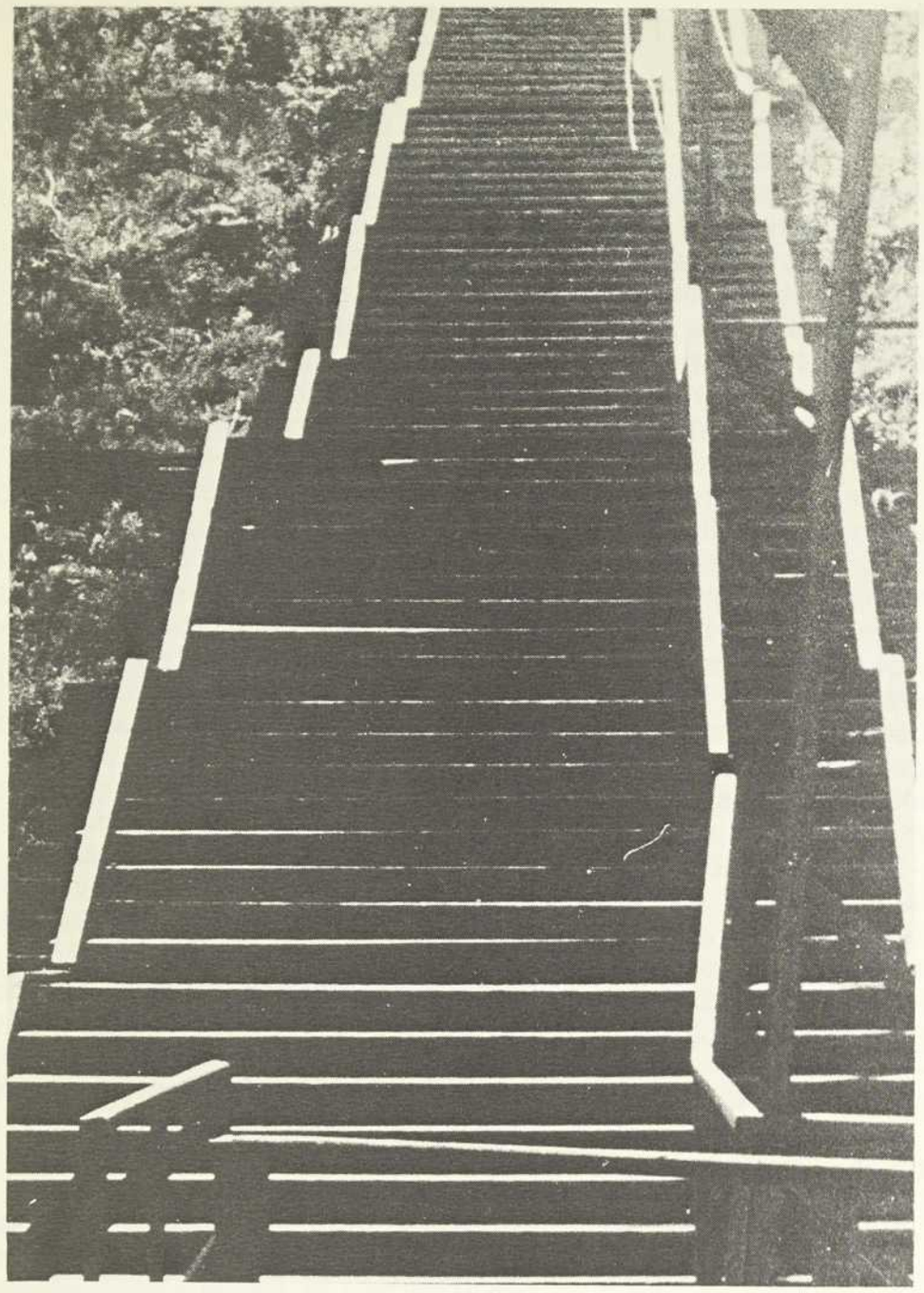
6



9



10



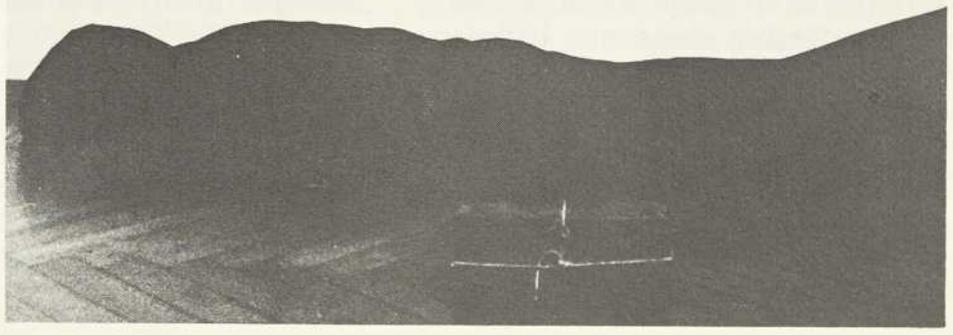
7



8



11



12

LES TRANSFIGURATIONS

Les "transfigurations" sont une analyse conduite en deux directions parallèles, celle visuelle et celle écrite, interdépendantes par des métaphores réciproques, une décomposition menée à travers le filtre de l'imaginaire (qui, tout en étant une réalité subjective, ne peut pas ne pas tenir compte de la réalité extérieure) d'une mémoire lointaine dans le temps et d'une mémoire proche, la seconde insérée dans la première, de façon à obtenir une synthèse généralisée de l'arc opératif qui va du début jusqu'à la conclusion de l'oeuvre, et par conséquent un niveau acceptable d'objectivation, grâce à un processus d'élimination des parties et des fo nctions de la mémoire lointaine considérées superflues ou invalidées, et de substitution par des parties et des fonctions de la mémoire proche considérées importantes au moment même où l'opération s'accomplit. Cette objectivation est par la suite amplifiée par l'intermédiaire du stade critique d'abord et ensuite par la divulgation d'éléments fondamentaux de ma façon d'être, de faire et de communiquer. Ces derniers se résument — par un procédé rétroactif — justement dans l'acte de me proposer comme entité objective. Le dénominateur commun de ces opérations est toujours la transfiguration (dans toutes ses significations, de celle littérale à celle ironique, métaphorique, etc.), qui se conclut inévitablement — et réellement — par une disparition, ou un état de fixité, d'immutabilité (l'oeuvre est fixé) dans son dernier stade et ne peut plus être changée), c'est-à-dire la conscience du fait que si tout part de zéro, tout, et par conséquent toute oeuvre d'art retourne à zéro, même lorsque la trace laissée au cours du passage semble demeurer. Il s'agit, somme toute, d'un palimpseste mental où les divers stades, aussi bien pour la partie visuelle que pour celle écrite, ne sont pas superposés, le précédent n'est pas effacé physiquement par le successif, mais où chaque stade fixe l'oeuvre, la rend immuable. C'est bien cet élément commun, donné comme constante (et aussi comme détail synthétique, ou mieux, comme une série de détails synthétiques, puisqu'il représente l'arc absurde de la condition existentielle, dans lequel se déroule tout le faire de tous les êtres humains, comme une vaste synecdoque), qui devient visible, exactement comme la phase visible, mais dans ce cas "irrépétible", de la trajectoire d'un corps céleste, qui au fait si on s'en tient aux règles est aussi "irrépétible"; ou comme la courbe positive d'une sinusoïde, dont à peine on devine le comportement négatif, ou dont on ne connaît rien du tout.

Voici pourquoi moi, qui de moi-même ne connais très peu ou rien (et d'autant moins de ce qui est en dehors de moi) à part mon aspect extérieur, phénoménologique, de plus déformé par le miroir changeant de la réalité subjective, quoique fixable dans ses infinis moments de réflexion, je me présente, même à moi-même, comme objet interprétable mais non connaissable, avec tout ce que je crois pouvoir porter avec moi.

1974

THE TRANSFIGURATIONS

The "transfigurations" are an analysis drawn in two parallel directions, the visual and the written, interlocked by reciprocal metaphors, or a scanning made through the filter of the imaginary—which, if it is a subjective reality, cannot do without taking into account external reality—of a distant memory and of a near memory in progress, inserted in the former in such a way as to obtain a generalized synthesis of the operative arc that goes from the beginning to the conclusion of the single work, and therefore an acceptable level of objectivation, thanks to a process of elimination of parts and functions of the distant memory considered superfluous or invalidated, and of substitution with parts and functions of the near memory considered relevant at the moment the operation takes place. This objectivation is subsequently amplified first by the critical stage and then by the divulgement of fundamental elements of my way of being, doing and communicating. These are summarized—by a feedback procedure—precisely by placing myself as an objective entity. The common denominator of such operations always proves to be the transfiguration (in all its meanings, from the literal one, to the ironic, to the metaphoric, etc.), which inevitably—and actually—ends with a disappearance, or state of fixity, of immutability (the work is fixed in its last stage and can no longer be changed); that is, the awareness that if all starts from zero, all however, and therefore each single work of art, returns to zero even when the trace left during the passage seems to persist. It is in fact a mental palimpsest in which the various stages, both for the visual and the written part, are not superimposed, the preceding one is not physically erased by the successive one, but in each successive stage dismisses, invalidates the preceding one: the last stage therefore, fixes the work, makes it immutable. It is exactly this common element, given as a constant (but also as a synthetic particular, or better, as a series of synthetic particulars, since it represents the absurd arc of the existential condition in which all the doing of all human beings unwinds like a vast synecdoche), which becomes visible, quite like the visible phase—although in this case unrepeatable—of a heavenly body in its trajectory, which after all, according to the rules is also unrepeatable; or like the positive curve of a sinusoid whose negative behavior is hardly intuited or not even known at all. This is why I—who knows little or nothing of myself and even less about what is outside me, beyond the outward, phenomenological aspect, further deformed by the changeable mirror of objective reality, although fixable in its infinite moments of reflection—present myself, even to myself, as an interpretable but not knowable object, along with all I believe I can take with me.

1974

TRANSFIGURATION QUATRE (1966) 1974

Je glisse, donne-moi le bâton, mon chapeau sur les yeux et j'avance à tâtons, en bas, j'aperçois à peine de minces fils d'herbe et de gras insectes, je voudrais dire non et je dis oui, en glissant, à un général dégradé la sébile dans sa main, je ne crois pas connaître le ciel et la philosophie, me dit-il, mais aussitôt je le perds de vue et le retrouve à genoux devant moi, allons, il répète, mon jugement, votre opinion, nos idées fixes concernant la table qui branle, le livre laissé tel qu'il est, la plume vide (mais on en a perdu la notion), le papier blanc, la lettre (la lettre écrite, la lettre non écrite) sont objet d'enquête, entassés en bon ordre sur le bureau des juges (ne voyez-vous pas l'accusation?) pressés par les marchands, la vérité, puis je le reperds, puis je le retrouve à l'étage au-dessous, plus que méconnaissable, montre ses aspects les moins communs, il crache sang et grogne, où est-il, donc, celui qui nous concerne, celui qui est le plus conforme à notre caractère? Peut-être ici, ici même, à deux pas d'ici, tout près et flou, peut-être, donc invisible, dans l'estomac vide, peut-être entre les lignes, peut-être dans le cerveau qui ne révèle rien, cerveau malade, cerveau extra-fin, ou ici, dans le regard qui ment, que je vois, que je ne vois pas qu'il ment, là, dans la bouche qui ne parle pas, ni bien, ni mal, mal plutôt que bien, ou même, mais ce n'est qu'une conjecture (et de toutes la plus improbable), dans la vie de ceux que j'ai aimés, le mot se délite dans la masse impalpable des significations, avec les insectes, l'herbe, le bâton, confusément, mon chapeau sur les yeux, les très hauts escaliers se ferment vers le ciel, maintenant ils descendent, je le revois pour un instant avec un bon livre, de plus en plus bas, puis je le reperds, moi, désespéré, aveuglé, je glisse en bas, à l'état primaire, dénué de toute voix au chapitre.

TRANSFIGURATION FOUR (1966) 1974

I am sliding, give me the cane, hat tilted over the eyes and I grope, downward, I hardly discern thin threads of grass and fat insects, I would like to say no and I say yes, yes, sliding, to a demoted general with bowl in hand, I do not believe I know of heaven and of philosophy, he tells me, but immediately I lose sight of him and I find him again kneeling in front of me, come on now, he repeats, my judgement, your opinions, our fixed ideas on the jiggling table, on the book left as it is, on the inkless pen (but one has lost the notion of it), on the white paper, on the letter (the written letter, the unwritten letter) are object of inquiry, piled up in good order on the desk of the judges (don't you see the accusation?) pressed by the merchants, the truth, then I lose him again, then I find him on the floor below, more than unrecognizable, shows its least common aspects, he spits blood and snorts, then, where is, where is the one that concerns us, that suits our character the most? Maybe here, right here, two steps away from us, near and out of focus, maybe, therefore invisible, in the empty stomach, maybe between the lines, maybe in the brain that reveals nothing, sick

brain, very sharp brain, or here, in the look that lies, which I see, which I don't see that it's lying, there, in the mouth that does not speak, neither good, nor evil, more evil that good, or even, but it is just a supposition (and of all, the most improbable), in the life of those I loved, the word flakes in the impalpable mass of meanings, along with the insects, the grass, the cane, confusedly, hat tilted over the eyes, the long high stairs are closing toward the sky, now they descend, I see him again for an instant with a good book, lower and lower, then I lose him again, desperate, blinded, I slide downward, to the primary state, with no further say in the matter.

TRANSFIGURATION ZERO 1974
(text for film)(1966)(1974)

If to one half I add half of the second half, if from this I take away a third which I divide by two-fourths, if then, I subtract eight-tenths which I multiply by one one-hundredth, I know that the result would be enough for me, in fact, thinking it over, I believe that one part would be more than sufficient, one single portion, not even double. I have it before me and I divide it again, I make a dozen out of it, if you like, with a delicate hand, even twenty, but I wouldn't know where to keep thirty, whether in the attic, whether in the bank, whether to give them to the poor of the parish, or to masses for the dear departed, because, you understand, thirty is the triple of my need, when I go from here to there, when I come from there over here, when I go up and down a few times a year, nothing else serves me, the rest is surplus. Well then, here is what I'll do (we'll get back to this), I divide it in two, once, twice, fractions by now broken down, I put three aside (this way I'll have the time to reconsider the problem), one will tide me over for the winter, the other four (they were three, four, three, here they are four. Let's start over again).

If to one half I add half of the second half, if from this I take away a third which I divide by two-fourths, if then, I subtract eight-tenths which I multiply by one one-hundredth, I know that the result would be enough for me, in fact, thinking it over, I believe that one part would be more than sufficient, one single portion, not even double. I have it before me and I divide it again, I make a dozen out of it, if you like, with a delicate hand, even twenty, but it's falling out of my hands, I enter, I exit, and I must go up, and I must go up, because I've now played the flute on my grandfather's violin, according to rhythmic sections, arranged in good order, the mind lucid, without physical contract, in perfect succession, and I moved myself in the opposite direction to the sun, against all rules, after having asked and asked again to show me the spot, the exact movement, the right progression of my steps, it's now late and I cry artificial tears even before breakfast, because all is altered, the consonances, the proportions, the functions and the numbers, and lazily I transport this weight, zero my zero, and I go up to observe—wait until I yawn—the twilight of a wrong conception.

note biographique

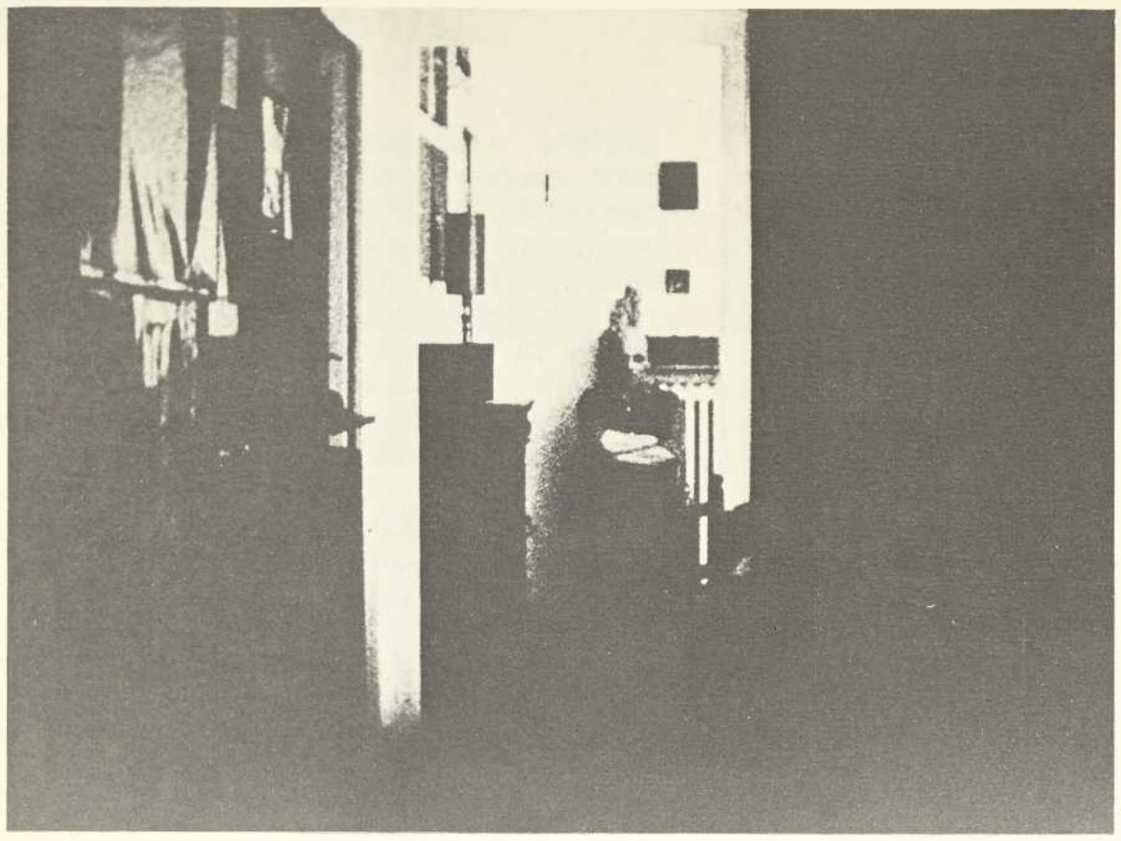
CIONI CARPI est né à Milan en 1923. Il fait ses études classiques ainsi que des études en architecture à l'école polytechnique de Milan. Il étudie le mime avec Jacques Lecoq. De 1950 à 1962 il vit et travaille à Paris, Haiti et Montréal. Il oeuvre dans les divers domaines de l'art, aussi bien en peinture qu'en musique, en cinéma et en mime. Souvent, à cause de la structure même de son travail, il réunit l'écriture, le cinéma, le mime, la photographie et la musique. En 1959, au Canada, il amorce un travail élaboré comme cinéaste. Il a produit plus de 25 films expérimentaux. En 1961-62 il y a les "Grands horizons" et en 1963-64 les "Palimpsestes progressifs". Entre 1964 et 1970 il réalise entre autres les intégrations filmiques pour "Le cas de J.R. Oppenheimer" de H. Kipphardt et "L'enquête" de P. Weiss au Piccolo Teatro de Milan; "Atomtod" de G. Manzoni et "La mesure, le mystère" de A. Paccagnini à la Piccola Scala de Milan; "Hypérion" de B. Maderna au Teatro Communale de Bologne.

En 1965 il réalise des structures audio-kinétiques activées manuellement. De 1966 à 1971 il peint de rigoureuses structures multi-dimensionnelles, ainsi que des toiles sans chassis dans lesquelles l'aspect éthique prédomine sur l'aspect esthétique, les "toiles libres". En 1971, il réalise aussi les "Présences non-contaminées", des idées-objets activés électroniquement. Vers la fin de 1971, il commence une analyse de la réalité extérieure, en utilisant la photographie puis en l'altérant à travers le subjectif afin de la priver de ses attributs ("Analyses progressives", 1972). Ainsi, par une série de Palimpsestes (1973) qui le force à utiliser l'imaginaire sans ambiguité en tant qu'altération de la mémoire, et à intégrer dans une seule oeuvre l'opération mentale, l'enregistrement photographique, l'écriture et le signe graphique, grâce à un processus inverse d'analyse du subjectif à travers la réalité extérieure et à une synthèse successive de ses obligations et expériences, Cioni Carpi réalise les "Transfigurations" (1974), où il se présente en tant qu'objet interprétable mais non connaissable à travers des textes socio-philosophiques et autopsychographiques, dans lesquels un détail significant est mis en évidence, fixé en une séquence visuelle et intégré dans l'oeuvre.

biographical note

Born in Milan, in 1923, CIONI CARPI did his classical studies, followed by architecture at the Politecnico of Milan. Between 1950 and 1962 he lived and worked in Paris, Haiti and Montreal. He works in different disciplines, sometimes alternating them (painting, music, film, mime): often, because of the very structure of the work, combining them (writing, cinema, photography, mime, music).

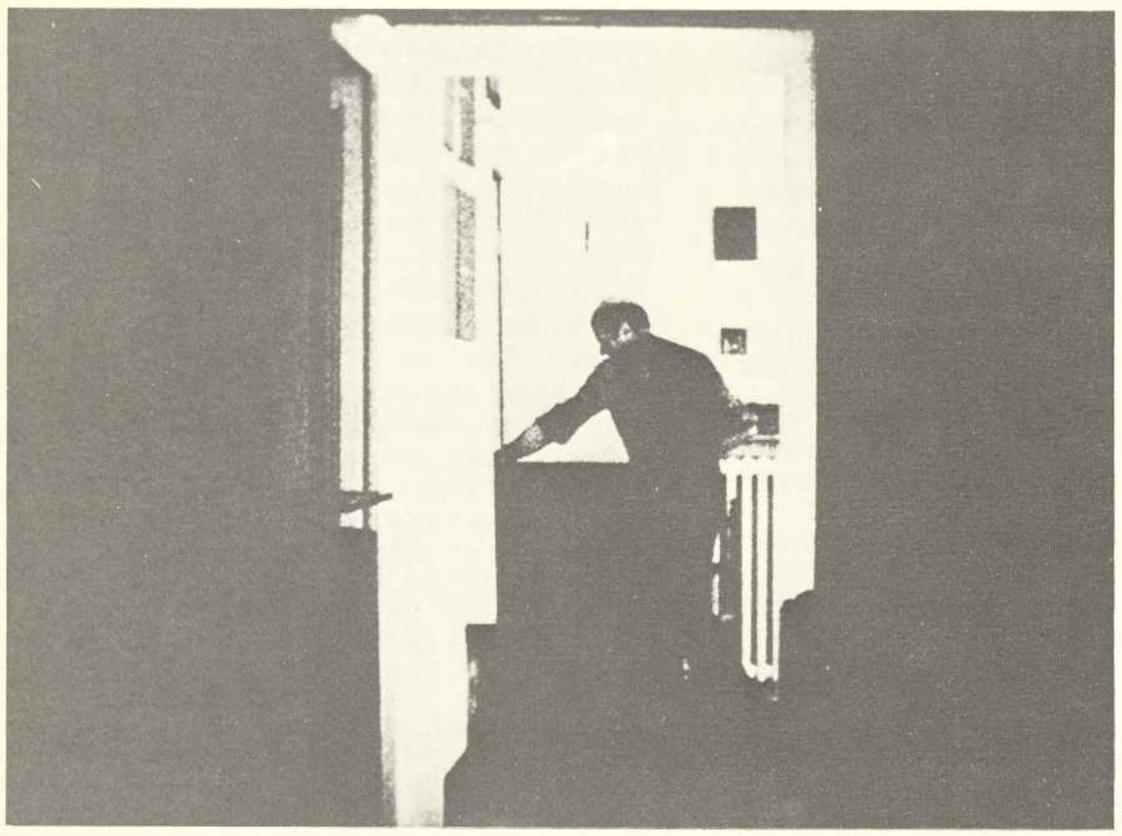
In 1959, in Canada, he began an intense activity as a film-maker. By 1975 he had produced more than 25 experimental films. Various works include the "Great Horizons" of 1961-62; the "Progressive Palimpsests" of 1963-64. Between 1964 and 1970 he made the film integrations for "The Case of J.R. Opeenheimer" by H. Kipphardt, "The Investigation" by P. Weiss at the Piccolo Teatro of Milan; "Atomtod" by G. Manzoni and "La Misura il Mistero" by A. Paccaginini at Piccola Scala; "Hyperion" by B. Maderna at Bologna's Teatro Comunale. In 1965 he made audio-kinetic structures. Between 1965 and 1971 he painted rigorous multi-dimensional structures, and stretcherless canvases in which the ethical aspect predominated over the esthetic one. In 1971 there are also the "Uncontaminated Presences", electronically activated idea-objects. Toward the end of 1971 he started an analysis of external reality, photographically recorded and subsequently altered through the subjective, with the intent of divesting it of its attributes ("Progressive Analyses" 1972). In 1973, by a series of "Palimpsests" which forced him to use the imaginary without ambiguity (as an alteration of memory), and to integrate various disciplines in a single work (mental operation, photographic recording, writing, graphic sign), thanks to an inverted process of analysis of the subjective through external reality and to a successive synthesis of his obligations and experiences, Cioni Carpi developed the "Transfigurations" (1974) in which he presents himself as an object that can be interpreted but not known, by means of sociological-philosophical-autopsychographic texts from which a significant detail is evidenced, fixed in a visual sequence and integrated into the work.



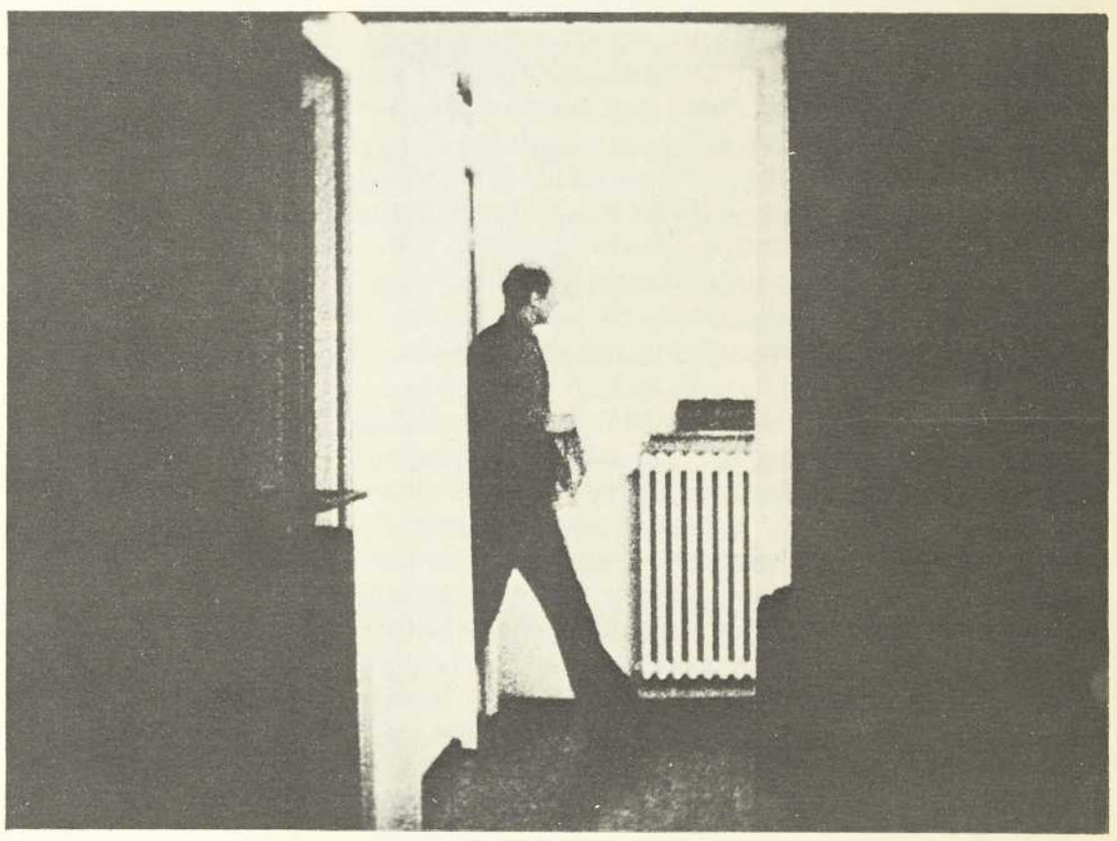
1



2



3



4

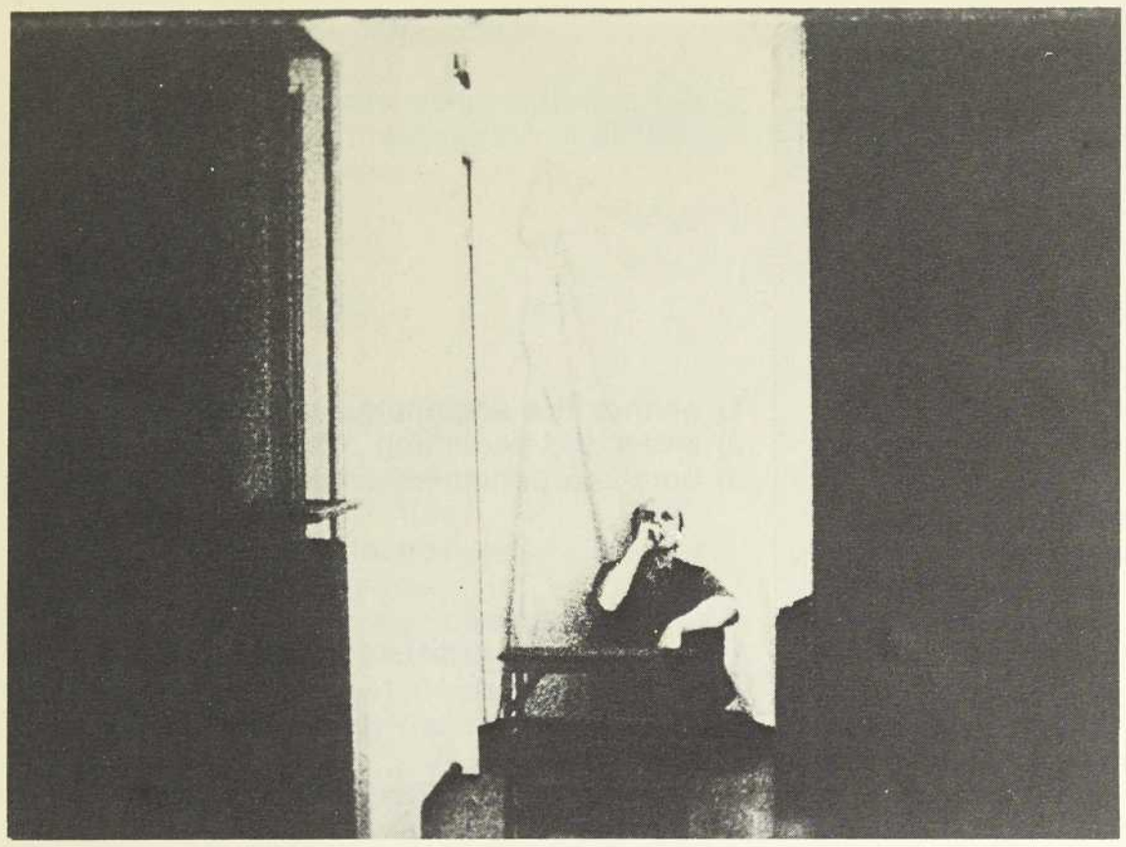


5

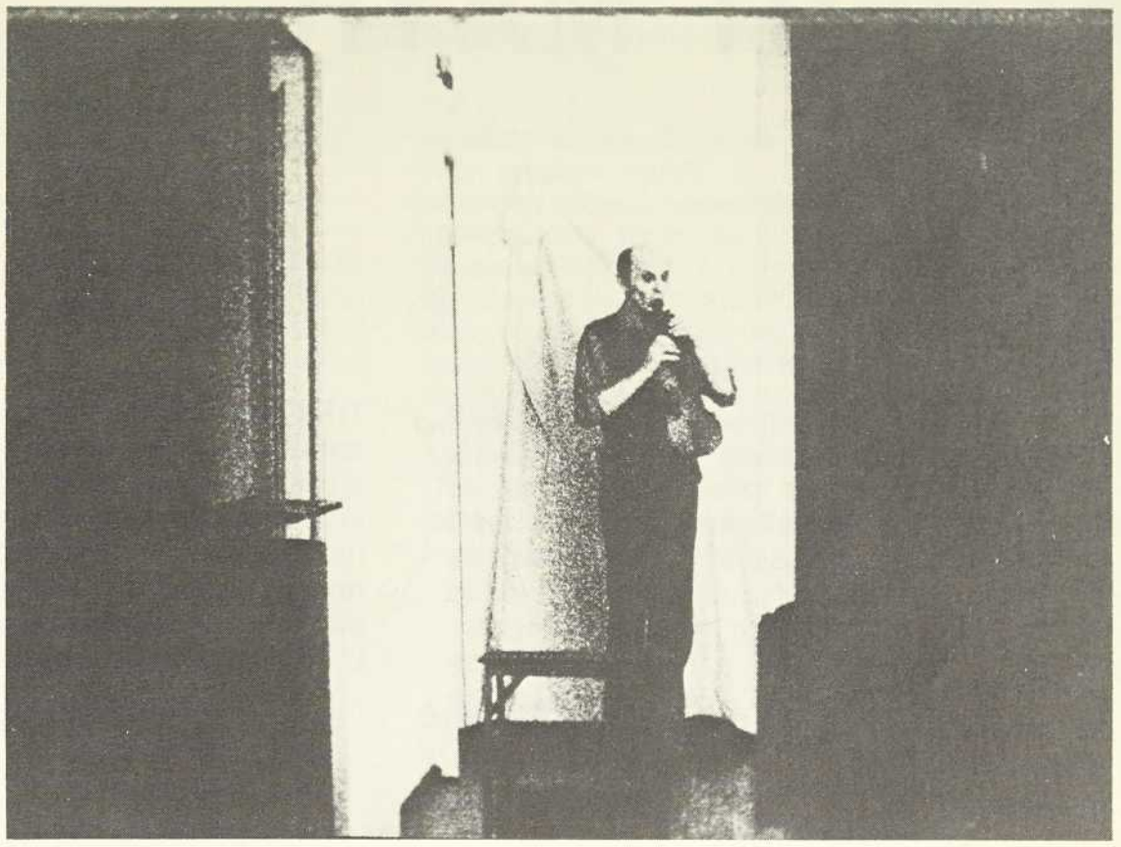


6

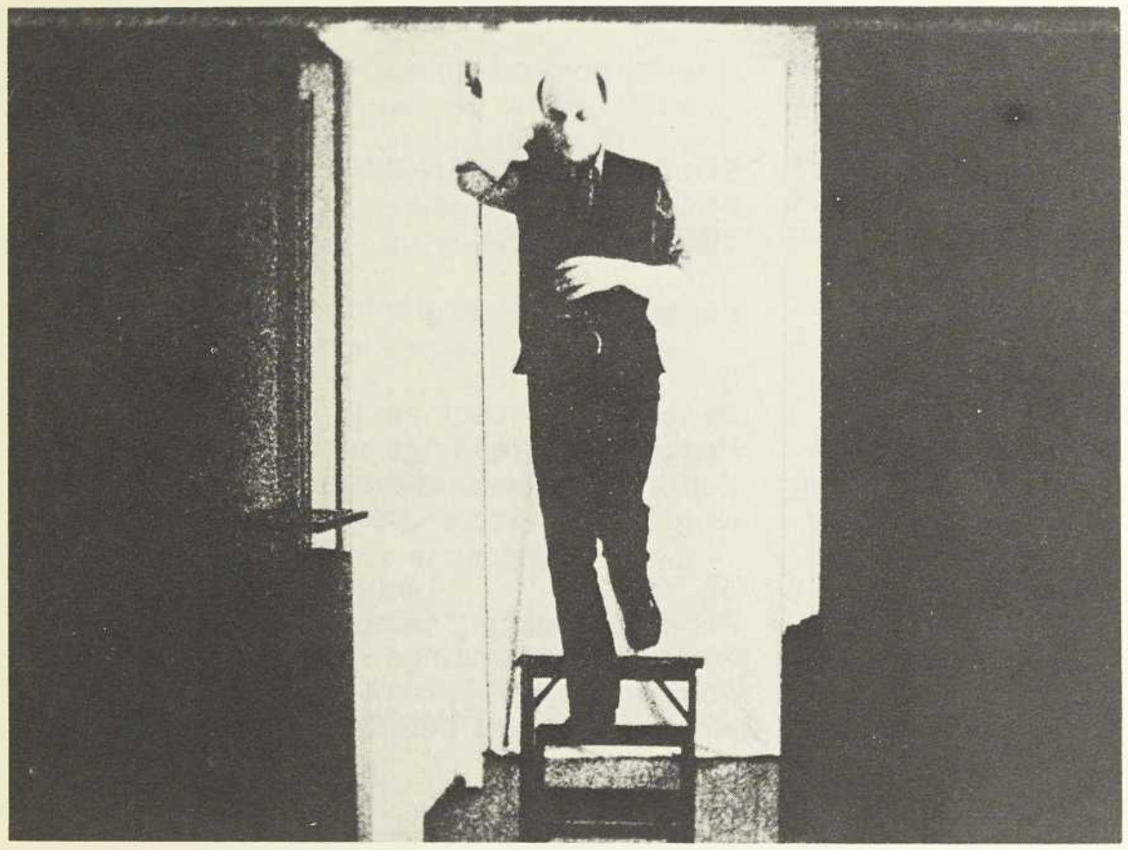
TRANSFIGURATION ZERO 1974



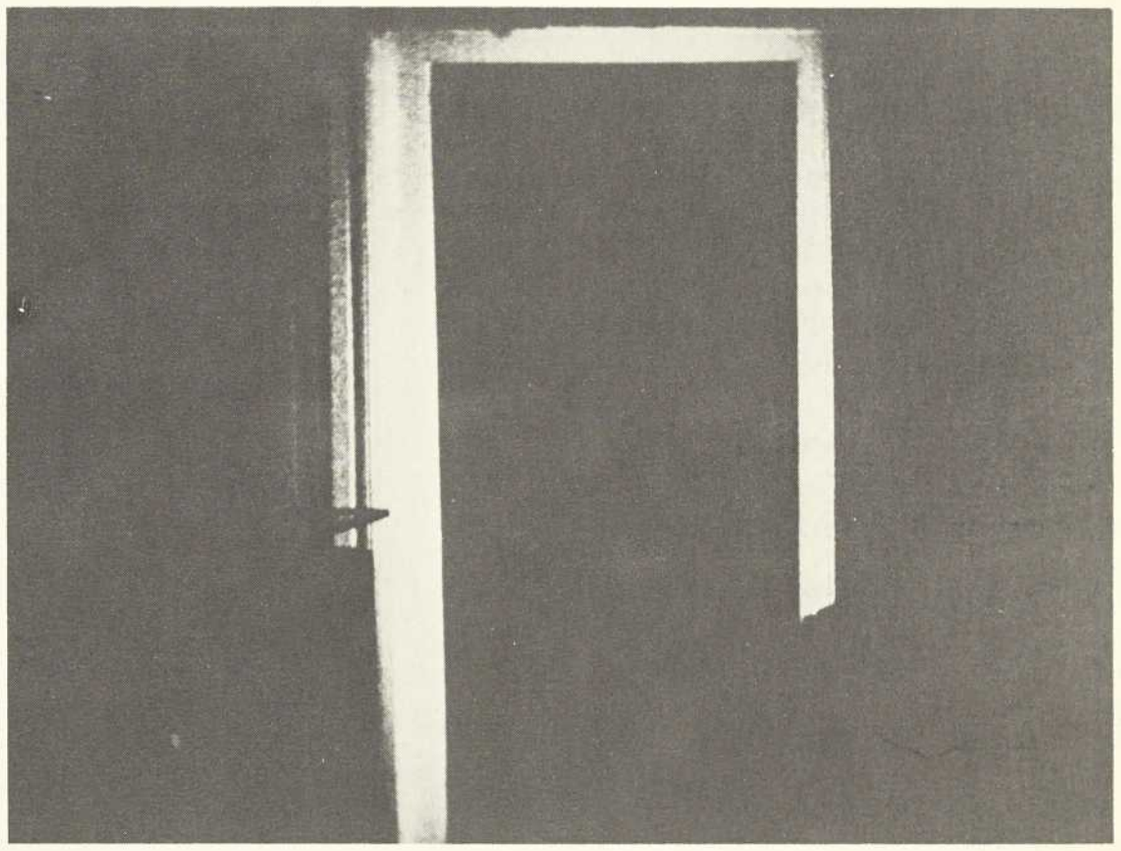
7



8



9



10

TRANSFIGURATION ZERO 1974
(texte du film)(1966)(1974)

Si à une moitié j'ajoute moitié de la deuxième moitié, si de celle-ci j'enlève un tiers que je divise par deux quarts, si ensuite je soustrais huit dixièmes que je multiplie par un centième, je sais que le résultat me suffirait, en effet, à bien y penser, je crois qu'une partie serait plus que suffisante, une seule portion, même pas double. Je l'ai devant moi et je la redivise, j'en tire une douzaine, si l'on veut, d'une main délicate, même une vingtaine, mais une trentaine je ne saurais où la garder, si dans le grenier, ou à la banque, ou la donner aux pauvres de la paroisse, ou quelques messes pour les bienheureux trépassés, car, comprenez-vous, une trentaine est le triple de mes besoins, quand je vais d'ici là, quand je viens de là jusqu'ici, quand je monte et je descends quelques fois par an, rien d'autres ne me sert, le reste n'est qu'un surplus. Alors, voici ce que je ferai (nous y reviendrons), je la divise par deux, une fois, deux fois, fractions désormais décomposées, trois je les mets de côté (comme ça j'aurai le temps de reconsidérer le problème), une me suffira pour l'hiver, les quatre autres (elles étaient trois, quatre, trois, ici elles sont quatre. Recommençons).Si à une moitié j'ajoute moitié de la deuxième moitié, si de celle-ci j'enlève un tiers que je divise par deux quarts, si ensuite je soustrais huit dixièmes, que je multiplie par un centième, je sais que le résultat me suffirait, en effet, à bien y penser, je crois qu'une partie serait plus que suffisante, une seule portion, même pas double. Je l'ai devant moi et je la redivise, j'en tire une douzaine, si l'on veut, d'une main délicate, même une vingtaine, mais elle tombe de mes mains, j'entre, je sors, et je dois monter, et je dois monter, car maintenant j'ai joué de la flûte sur le violon de mon grand-père, d'après les sections rythmiques, rangées en bon ordre, l'esprit lucide, sans contact physique, en succession parfaite, et je me suis déplacé dans le sens opposé au soleil, contre toutes les règles, après avoir demandé et redemandé de m'indiquer le point, le mouvement exact, la juste progression de mes pas, désormais il est tard et je pleure des larmes artificielles même avant le petit déjeûner, parce que tout est altéré, les consonances, les proportions, les fonctions et les nombres, et paresseusement je transporte ce poids, zéro par zéro, et je monte pour observer — attendez que je baille — le déclin d'une conception erronée.

Cioni Carpi

ALBERT MAYR

Le 31 juillet 1975, à Véhicule Art (Montréal) Inc. le compositeur italien ALBERT MAYR interprétait Periodicity of Interruptions et Durations of events/silences: sums and subtractions tirés de Solo - Performances from Time - Aspects. Nous publions ici le texte d'introduction à cette récente composition (Time - Aspects), la partition écrite de Solo - Performances from Time - Aspects de même que les détails reliés à l'exécution du 31 juillet.

"Time-qualities of events mainly durations, periodicities and simultaneities — came more and more into focus in my work from 1971 on, beginning with NAMPLAY. Procedures used for organizing acoustic events in time were extended to events occurring in other fields, time-qualities of events, situations, phenomena occurring around me integrated into the procedures I used to organize events in time."
Albert Mayr.

Pieces in the TIME-ASPECTS series are, so far:
SIMULTANEITA 1, PERIODICITA 1, (text-pieces),
RELAZIONI-TRASFORMAZIONI for violin & tape,
PERFORMANCES from TIME-ASPECTS.

TIME-ASPECTS
analyzing:
significance of events/
silences (i.e. absences of events) to
individual/collective activities and
relationships/hierarchies between events/
silences as a function of their time-qualities
I. Find/create/observe phenomena/
situations/activities involving simultaneities, periodicities of events/silences
obviously related areas of life
occurring in
disparate areas of life

a) simultaneities of beginnings / endings of events/silences

where
1) none of the events/
silences are controlled by you
2) some of the events/
silences are controlled by you
3) all of the events/
silences are controlled by you

b) periodicities of events/silences
originating from 1) the life-activities of others; nature; technology;
occurring in 2) your own activities

II. Estimate/measure/compare durations of events/silences
where you control
1) neither the beginning nor the ending
2) either the beginning or the ending
3) both the beginning and the ending

durations: equal / commensurable; different / incommensurable

III. Combine I. & II.

Montreal 1973

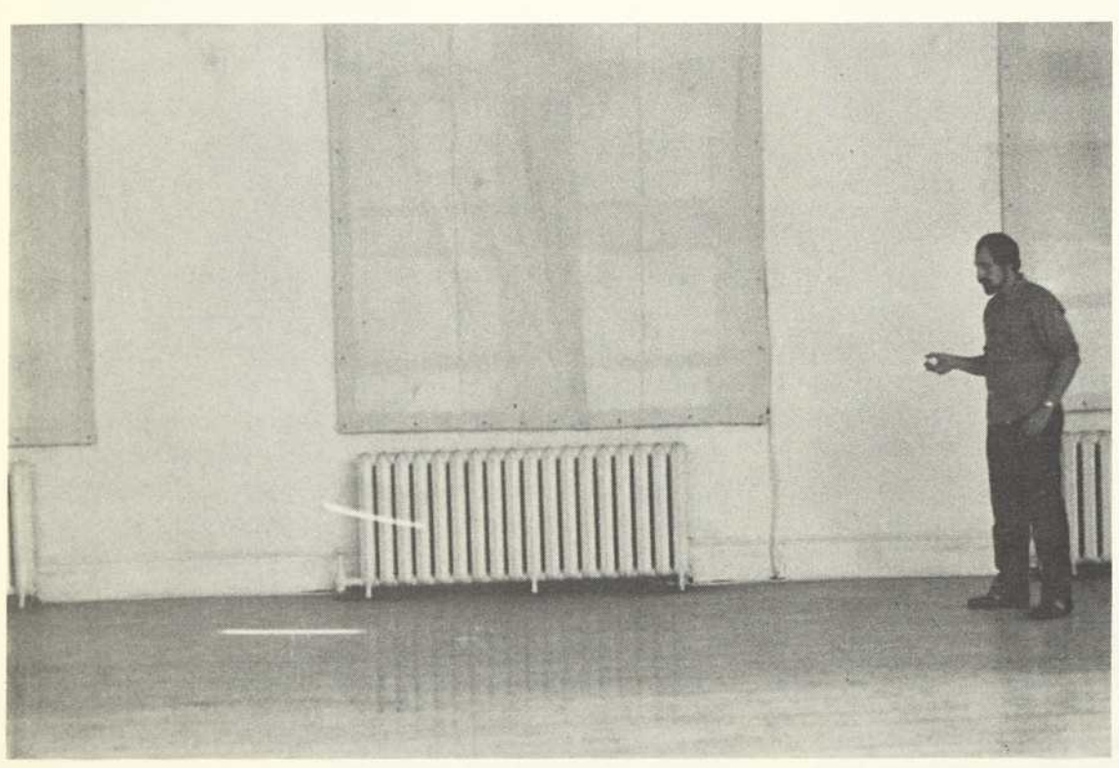
SOLO-PERFORMANCES FROM TIME-ASPECTS

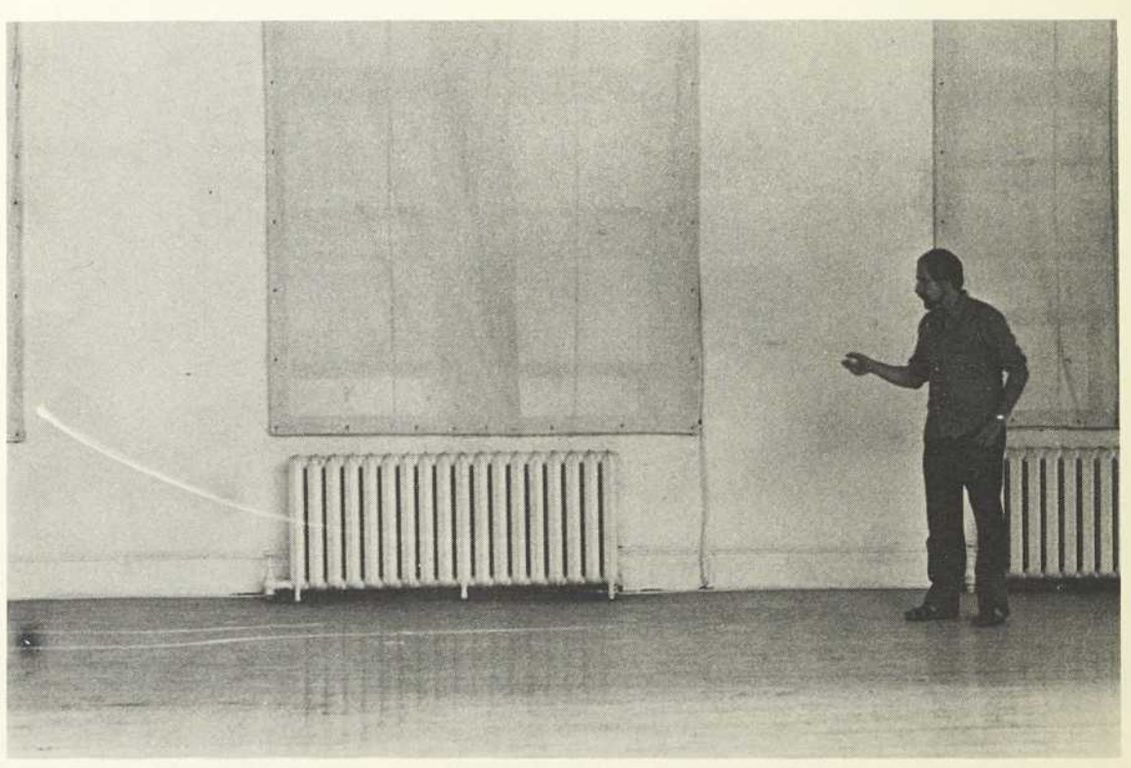
Periodicities of beginnings/endings

i)
Periodicity of beginnings of events -
Periodicity of endings of silences
Perform/trigger/present events of varying length beginning at periodic time-intervals

ii)
Periodicity of beginnings of silences -
Periodicity of endings of events
Perform/trigger/present events of varying length ending at periodic time-intervals

Albert Mayr at Vehicule Art (Montreal) Inc.





Courtesy of Vehicule Art (Montreal) Inc.

Combined two-state periodicities

Perform/present events using differing two-state periodicities in the variation of different parameters in each event
e.g.: sound
a) pitch: high/low
b) level: loud/soft
c) panning: left/right
light
a) on/off
b) alternation between 2 colours

Durations of events/silences: equal

Measure the duration of an event/ silence where you control
i) neither beginning nor ending
ii) either beginning or ending
Perform/trigger/present, in succession, different events having the same duration

Periodicity of interruptions

Measure the periodicity and duration of an intermittent event around you where neither the beginning nor the ending are controlled by you.
Make your activities imperceptible to others with the same periodicity and for the same duration

Durations of events/silences:
sums and subtractions

Estimate/measure the durations (a,b with a b) of 2 events where you control
i) neither beginning nor ending
ii) either beginning or ending
iii) beginning and ending
1) The 2 events follow each other

Perform/present one or more events having one of the following durations:

a + b
a - b

2) The 2 events are separated by the silence of duration c (with c < a)

Perform/present one or more events having one of the following durations:

b + c
a - c

PERIODICITY OF INTERRUPTIONS

Realization at Vehicule:

Event measured:
periodicity of appearance and duration of yellow light at traffic lights on intersection of St. Lawrence and St. Catherine Streets in Montreal
Periodicity of appearance (either in North-South or East-West direction):
50"
Duration: 5"
Activities performed:
a) standing behind a transparent screen (lights from behind) and playing an amplified music-stand
b) drawing on the top-sheet of a pile of cardboards
Interruptions:
a) lights and amplification off
b) drawing on a sheet invisible to the public
Interruption times:

0'	50"-55	1'	45"-50"	2'	40"-45"	3'
3'	35"-40"	4'	30"-35"	5'	25"-30"	6'
6'	20"-25"	7'	15"-20"	8'	10"-15"	9'

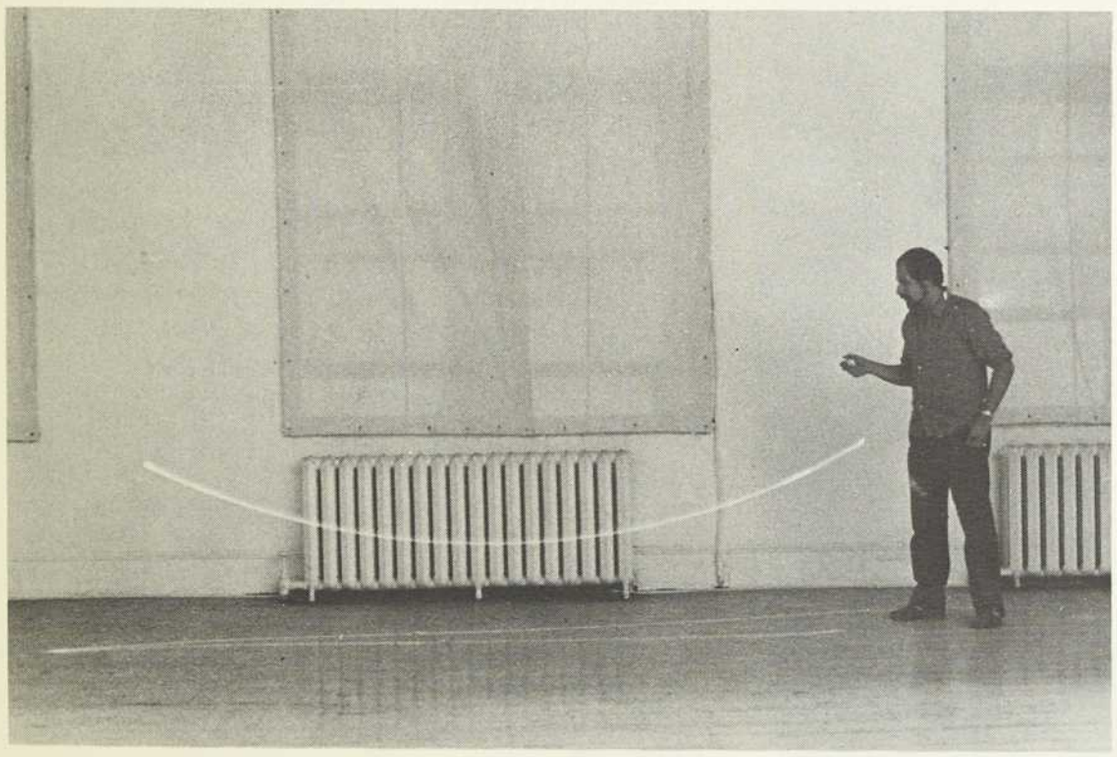
biographical note

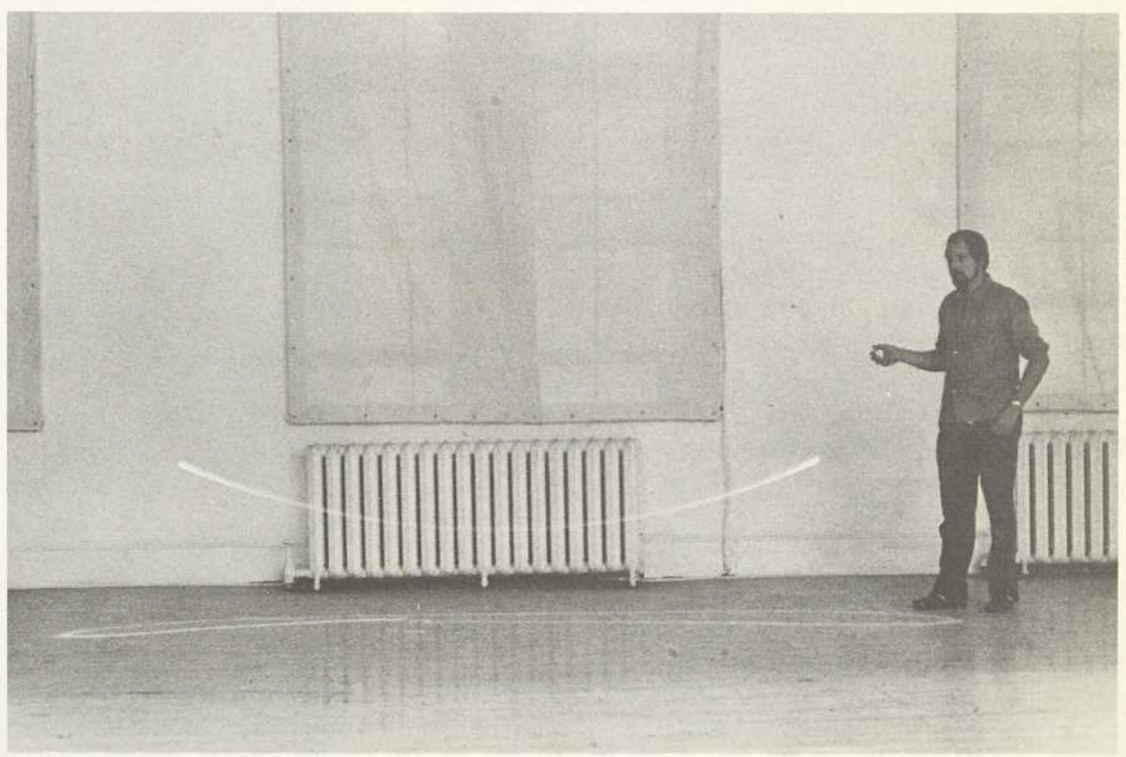
ALBERT MAYR [Bolzano 1943]
Has studied music in Bolzano, Florence and attended several Ferienkurse in Darmstadt. From 1964 to 1969, he worked with Pietro Grossi at the Studio di Fonologia Musicale di Firenze in the field of "Musica Programmata". From 1969 to 1973, he was in Canada lecturing for a while at McGill University. At present he teaches electronic music at the Florence Conservatory. In the fall of 1974, he began a series of improvisation sessions with patients of the psychiatric hospital in Volterra (Tuscany). Recent works are **"Relazioni — Transformazioni"** for violin and tape, and **"Performances from Time — Aspects".**

DURATIONS OF EVENTS/SILENCES: SUMS AND SUBTRACTIONS

Realization at Vehicule:

1) Events measured:
a) duration (ii) of the pendular movement of a flashlight hanging from the ceiling: 11'14"
b) duration (iii) of the time during which the audience could watch TV (Channel 12, Montreal): 6'
Event performed:
playing an amplified music-stand and other found objects for 5'14" (durations a - b)
2) Events measured:
a) duration (i) of the time during which, looking from the gallery's window, a passer-by could be seen on the street: 2'45"
b) bouncing time (ii) of a superball dropped from ca. 3 ft.: 11"
c) duration of silence separating the 2 events: 6"
Event presented:
2'39" (durations a - c) from tape-piece "Uber allen Gipfeln ist Ruh' ". **Albert Mayr**





musiques au présent

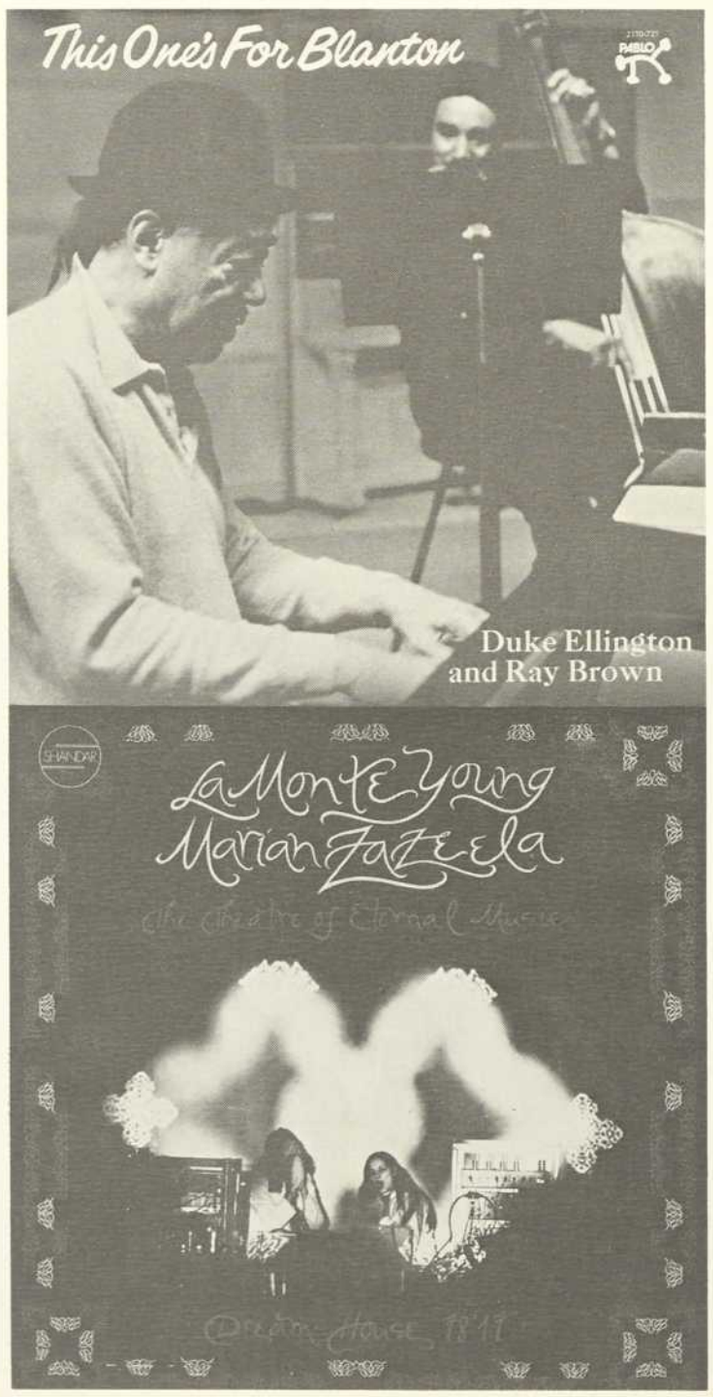
Parmi le nombre croissant de productions nouvelles et plus ou moins marginales enregistrées/distribuées par les musiciens eux-mêmes ou coopératives ou autre forme d'association, quel que soit la procédure, deux nouvelles étiquettes viennent de paraître: Emanem à Londres et Artista Freedom aux U.S.A.

Emanem Records: 154 Inchmery Road, London SE6 IDF-England ("today's music today"), distribue surtout des enregistrements réalisés en direct lors de concerts réunissant les plus éminents des musiciens anglais et européens (parfois américains) d'improvisation: Steve Lacy, Derek Bailey, Bobby Bradford, Anthony Braxton, AMM, Stan Tracey, Keith Tippett, Spontaneous Music Ensemble, Paul Rutherford, Kent Carter, Evan Parker etc... Des cinq numéros déjà disponibles, deux (si on veut bien choisir) sont à écouter absolument:
Steve Lacy: Solo (saxophone soprano), no. 301

A. Braxton/D. Bailey: Duo (saxo-clarinettes/guitare), no.601

Emanem publie aussi un magazine d'informations sur l'activité musicale maintenant et dont un premier numéro est paru: **Musics**, "an impromental experivisation arts magazine, a magazine for new ideas and developments in music, performance and related arts. This forum presents new ways of regarding sound and communication and their changing social and cultural context." Souscription: L 1.80 pour six nos., 48 Hillsborough Court Mortimer Crescent, London NW6.

Artista Freedom sous la direction de Clive Davis (distribué au Canada par Capitol Records-EMI) édite aussi des bandes réalisées en direct (Montreux 74 par exemple) sinon en studio ou déjà publiées en Europe exclusivement et non disponibles en Amérique auparavant (les albums "Freedom" entre autres). Sauf exception Arista Freedom s'intéresse avant tout à la promotion de musiciens noirs américains et américains: Charles Tolliver, Roswell Rudd, Gato Barbieri, Dollar Brand, Cecil Taylor, Randy Weston, Albert Ayler, Marion Brown, Anthony Braxton, Roland Hanna, Ornette Coleman, Stanley Cowell, Dewey Redman, Andrew Hill, Oliver Lake, Paul Bley, Julius Hemphill. Une quinzaine d'albums sont déjà parus. D'un intérêt particulier:
Roswell Rudd: Flexible Flyer, AL-1006, mars 1974 avec Sheila Jordan, Hod O'Brien, Arild Anderson et Barry Altschul. Premier enregistrement en tant que leader du tromboniste depuis six ans si l'on fait exception de la suite pour grand orchestre Numatik Swing Band (JCOA 1007).
Gato Barbieri/Dollar Brand: Confluence, AL-1003, Milan, 16 mars 1968, la rencontre de deux cultures, Amérique du Sud/Afrique du Sud. LP européen jamais distribué en Amérique auparavant.
Cecil Taylor: Silent tongues, concert solo, Montreux, 2 juillet 1974. Magistral. Premier album piano solo largement distribué (les Unit Core et Trio japonais étant difficiles à obtenir).
Albert Ayler: AL-1000 avec Don Cherry, Gary Peacock, Sunny Murray, Copenhague, septembre 1964, un classique du Free. Publié sous le titre Ghosts pour Fontana en Europe et jamais distribué en Amérique auparavant.
Andrew Hill: Spiral, AL-1007, 20 décembre 1974 et 20 janvier 1975, avec Lee Konitz, Robin Kenyatta, Ted Curson, Barry Altschul, Cecil McBee, Art Lewis, Stafford James. Le retour d'Andrew Hill devenu anonyme depuis ses derniers Blue Note. Ce dernier a par ailleurs enregistré récemment un album en trio pour la firme européenne Steeplechase.
Oliver Lake: Heavy Spirits, AL-1008, janvier/fevrier 1975 avec cordes (3 plages) ou Olu Dara, Donald Smith, Stafford James, Victor Lewis, Joseph Bowie et Charles Bobo Shaw. Premier album aux U.S.A. en tant que leader de ce saxophoniste alto, membre fondateur de la coopérative Black Artists Group (B.A.G.) de St-Louis (66). Il a aussi enregistré pour Palm (France) et Universal Justice (U.S.A., du JCOA).



PARUTIONS RECENTES:
Musique Américaine: Music Before Revolution, coffret EMI-C 165-28 954 7 de quatre disques dont un album captivant de conversations enregistrées avec John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff et Earle Brown autour de leur musique, de la vie en général. Leurs voix (débit, intonation, timbre, accent...) indépendamment du contenu des propos tenus nous transmet sur chacun d'eux une information que leurs écrits et leurs musiques ne permettaient pas de percevoir en totalité, une information utile à la compréhension de leurs démarches respectives. Les oeuvres enregistrées sont respectivement:
John Cage: Credo in us (1942), Imaginary landscape no.1 (1939), Concerto for piano and orchestra (1957-58) et Solo for voice 1 et 2 joués simultanément, Rozart Mix (1965)
Earle Brown: Folio (1952-53), Four systems (1954).
Christian Wolf: In between pieces for 3 players (1963), Electric spring 2 (1966-70);
Morton Feldman: For Franz Kline (1962), The Straits of Magellan (1961), Between categories (1969)
Toshi Ichiyanagi: Sapporo (1962), Life music (1964).
Ces pièces sont jouées par l'Ensemble Musica Negativa sous la direction de Rainer Rien et Earle Brown. Ce coffret est accompagné d'un livret allemand/anglais rédigé par Heinz-Klaus Metzger sur la situation/signification de cette musique dans notre société de même qu'une analyse succinte de chacune des pièces: Essay on Prerevolutionary Music. Les conversations enregistrées et transcrites par écrit sont aussi incluses.
I wished, when I first used chance operations, to make a music in which I would not express my feelings or my ideas, but in which the sounds themselves would change me. They would change in particular my likes and dislikes. I would discover through the use of chance operations, done faithfully and conscientiously, I would discover that things that I had thought I didn't like, that I actually liked them. So that rather than becoming a more and more refined musician, I would become more and more open to the various possibilities of sounds. This has actually happened, so that my preference as an individual in terms of musical aesthetic experience is not any of my music and not any of the music of any composers, but rather the sounds and noises of everyday-life. John Cage
Most music listens for the public. Morton Feldman

INFORMATION

Toujours chez EMI et des mêmes compositeurs un album simple vient de paraître EMI-IC Q650 2469. Contenu: Earle Brown, Four systems (1954), John Cage, Music for amplified toy pianos (1960), Music for Carillons (1952), Christian Wolf, Edges. Toutes sont interprétées par le groupe de Londres Gentle Fire.

Les livres qui parlent de musique expérimentale (et non pas contemporaine) ne sont pas légion (Steve Reich, Writings on music, LaMonte Young, Selected Writings, Anthology, John Cage, Silence, A year from Monday, etc...). Un nouveau bouquin sur ce sujet vient de paraître:
Michael Nyman: Experimental Music, Cage and beyond (Schrimer books, a division of MacMillan Publishing Co., Inc. New York, 1974, $9.95).
Au sommaire, on trouve:
1) Towards a definition of experimental music, 2) Backgrounds, 3) Inauguration 1950-60, Feldman, Brown, Wolf, Cage, 4) Seing-Hearing: Fluxus, 5) Electronic systems, 6) Indeterminacy 1960-70, Ichiyanagi, Ashley, Wolf, Cardew, Scratch orchestra, 7) Minimal music, determinacy and the New Tonality; aussi bibliographie et index.
Autres parutions récentes:
Chasin' the Trane, biographie de John Coltrane par J.C. Thomas, Doubleday 1975, $9.25,
The Jazz Book, from New Orleans to Rock and Free Jazz, par Joachim Berendt, Lawrence Hill paperback, 1975, $6.95.

Le Conseil international de la musique (Unesco, 1 rue Miollis-75732 Paris Cedex 15 P.O. Box B.P. 307, Paris) a décrété le 1er octobre 75 comme étant la première journée internationale de la musique. Diverses activités et manifestations ont eu lieu à cette occasion, faisant référence à toutes les musiques ethniques, dans le cadre d'une Semaine mondiale de la musique, du 29 septembre au 5 octobre à Toronto, Ottawa, Québec et Montréal.

EN DIRECT
Brian Highbloom, solo, vendredi 13 juin, à l'église St-Jean l'Evangéliste, entrée libre. Montréalais et multi-instrumentiste (saxophones, clarinette, flûte, santur, guitare acoustique, piano, percussions) Brian Highbloom improvisa au ténor/soprano flûte six compositions toutes déterminées quant à leur contenu et orientation par consultation du Iching: Earth: Resolution, Submission, Everything happens to me, Heaven: Peaceful return, Integrity, Forever becoming. Les titres, lieu, date et dédicaces furent aussi choisis en fonction du Iching. Le concert terminé, Brian Highbloom disparut sans laisser de traces et chacun fit de même.
"In chaos there is a cosmos, in all disorder a secret order, in all caprice a fixed law, for everything that works is ground on its opposite," (extrait des notes du programme).

NOUVEAUTES DISCOGRAPHIQUES
Coleman Hawkins: Sirius, Pablo 2310707 (la dernière session en studio de C.H., New York, 20 décembre 1966)
Jeanne Lee: Conspiracy, Seeds no.5
Dewey Redman: Coincide, Impulse 9300
Sam Rivers: Hues, Impulse 9302
Anthony Braxton: Trio and Duet, Sackville 3007
Baikida Carroll: Orange fish tears, Palm 13
Phineas Newborn: Solo piano, Atlantic
Duke Ellington/Ray Brown: This one's for Blanton, Pablo 2310-721 (Les quatre duos Ellington/Jimmy Blanton),gravés à Chicago le 1er octobre 1940, sont disponibles sur RCA Victor FXM1-7072, série Black and White/The Works of Duke volume II (deux prises pour chaque duo réédité.)



Roscoe Mitchell: Solo saxophone concerts, Sackville 2006, incluant les ⅔ du concert donné à Montréal le 2 novembre 1973 pour l'Atelier de Musique Expérimentale. Un témoignage parmi les plus essentiels de la vitalité de l'expression musicale noire américaine actuelle.
Cecil Taylor: Love for Sale, United Artists 5046, réédition New York 1959
Lester Bowie: Fast Last, Muse 5055
Don Garrett/Zusaan Fasteau: We Move Together, ESP 3018
Perception: Mestari, Chant du Monde LDX 74555
Steve Lacy: Lumps, ICP 016
Hann Bennink, Misha Mengelsberg: Einepartietischtennis, ICP 014
Bennink/Brotzmann/Van Hove: Outspan 1 et 2, FMP, Allemagne
Fred Van Hove: Piano Solo, Vogel 04
Steve Lacy: Hard Talk, Enja 2050
René Thomas: Vogel 003-5 (sa dernière session en studio, Belgique, 26 février 1974)
Kenny Wheeler: Song for Someone, Incus no.10
Balance: Incus no.11
Lee Konitz: I Concentrate on you,
Derek Bailey: Lot 74, Incus no.12
Karl Berger: Peace Church Concerts, CMC, 2 LPs
Cleve Pozar: Solo Percussion, CSP 125 (du JCOA)
Goa et Franky Bourlier: Horizon, Chant du Monde LDX-74561, utilisation d'instruments nouveaux fabriqués par les musiciens.
Astor Piazzola/Gerry Mulligan: Festival FLD 638
Andre Hodeir: Bitter Ending d'après James Joyce, Epic EPC 80544
La Monte Young, The Theatre of Eternal Music, Shandar 83,510

Trois nouvelles étiquettes italiennes Horo, Vista et PDV enregistrent des musiciens américains européens d'avant-garde: Don Pullen, Mal Waldron, Steve Lacy, Enrico Rava, Jasper Vant Hoff, Philip Catherine etc. . . ainsi que de nombreux autres musiciens italiens peu connus en Amérique.

Pour terminer, quatre magnifiques coffrets:
Java, Archiv Produktion, 2 LPs 2723017
Bali, Archiv Produktion, 3 LPs 2723014
Steve Reich: Drumming, Music for Mallet instruments-voice and organ, Six pianos (DGG-3 LPs-2740106)
Free Improvisation: New Phonic Art, Iskra 1903, Wired (DGG-3 LPs-2740105).

Si vous n'arrivez pas à trouver ces enregistrements vous pouvez écrire à:
Coda Publications, Box 87, Station J, Toronto, Ontario M4J 4X8, Canada;
JCOA, New Music distribution service, 6 west 95th Street, New York, N.Y. 10025;
Mary Webb, P.O. Box 272, N. Hollywood, California 91603.

Raymond Gervais

INFORMATION

A l'occasion d'une exposition au Musée Galliera, à Paris, en juin dernier, FRED FOREST, JEAN-PAUL THENOT et HERVE FISCHER ont publié le premier ouvrage théorique du COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE. Cet ouvrage réunit des textes de René Berger, Jean Duvignaud, Hervé Fischer, Fred Forest, Vilem Flusser, Jules Gritti, Marshall McLuhan, Edgar Morin, Pierre Restany, Alphorse Silberman et Jean-Paul Thénot. Les textes comprennent les manifestes du Collectif, signés Fischer, Forest, Thénot, un historique du Collectif, des textes théoriques et d'autres sur la pratique de l'art sociologique. "Le Collectif d'art sociologique, par sa pratique artistique, tend à mettre l'art en question, à mettre en évidence les faits sociologiques et à "visualiser" l'élaboration d'une théorie sociologique de l'art. Il recourt fondmentalement à la théorie et aux méthodes des sciences sociales. Il veut aussi, par sa pratique, créer un champ d'investigation et d'expérience pour la théorie sociologique." (Extrait du Manifeste 1 de l'Art sociologique). "La mise en situation critique de l'art par les artistes eux-mêmes a abouti a un changement radical dans les termes de la communication. C'est le contenu critique de la démarche artistique qui s'est auto-objectivé en quelque sorte à travers les moyens techniques de sa propre documentation. Nous voici à la fin de cette décade de prémutation anthropologique, confrontés avec un matériel documentaire dont l'abondance ne fait que croître. Le produit de l'ensemble de ces activités critiques enregistrées et objectivées constitue le fait socio-culturel majeur de notre époque. Parler dès lors d'art sociologique devient tentant, et d'ailleurs les faits tangibles nous y poussent." (Pierre Restany).

ART DIARY 1976, édité par Giancarlo Politi Flashart, sera bientôt disponible. On y trouvera les noms et adresses d'artistes, de galeries, de critiques, de musées, de revues d'art, de photographes, de maisons d'éditions d'art, d'hôtels, bars et restaurants fréquentés par les artistes, à travers l'Europe et l'Amérique.

La GALERIA WSPOLCZESNA organisa en septembre dernier, à l'occasion du congrès annuel de l'Association internationale des critiques d'art qui eut lieu cette fois en Pologne à Varsovie, une exposition intitulée ASPECTS DE L'ART CONTEMPORAIN POLONAIS. Cette exposition regroupait les tendances les plus actuelles de l'art polonais d'aujourd'hui incluant la tradition constructiviste et toutes autres recherches d'aspect scientifique. Un catalogue de l'exposition est disponible, avec textes théoriques et illustrations. Galeria Wspolczesna, Plac Zwyciestwa 9, 00-078 Warszawa, Pologne.

SUPER VISION est une nouvelle revue de Toronto dont le premier numéro est sorti en juin dernier. Pour citer un des textes: "Super-vision is the only North American magazine focusing entirely onto the experimental research of the environmental avantgarde, similar in attitude to A.D. in Britain and IN in Italy. Super-vision is currently undergoing a change: from a limited access to information to an expanded medium for the distribution of information. Our non-specialistic format wants to underline the poverty of the times we are living and our "nature" of interdisciplinary approach to contemporary communication. We are requesting contributions on language mechanics and propositions of radical nature, for a scientific exploration of human creativity in a world of experience to be refounded from zero." SUPER-VISION, 4 Kensington Avenue, Toronto M5T 2J7, Canada.

THE FOX, volume 1, numéro 1, est une publication du groupe Art & Language qui, jusqu'à maintenant, est du plus grand intérêt. Ce premier numéro rassemble des textes de Sarah Charlesworth, Michael Baldwin, Philip Pilkington, Joseph Kosuth, Andrew Menard, Zoran Popovic, Jasna Tijardovic, Ian Burn, Adrian Piper, Mel Ramsden, Michael Corris, David Rushton, Paul Wood, Preston Heller, Lynn Lemaster, Terry Atkinson, qui analysent sous diverses perspectives les problèmes inhérents à l'art aujourd'hui... la pratique, le discours historique, le marché, les revues d'art, la notion d'artiste, entre autres sujets. THE FOX est diffusé au Canada par David MacWilliam, Nova Scotia College of Art and Design, 5163 Duke Street, Halifax; Art Metropole, 241 Yonge Street, Toronto; Carmen Lamanna, 840 Yonge Street, Toronto. ($2.00).

LAURENT-MICHEL VACHER, PAMPHLET SUR LA SITUATION DES ARTS AU QUEBEC, Montreal, Ed. de L'Aurore, 144 pages, $5.50.

ACHILLE BONITO OLIVA, critique italien, auteur de Contemporanea, exposition americano-européenne qui eut lieu dans le parking souterrain de la Villa Borghese à Rome en 1973, organise une exposition européenne pour le Musée d'art contemporain à Montréal, laquelle exposition aura lieu en février 1977.

OPTICA présente à l'automne deux expositions de photographies difficilement négligeables: du 13 octobre au 20 novembre, une exposition intitulée MA VIE, de Jacques-Henri LARTIQUE, et du 24 novembre au 10 janvier, LE QUEBEC, IL Y A 10 ANS, de Henri CARTIER-BRESSON. Le public est invité à venir rencontrer Lartigue le 12 octobre à 14:30 heures à la galerie, Saint-François-Xavier.

BARRY LE VA exposera des dessins et une installation à ESPACE 5, du 23 novembre au 14 décembre. Au même moment, Le Musée d'art contemporain offrira aussi à ses visiteurs une installation de Le Va.

Les Eléments I,II,III,IV du MUSEE BLANC d'IRENE WHITTOME seront en exposition à Espace 5 au mois d'octobre au même moment que Elément V le sera au Musée d'art contemporain dans le cadre de Québec 75. Le Musée blanc cherche à "retrouver la complexité des structures primaires et à signifier l'insignificant" ...

La GALERIE B et GILLES GHEERBRANT exposeront conjointement en novembre les oeuvres récentes de JOHN HEWARD, gouaches et acryliques.

Le CAYC (Centre d'Art et Communication, Buenos Aires) acceuillera une exposition des photographies de Bill VAZAN du 9 au 30 novembre prochain. Il s'agit de travaux exécutés de 1968 à 1975: une première série d'oeuvres est constituées de photographies du tracé solaire, sous forme segmentée, touchant ainsi au rituel et à l'observation; une deuxième série est une mosaïque de champs visuels, directions et sphères (plutôt que de restructurer l'information visuelle en un unique cadrage, le champs de vision est élargi par le biais de multiples cadrages pour donner une vision de 360°); la dernière série de photographies est extraite d'un vidéogramme intitulé "Sight 10".

Durant le mois d'octobre, Pierre Boogaerts présente à la Galerie Gilles Gheerbrant ses travaux les plus récents. Il avait montré, en avril dernier à la Galerie Optica, des travaux où s'interféraient les notions de synthétique et de naturel au moyen de sa "référence-jaune-bananier." Il montre aujourd'hui des travaux sur le parallélisme ciel-terre et sur la structuration du ciel dans l'espace et dans le temps. Synthétique et naturel: deux notions qu'il confond à dessein pour tenter de faire voir une nouvelle réalité qui les intégre.

Le FESTIVAL D'AUTOMNE DE LA VILLE DE PARIS offre cette année un programme qui comprend les participations suivantes:

- Ateliers Création Théâtre: Yoshi Company (atelier sur les techniques du théâtre japonais, "Hannya Shingyö"), atelier de l'Epée de Bois ("Toros Mata"), Atelier Philippe Adrien, Institut de Recherche des Mass-Media et des Arts de Diffusion (directeur Armand Gatti);
- Théâtre: Action Culturelle des Travailleurs d'Algers (spectacles de Kateb Yacine), Piccolo Teatro di Milano, Groupe TSE;

Théâtre musical: La Mama-E.T.C. ("Les Troyennes" d'Euripide, mise en scène d'Andrei Serban), The House (Meridith Monk), Mauricio Kagel ("Mare Nostrum");

INFORMATION

• Animation plastique: "Les cinq saisons", ombres de Lourdes Castro, "Le grand prisme", spectacle audio-visuel de Nicolas Schöffer;
• Danse: "Forum de la danse" (vingt compagnies: Argentine, Brésil, Canada, Espagne, Etats-Unis, France, Grande-Bretagne, Grèce, Inde, Italie, R.F.A., Suède, Yougoslavie . . .)
• Musique: New York Philharmonic (direction Boulez), Sam Rivers, Moines thibétains du Monastère de Gyudto, Dieter Schnebel, Olivier Messiaen, Mauricio Kagel, Chants religieux de l'Islam, Récitation de Ashura par Hassibé (Liban), Hymnes religieux par le Firquat Inshat Dini (Syrie), SMIP SIMC.

Le CINQUIEME FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINEMA en 16mm de Montréal, organisé cette année encore par la Coopérative des Cinéastes Indépendants, se déroulera à la Bibliothèque Nationale du Québec du 21 au 26 octobre prochain. Tout en continuant à se donner comme objectifs de découvrir et de promouvoir les films de qualité supérieure réalisés en marge de l'industrie cinématographique conventionnelle, le Festival accorde un intérêt particulier aux cinéastes dont la production s'oriente vers des idées progressistes (luttes de libération diverses, etc.) et qui utilisent de façon originale et créatrice le format 16mm.

Suite aux projections, le Festival offrira des rétrospectives importantes (Baillie, Kubelka, sans compter le dernier film de George Kuchar The Devil's Clevage (1975), ainsi que des séances d'information, des rencontres et des discussions avec les cinéastes invités.

Suzanne Danis-Hébert

Un Centre de Documentation et de Diffusion en art contemporain, **ARTDATA** s'est ouvert en septembre dernier à Montréal. Très souvent aujourd'hui, après une exposition, on ne retrouve qu'une série de données, de textes, de notes, de photographies, de xérox ou quelqu'autre type de documents visuels. De cette situation naît donc une première nécessité de mettre sur pied une archive, qui, tout en s'inspirant du schéma traditionnel de fonctionnement d'un tel service, saura exploiter le format de ce nouveau type d'oeuvre et faire en sorte que la recherche de l'artiste demeure "vivante" après l'exposition. **ARTDATA** se spécialise surtout sur les manifestations les plus actuelles en arts visuels. Les dossiers d'artistes colligés au centre comprennent des biographies, bibliographies, textes, cartons, affiches, articles de journaux et de revues, photographies, graphismes, catalogues, diapositives, livres et vidéo, une classification étant élaborée en fonction des groupes et événements (performances). Le centre est mis à l'usage des étudiants, critiques, historiens de l'art, des organismes d'animation artistique, des artistes, enfin de tous ceux, qui à titres divers, s'intéressent à l'art. ARTDATA veut surtout permettre d'établir des contacts entre les artistes et tous ceux qui s'intéressent à leurs travaux. ARTDATA comprend aussi un large échantillonage de catalogues d'expositions et, de plus, il offre pour consultation sur place un très grand nombre de revues en art contemporain (Artitudes, Art Press, Flash Art, Data, The Fox, Art Forum, Kunst, Heute Kunst, + - o, etc.). Ce centre, en réunissant des informations nationales et internationales sur l'art contemporain en un même lieu physique, a pour but de faciliter la recherche et de permettre une plus grande familiarisation avec les nouvelles tendances en art contemporain. ARTDATA diffuse le matériel receuilli au centre de documentation par l'entremise de PARACHUTE.
Le centre est situé au 61 ouest, rue Sainte-Catherine, Montréal, Québec, (B.P. 730 - Station N, Montréal, Québec) et est ouvert du mardi au samedi de 12:00 à 17:00 heures. (T. 844-4341).

Parutions diverses:
VINCENZO AGNETTI: catalogue du Cannaviello studio d'arte, Rome, février-mars 1975, "Vincenzo Agnetti: freehand and naked-eye art", introduction de Achille Bonito Oliva.

CLAUDIO COSTA: Due esercizi di antropologia, Ed. Nuovi Strumenti, Brescia, Italie, "In the making of a work, Claudio Costa behaves according to a methodology of the "doing" which is typical of conceptual art of which he is certainly a participating contemporary. His work consists of perfectly identifiable images or objects and can be positioned historically: there are findings and or documents (both true and faithfully reconstructed) prior to contemporary life. Annotations pertaining to the author's reference culture are inserted in them. Thus, the construction characterizes formally, Costa's communication channel within the ambit of a typically contemporary particularization of inquiry and expression." (Edda Gazzerro).

DONALD JUDD, catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Canada, Ottawa, 24 mai-6 juillet 1975, catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974, par Bryden Smith, conservateur de l'art contemporain, 320 p.

ALBERTO MORETTI: L'appropriazione, Alessandra Castelli Press, Milan, 1974, introduction de Ermanno Migliorini.

ACHILLE BONITO OLIVA: Arte e sistema dell'arte, Galleria Lucrezia de Domizio, Pescara, Italie, 1975.

Ce petit livre offre au lecteur quatre essais: le marché comme oeuvre d'art, le public comme oeuvre d'art, la crise de l'art en pleine crise, la critique comme auto-critique.

From May 12 to May 16, next spring, in Washington D.C., will be held the WASHINGTON INTERNATIONAL ART FAIR, or WASH ART '76 in other terms, first event of its kind in America. The fair will host galleries, art magazines, art editors, at the D.C. Armory Building, offering 67,000 square feet of display. Wash Art '76 is produced and organized by the Felluss Gallery Group.

The first issue of EMERGING ARTS WEST is to appear this October. Edited in Calgary, Alberta, each number of the magazine will feature one artist from each of the four Western Canadian provinces, various articles, and a full-color 8"x10" print suitable for framing.

Edited by C. Leier with the help of a contributing editor from each Western province, EMERGING ARTS WEST will publish gallery showings free of charge.

Send this information and inquiries about subscriptions to:

WESTERN EMERGING ARTS LTD.
50 Haddon Road S.W.
Calgary, Alta., T2X 2X7

COMPREHENSIVE ART PUBLICATIONS of Los Angeles has been publishing its computerized calendar of international art events monthly, since June, 1975.

The method of presentation is new and reading the information takes practice. For a sample copy, write to:

COMPREHENSIVE ART PUBLICATIONS
2165 Fern Dell Place
Los Angeles, Ca. 90068
U.S.A.

Ian Carr Harris will be the only Canadian artist in this year's Paris biennale.

The experimental art laboratory Galerie St Petri, Lund, is the only gallery in Sweden working on avant-garde research. It is neither an institution, nor a commercial enterprise.

Jean Sellem, who runs the gallery, has during some years built up an archive on contemporary art, of international interest — a unique one in Sweden. Any contribution to this archive from artists and art institutions is welcome. Documents can be sent to: *Jean Sellem's Archive*, Fack 7, 221 01 Lund 1, Sweden.

The FOURTH INTERNATIONAL OPEN ENCOUNTER ON VIDEO will be held in BUENOS AIRES, Argentina, October 31st to November 7th.

JORGE GLUSBERG, director of CAYC (Centro de arte y communication) and organizer of the encounter, defines the event's objectives as follows:

"We want to carry on a dialogue in spite of the distance; we want to learn from the experience; we want to make it possible for video-makers from other centers in Latin America to exhibit their works; we want to succeed with such encounters so that — once and forever — Latin American artists can establish permanent contacts with their counterparts around the world. The artists and specialists who are working at **CAYC** are putting special emphasis on their attempts to set up a Latin American circuit. Therefore they are asking their collegues for aid in this ambitious plan which — with the collaboration of all the participants in this festival — intends to become a spark for the art of communications in Latin America."

This is the first such international event to take place in Buenos Aires; a substantial number of European, U.S. and Canadian artists are expected to participate.

For CAYC information, write to the following address:

CAYC
ELPIDIO GONZALES 4070
BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA

NEW REFORM is preparing a new program of art shows and multi-media projects: films, video, music, dance, performance, etc., for the following art season. "Artist post-cards and galleries' information sheets, cards, bulletins, posters" is now being put together and is still opened for entries. Participants to date are galleries such as Banco, Maenz, Bertesca, Art & Project, 't Venster. Write to: R. D'hondt, art director, New Reform, P. Benoitstr. 1, 9300 AAIST België. (New Reform opened as a gallery in 1970. During the past years, they have organized exhibitions, film and video shows, performances, forums, happenings, besides compiling documentation and editing publications on contemporary art.)

VIDEO EXCHANGE DIRECTORY: this publication is an international listing of groups and individuals utilizing small-format video for community and artistic purposes. The fall of 1975 sees the 4th annual edition of the directory. It has been used for exchange of tape, information, and as a guide for video producers who are travelling. Listed are names, addresses and phone numbers, interests and use, and equipment available. The directory is distributed only to those listed, producers are asked to send in listings, 500 so far. The directory is published by the Satellite Video Exchange Society, 261 Powell Street, Vancouver, B.C., Canada (T. 604-688-4336 or 8827).

The 12-member committee in charge of organizing the next KASSEL DOCUMENTA, to be held in June, 1977 (postponed from 1976), has decided that painting will be the show's principal theme. Featured will be the recent American school of cool, geometric abstraction (Robert Mangold, Agnes Martin, Robert Ryman, Brice Marden...) the surface-conscious movement summed up by last summer's STEDELIJK exhibition as FUNDAMENTAL PAINTING.

"Even the so-called Conceptual artists are back to painting — everyone seems interested in it as a theoretical pursuit," Jan van der Marck said recently in the New York Times. Van der Marck is director of the Hopkins Center Art Galleries at Dartmouth College, and one of the three Americans on the Documenta committee, (the others are Kynaston McShine, curator, department of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, and Edward Fry, art historian and former curator at the Guggenheim).

The Kassel show will trace the roots of current geometrical abstraction back to the 1920's and 30's. "It's time for a new hero," Van der Marck said, "it was Duchamp at the time of the last Documenta, it will be KASIMIR MALEVICH this time."

Photography

This fall, Galerie OPTICA is sponsoring a visit to Canada and the United-States by the renowned French photographer **Jacques-Henri Lartigue**. Lartigue will talk at the gallery on October 12 at 2:30 p.m., and attend the opening of his exhibition on Monday, October 13, at 8 p.m. The Lartigue show is followed in November by another foreign master, **Henri Cartier-Bresson**, who will be exhibiting work done in Quebec in 1965.

Aside from Optica's activities, those interested in this (newly-chic!) medium will be delighted to hear that **André Kertesz** and **Imogen Cunningham** will be exhibiting at the very active new gallery, YAJIMA. Kertesz is even acknowledged by Bresson as a spiritual father, an absolutely seminal figure in the history of photography, and Cunningham, somewhere in her nineties, is still very active on the American West coast.

Further afield, in Toronto, the AGO opens a so-called survey of Canadian photography in the fall; in fact, the exhibition promises to be no more than an old style photo-contest, squandering museum resources on an ill-conceived and ill-managed exhibition that has already alienated Quebec photographers, women photographers in general, and some of our most serious and accomplished artists.

LANDSCAPE CANADA, roots and promise: image and symbol, est une exposition pan-canadienne qui voyagera à travers différentes villes du pays dont — Toronto, à l'AGO, du 13 février au 21 mars, Halifax, Dalhousie Arts Centre, du 7 juillet au 8 août, et entretemps, Montréal, au Centre Saidye Bronfman du 26 mai au 27 juin.

EDITORIAL

What do we know of contemporary art outside of Quebec, in Canada or abroad? Do we even know what contemporary art exists in Montreal . . . How does information about art circulate? The only publications considered of value in Canada at present are concerned with the "world" of art in general. We are occasionaly given the privilege of reading a few articles on art-in-the-making, but always in terms of the so-called contradiction between classical art and modern art. Any experimental work, any avant-garde art then, seems to be off the rails rather than a development of contemporary ideology or a continuation of the historical pattern of which we are a part.

We hope to offer to the reader a magazine preoccupied with the tendencies specific to the times, within an historical perspective that will enable PARACHUTE to look at those who have made history and whose work remains important to-day. It is possible to publish a contemporary art magazine, without joining the "modernist" camp which perpetuates as much prejudice, partisanship and snobism as adversaries. Information about art must be placed not only within its own historical frame of reference but the political, social and economic context must also be taken into account. We want to achieve an interdisciplinary and international exchange which will break down the cultural barriers and find an anthithesis to regionalism. More and more, cultural catching-up and dependance on others is fading away. It now remains to learn to function within cultural patterns which are in a state of change, exploring at the same time the ways of the past and the new ideological, scientific and technological realities. To inform means not only to describe objectively the different directions of contemporary art but to permit the participation of artists, critics and administrators in our pages, giving them total freedom to express their views on problems relative to contemporary art. PARACHUTE wishes to become the instrument which will examine art-in-the-making as it takes root in terrain filled with ambiguity. It would be difficult to attempt to find a basis for our artistic development were we to limit ourselves solely to the history of art in this country. This problem is compounded by the fact that art here depends more on politics than of its economic viability. Because of this, information about art becomes an essential part of our national prestige rather than a critical analysis of a developing society. We must avoid falling into lyrical and esthetical criticism or forgetting the context out of which flows all creative energy. At the same time, we must beware of the avant-garde utopians who pretend to have the solution to any problem without taking into account the complexity of the world today.

We live at the crossroads of cultures and civilisations in mutation. It is therefore a mistake to wall ourselves off from the world and its multitude of new ideas and even forgotten ones which reappear and lead us to the process of reconsideration, critical judgment, new alternatives.

Translation by N. and W. McCallum

★★Lartigue & Cartier-Bresson
GALERIE
OPTICA★ 10/75 & 11/75

DATA flash art

éditions véhicule
distribue aussi maintenant les revues d'art contemporaines, internationales

now distributing international contemporary art magazines

En s'abonnant directement au centre de distribution d'Amérique du nord, éditions véhicule, vous bénéficierez de prix réduits et d'un service plus rapide.
By subscribing through our North American distribution centre, éditions véhicule, you will receive these magazines at a reduced rate and with faster service.

éditions véhicule, c.p. 158, station 'g', montréal, canada (514) 844-9623
flash art - $22 Can - un an / one year — chèque ou mandat postal
data - $21 Can - un an / one year — cheque or money order

IRENE WHITTOME
Le Musée Blanc
du 2 octobre au 23 octobre

JOE FAFARD
du 28 octobre au 18 novembre

BARRY LE VA
du 22 novembre au 13 décembre

espace 5
1115 ouest, rue sherbrooke, montréal
h3A 1H3 (514) 288-2064

PARACHUTE
revue d'art contemporain
1234

bulletin d'abonnement
je souscris un abonnement de 1 an (4 numéros)
au prix de $9.00 (étranger $12.00 par avion).

nom
prénom _____

no
rue _____

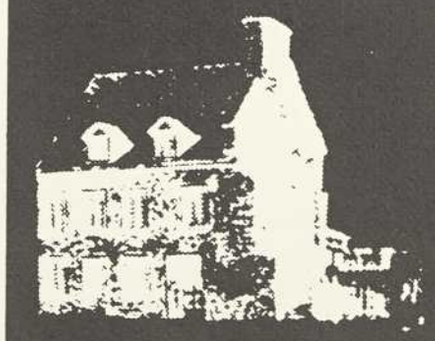
ville
pays _____

règlement par mandat de poste ou chèque visé
à PARACHUTE, c.p. 730, station N, Montréal
Québec, Canada H2X 3N4 — (514) 844-4341

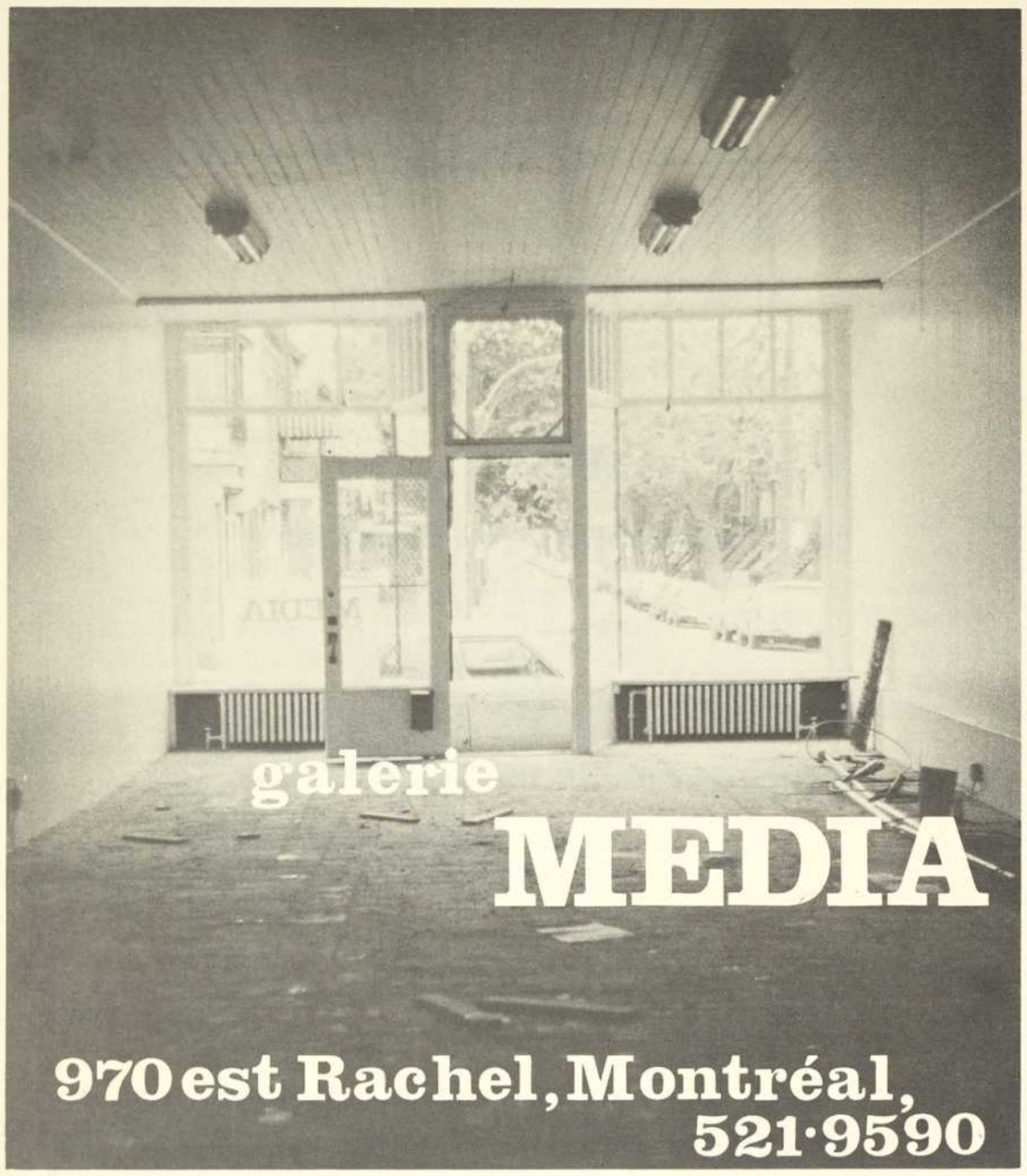
10 ans

109 expositions
1560 artistes rencontrés
381 exposants
445,000 visiteurs
200 événements socio-culturels

bienvenue à PARACHUTE



la maison des arts la sauvegarde



ALLAN BEALY
EUGENE BECK
PIERRE BOOGAERTS
MILJENKO HORVAT
DENIS JUNEAU
FRANTZ LAFOREST
SUZY LAKE
LES LEVINE
DENNIS LUKAS
NORMAN McLAREN
JACQUES PALUMBO
MICHAEL SNOW
JOHN STREET
BILL VAZAN
ROGER VILDER

ANTONIO CALDERARA
SONIA DELAUNAY
MATTA
HENRI MICHAUX
MANFRED MOHR
FRANCOIS MORELLET
TAPIES
BRAM VAN VELDE

GALERIE GILLES GHEERBRANT
2130 CRESCENT, MONTREAL H3G 2B8, (514)843-7535

ARACHEL

SERVICES PROFESSIONNELS
D'IMPRESSION D'ESTAMPES
LITHOGRAPHIQUES
ORIGINALES

Matériel & équipement de haute qualité
Impression sur pierre ou plaque
Photo litho
Participation de trois imprimeurs
Tarifs à la copie

Info: Paul Lussier 522-5091
ou venez visiter l'atelier au:
988 rue Rachel est, Montréal
ouvert de 9h à 17h. du lundi au vendredi

Ont déjà travaillé avec nous:

André Bergeron, Freda Bain, Gilles Boisvert, Loarn Bouchard, Michel Champagne, Monique Charbonneau, Charles Daudelin, Andrew Dutkewych, Dominique Epaule, Betty Goodwin, Susan Hudson, Henri Masson, Madeleine Morin, René Richard, Phillip Surrey, Taïra, Peter Whalley



GRAFF centre de conception graphique
963 rachel est montréal québec canada [514] 526-2616

BETTY GOODWIN
JOHN HEWARD
ROLAND POULIN

GALERIE B 2175 Crescent Montréal Québec Canada H3C 2C1 [514] 844-6950



L'alternatif

1587 ST-DENIS (Près Maisonneuve) **TÉL.: 845-8887**

MÉTRO BERRI-DEMONTIGNY