

# PARACHUTE

\$3.00 HIVER 1978

## The New York Times

M 39

### 'Population Edges W

By B. DRUMMOND AYRES Jr.

Special to The New York Times  
MASCOUTAH, Ill., April 7  
—Like most Americans, Lawrence Friederich has picked up and moved two or three times.

Some of the places dates are beginning to show that he is 54 years old. But one thing is still clear. Inevitably, he has been drawn westward.

At the moment, he is on a 466-acre farm about five miles east of Mascoutah. He grows corn and wheat, beans and there is not his white frame in the kitchen, he is tagging along with a tractor — that is, he is not him from any of the other hard-working farmers.

Except that it is a man from the bureau drove up and said:

"The way there is a point that marks the center of the

In Census that point is 37 miles, 27 N., and 10 minutes, 7

In every point is 10 miles where a States pin if 2 placed sented Ameri the la ed or

In guay ther is the Fr ce

### DICTIONNAIRE 4

The constitutional structure of built form may be observed as separate from the images and events themselves, as if they had so autonomous life of their own. They can be seen to be codified in the production of things; it is their vocation. But these images also show that it is the context of these forms — how they were produced as buildings, for whom these buildings exist, and how they are lived in — that give them meaning: the autonomous meaning of form exists only as desire.

26, 1971

s sold for a pittance

gee may never go home



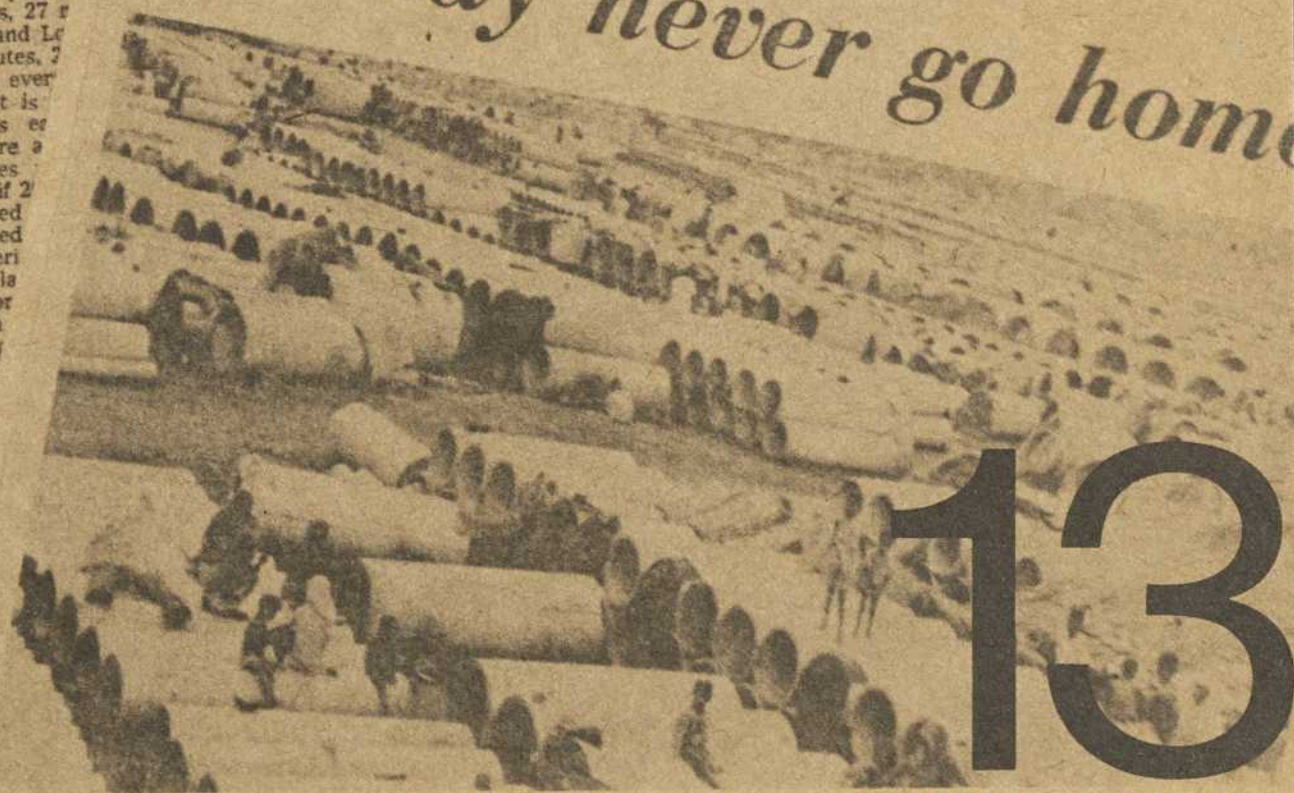
The New York Times/Neal Bond

Staten Island, where construction for further development is now the subject of a many-sided debate

### all Dominance of S.I. Plan Is Fought

By EDWARD C. BURKS

Minor, the President, by administering and developing a fellow... sion has actively promoted this development concept. As one city official puts it: "On Staten Island we've seen these little houses marching down toward the south shore like locusts."



# 13



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

directrices de la publication FRANCE MORIN,  
CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs

ALAN BARKLEY, TIM CLARK, ANDRÉE  
DUCHANE, BRUCE FERGUSON, RAYMOND  
GERVAIS, NICOLE MORIN-McCALLUM, RENÉ  
PAYANT, FRANCINE PÉRINET, ROBER  
RACINE, JEFFREY SPALDING, RAYMON  
TORCHINSKY, PETER WHITE.

secrétariat COLETTE TOUGAS

collaborateur responsable pour l'Europe  
THIERRY DE DUVE

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

système graphique:

ANGELA GRAUERHOLZ

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

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

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

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

publication trimestrielle —

le numéro \$3.00, abonnement \$10.00

étranger (Europe et États-Unis)

\$15.00, par avion \$20.00

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

3ième trimestre 1978.

Imprimerie Boulanger Inc., Montréal

Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert

ISSN: 0318-7020

Courrier 2e classe no 4213

Couverture: Melvin Charney, *Un Dictionnaire  
d'Architecture*, 1970-76, Xerox, texte, sur papier.



## SOMMAIRE

HIVER 1978

- 5 FIFTH NETWORK/CINQUIÈME RÉSEAU  
Conférence vidéo à Toronto  
par Andrée Duchaine
- 11 TÉLÉ-PERFORMANCES/TORONTO  
par Rober Racine
- 14 GARRY KENNEDY  
Interview by Alan Barkley
- 18 LA MUSIQUE ET L'HISTOIRE  
par Raymond Gervais
- 26 MELVIN CHARNEY  
Entretien avec Chantal Pontbriand
- 31 GERHARD RICHTER  
Interview by Bruce Ferguson and Jeffrey Spalding
- 34 STERANKO: GRAPHIC NARRATIVE  
par Francine Périnet
- 36 MIA WESTERLUND'S  
PICTORIAL SCULPTURE  
by Peter White
- 40 TIM CLARK  
Notes
- 43 FESTIVAL DE PERFORMANCES DU M.B.A.M.  
par Rober Racine
- 48 BRENDA WALLACE  
ON PARALLEL GALLERIES  
Interview by France Morin
- 52 FICHE MUSIQUE  
MUSICIENS IMPROVISATEURS D'ICI  
Fiche 1: Raymon Torchinsky
- 53 COMMENTAIRE
- INFORMATION



## LE PARADOXE HISTORIQUE

À un moment où l'art semble effectuer un certain retour au passé, celui de la pré-modernité, on peut se demander quel est le sens de l'histoire pour l'art qui se fait maintenant. À certains rituels de la performance, on associe des rituels primitifs, à des oeuvres réalisées dans la nature à même la terre, le roc, l'eau, on juxtapose les mystérieux sites préhistoriques de l'Angleterre, de la Bretagne, de l'île de Malte et des Amériques.<sup>1</sup> Artistes, critiques, affirment ou nient ces rapprochements car, en effet, la question se pose: comment allons-nous donner un sens et quel sens va-t-on donner à des oeuvres formellement semblables, créées cependant à des millénaires de distance, donc inévitablement culturellement dissemblables?

L'histoire de l'art ne saurait être qu'un amoncellement de dates et de données objectives. En cherchant à connaître ce qui sous-tend l'oeuvre, on se heurte à des paramètres d'analyse qui relèvent soit de l'intentionnalité de l'artiste, soit du contexte socio-culturel dans lequel l'oeuvre s'insère, soit de la perception du spectateur et de son expérience esthétique.<sup>2</sup> Surtout l'art ne s'articule pas qu'en fonction de l'histoire de l'art, il s'insère dans la vie d'aujourd'hui et à son tour, l'histoire de l'art ne peut nier tous ces aspects de la vie qui viennent modifier et modeler une vision du monde qu'il communique.

Mais cette façon de voir le présent est aussi une façon de voir le passé: nous ne pouvons le voir qu'à travers les yeux du présent. Ainsi, quantité d'artistes et d'oeuvres méconnus et inconnus refont surface et altèrent notre vision du passé. Cette reconnaissance du passé est diversifiée et multiple: fouilles archéologiques, techniques muséologiques, diffusion de musiques anciennes ou ethniques par l'enregistrement sonore... En dehors des modes ou des engouements qui de décennies en décennies se succèdent à un rythme effarant en ce vingtième siècle, des schémas d'analyse nouveaux nous sont fournis par le développement des sciences humaines et par les changements brusques imposés par un habitat conditionné par des technologies inusitées.

Parmi ces conditionnements nouveaux, mentionnons les phénomènes de reproduction et de diffusion qui s'accroissent au fur et à mesure que l'on s'enfonce dans le 21<sup>e</sup> siècle. Imprimés, photos, films, vidéos, disques, bandes sonores, téléphone, inutile de tout nommer, bref, un arsenal de moyens de reproduction et de diffusion développés récemment. Un arsenal qui permet entre autres une accessibilité très grande à des images mentales et matérielles extrêmement hétéroclites et souvent incohérentes — paroles, gestes, formes, sons, couleurs se juxtaposent dans un désordre qui paraît être le fruit du hasard. D'autre part, cette accessibilité en est une du présent, de la quotidienneté livrée en vrac à tout venant.

Mais pourquoi se laisser aller au leurre évident qu'il y a à appréhender ainsi la quotidienneté d'autrui. Comment ne pas saisir le hiatus entre quotidienneté d'autrui et quotidienneté vécue, *la sienne propre*. Il y aura toujours une part de l'histoire, même rendue immédiate, même vécue intensément au présent comme les médias nous le permettent de le faire maintenant comme jamais auparavant, qui échappera à celui qui tente de saisir l'histoire comme s'identifiant au présent, à la vie en somme, l'histoire étant victime de la fuite du temps et paradoxalement, science de la conservation ou tentative de récupération du temps.

C'est avec l'idée de concilier ses buts avec cette fuite du temps que l'histoire de l'art essaie aujourd'hui de tenir compte d'une mosaïque d'aspects structurels pour interpréter l'oeuvre d'art. Par contre, c'est avec le désir de pousser plus loin une connaissance de soi et du monde que l'art formule avant-garde sur avant-garde, rebroussant le chemin de l'histoire, devenant a-historique dans ce qui anime le coeur de ses motivations, l'art confrontant l'histoire comme pulsion de vie, pulsion de mort.

L'oeuvre s'insère aux confins du présent et de la mémoire et racle à la surface du passé une sorte de nécessité intérieure qui, pour l'artiste, motive et engendre sa (celle de l'oeuvre) matérialisation dans l'immédiat. Il suffit d'un signe, d'un geste pour rappeler un fantasme qui fasse renaître en soi ou naître une certaine expérience du monde. En engageant celui qui appréhende l'oeuvre au-delà de sa matérialité immédiate, l'artiste transmet au spectateur une idée qui ne relève plus de lui seulement mais d'un contexte global. La transmission devient transmutation. Et se crée une synthèse nouvelle qui reformule l'interprétation de l'oeuvre, et le sens de l'histoire de l'art.

**Chantal Pontbriand**

- (1) Entre autres, je fais références aux conférences données cet automne à Montréal par Rosalind Krauss sur le *Post-modernisme* à paraître dans *Octobre* et par Lucy Lippard: *Ancient Images and Contemporary Art*. D'autre part, voir David Bellman, Robert Smithson and Frederick Law Olmsted: *Earthworks in the Future Anterior*, dans le spécial Robert Smithson, *Art in America*, mai 1978.
- (2) Henri Zerner, *L'art*, dans *Faire de l'histoire, Nouvelles Approches*, sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, Ed. Gallimard, Paris 1974.





Photo: Jack Rowand

# Fifth Network, Cinquième Réseau

Conférence Vidéo à Toronto

par Andrée Duchaine

En septembre dernier, se tenait à Toronto une conférence canadienne sur les producteurs de vidéo indépendants. Les deux principaux organisateurs, Marshalore (Montréal) et Terry McGlade (Toronto) ont su mobiliser le temps des participants durant ces quatre jours, les sollicitant par des conférences, des visionnements de vidéogrammes ainsi que des performances.

Je ne crois pas nécessaire de faire un résumé de chacune des conférences puisqu'on peut parler de "déjà dit". Toutefois nous avons jugé utile de recueillir après coup quelques commentaires provenant des participants et des panelistes.

L'action sociale, la vidéo, la câblodistribution, la technologie alternative, les satellites, la distribution, les frais d'expositions ainsi que la télédistribution, telle était la densité des sujets exposés par les panelistes en si peu de temps. Une surcharge d'information pour tous les abonnés de "Roger-s et Metro Câble" où était diffusée la conférence ainsi qu'un produit peu coûteux pour cette compagnie.

Un des buts de cette manifestation visait la confrontation des idées et ressources du milieu canadien de la vidéo. La restriction du temps au niveau des conférences et des interventions, a suscité la formation d'ateliers poursuivant les échanges hors de cette structure lourde engendrée par la conférence. Face à la multitude de priorités émanant de ce milieu, le principal but de la conférence ratait la cible. Plutôt, nous avons assisté à un exposé du travail de chacun. Pour plusieurs auditeurs, il s'agissait de redondance, et ceci doublé du langage hermétique utilisé, contribua à

clairsemer le public. Toutefois, l'information écrite, distribuée au début de chaque conférence, permettait une mise à jour dans certains secteurs.

Idéalement, comme l'a souligné Clive Robertson, la plénière devrait avoir lieu la première journée d'une telle conférence, afin de permettre aux participants de faire un choix au niveau de l'information correspondant à leurs besoins.

Chaque sujet de la conférence faisait l'objet de quatre jours de discussion. La formation d'ateliers concernant chacun des thèmes et le retour en plénière la dernière journée, proposant des solutions, des actions à prendre, des comités à former se seraient avérés plus profitable pour tous.

D'une part, la conférence a permis des contacts personnels, ainsi qu'une stimulation du milieu, afin de remédier au problème de la distribution. D'autre part, deux tendances se rencontraient: vidéo-art/vidéo social. Les producteurs sociaux défendaient leur thèse en expliquant que le problème de la vidéo comme art ne se pose pas pour eux, leurs préoccupations se situant plutôt au niveau du fond en tant qu'intervention sociale dans un milieu spécifique. Cependant, les artistes eux aussi se servent du médium pour intervenir dans leur milieu, avec un souci de la forme tel que la recherche esthétique au niveau de l'image électronique, utilisant des concepts, des symboles, des références.

Bref, la conférence a sombré dans une plénière très paternaliste, offrant comme solution la formation d'une association nationale. La non-participation des producteurs québécois, au niveau des interventions

durant la conférence, a été soulevée. En réponse, Pierre Falardeau sensibilisa les auditeurs sur les divergences économiques, politiques et sociales de chacune des provinces ainsi que sur l'impossibilité à l'heure actuelle de s'identifier à une association nationale.

## LA DISTRIBUTION.

Durant la conférence du FNCR le problème de la diffusion fut soulevé à plusieurs reprises. Maintenant que l'accessibilité du médium est résolue, celui de la distribution nous préoccupe. Les producteurs indépendants ne sont qu'au stade exploratoire face aux diverses possibilités de la diffusion de leurs produits. Par ailleurs, la période actuelle ayant été qualifiée à plusieurs reprises comme étant une de dépression, entraînerait une diminution du rythme des productions vidéographiques au Québec comme dans les autres provinces. Certains se posent des questions sur la validité et l'impact d'une diffusion réservée uniquement au réseau des circuits fermés.

Au Québec comme dans les autres provinces, la diffusion des productions sociales ou communautaires provoque des effets sociaux plus importants que les productions artistiques. Les productions sociales s'adressant à un public plus vaste, sont quelquefois véhiculées par les câblodiffuseurs, afin de sensibiliser monsieur tout le monde.

Falardeau et Poulin ont accepté dans un contexte expérimental, de déposer deux documents dans la vidéothèque d'un câblodiffuseur de la rive-sud de Montréal. *Le Magra* a été diffusé pour la première fois le 23 juin 1977. Le document, inscrit au catalogue avec



une brève description a suscité l'intérêt des abonnés et cumule cent douze passes. Le câblodiffuseur en question, Télécâble Vidéotron, fonctionne à la demande, distribuant son catalogue à tout près de 30,000 abonnés. Si l'on compte une moyenne de quatre personnes par foyer câblé, on peut en déduire que *le Magra* a été diffusé cent douze fois, avec une possibilité de 120,000 auditeurs.

Le deuxième document, *À force de courage*, a été mis en onde pour la première fois le 14 avril 1978. N'étant pas inscrit au catalogue et ne reflétant pas pour les abonnés des aspirations ou des préoccupations concrètes, le document n'est demandé que cinq fois. Il semble donc évident que la popularité du *Magra* est due au processus d'identification déclenché lors de son visionnement.

Toutefois, au Québec, en ce qui concerne la diffusion par câble des productions artistiques, des expériences du genre de Falardeau et Poulin (qui ne sont pas financièrement rentables), n'ont jamais été tentées. D'ailleurs, le public en serait restreint, à cause de l'utilisation d'un langage clos.

Il apparaît bien évident qu'au Québec, les producteurs indépendants tant sociaux qu'artistiques n'ont pas utilisé toutes les possibilités qu'offre la diffusion par câble. Soyons donc réalistes et cessons de viser les grosses boîtes de télédistribution nationales et internationales. Quels intérêts représentent les moyens mis en place par le câble? Servons-nous les intérêts du câblodiffuseur en diffusant des productions reflétant les intérêts de la collectivité? À qui appartiennent ces infrastructures? Les câblodiffuseurs se serviront-ils de leur système de distribution afin d'exploiter la télévision à péage? Bref quelques interrogations concernant l'avenir rapproché, réservé à la diffusion des productions indépendantes.

De part et d'autre, tant que la technologie, ainsi que les investissements nécessaires ne le permettront pas, les câblodiffuseurs attendront patiemment la venue de la télévision à péage. Ce n'est qu'à ce stade qu'apparaîtra la notion de marché pour les producteurs indépendants. Or, c'est la demande qui déterminera le marché de ce type de production, et pour qu'il y ait demande, cela nécessite une "forme" technique de bonne qualité ainsi que des "fonds" ou contenus très variés, susceptibles de correspondre aux besoins réels du public visé. Au fur et à mesure que les situations l'exigent il faudra faire le partage des profits économiques, politiques, ainsi que sociaux avec les détenteurs du pouvoir. Actuellement, les bureaucrates de la câblodistribution sont d'une certaine façon étouffés par des problèmes de juridiction, d'impératifs économiques et sociaux tandis que les efforts devraient être concentrés sur la recherche de contenus variés en vue de la télévision à péage.

En mai 1977, un comité est formé au sein du ministère des Communications provincial afin d'établir les éléments d'une politique en vue de la télévision à péage. Le comité est composé d'un ingénieur, d'un avocat, d'un représentant des câblodiffuseurs, du ministère des Communications ainsi que plusieurs autres membres, ayant pour but l'élaboration des objectifs et les principes directeurs de la TVP au Québec. Cette étude recommande la fondation d'une "agence centrale", c'est-à-dire, une corporation à but non lucratif étant sous la surveillance de la Régie des Services Publics. Celle-ci aura pour tâche la réglementation des contenus.

"L'agence centrale est le lien entre les diffuseurs et les producteurs ou distributeurs. L'élément de rentabilité doit se situer à notre avis, aux deux extrémités de la chaîne, soit au niveau du diffuseur et à celui du distributeur ou producteur".(1)

D'une part, l'agence centrale appartiendra aux diffuseurs qui utiliseront l'infrastructure du câble coaxial comme transporteur.

"Même si le diffuseur de TVP devait être tenu d'utiliser l'infrastructure du câble, il ne serait pas nécessaire

cependant qu'il soit un câblodistributeur (le câble peut être loué au câblodistributeur par un diffuseur autorisé)". (2)

"Ainsi, l'agence devra acheter les droits et louer des productions québécoises ou étrangères, selon les normes de contenu établies, et participer au financement de la production". (3)

"En effet, il est à prévoir que les productions programmées à la TVP pourront aussi être utilisées par les salles de cinéma et, éventuellement, par la télévision conventionnelle".(4)

"En effet, la TVP peut contribuer grandement au développement du domaine des arts au Québec, tant par les moyens financiers qu'elle pourra y apporter que par la diffusion qu'elle peut en faire".(5)

Au niveau de la sélection des contenus, la TVP tentera de varier notre menu télévisuel en évitant une duplication des émissions offertes par la télévision traditionnelle. Elle favorisera alors la diffusion des productions cinématographiques québécoises, tout en participant activement au développement de l'industrie de la production audio-visuelle.

Les artistes n'ont pas vraiment collaboré à la conception de la "cité câblée", participeront-ils au développement de la télévision à péage?

En conséquence, il faut investir dans la créativité, bien organiser les réseaux de production et de diffusion déjà existants et travailler sur des formules de vente et de location tenant compte des droits d'auteurs.(6)

Et dans tout cela qu'advient-il du milieu? Ce milieu de producteurs indépendants qualifiés de marginaux. Le sont-ils vraiment? La dépendance au niveau économique, vis-à-vis les mécanismes de contrôle est sans cesse remise en question. Les gouvernements doivent payer le prix afin de maintenir l'ordre et la stabilité sociale. Il ne s'agit plus d'agir au hasard mais d'essayer de trouver des solutions à ce nouveau mode de diffusion. ■

#### RÉFÉRENCES:

- 1) La télévision à péage au Québec (Éléments d'une politique) Gouvernement du Québec, ministère des Communications, page 41)
- 2) Idem, page 47
- 3) Idem, page 46
- 4) Idem, page 46
- 5) Idem, page 39
- 6) Vidéo Magazine VOL 1/77, page 10

**Lisa Steele**  
Toronto

It was a question of missed opportunity. Decisions were made to work within a very traditional format of "The Conference" which necessarily limits communication to the direct participants of The Conference. Within that format, video is always the track and never the train. It is the way to get somewhere and never the place itself. Taking this position is ignoring the fact that there are tapes being produced that are simply tapes; but that does not mean that the tapes themselves are simple. Instead, it is tapes that are being produced above the cloud-cover of "multi-media"; multi-media being a retro-aesthetics at this time. Art show as state-of-the-art equipment exposition is no longer interesting. It was a state of reflections within reflections that represented video when it had no content to deal with or discuss. This is no longer the case. No longer the machismo of the equipment-toting artist, stringing behind enough coaxial cable to encircle the planet of her/his desire. Instead a simple tape. This is the part of video as it exists today that the Fifth Network ignored.

Not that individual tapes weren't shown. They were. On a daily basis, rooms were booked and audiences found among the participants. But this is a closed circuit. And somewhere that circuit could have been broken. This was, supposedly, the goal of the evening Tele-Performance series: to bring videotapes and performances to a larger public than would be involved in the Conference itself. But these showings went haywire. Let's start with how they looked. Trying to approximate a filmic image, and also making an attempt to inhabit the cavernous Masonic Temple, a video projector was used. A good idea perhaps, but the end result was an image with so little resolution that the tapes could have been a microwave transmission from Outer Space. A distant, bloated image, hovering dully a few feet off the ground, flanked by two regular sized monitors. All three having a different light intensity and a different tint. With so much visual choice, content takes a back seat. If the eyes finally settled on one of these images, there was no guarantee that it would be the tape that had been billed to be shown. A combination of technical difficulties (that is: no picture, no sound, in varying degrees) and timing difficulties (that is: tapes not being shown because live performers were waiting in the wings) turned at least two of the four evenings into surprise events for people who might have come to see videotapes.

This brings up the question of priorities. Why in a Conference that focused on video, did live performance, as opposed to tape screenings, assume a

Lisa Steele



Photo: Jack Rowland



dominant position in the festival presentation? Why were tapes screened in a space much more suited to performance? Why were the performances taped and shown on a local cable station but the tapes not? Perhaps a clue comes from a comment made by one of the organizers. When I asked why the tapes to be shown were not listed in the same way the performances were in the press release and on the poster (that is: by name of tape and person who had produced it), I was told that really, it came down to "... people love to see live performance. They'll really turn out. If in the process, they have to endure a little video, well..." The key word there is *endure*. It is a curious, predestined attitude here: video as modern Calvinism. Something to be gotten through before you can have some fun. This attitude was certainly evident in the lack of emphasis placed on video tapes and their presentation at the Conference. The performance series had the strength and vitality of new works which most of them were. The Fifth Network could have done the same thing with video tapes. Not only a juried competition of tapes, but also a series of tapes premiered. New work presented in a new setting. But this was not the choice.

Video will be a novelty that will disappoint many if we, as producers and presenters, do not begin to control the viewing settings. People go to see films on a regular basis because, by experience they have been assured of seeing the projected piece in its entirety in a predictably efficient manner. At this time, audiences viewing videotapes are denied that assurance. They are understandably uneasy when the image starts to flicker and become unstable. It may well disappear, never again to reappear. This happens. But it doesn't need to. Equipment can be checked. Tapes can be pre-played in the existing situation and some control can be wielded over this electronic voodoo.

But video presentation is not just a problem of electronic stability. It is also a physical environment. There are many current answers to this problem. There is the department-store lighting and the little backless benches at the Art Gallery of Ontario. Presumably you could fall off these little benches and not be hurt. They are carpeted, just like the floors. Here video is presented in a walk-through environment, much like the Nine-Way Scarf demonstration at Eaton's.

There is also the Video Cabaret at the soon-to-be-defunct A Space, a more intentional viewing space. Here, tapes are screened in a clutter of old tv sets and tables. The lighting is dark and dramatic. There's beer at the bar. A perfect cross of an adulterous truckers' lounge and a beatnik coffee house where the style

alternates between playing around and getting down on it. (If a piece doesn't work, it's because the artist is "playing around", "experimenting"; if it does work, this is due to the artist "really getting down on it".)

Then there's Art Metropole. Cool colours, industrial shelving, rubber-wrapped tables and a phone that rings non-stop. Business is good. Video viewing in the marketplace.

In a city that has developed these three distinct settings in which to view video tapes, the presentation of tapes by the Fifth Network was very disappointing. But it did clarify that in the end, the Fifth Network Video Conference was really a meeting about the *idea* of video and not about video tapes. To some, McLuhan's Medium is still limping along as the creaking Message. But in the meantime, perhaps the message has become the message.

Thoughts after the Fifth Network Conference:

Video is not a poor woman's film. Those of us producing tapes at the present time are not necessarily waiting until we can get involved in the better and more "real" art of film making. We are not doing cheap rehearsals for the future, when we can move into Panavision and spend \$2.3 million dollars on a project. We are not looking for credibility in a world where all the bases are covered... well covered.

Nor is video necessarily tv (broadcast, that is) although it can be broadcast. There is about as much relationship between my work and the Mary Tyler Moore Show as there is between Gregory Bateson and Catherine Cookson; we both use tape, they both use paper. Any other comparison is forced. Most of video has moved out of the shadow of direct television references and has started to develop its own content and considerations.

As independent producers, it is not up to us to make this content palatable or acceptable for broadcast tv as it exists today. We must face the fact that not only are we *not* tv, but that tv doesn't want us; and that has nothing to do with technical quality. It has to do with content. We are dangerous. Because we work alone or in small groups, traditional societal censorship (meaning the consumers push for product) does not affect us. We aren't after ratings; nor are the ratings after us. We are effectively outside the power/money phalanx. This may not last forever. We may all be bought out by Gulf and Western next week. But while it does last, video (and live performance) are in a unique position. Sort of the rock and roll of art; still playing the clubs, at least until we're signed.

**René Blouin**  
ex-agent de la vidéo  
Conseil des Arts du Canada

Aucune prise de position fracassante, absence de tout consensus permettant d'adopter quelque stratégie que ce soit, tout au plus la création de comités de travail dont certains survivront peut-être. Tels sont, à première vue, les résultats des quatre jours de Cinquième Réseau. Néanmoins, le synode de Toronto aura permis le visionnement d'un nombre imposant de productions canadiennes qui circulent difficilement. Il aura permis aussi des rencontres entre les groupes des diverses régions du pays, puis l'élaboration de modestes projets d'échange et autres initiatives de la sorte. Enfin, le Cinquième Réseau aura été le théâtre d'un festival de "performance-vidéo" qui s'est avéré intéressant. Mais on attendait beaucoup plus de l'événement. Certains espéraient même pouvoir y stimuler la création d'une association des producteurs indépendants. Naïveté, naïveté. Le contexte ne s'y prêterait pas, l'auditoire non plus.

Tout d'abord, le nombre de thèmes proposés pour discussion en atelier s'est révélé trop ambitieux. En effet, chacun de ces thèmes présente des problématiques très complexes et nécessite une analyse rigoureuse. Or d'une part, la notion de travail en comité de plus de cinquante personnes est discutable, d'autre part, les exposés des membres des panels empiétaient de façon trop importante sur le temps destiné à la discussion ouverte. Soulignons d'ailleurs, qu'à peu d'exceptions près, les panelistes n'ont fait que préciser un peu plus l'information disponible dans le cahier de travail de la conférence. Les quelque quinze minutes de mise en commun à la fin de chaque session allaient donc s'avérer évidemment insuffisantes pour permettre la réflexion collective dont nous avons besoin.

Sitôt l'information ingurgitée, il fallait passer à un autre sujet. Cette façon de procéder a donné à la conférence un ton très particulier qui allait s'accroître au cours des sessions et influencer le dénouement. En axant carrément ces quatre jours sur une infusion d'information plutôt que sur un processus d'analyse collectif, on allait permettre la confusion de la session plénière tenue le dernier jour. Le niveau de conscience et la capacité d'analyse étant des plus variés chez les participants, il aurait fallu qu'un certain équilibre s'établisse au fur et à mesure de l'avancement des discussions. À aucun moment n'avons-nous pu percevoir la moindre courbe progressive en ce sens. Je souscris donc à la proposition énoncée par Clive Robertson: tenir une séance plénière au début d'une conférence. Une telle mesure permet de susciter dès le début des regroupements autour des grands thèmes. De là, chacun peut plus clairement identifier où il lui sera le plus profitable de participer, où il pourra faire bénéficier les équipes de travail de ses connaissances. Cette méthode permet aussi d'établir un plan de travail correspondant mieux aux besoins d'un auditoire particulier. Bref, la confusion de la dernière session était prévisible dès le premier jour de Cinquième Réseau.

Les thèmes faisant l'objet des ateliers étaient tous pertinents. Toutefois, on y a omis un des plus importants: le processus de création, la confection d'un vidéogramme. Cette question aurait, à mon avis, permis de clarifier les positions. Tel que Gwen Basen le mentionnait, il est souvent moins coûteux et plus efficace de produire un diaporama qu'un vidéogramme. Dans le cercle de la vidéo, on retrouve à mon avis un bon nombre de gens qui n'ont rien à voir avec le processus et qui pourraient utiliser n'importe quel autre médium avec plus d'efficacité. Ces personnes devraient réaliser qu'avec un autre médium donné, tel le diaporama, elles n'auraient pas à s'évertuer à une critique des "compagnies de câble", de la CRTC, etc... L'analyse, ou enfin les bribes d'analyse auxquelles nous avons eu droit au cours de ces quatre jours reflétaient bien la faiblesse de la conception qu'on a des problèmes relatifs à la création vidéographique. Cette analyse n'en est pas une, en général. Elle n'est ni basée sur des considérations politiques globales, elle

Terry McGlade



Photo: Jack Rowand



n'est pas appuyée d'une analyse esthétique du mouvement alternatif auquel on réfère constamment dans ce milieu. Ce qui ressort plutôt, ce sont les problèmes de monsieur X qui voudrait bien avoir le pouvoir et le capital des câblo-distributeurs ou madame Y qui veut contrôler la programmation et changer les règles de la CRTC. Bien sûr, ce sont là des aspects intéressants mais en écoutant ce type de discours, le temps passe. Rien n'avance, sauf peut-être le narcissisme. Si l'on veut régler les problèmes relatifs à la distribution sur les ondes, et ça semble avoir été une des préoccupations majeures de ce colloque, il faut prendre conscience des implications politiques et économiques de ce type d'activité. Il faut surtout cesser de rêver et adopter les mêmes armes politiques et économiques qu'utilisent les divers systèmes en place.

C'est un peu la conclusion à laquelle j'en arrive après ces quatre jours. Cesser de rêver en couleurs. Il est de plus en plus intolérable de penser en fonction des années soixante. L'aspect "alternatif" de la vidéo a attiré un grand nombre d'individus adhérant toujours à la dite philosophie hippie. C'est bien compréhensible... le médium s'y prête si bien. Il est malheureux, à mon avis, que ces "maîtres-penseurs" prennent tant de notre temps. En plus de contribuer à la stagnation des concepts, ils contribuent à la promotion d'une fausse image de la production indépendante et persistent à valoriser des modèles de production devenus anachroniques. En assistant à la plénière du 10 septembre, je me suis honnêtement demandé si les raisons pour lesquelles il était si difficile d'en arriver à une position claire n'étaient pas dues au fait que la majorité des intervenants n'avaient rien à dire. Je pose à nouveau la question: "Avons-nous quelque chose à dire?". Si oui, à qui voulons-nous le dire et comment? Il faut alors prendre les bons moyens. Si non, taisons-nous donc et ne nous payons plus de ces quatre jours dans des hôtels qui vous font vous sentir aussi bizarre qu'un dentiste ou un agent d'assurance qui participe au congrès de son association nationale.

#### Clive Robertson

Arton's  
Toronto

I must say that I didn't want to have to remember this session which, I had hopefully assumed, for most people, has long since spiralled around their blood-streams and been forgotten. However, because the Fifth Network/Cinquième Réseau Conference was cablecast on tape I have just had the dubious pleasure of re-living the whole candle-blowing event, or at least its first two hours.

I don't intend to be as rude in my report as I may have been to my fellow panelists in not acting as their semi-silent moderator, though I might say some of the same things — only in a more prepared fashion. Accompanied by Chantal Pontbriand, Jo-Anne Birnie Dansker, Marien Lewis and Noel Harding — *Exhibition Standards and Fees* was taken for a walk if not successfully or satisfyingly exercised. After all we hadn't chosen the subject and before you can be motivated by this topic you have to be moderately excited that 1) Video works well in galleries — which most video artists question (it's not just a question of interior design) or 2) the dilemma of video as hardware (sculpture) or software (information) in galleries is in fact discussed before going on with the topic of how many dollars per minute will be paid. There was a third motivation I mentioned concerning *Exhibition Standards and Fees* which is its inverse: *Censorship and Fines*, but it was somewhat premature.

I had heard that the conference sessions had been dull, boring and irrelevant though I wasn't there at the other sessions as I was, with many others, working night and day on the Tele-Performance Series. Well it

wasn't dull though the other two descriptors might have been applicable. Chantal Pontbriand was both modest and to the point in her description of museum programming and video, she also questioned the validity of video within the museum which was later echoed and amplified by René Blouin from the floor. Marien Lewis talked of her TV radiation sickness this summer and most memorably stated that:

"Apart from the art, we are the only people making TV outside of the institutions and that is so startling, so exciting because there is so little freedom left in this goddamned country".

On a more conservative note Noel Harding made a long point by telling of his international video travels as an artist where you can't be sure of anything when it comes to exhibition standards and for every "fish that bites" (General Idea's PILOT) there are always those that merely "want your fingerprints" (C. Robertson, EXPLAINING PICTURES TO DEAD AIR). Jo-Anne Birnie Dansker came somewhat overprepared with her overwhelming TIDE story of how clean The Vancouver Art Gallery's videowash is. To be fair, her presentation would have perhaps worked well at almost any other occasion except for this conference and more particularly this session, for as sure as sync. is sync. there was a bad skew to be adjusted.

All of this is of course out of sequence, to protect the innocent, but Vera Frankel stood up to add to the statistics.

"The figures are: you get \$50. here if a tape is shown, pay \$35. conference registration fee plus gate money to see your tape, a few drinks and you're even. You also spend four days of your time. I'm not saying it isn't worth it, I am saying there has been a question of this conference's emphasis, specifically its financial and aesthetic emphasis. I had early raised the statistic that, whilst this conference had a budget of \$53,000, only 7.2% was spent on artists' fees and yet it had been organized by artists!"

There were many stars in this show, mostly from the floor and one "tele-performance" in particular came from Lisa Steele ("I'm emotionally involved") who rang her fingers across the panelists like they were so many immobile piano keys. On the topic of video installation fees being large and video showing fees being small:

"How much work goes into a tape? You've got to look at the product, not at how much equipment I can physically move into your gallery."

And on the conference:

"There's no real format at this conference for showing video; I've heard that there are rooms available where you can plunk down a cassette deck but that's old-fashioned hippy-dippy free information and that's not my life, we need credibility, we need to be paid and isn't this supposed to be a Video Conference?"

At which point the audience should have broken into wild applause chanting:

"Fees and monitors, monitors and fees, don't programme installations, you're hurting us, please!"

But it was late in the week and all those delegates that hadn't suffered a bi-lingual lobotomy were see-sick, having seen what they bought was enough already.

To 'outsiders' who may be perplexed at such a conference folding in on itself, and to those cable viewers who must have thought they had mistakenly tuned in to an off-season game-show pilot, there is an explanation.

The conference sessions including the plenary session were almost programmed to be unproductive or at least they were not constructed to be productive. To do that necessitates such planning to overcome a re-occurring disease: the conference blearies where

everyone falls into being bottle-fed every few hours, nodding off whenever possible, occasionally being patted to bring up a little wind just in time for another bottle.

The conference *looked* real with its knick-knacks safely crumpled away in their take-away plastic bags but in fact it was an expensive hoax, an insult to the work of so many Canadian video artists with almost zero attention or focus constructed for any aesthetic, social or intellectual *actualities*. As someone who could make the comparison said: "If you didn't know any better, this conference pre-supposes that between the Matrix Conference in 1972 and now absolutely nothing has happened or has been achieved."

#### Renée Baert

agent de la vidéo  
Conseil des Arts du Canada

The concept of a fifth network is a provocative one, implying as it does that the many low-profile groups and individuals working with video in relative isolation and independence, in communities scattered across the country, constitute a unity — a visible, active and specific presence within the context of a larger communications industry.

The actual proceedings of the Fifth Network Video Conference suggest that much stronger webbing will surely be needed if this frayed net is to work.

Video is intrinsically a form of communication and is an effective tool (one of many!) for the transmission of information, concepts, ideas. It is a process of open-ended possibility, restricted primarily by the limitations of the available tools, the resourcefulness of videomakers and the degree of effectiveness of its software distribution systems. The technology, even in its developing stages, is tremendously sophisticated and the social implications of its development and uses are boggling.

Those aspects of the conference which centered around the projected development and potential applications of hardware proceeded quite smoothly; discussions dealing with parallel questions, equally sophisticated, of social organization around the applications of software were considerably bumpier. Indeed, attempts at dealing with issues of interest and concern to participants as a whole — distribution, marketing, standards, broadcast, etc. — consistently degenerated into a forum for personal grievances, with a disproportionate number of individuals advancing to the microphone to speak for a constituency not much larger than their self-interest.

This sense of isolation, factionalism and lack of communication reached its zenith at the plenary session, the only "working" session at the conference. One was left with an impression of the conference as a great monstrous body thrashing about in a time-machine, its feet planted in the '70s, its hands grasping the '80s and its head locked firmly in the '60s.

Certainly, the rigid structure of the conference itself, however, provoked dissent and alienation from the proceedings. Had the conference perhaps been structured on a workshop basis, with resource people, rather than a format which undermined open discussion by providing panels of speakers toward whom questions tended to be addressed, more ground work on the many issues facing participants might have been accomplished. The establishment of "task forces" of individuals who will essentially



return to their respective backyards to work in relative isolation on assorted issues — reporting to no one in particular — represents not only an opportunity lost at the conference itself, but a predictably ineffectual solution to the many problems confronting videomakers.

Ultimately, the conference succeeded where all conferences succeed — in bringing people together, allowing them an opportunity to meet, talk, exchange information and get to know one another, as well as providing a limited showcase for video work. The agenda itself provided a solid indication of how far the concerns of videomakers have evolved in the five years since Matrix.

It is a credit to the dedicated energy of Terry McGlade and Marshalore that the opportunity to get together happened at all. After the fact, it is always easy to find faults with aspects of conference organization, but in the end, the success or failure of a conference rests principally with the quality of input on the part of its participants.

#### Terry McGlade

Fifth Network  
Toronto

During the span of four short, hectic days in Toronto the video community in Canada came together to talk, confront each other, meet, form friendships and lasting liaisons, watch and show tapes to each other and discover tele-performances.

The object of the FNCR was not to form an ongoing association that would carry the "video" burden with a flaming torch, but rather to bring together, for the first time, independent video producers with people from educational, broadcast, library, cable or art gallery backgrounds. They could all meet together in one place and at one time. A forum could be set up to air problems and start working towards realistic solutions; problems such as inadequate funding, lack of air time, artistic relationships with galleries, etc.

One of our major concerns was to reach beyond our own isolated world of close-circuit viewings by clearly demonstrating to the public that what we have to offer is unique (is culturally keeping alive certain aspects of our society that are quickly being crushed by American domination), and can provide an alternative to television-style formats. We felt that with the advent of 3/4" equipment in broadcast operations, our ability to offer alternative productions was now in a much more realistic position, but we felt that first we must be seen as a viable industry with a basic understanding of itself, its weaknesses and its strengths.

I think that we failed to gather enough people from outside the immediate video community to make this happen. We did have representatives from CBC, OECA, three or four cable stations, several librarians, CTV, and many gallery and museum people. However, instead of becoming interested in the different kinds of work being shown, most of these people seemed turned off by our inability to communicate with each other. Also, no matter how competent we may become technically, many doors are still closed to us. This was clearly expressed by a representative from OECA who stated that OECA would not broadcast 3/4" format. As Kate Craig, from Western Front Video, expressed after the conference, it's obvious that the representatives from the broadcast industry are not going to help us... so we must do it ourselves. Additionally to technical barriers, of course, we have to face the broadcast establishment on a much larger front. Ideologically, our productions do not usually deal with immediately acceptable situation-comedy material or any other standard television subject matter. This is the largest barrier and it is almost insurmountable.

Returning to Kate Craig's comment (which is a lot more positive than the results from the plenary session) it is necessary to ask how we do intend to take care of our own business. The job of the plenary session was to summarize the panel discussions and to offer a certain direction to the delegates that could lead to a plan of action. It was fairly obvious to anyone attending the panel discussions that video as an industry is in trouble. The social action side of video is slowly being erased along with the notion of citizen participation. Art video has a clearly defined area of acceptance and funding, but it is not based on very secure foundations. Artists cannot support themselves without the aid of the Canada Council and this is the era of cutbacks and restraints. If Galleries have to chose between exhibits of video or exhibits of paintings or films, which are they more likely to chose? If independent video producers want to build their own broadcast stations, will there be any channels left to allocate?

Those were the types of questions raised during the panel discussions which had to be dealt with at the plenary. It was at this time that Michael Goldberg, Liora Salter and myself made a tactical error in pushing for the formation of a national association that could act in our best interests. It was clear from the ensuing four-hour discussion that many people at the session, led by a maritime caucus, were not prepared at this time to enter into a national association. Instead, they advocated setting up task forces to gather more opinions from various regions on 18 different topics. Someone had asked me, prior to the conference, if this was another conference full of rhetorical nonsense and I had assured them that it was a conference directed towards action. Well, in my opinion, setting up 18 different task forces is like having a Royal Commission on the RCMP. A lot of findings but no way to act upon them. After these task forces do their research, do we then put together an association? We will probably never have everyone in the same room again so it will all have to be done by mail and people, not to mention the mail, are not to be relied upon.

I found that the whole afternoon was a waste of time, money and energy. People, with whom I talked later, that had been watching the proceedings on cable television at home were utterly dismayed by not only the level of debate but also by the failure to communicate amongst the delegates. Once you identify a problem is it so difficult to decide upon what kind of action must be taken to solve it? We as a group or industry collectively demonstrated to many that we are naive and not only unready to deal with our problems but unready to tackle such issues as cable stations paying for programming, access to airtime for Canadian cultural programmes etc. This is our shame. We propose to offer an alternative, but cannot (will not) act as a group.

#### Pierre Falardeau

Pea Soup Film  
Montréal

*La distribution, un travail de vietnamien*

*L'apprentissage de la haine*

Pierre Perrault

*À temps de guerre, art de guerre...*

David Alfaro Siqueiros

Je résiste: je suis québécois. Je travaille à libérer mon pays du néo-colonialisme et de l'impérialisme. Je lutte contre l'oppression, l'exploitation et le génocide. Je me bats comme des millions d'autres depuis maintenant deux cents dix-huit ans. Je résiste.

Je me bats avec des images, des sons, des cadrages, des mots, des éclairages, des cris, des montages, des rythmes, des musiques. J'ai voulu parler de mon peuple, de sa vie quotidienne, de sa lutte, de sa misère, de sa force, de sa beauté, de sa tristesse, de sa soif de vivre, de la bêtise organisée, planifiée, encouragée, monnayée. On a dit non. J'étais naïf. Je suis encore naïf. Moins. Je comprends mieux qu'il n'y a rien à attendre de l'ennemi. L'ennemi, qui possède les outils de production des images et des sons, connaît bien l'importance des moyens de communication dans sa guerre contre le peuple québécois.

L'ennemi aime bien parler de la migration des oies sauvages, de la culture des tulipes d'Ottawa, des jeux olympiques, de la vie secrète des plantes, du stress et du cave à Selye.

Mais l'ennemi n'aime pas qu'on parle du peuple québécois. Touchez pas à ça. Interdit. No. Private property.

Pourtant. Il faut. Il faut parler de la vie, du peuple, du pays à libérer. Par n'importe quel moyen. À tout prix. Même avec de la broche à foin. Il y a des petits moyens, mais il n'y a pas de mauvais moyens. La valeur d'une oeuvre se mesure-t-elle à la grosseur de la caméra? Dans les tranchées, les cinéastes-vietnamiens ont montré la lutte de leur peuple en super 8. Alors. Le vidéo serait-il déshonorant? Pour certains oui. Des caves qui pètent plus haut que leur trou.

Pourtant plusieurs ont plongé dans la vie de leur peuple, en vidéo, sans attendre l'autorisation en trois exemplaires des bureaucrates de l'image. Finie la censure. La seule censure devient la paresse, la pauvreté, le manque d'imagination, le peu d'audace. Quand même, l'ennemi devait bien rigoler. Sony également. Pendant qu'on joue avec nos bébèles, on

Panel sur *La distribution*, Brian MacNevin, Robert Forget, Peggy Gale, Denyse Lavigne.

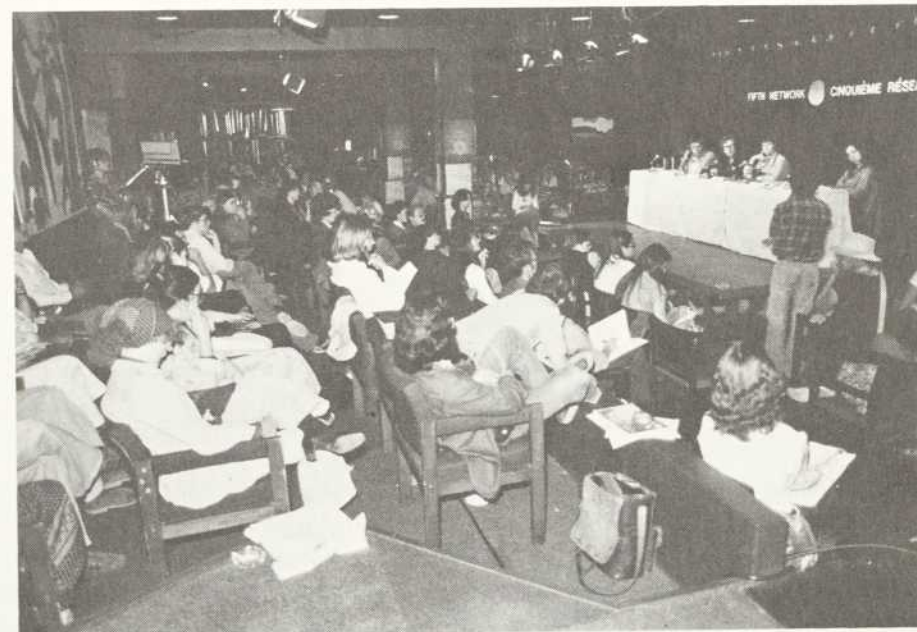


Photo: Jack Rowand



fait pas de bruit. L'ennemi t'attend à la sortie. Tu croyais l'avoir fourré au niveau de la production, il se reprenait au niveau de la distribution. On croyait qu'il ne contrôlait que la production. On avait oublié le contrôle sur la distribution. Après des années d'artisanat, de bouts de ficelle, de système D, on se retrouve face au monstre du système de distribution. Comme un cave, tu deviens dépendant de la super-machine distributrice de l'ennemi. Tu te trouves soudain à la merci de l'émetteur, de l'antenne, du satellite, du bidirectionnel, du câble, de la salle de projection, du terminal, du cerveau électronique, du marketing. Rage et impuissance.

Tant qu'à produire de façon artisanale, pourquoi pas distribuer de façon artisanale. Le satellite c'est bien beau pour la mort de Paul VI ou la visite de la reine en Nouvelle-Zélande mais pour le peuple québécois... Faudrait quand même pas se faire des illusions avec l'expérience de Buckingham. Écran de fumée. Fumisterie.

Moi, je m'en crisse du satellite, du cerveau électronique, du consommateur américain betamaxisé, de la télévision "coast to coast". Ça change rien à ma vie, la couleur, la stéréo, le tridimensionnel. Ça ne nous permet pas plus de renvoyer au peuple les images et les sons de sa vie. Un jour, il faudra bien s'emparer du satellite et de tout le bataclan. Pour l'instant, on n'en n'est pas là. Distribuer, c'est comme produire. On a besoin de beaucoup de bras, de jambes, de têtes, d'imagination et de courage. Aller vers le peuple par-dessous le satellite ennemi, devant l'ordinateur ennemi, malgré l'émetteur ennemi. L'homme est plus précieux que la machine, c'est fou le nombre d'affiches que tu peux coller à deux hommes en deux jours. Si on multiplie un peu, c'est drôlement efficace.

Il ne s'agit pas d'être marginal, ni underground, ni parallèle. Il s'agit d'être efficace avec des moyens réduits. Il s'agit de vaincre.

Je veux bien d'un système de distribution au Canada. Je n'ai rien contre un système de distribution à l'étranger. Je trouve même ça important que le peuple canadien comprenne la justesse de la lutte du peuple québécois et ne se laisse pas embarquer par les bandits qui nous exploitent dans une quelconque entreprise de répression.

Mais je crois plus important encore de construire un système de distribution au Québec. L'essentiel est là. Rejoindre le peuple québécois. Lui permettre de parler, lui permettre d'entendre, lui permettre d'écouter, lui permettre de vaincre.

Suivant les circonstances historiques, certaines choses sont importantes, d'autres plus importantes.

À force de courage.

#### Brian MacNevin

Centre for Art Tapes  
Halifax

"The Fifth Network" was a diverse group of individuals who happen to have in common an involvement with small-format television equipment.

I came to the conference with people from Halifax, and once in Toronto met others from the Atlantic Region. We formed and remained a group throughout the conference, talking about our individual experiences and our feelings about the "Fifth Network". We huddled... as if in an alien environment, where we had been sum-

moned to take part in a situation of which we didn't know the structure. We, the delegates, became the "Fifth Network", a term I had not heard before the conference.

Were we, from Atlantic Canada, there just so the organizers could say there was national representation? What's the benefit of Easterners joining a national association that has the main body of members coming from Toronto or Vancouver? Some members of the Atlantic group began asking these questions even though they *had* come to the conference feeling a national link-up might be a good idea.

But soon after the conference commenced, they deferred, choosing to play the role of observers and not taking an active part in the discussions. I heard "hidden agenda" mentioned on the first morning of the conference. As no discussion of the formation of a national association had been written into the formal agenda, and given that, most likely it would be brought up in the plenary session, those members of the Atlantic Region chose to wait until then to make the point that "the structure of this conference wasn't about forming a national association".

It is too bad that nobody spoke up at the outset, and let this sequence of events occur. It might have changed the conference significantly.

Only in the last two hours of the three-day conference, with Mike Goldberg hurrying the procedure to try to get it all on tape before the Cable T.V. Company turned off the cameras, did the national association issue come up.

Were these people from the Atlantic Region just trying to bring negative energy to the proceedings? Or rather, was it a plea to be noticed, solicited, heard and considered? (And if you're going to consider forming a national organization, it should be structured so that those in Atlantic Canada really feel a part of it.) Agreed, it is a complicated problem, but to shrug it off with accusations of "turkey farmer" shows little insight or concern.

Personally, I benefited from the conference, mainly from discussions with certain individuals, screenings of tapes, some performances and contacts made. The Parallel Galleries met for several days at A Space in Toronto following the "Fifth Network" conference with a lot of the same faces presiding.

I feel the Centre for Art Tapes will benefit more from the alliance with A.N.P.A.C. and a network established through the alternative gallery structure than through a "Fifth Network" association.

#### Claude Gilbert

Propos irresponsables d'un observateur étranger

Comment se fait-il que des femmes et des hommes, tous engagés dans des actions de recherche, dans des expérimentations qui semblaient prodigieuses, n'aient pas été capables, dans leurs exposés, de nous intéresser?

L'information donnée par chacun était squelettique et se réduisait à un petit "voilà ce que j'ai fait" sans chaleur ni conviction; aucune question nette ne se posait, aucune problématique dérivée des expériences faites. Désenchantement de militants qui n'y croient plus. Un ennui froid et poli planait sur l'as-

semblée, à moins que l'agressivité des producteurs de vidéo contre les malheureux représentants de groupes comme Art Métropole ou l'OECA ou les câbles distributeurs ne secouât la torpeur générale. Là, on pêchait par excès. Il n'était pas question, dans cette atmosphère, de s'attaquer à une réflexion constructive: quelles seraient les attentes des divers groupes, les possibilités de chacun, et ainsi essayer de dégager une politique générale ou au moins un processus de concertation.

L'intérêt et le plaisir sont nés au hasard des rencontres où à quelques-unes, en dehors des assemblées, il était possible de dialoguer réellement.

Pourquoi ne pas avoir formé des groupes de travail sur des thèmes différents où les participants se seraient retrouvés par affinité ou intérêt, où chacun aurait pu vraiment partager avec les autres ses expériences et amorcer une réflexion à partir de toute cette matière apportée et des questions posées; l'ensemble du travail de tous aurait été rapporté en fin de journée au cours d'une assemblée générale.

Un autre plaisir était le visionnement programmé ou organisé séparément au goût de chacun dans l'une des six pièces réservées à cet effet; le choix des bandes se faisait dans la vidéothèque organisée et tenue à notre disposition par Vidéo Sun de Vancouver; d'autres rencontres se sont faites là, d'autres discussions fructueuses. Des plaisirs divers m'ont traversée pendant les soirées organisées au Masonic Temple mais les bandes vidéo présentées et les téléperformances ne laissaient jamais indifférent.

Mais à nouveau la rage m'a prise en assistant à la séance plénière. Proposer la création d'une association, quelle bombe. Tous se sont plaints des difficultés de produire, de distribuer leurs travaux. Tous étaient d'accord pour constater l'urgence de ces questions mais: comment s'allier entre gens si divers? Comment mandater un tel dont la pratique est opposée à la mienne?

Là encore il aurait été intéressant de réfléchir et d'inventer une structure nouvelle souple permettant d'élaborer une stratégie. Il est bizarre que des créateurs le soient si peu quand il s'agit de travailler au bien de l'ensemble de la "corporation", contre des adversaires qui sont en fait communs et que le temps est court.

Pourtant Liora Salter était novatrice en proposant de créer un réseau de recherche et d'information (plus tard d'action), par province ou par type de problèmes rencontrés; une recherche où les individus pour une fois franchiraient leurs différences pour travailler sur ce qui leur était commun.

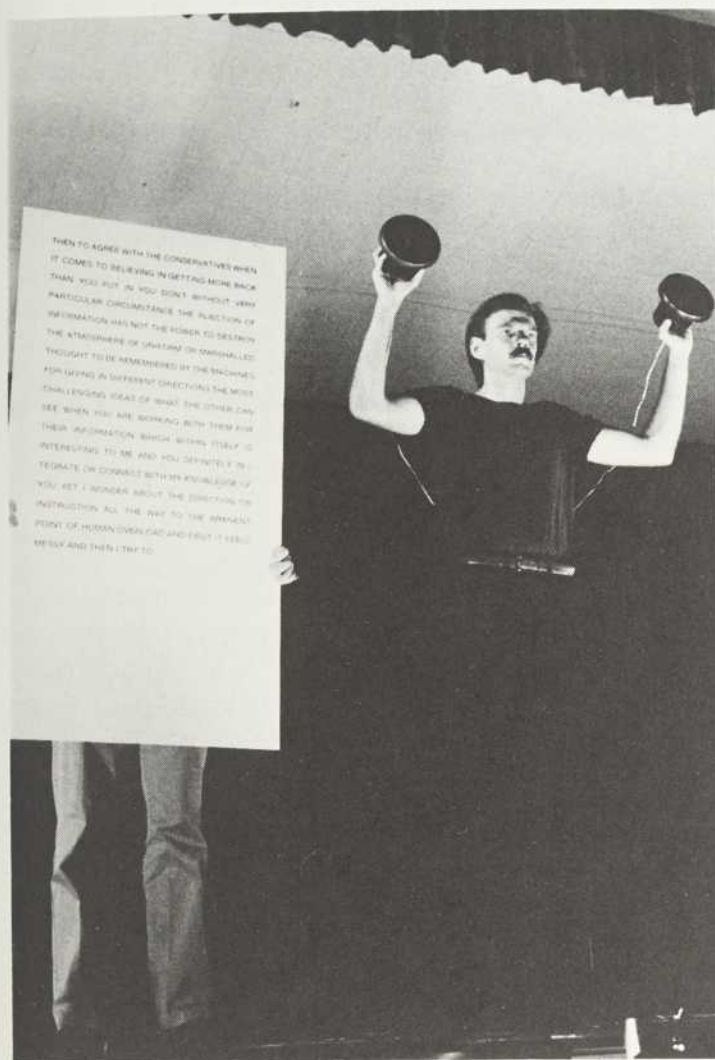
Dans un brouhaha indescriptible, quelques mordus essayaient en vain de concentrer leur attention. Certains groupes de Colombie britannique, d'Ontario et de Nouvelle-Écosse décidèrent de se regrouper et de mettre sur pied un programme.

Au Canada, et surtout au Québec, il n'est pas de mise d'encenser les U.S.A., et pourtant les participants à la conférence tenue en février 1978 à New York dans les locaux du Musée d'Art moderne, conférence où les mêmes thèmes sont apparus, ont fait preuve d'une plus grande maturité: l'information donnée était assez précise et consistante pour servir à tout un chacun; l'assemblée, parfois très agressive elle aussi, a engagé un dialogue difficile certes, mais où les parties en présence se sont engagées à transformer certaines de leurs pratiques. L'association des producteurs de vidéo (AIVF) s'est engagée à vérifier si les promesses étaient tenues, à servir de lien entre tous les membres (bien différents eux aussi), à se faire l'écho des propositions de chacun et à les mobiliser sur les problèmes urgents. ■



# Télé- performances/Toronto

par Rober Racine



Tom Sherman, *See the Text Comes to Read You*.

Photo: Rodney Werden

Du 7 au 10 septembre dernier à Toronto dans le cadre de *Cinquième réseau/Fifth Network*, conférence sur le vidéo indépendant, avait lieu une série de *Télé-performances* au Masonic Temple. En tout, douze performances où l'emploi du système vidéo avait une importance certaine.

Elizabeth Chitty, General Idea, Tom Sherman, Clive Robertson, David Buchan, Dennis Tourbin, Jean-François Cantin, Marshalore, Randy & Berneche, Dion & Guimond, The Hummer Sisters, en étaient les auteurs.

ELIZABETH CHITTY: *Demo Model*

C'est au sein d'un appareillage élaboré de caméra vidéo, écran géant et écran-télé que Chitty expose un moment vécu. Elle apparaît dans la salle du Masonic Temple en exécutant des poses chorégraphiques, des contorsions musculaires ponctuées de violents mouvements. Agilité et aisance en ressortent. Après ce premier instant, elle photographie à l'aide d'une caméra *polaroid* un pan de mur placé derrière elle tapissé de découpures de journaux et de cartes de jeu. Elle dépose les photos. L'écran géant vidéo est alors activé par une projection d'un type lisant le journal. Pendant ce temps, Chitty se place devant un projecteur de couleur orange et exécute à nouveau une danse aux poses diverses. Je dis poses puisqu'il s'agit de ponctuation gestuelle beaucoup plus que d'un discours à linéarité constante.

Contrastant avec le texte vidéo projeté et lu par l'homme, Chitty semble "acter" cette lecture (en anglais): elle se couche par terre, se relève, s'accroupit... elle prend de nouveau des photos usant du même *polaroid*. Suite à cette séance de photos, elle exécute une danse sur une musique punk. Puis elle se dirige vers un appareil de photocopie et reproduit grâce à cet appareil, les photos prises précédemment. Elle prend alors une caméra vidéo et capte en images, retransmises sur écrans, divers lieux de sa performance. Car le lieu de *Demo Model* reconstruit à quelques détails près la trajectoire de la secrétaire qui travaille dans un bureau et qui va danser dans une discothèque après. Ici, il y a d'un côté l'appareil à photocopies, la caméra vidéo et la caméra photo; et de l'autre, toute l'ambiance spectacle incluant un décor, une piste de danse, le traditionnel projecteur, sans oublier la musique. Affrontement, opposition de deux mondes, mais aussi prolongement, complémentarité des lieux d'évolution d'un être humain.

GENERAL IDEA: *Artists Support System*

Ce que General Idea proposa lors de cette soirée se résume à avoir mis en scène une quarantaine de personnes réunies pour alimenter la banque d'événements au crédit du trio torontois qui prépare l'ouverture du Pavillon de Mill General Idea en 1984. L'on retrouvait donc sur une scène une quarantaine de personnes toutes assises face au public. Entre le public et eux se trouvait un intermédiaire (artiste de General Idea) qui demandait à ces personnes d'avoir telle ou telle réaction comme public. Elles devaient applaudir, crier chou, avoir des moments de protestations, être terrifiées, être en admiration. Tout ceci était commandé par l'intermédiaire et mis bien sûr sur vidéo. Mais pendant *Artists Support System*, l'emploi (comme élément actif de la performance) d'appareil(s) vidéo(s) était inexistant. Un individu à idéologie bien précise commandait à d'autres des

réactions qu'un public ressent face à une manifestation, un événement contrôlé par d'autres.

Sans en donner l'apparence immédiate, *Artists Support System* de General Idea était une parfaite étude behavioriste du comportement humain.

TOM SHERMAN: *See the Text Comes to Read You*

Le texte écrit et entendu: les deux contenants actifs de la présentation de Sherman. Sur la scène du Masonic Temple se trouvait, à gauche, un homme tenant un grand carton imprimé d'un texte. À droite, une femme tenait un carton semblable également imprimé d'un texte. Les deux personnes demeuraient immobiles sans dire un mot en tenant le texte imprimé à l'envers. Près de la femme, un magnétophone à bobine diffusait un texte lu par une voix d'homme. Arriva par l'arrière-gauche de la scène (côté jardin), Sherman tenant dans chacune de ses mains un haut-parleur peint de couleur différente qui émettait le texte diffusé par le magnétophone. L'homme restait immobile durant la lecture, puis se déplaçait légèrement vers le côté pour devenir à nouveau immobile. L'énoncé conceptuel de cette performance est séduisant. À l'extrémité de la scène un homme tenait un carton imprimé d'un texte "muet" auditivement, mais "parlant" visuellement. À ses côtés, un autre homme tenait deux sources de transmission avec un texte parlant auditivement, mais sourd visuellement. En prolongement de cet homme, se trouvait à l'autre extrémité de la scène une femme qui joue un rôle identique au premier homme.

CLIVE ROBERTSON: *Explaining Pictures to Dead Air*

Comparable à un labyrinthe de miroirs, cette performance de Clive Robertson démontrait toute la complexité existant entre le sujet télévisé, le sujet télévisant, le spectateur et l'objet actionnel de ceux-ci, la transmission de textes, discussions, messages, etc. Robertson à ce qu'il me semble porte le sujet d'un discours au niveau du rôle et de ses connotateurs (empruntant ici la "persona" de Joseph Beuys). Souvent le sujet n'était prétexte qu'à la représentation du concept et non pas au rôle que celui-ci doit avoir sur le témoin du discours. Aussi Robertson s'attaque au phénomène de transmission. Dans cette performance, on présentait un vidéo montrant un homme au téléphone ayant une discussion. Simultanément dans la salle du Masonic, Clive Robertson maquillé d'or prenait place au centre face à deux caméras vidéo et simulait un lecteur d'informations générales. Tout reposait sur la simultanéité des discours en ondes et leurs destinations.

DAVID BUCHAN: *Fruit Cocktail*

Pour *Fruit Cocktail* David Buchan a recréé toute l'atmosphère d'un studio de télévision pendant l'enregistrement d'une émission de chanteurs à la mode et d'admiratrices fabriquées pour eux dans les années 60.

David Buchan était le présentateur de chaque chanson où chanteurs et chanteuses usaient du lip-sing à volonté. Les chansons étaient de vieux morceaux des années 60 et la présentation de celles-ci employait les costumes et décors des années 60. L'effet produit était saisissant et le jeu des acteurs arrivait à exprimer ce qu'était à l'époque tout le show-business de la chanson américaine. Tous les clichés s'y retrouvaient; mitrailleuse, chaîne, costume

Clive Robertson, *Explaining Pictures to Dead Air*.

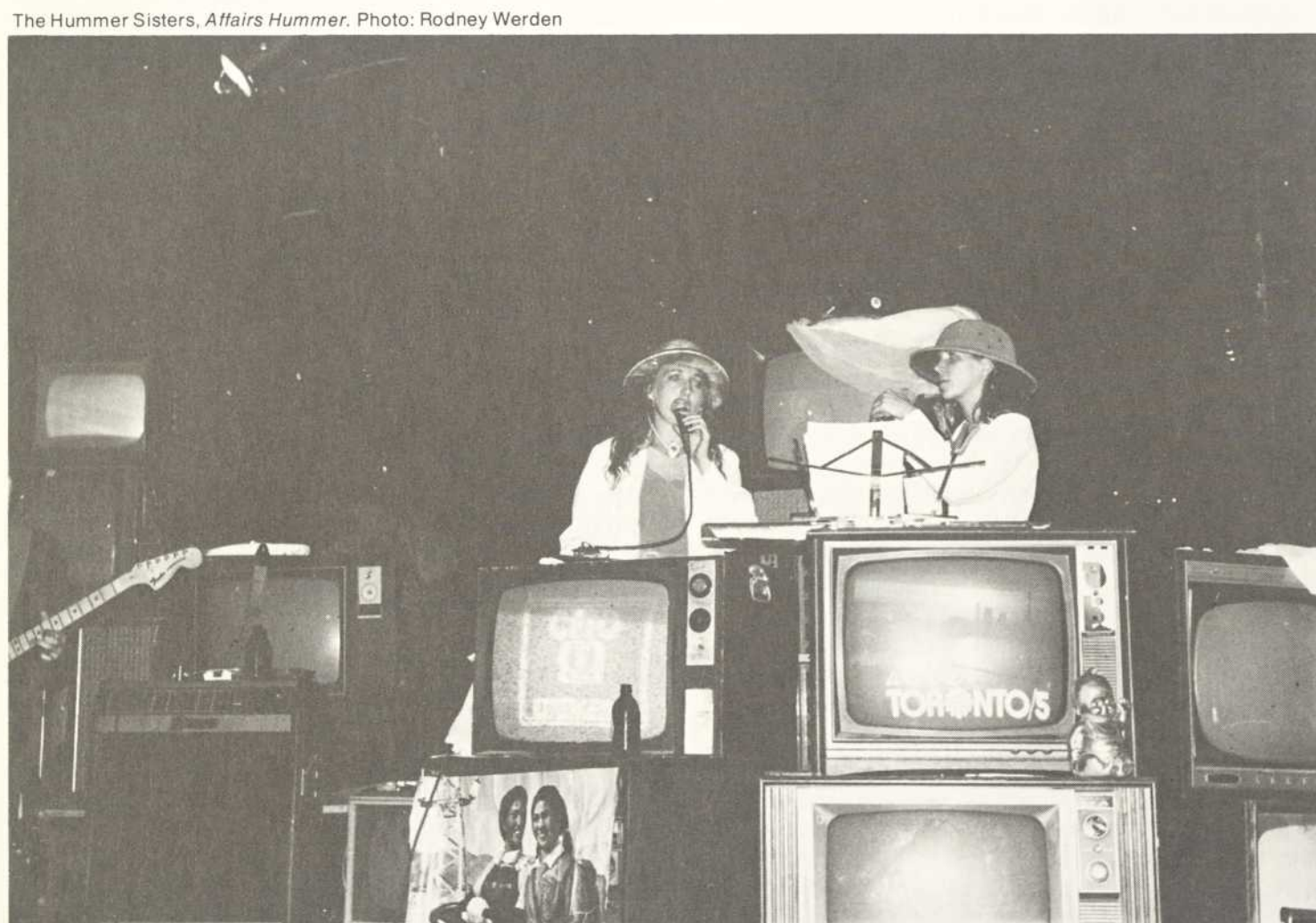


Photo: Rodney Werden





General Idea, *Artists Support System*. Photo: Rodney Werden



The Hummer Sisters, *Affairs Hummer*. Photo: Rodney Werden

léopard, chrome, souliers ultra pointus, veste de cuir... à la limite presque du punk.

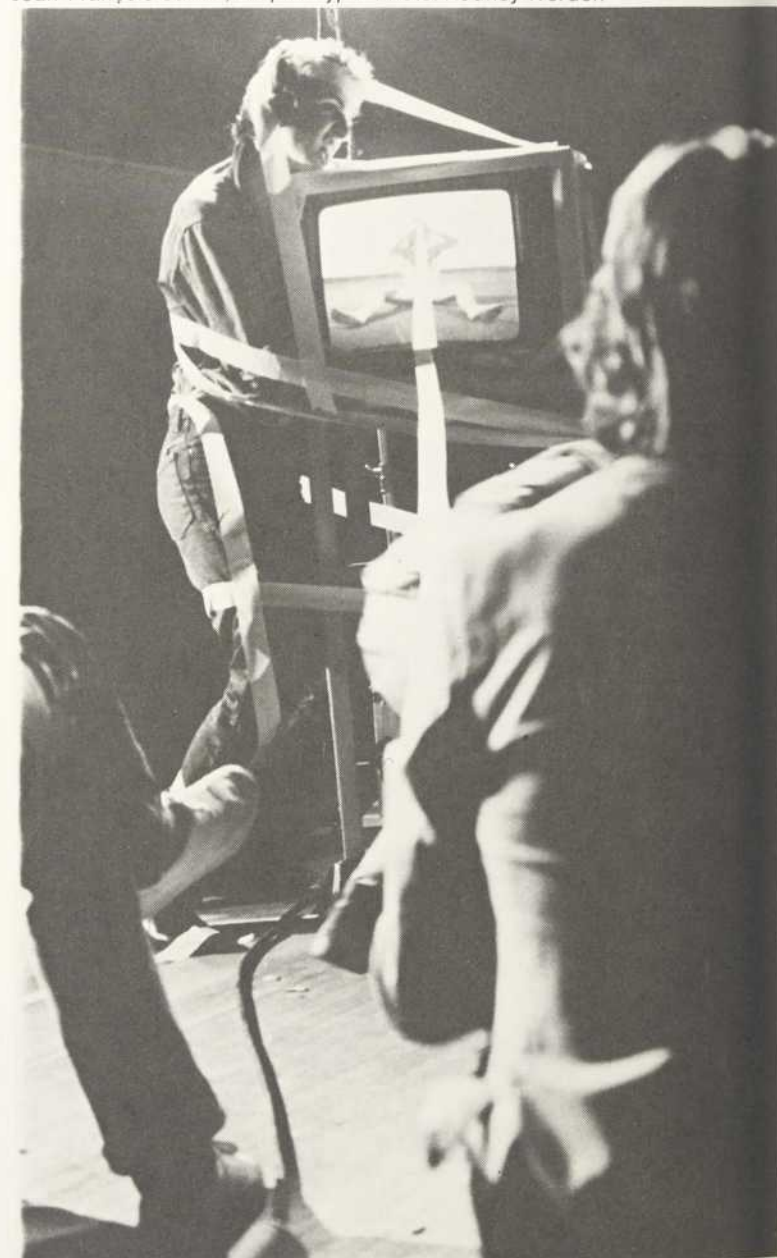
DENNIS TOURBIN: *In Conversation with a Diplomat*

Sur la scène, Tourbin avait placé un énorme écran de télévision d'environ six pieds de haut. Côté cour, une caméra vidéo filmait Tourbin placé de biais vers l'avant-jardin. Il s'y passait une discussion style interview entre deux personnages joués par Tourbin. Lorsque l'intervieweur posait une question au diplomate, Tourbin se plaçait devant la caméra vidéo et son image était retransmise directement sur un moniteur, et lorsque Tourbin jouait le rôle du diplomate devant répondre aux questions, il se plaçait derrière l'énorme écran de télévision. C'est dans un jeu de va-et-vient continu que Tourbin active une discussion à deux où l'humour, la politique, la sexualité et le droit de dire ou de ne pas dire à la télévision certaines choses interviennent sans cesse. Il s'agit donc à la base d'une communication textuelle transmise par le médium de la télévision. Télévision fictive et réelle se font face et sont mises en situation par deux personnages vécus par Tourbin seul.

JEAN-FRANÇOIS CANTIN: *Propos Type*

Le propos de Cantin, essentiellement une sculpture audio-visuelle usant de vidéo, de diapositives superposées à la projection d'un film, était basé sur l'image de la télévision et de la participation du public à celle-ci. L'installation de Cantin était située au centre de la salle du Masonic et se divisait en deux parties précises. À la droite des spectateurs était placé un écran projetant une diapositive représentant une télévision; et simultanément le déroulement d'un film montrait également un écran de télévision. À gauche, il y avait un écran vidéo diffusant une bande présentant Cantin nu jouant avec un grand ruban blanc, se prolongeant à l'extérieur de l'image télévisuelle. En ef-

Jean-François Cantin, *Propos Type*. Photo: Rodney Werden





fet, en-dessous d'un écran, Cantin avait placé un large élastique blanc que les spectateurs pouvaient tenir et ainsi répondre gestuellement à l'image diffusée. C'est par un affrontement entre l'action bidimensionnelle et l'action tridimensionnelle que ce *Propos Type* s'exposait. De toutes les performances présentées, uniquement celle de Cantin offrait la possibilité au public d'intervenir directement au centre de l'installation. Aussitôt qu'un spectateur est venu remplacer Cantin et jouer avec l'élastique blanc, l'artiste s'est mis à entourer l'appareil télé de ruban adhésif. Finalement il y eut plusieurs personnes qui se sont accrochées à l'appareil et Cantin les a tout simplement attachées aussi. Véritable sculpture lumineuse, vivante, technologique, quasi incontrôlable, qui vers la fin s'est mise à se déplacer dans la salle...

#### MARSHALORE ...Another State of Marshalore

Marshalore et celui qui l'accompagnait dans cette performance jouaient tous les deux des rôles spécifiques: maître de cérémonie et écuyère, dont ils portaient les costumes.

Les deux personnes évoluaient dans une aire de jeu où deux caméras vidéo placées de chaque côté de la salle servaient à transmettre des images diffusées sur deux écrans également placés de chaque côté. Lorsque Marshalore se plaçait devant la caméra de gauche, son image apparaissait sur l'écran de droite et vice-versa. Marshalore parlait et chantait. Elle lisait un texte et évoquait avec ses chansons l'ambiance de cabarets... Le maître de cérémonie est entré en action lorsqu'il prit un matelas de mousse spongieuse à l'intérieur duquel il roula Marshalore. Lorsque celle-ci fut bien ligotée, le maître de cérémonie la coucha par terre et la roula pendant cinq minutes. C'était une présentation de numéro un peu comme au cirque. Écuyère, maître de cérémonie, illusion circulaire de l'aire de jeu... autant d'éléments propres au monde du

cirque. Et plus encore, l'exposition de concepts: déroulement physique, déroulement conceptuel, déroulement d'une narration etc.

#### RANDY & BERNECHE: *Center of a Tension*

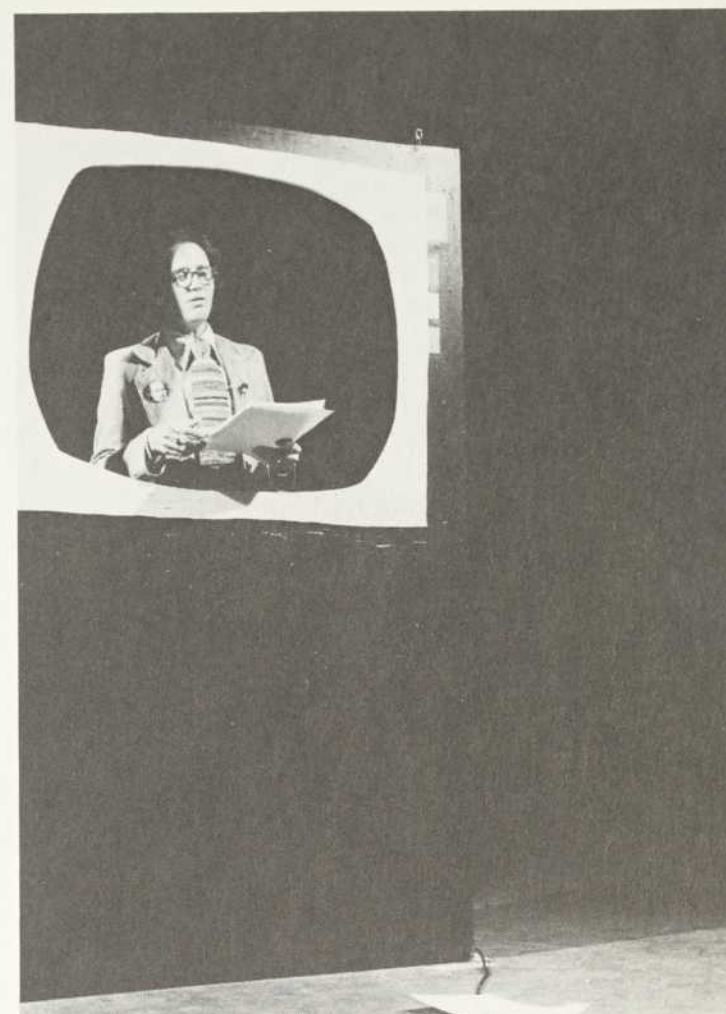
Plusieurs feuilles de journaux étalées au centre de la salle; sur ce, quelques caisses de bière empilées. Voilà l'environnement qui servit au duo Randy et Berneche pour *Center of a Tension*. Randy assis sur les caisses de bière un livre à la main, et demeurant immobile dans une certaine pose maniérée, se mit à lire. Pendant cette lecture, Berneche en face de lui, caméra vidéo à la main, légèrement accroupi, le visait. L'image de Randy était ainsi retransmise sur l'écran géant se trouvant derrière lui sur la scène. Le texte que disait Randy était déjà enregistré sur bande magnétique et le lecteur n'exécutait qu'un lipsing du texte à dire. Après la lecture, la musique se fit entendre, les deux se mirent à danser et pendant cette danse s'échangèrent la caméra vidéo. La même scène se répéta pour Berneche qui se mit à lire un texte en usant du même système de lipsing et Randy joua le rôle qu'exécutait précédemment Berneche avec la caméra vidéo. Ce fut ainsi pendant environ une dizaine de minutes puis ce fut le noir total. Randy s'est rendu à un micro (côté jardin) en lisant un texte composé de mots clefs isolés. Simultanément Berneche lut également un texte qui faisait réponse à celui de Randy. Le rythme de cet échange était très rapide et à la fin Berneche poussa un cri. Les deux traversèrent la salle, et tombèrent par terre au milieu, épuisés... Randy éclatant de rire.

#### DANIEL GUIMOND & DANIEL DION: *Valeur Extra Règle*

Pour clore cette série de Télé-performance, Daniel Guimond, Daniel Dion, Razer-X et John-Zine sous des apparences *punk* ont montré ce qu'ils ressentaient en illustrant l'idée de la violence. Sur l'écran géant placé sur la scène était projeté un vidéo noir et blanc de ces quatre personnes d'une durée de sept minutes. Cette projection (que je ne décrirai pas ici surtout parce que l'on ne peut pas faire une description rapide d'un vidéo comme celui-là) était en quelque sorte un prolongement de la performance qui prenait place au centre de la salle. Sur le plancher il y avait plusieurs bouteilles vides, beaucoup de pages de journaux éparpillées, quelques chaises, des micros. Les quatre personnes arrivèrent sur le lieu de l'action et prirent les micros pour faire une lecture d'un texte français/anglais à plusieurs voix. Cette lecture s'exécuta debout en marchant légèrement. Puis peu à peu les quatre se sont dispersés pour vivre chacun leur démarche: l'essentiel de *Valeur Extra Règle*. Pendant qu'un d'eux mettait le feu aux journaux par terre, un autre commença à briser des bouteilles, un troisième se mit à écrire sur plusieurs écrans télé qui se trouvaient sur place et un dernier tranquillement se coupa à l'aide d'une lame, la poitrine, le bras... Peu à peu le plancher fut couvert de verre brisé et les quatre se livrèrent à une bataille au milieu de tout ce verre; plus leur sang devenait visible, plus ils accentuaient leurs gestes, mélangeant ce sang à de la crème à barbe, des cris et des coups toujours plus violents. Finalement, l'air complètement épuisé et ailleurs ils quittèrent l'endroit pour aller (j'imagine) se soigner quelque peu. Certains ont crié leur mécontentement, d'autres leur admiration. Peu importe, ce qui venait de se passer pendant ces quelques minutes au Masonic Temple faisait très différent de ce que l'on venait de voir les jours précédents, et plus que toute autre performance présentée, démontrait une rare intensité de l'acte vécu.

#### VIDEOCABARET FÊTE: *The Government & Affairs Hummer*

Dernier endroit où l'on présentait les Télé-performances, ce Vidéocabaret était une véritable serre chaude de musique punk, des multiples activités de



Dennis Tourbin, *In conversation with a diplomat*. Photo: Rodney Werden

vidéo (le décor étant constitué d'une trentaine d'appareils télé empilés les uns sur les autres et tous pouvant diffuser des actions présentées sur les lieux). À peine une demi-heure séparait celle-ci de la dernière performance du Masonic Temple (Guimond/Dion). L'atmosphère était lourde et à mon arrivée, l'on y présentait une pièce à personnages où la violence verbale et gestuelle prédominait. Vint ensuite la performance *The Government*. Au centre de la place était suspendue une paire de balançoires. Un texte se fit entendre et deux personnes sont venues prendre place sur les balançoires: un homme et une femme. Tout en se balançant, la femme enlevait quelques vêtements, puis au son d'une musique, l'homme enleva également un morceau de linge.

Musique et texte (qui commençaient l'action présentée) alternaient ainsi jusqu'au moment où les deux individus furent presque nus et démontraient par ce fait qu'il s'agissait de deux travestis; la femme étant en réalité un homme et le rôle de l'homme étant joué par une femme (je crois qu'il s'agissait de Berneche).

Prirent place en second lieu les Hummer Sisters (groupe de jeunes femmes chantant, actant des textes avec l'intervention de la vidéo). Ce qu'elles présentaient sous le titre de *Affairs Hummer* était un vaste morceau théâtral où chansons, jeux, lectures de texte et situations étaient présentés par le texte, et par une reconstitution théâtrale de ces situations sur place. Parfois il y avait des illustrations graphiques de chaque scène, parfois le jeu de la caméra vidéo devenait personnage. On y parlait de femmes, de sexualité, de jungle... Bref, peu importe ce qui s'y disait; la manière dont tout ceci était raconté prédominait sur ce que les Hummer Sisters souhaitaient faire passer comme idéologie.

L'ensemble de ces Télé-performances laisse croire que bien peu peuvent se passer du "rôle" à jouer, du "personnage" à faire vivre, chaque exécutant porte un souci extrême au "texte" à dire. Rarement l'on nous a présenté un individu vivant intensément une situation sans qu'il ait besoin de réciter un texte écrit à l'avance ou d'apparaître dans un costume spécifique.

Bref il s'agit beaucoup plus de pièces à rôles que d'actions, mais la question demeure qu'est-ce que l'action/performance? ...même, est-ce nécessaire de le spécifier ou peut-on tout simplement en vivre... ■

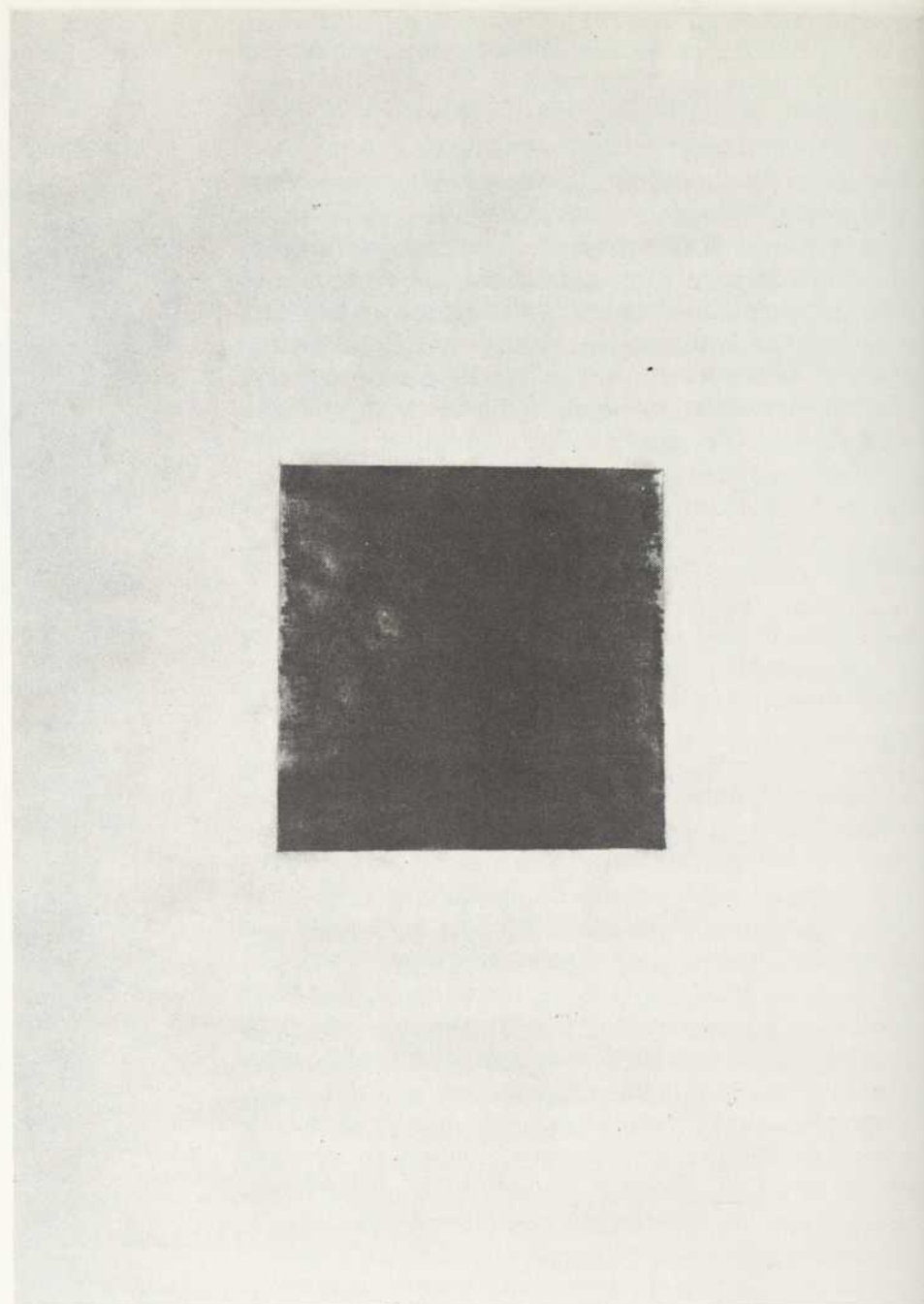
David Buchan, *Fruit Cocktail* Photo: Rodney Werden





# GARRY KENNEDY

Interview by Alan Barkley



6B Rub Off, 1975 Graphite on paper (triptych) 41½ x 29½ in. (each panel)

## INTERVIEWER'S NOTES

Garry Neill Kennedy was born in St. Catharines, Ontario, in 1935. He studied at the Ontario College of Art, the University of Buffalo and Ohio University. In 1967, he became president of the Nova Scotia College of Art and Design. His work in the late 1960's reflected the College's strong links with New York and the various international manifestations of Conceptual Art. He describes the subsequent development of his paintings in the '70s as an outgrowth of conceptual art's predetermined procedures. In appearance, however, his work has little of the logical rigidity of, for example, systemic painting. Grids, modular units and other imposed structural frameworks are surprisingly absent. Many of the paintings exhibit rich, built-up surfaces of paint which, in sheer physicality, run counter to one's usual associations of minimal means and strong ideational intent. This tactile surface is accounted for without expressive hand and wrist flourishes but through the insistent accumulation of brush-strokes straightforwardly applied. In recent exhibitions, Garry Kennedy has presented installations in which paint is applied directly to the gallery walls.

The interview took place in Lethbridge following the September 9th opening of Garry Kennedy's exhibition at the Southern Alberta Art Gallery.

## INTERVIEW

**A.B.** — I wanted to ask you about a story which the sculptor Dennis Gill told me. He recalls your coming into his studio and picking up a paint brush and looking at it in a rather bemused fashion. I think you commented that the brush had become a rather obsolete tool that might eventually wind up in museums as an obsolete artifact. Do you remember that incident?

**G.K.** — Yes, I do remember it vaguely. What does it mean? I wonder whether or not I was saying it at the time I was uncommitted to painting or whether it was a

time when I became recommitted to painting. It sounds like when I was uncommitted.

**A.B.** — The story interests me because your work now seems to exemplify painting and the brush.

**G.K.** — Absolutely.

**A.B.** — Could you comment on that period which led up to your abandoning painting, or at least putting it aside for a while, and then the recommencement of that interest.

**G.K.** — I never really painted except when I was in college as an undergraduate. As a graduate I was a painting student, but most of my work was done by glueing layers of paper on canvas — staining them, ripping them off and putting other layers on. They were like collages and they took a long time to do, because it was layer of paper on top of layer of paper. They appeared to be found, like old posters and things like that. Some of them were rather formal looking and worked over and intentional looking. The point is I never really was a committed painter.

After that, I worked on black Formica and then got away from objects all together. This would lead up to the period where I was talking to Dennis, when I was doing photo pieces, performances and video pieces. My arriving at painting came out of conceptual art pieces. And that was a step by step development where I was examining the structure of the canvas and found that by drawing every line of the canvas I came up with a sort of ironical painting solution — it looked like a colour-field painting.

**A.B.** — These are the 5' x 5' canvases where you drew a pencil across each horizontal "trough" of the fabric?

**G.K.** — Yes. So two things happened then: the discovery of the material, canvas, and the arriving at something with a pencil through a conceptual art

strategy. The process of "drawing every line in the canvas" has that language of the conceptual art work. And when it ended up like a colour-field painting I liked the irony of other work being part of my work. It wasn't apparent then as much as it is now. I now have paintings that consciously speak of other forms of painting — within my terms.

**A.B.** — I know that ideas are important to you, but your paintings, to me, don't have the feel of an illustrated idea. The ideas seem embodied in the paint or inseparable from it. And that seems to be very different from certain kinds of conceptual art where the process of execution is a way of illustrating the idea. For example, Kosuth's chair piece where the physicality of the work is less significant than the idea it represents.

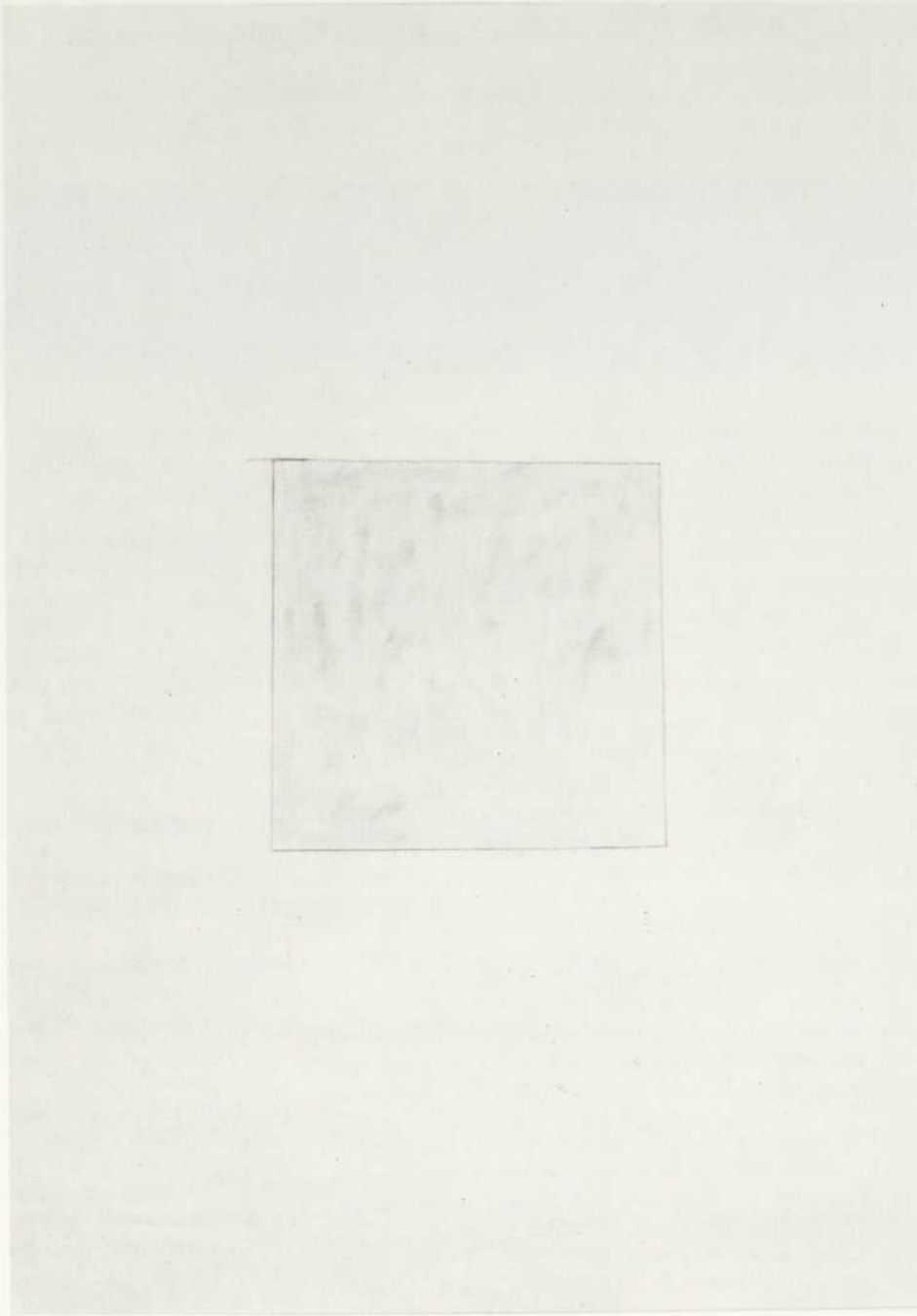
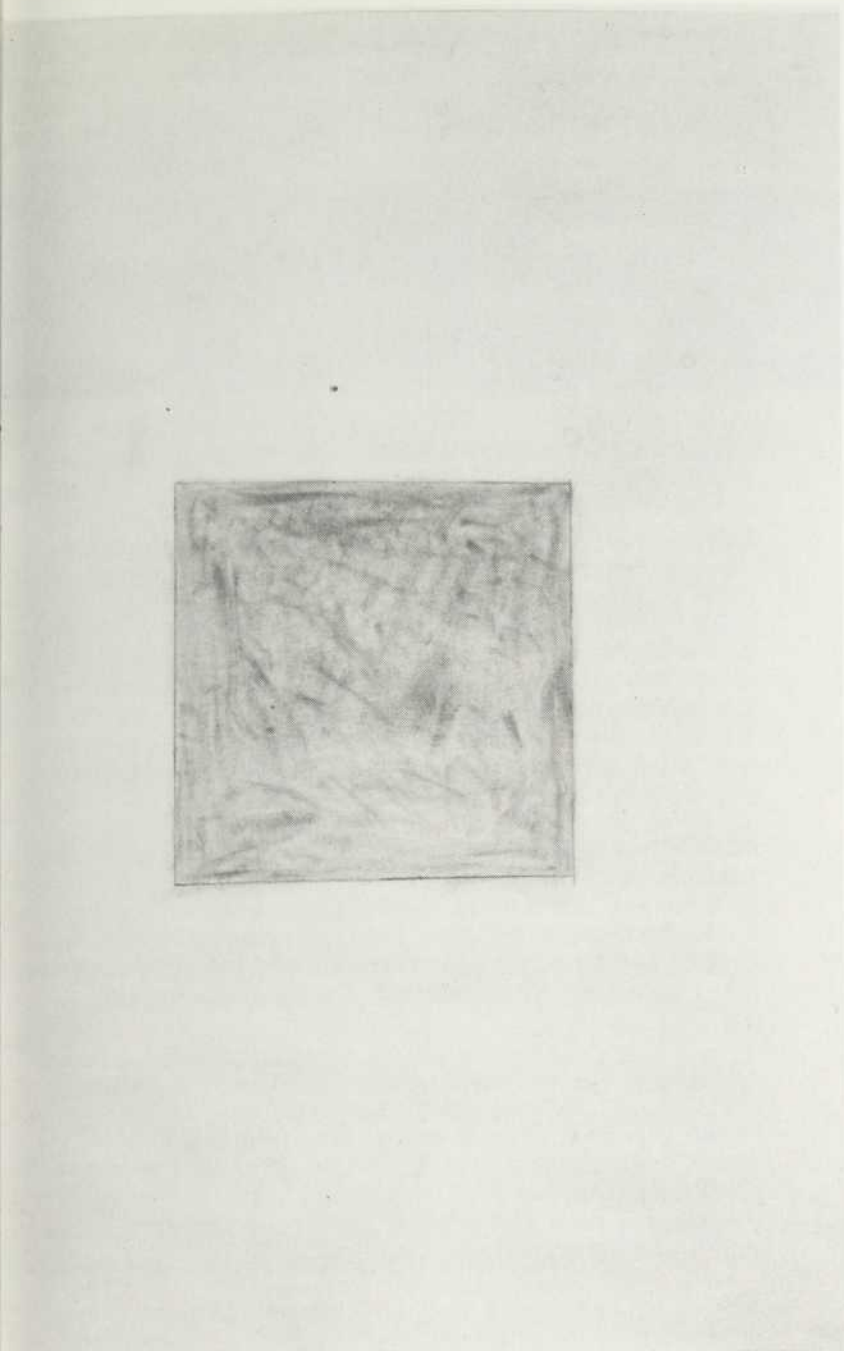
**G.K.** — Well, I want the paintings to hold up within the tradition of painting. This is important to me; their look is important to me. The jolt in their look, the thing that makes them look *not* like paintings is a look that I like and I control that too, by their size, which is partly related to the materials I use (for example, size is related to the time it takes the paint to dry); it is also related to *my* size, and to not looking like traditional abstract painting. Because I want them to be about it, other painting; I want them to refer to it but not look like it. Because if it looks too much like it — like big areas of empty space — then one's mind starts thinking that way.

**A.B.** — So you have enough of the referent to make you think about it but not so much that it becomes it. Which is the basis of irony I guess, or even satire, although irony is more applicable in this case.

**G.K.** — I find these words very dangerous ones because I don't fully understand what the words mean, for one thing, and if I did, I'm not sure that... I know my work is related to these words but I don't know if they fully explain it.

**A.B.** — Perhaps they don't explain it but maybe irony

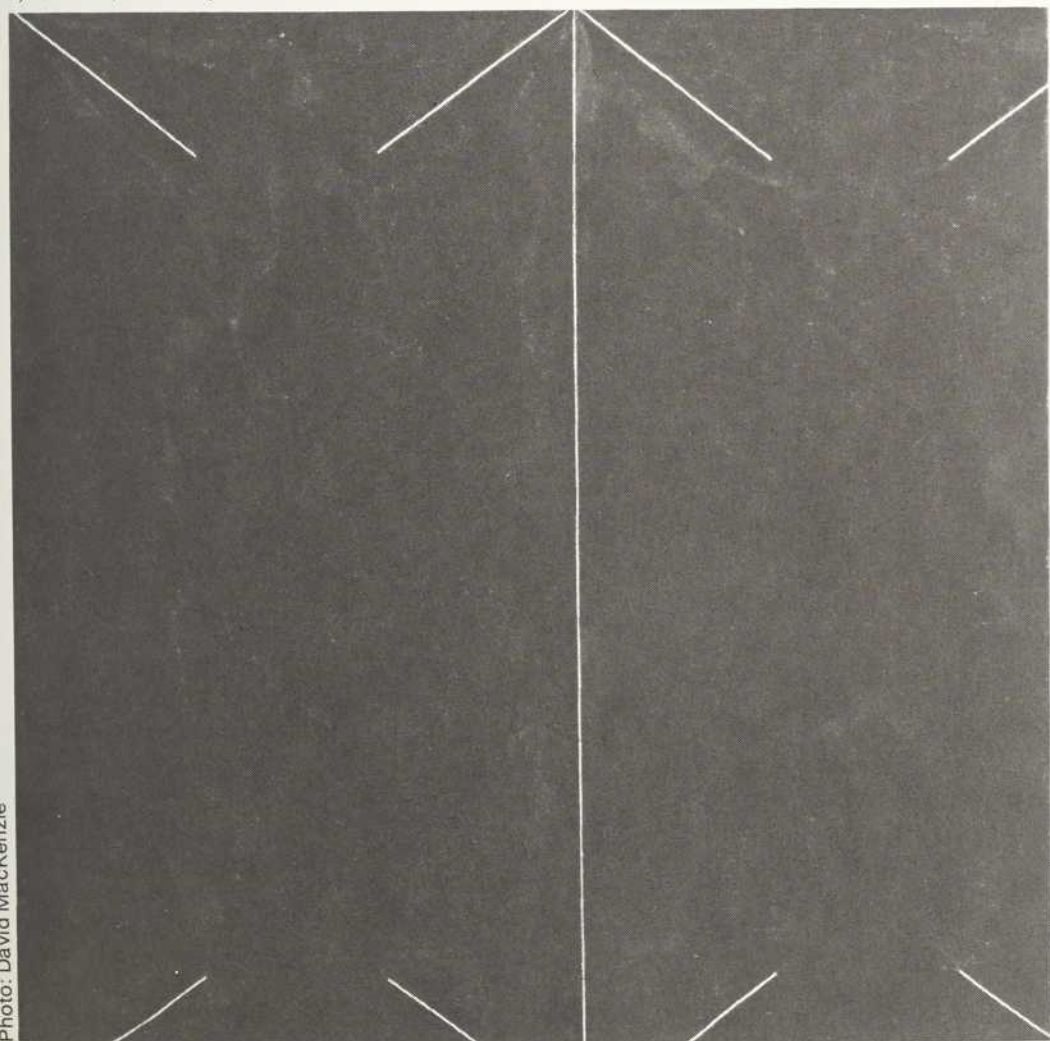




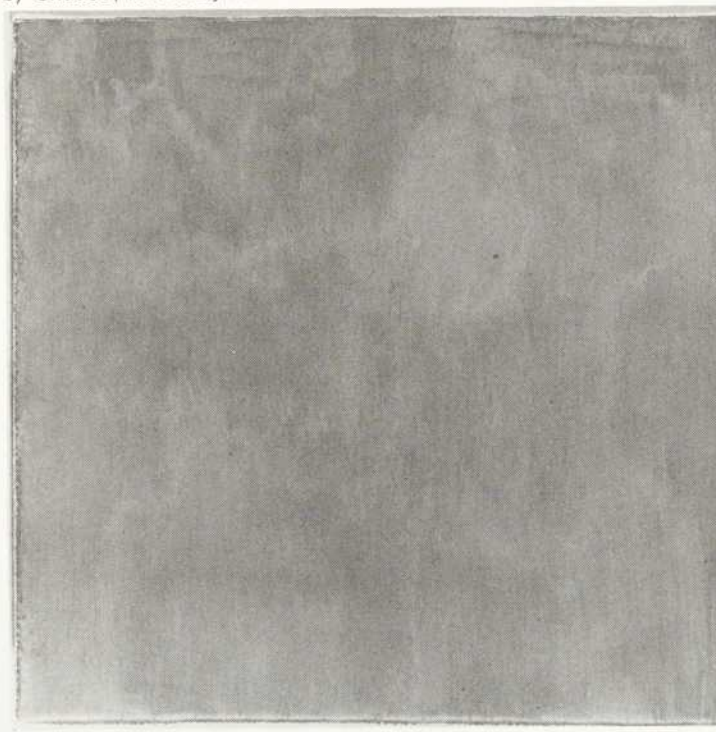
Using a 6B pencil the area within a 12" square is drawn on until the paper's surface absorbs no more graphite (saturation). As much graphite as can be removed by hand from this area is transferred to another square until graphite which can be removed by hand from the first square will not be accepted by the second. This procedure is followed once more to a third square.

Photo: David MacKenzie

a) Untitled, 1978 Acrylic on canvas on masonite 30 x 30 x 1½ in.



b) Untitled, 1978 Acrylic on canvas on masonite 15 x 15 x 1½ in.

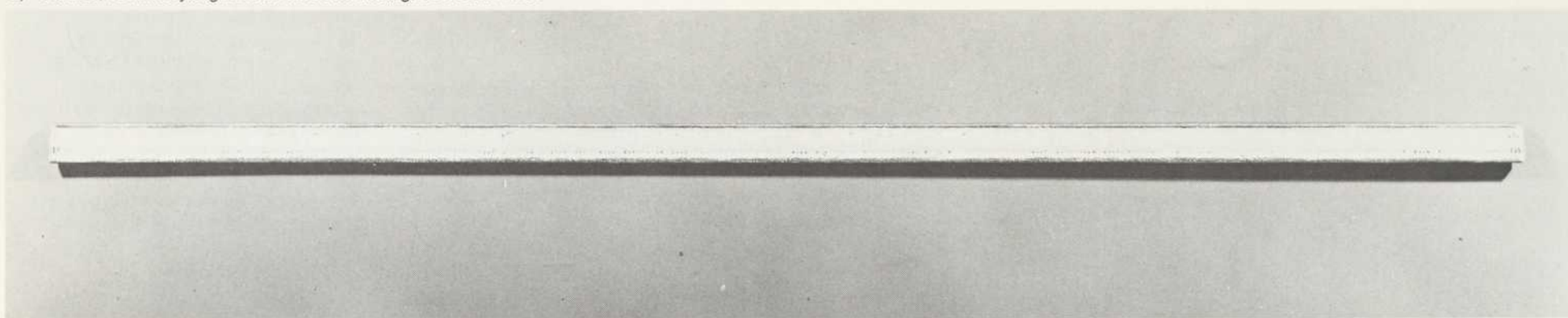


The paintings (a, b) are related. Each is intended to inform on the other while informing on itself. The larger one uses itself to describe how it is painted, i.e., the threads of its canvas are used to form arrow-like symbols. These arrows describe how the brush strokes apply the paint to that canvas (while painting the arrows). All brush strokes go up and down. The full flat edge of the brush meets the top of the canvas precisely at the edge but flops over the edge of the bottom of the canvas. The left edge is met precisely by the left side of the brush, while the right side of the brush falls over the right edge of the painting. It is noted that since only one coat of paint is applied the brush strokes are not seen as strokes. Paint application is seen more in terms of brush "loads". The smaller painting is painted in the same manner as the larger. There is no need for self-directing arrow symbols as its thick edges (the result of many coats of paint) reveal clearly how it was painted. In addition, its brush strokes can be detected.

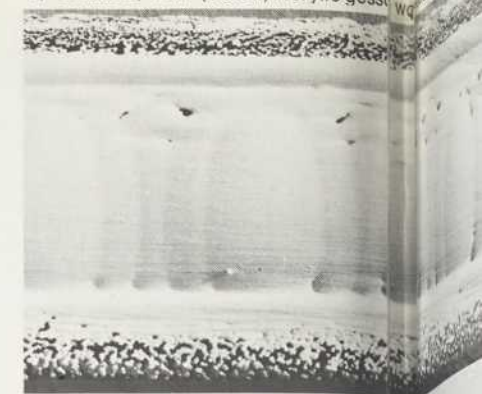
Photo: David MacKenzie



a) Untitled, 1977 Acrylic gesso on wood moulding 2½ x 60 x ¾ inc.



b) Untitled, 1977 (detail) Acrylic gesso



The two paintings (a, b) form an exhibition which opened in January 1978 at the Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, Halifax, N.S. The exhibition is not completed and its course is interrupted for this exhibition. The announcement for the exhibition contains the following information:

"The exhibition consists of two paintings of the same size on canvas. It opens with one painting (containing preliminary drawing only) on view in the Dalhousie Gallery. In the meantime, work is begun on the second painting in the artist's studio. At the beginning of the second month, the first painting is brought to the artist's studio and exchanged for the one in progress which is taken to the art gallery and exhibited for one month. This monthly exchange continues until both paintings are completed, at which time they are exhibited for one month."

One painting is multi-coloured — the other is yellow oxide. In the multi-coloured painting the path of a thread is traced with a pencil from the top left corner to the bottom edge of the painting where it's deflected course is followed to the right edge over to the top and then down again to a point on the left edge of the canvas where it follows an horizontal path across to a point on an earlier diagonal where it ends — enclosing a large triangle. Leaving the traced thread unpainted and with brush strokes following the horizontal direction of the canvas, a coat of paint is applied to the complete canvas. Using another colour the second coat of paint is applied. In the area of the large triangle the second coat does not cover the thread which runs along side the first thread. Nor, during the painting of the third coat, does the thread which is next to the second receive paint. This procedure is repeated until the triangle which is decreasing in size, thread width by thread width, coat after coat, terminates with the final tiny red oxide triangle in the centre. The areas outside the triangle remain constant in size with all coats of paint stacked directly on top of each other. A pencil is often used as a guide and there is no system to the choice of colours.

A similar self-generating system is followed in the yellow oxide painting. It is, however, a mirror of the first and obviously uses only one colour — yellow oxide. The painting system varies somewhat in that the painting starts by leaving the tiny centre triangle unpainted and works outward, thread width by thread width, coat after coat, until it completes itself at the edge of the original tracking thread. The yellow oxide painting is unfinished.

is just one example of where you distance yourself from a situation.

**G.K.** — Yes, you can get at something if you stay away from it. The more distance you get from it, that is, by deferring the decisions — by not directly making decisions, deferring them through areas that you trust, or you find interesting — then the results can be more about the issues that are important. In other words, the less the painter is in the brush-stroke, the more the brush-stroke can be about itself. And the more I'm in the brush-stroke, the less it can be about the brush-stroke — it's more about me.

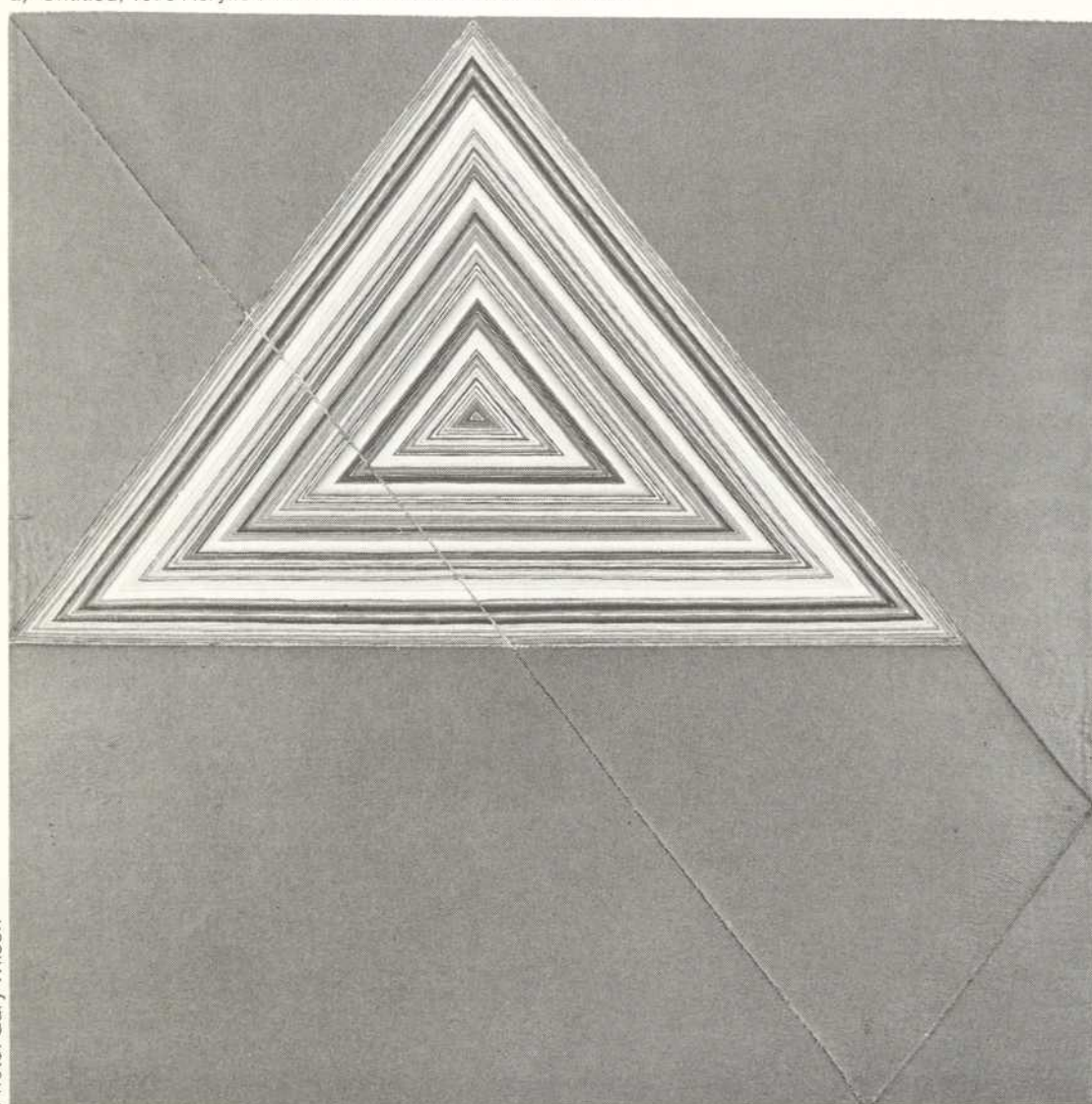
All of these brush strokes in a way look silly to me. This painting activity, in the paintings that I look at and analyze — I don't know if silly is the word — but they try to do more than what they're supposed to do, or they're supposed to do more than what they ever can do. There's an idealism in it that just looks funny to me.

And this is in Lichtenstein's *Big Painting*. He dealt with the Abstract Expressionist painting from his distance in the way that I really enjoy. So there is a similarity there. I do believe that my brush-strokes, the way I paint brush-strokes or *brush-loads*, are paintings of the surface they are painting and are at the same time paintings of themselves.

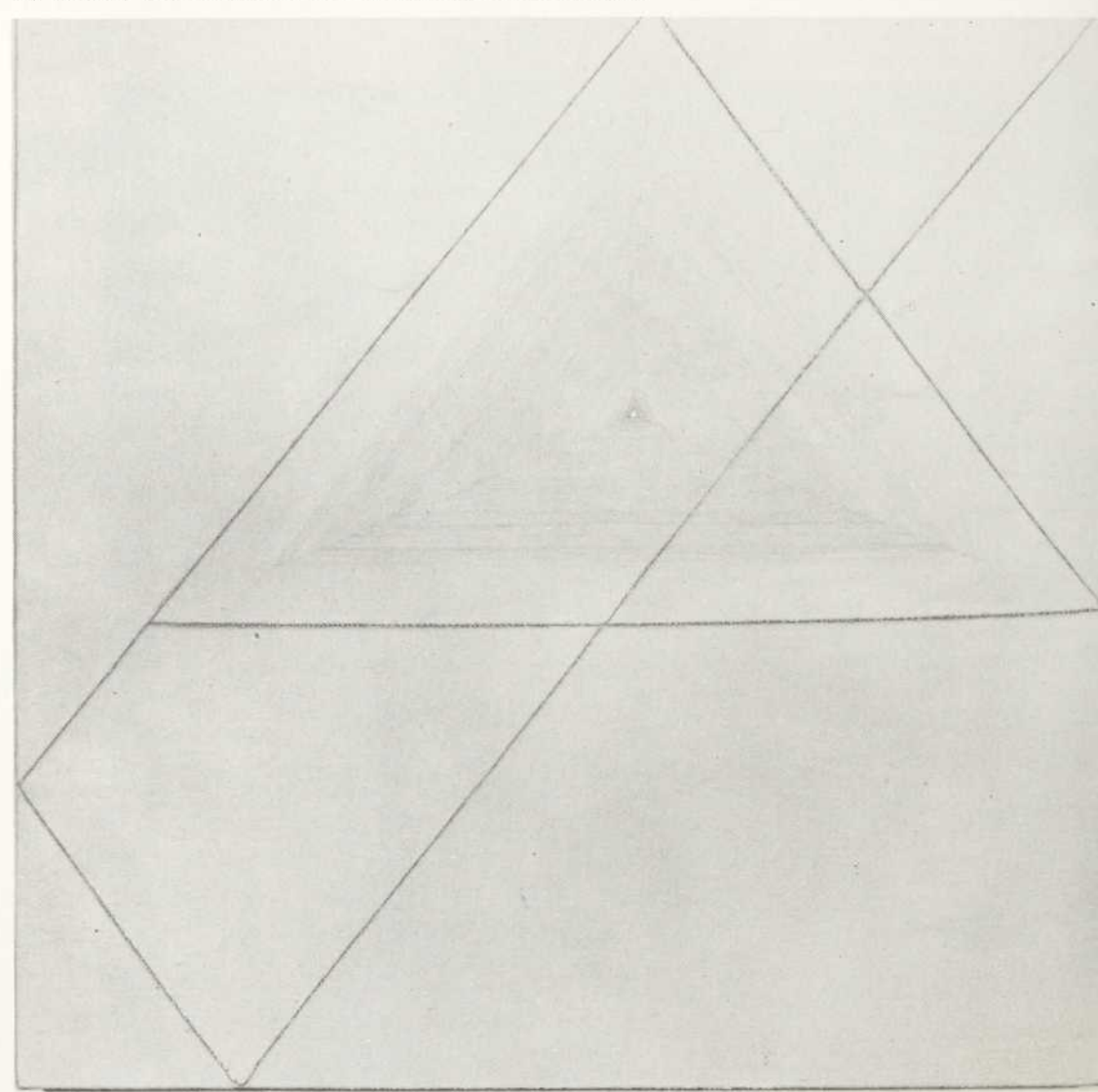
**A.B.** — I'd like to talk about the dowel paintings. I was always curious when you were painting those long, horizontally mounted dowels as to exactly what made you choose them as a support.

**G.K.** — If you paint one brush-stroke down a controlled surface, say the centre of your brush following a

a) Untitled, 1978 Acrylic on canvas on masonite 30 x 30 x 1½ inc.



b) Untitled, 1978 Acrylic on canvas on masonite 30 x 30 x 1½ inc.





1977 detail

moulding, 2 1/2 x 60 3/4 in.

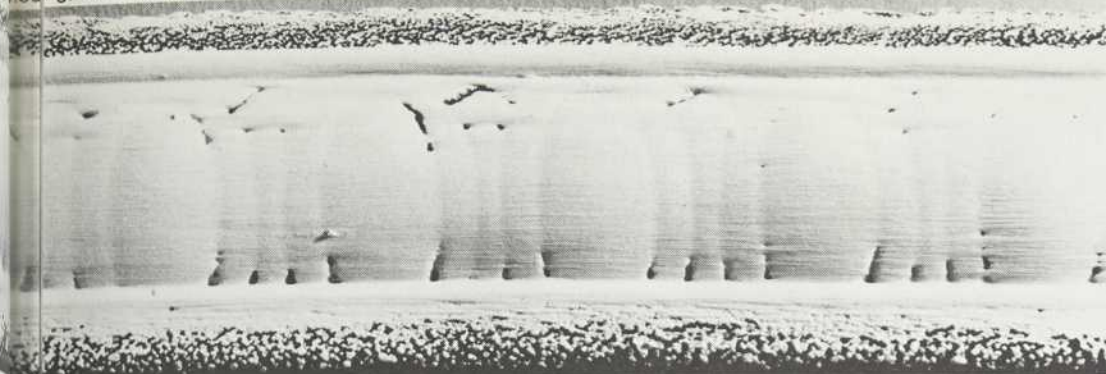


Photo: David MacKenzie

Using a three-quarter inch brush many coats of grey acrylic paint are painted on an "egg and dart" wood moulding. Each layer of paint is applied with the centre of the brush following a path along the centre line of the surface of the dowel. The splayed, outer edges of the brush, therefore, meet the outer edges of the dowel. This causes a more delicate contact between paint and the surface's edges accounting for the paint's stalagmite formation.

line until all the paint is off it — you go back and forth, regularly painting until the paint is gone — you notice that the paint is heavy in the centre and light on the outside because of the contact of the splayed edges of the brush on the outside.

Alright, so that's a visual fact, you can see that. I do a thousand of these on top of each other — or how many I don't know — and then it becomes a physical fact. Now you have a visual brush-stroke as well as a physical one. By doing many, many things, it becomes more apparent what one thing is. It's like the Xerox error built into Xerox. If you keep Xeroxing the Xerox of a Xerox the image deteriorates. The difference between one and two you can't see; but one and a thousand, you can see. So it's about a true record of a brush-stroke.

**A.B.** — So the use of the dowel was simply a convenient format for displaying the stroke?

**G.K.** — The roundness of the dowel aided in exaggerating the problem. The splayed edges are more visible because of the circumference of the dowel.

**A.B.** — But the width of the support is important too, is it not? Instead of demonstrating the brush-stroke in the middle of a canvas, you chose a support that was, simply, the same width as the brush-stroke.

**G.K.** — Yes, that's right. It's a painting of a brush-stroke; it's like the Lichtenstein painting, only it's done in my terms.

**A.B.** — I'd like to ask you about your present installation at the Southern Alberta Art Gallery. I wondered if

it was a fairly recent involvement to deal with a real space, or if it goes back to the gallery installation you did in 1973 at the California Institute for the Arts?

**G.K.** — I was *drawing* the edges of the gallery there. I traced the configuration of the room by having the pencil follow into the edges of the walls and ceiling. So the room became a drawing of itself, or my exhibition was a drawing of the space that it was in. But it was from there that the drawing of the canvas came. I went from the drawing of the room back to the canvas.

**A.B.** — And then, in a sense, from the canvas back to the room, at least in the current exhibition. The statement in your catalogue reads: "Using a brush and two coats of acrylic artists' colour red oxide paint, three walls of the small gallery of the Southern Alberta Art Gallery were painted by a general paint contractor."

There are a couple of components which seem to refer back and forth ironically between painting as a fine art activity, and painting as an everyday, commercial activity.

**G.K.** — That's consistent with my object painting with the way I apply paint. The clearest use of the material — paint as a material — is the way it is used commercially. In all my work I use that feature, that is, the paint consistency, the way it is applied. It's used to cover and so I use my brush and my paint as a "coverer". And the best "coverers" are commercial painters, with which I've had some experience. There is, built into the work, this duality: there is the fine art tradition, the tradition of painting which I depend heavily upon; but at the same time, I use workman-like methods, materials and sometimes ideas. So this gallery wall piece joins those two ideas as well and that's why you

see, in the description of the show, that I use a commercial painter but he doesn't use commercial painters' tools. He uses a brush which is an art tool; a commercial painting tool would be a roller or a spray, these days anyway.

**A.B.** — Certainly for a large flat surface like that. A brush would just be used for trim and you leave the trim — the protruding edges between the walls — unpainted. So there wouldn't be any time when the painter would normally use the brush.

**G.K.** — Right, but I also found out that he really enjoyed painting these walls with a brush. Which I liked to hear. Because he felt he could do a better job with a brush. The walls are not that great in scale so I was not inviting him into a demeaning role by paying him to do something that he wouldn't feel comfortable doing. So I wasn't making fun of labour or of a workman. I knew it was within the scope of his abilities.

So the continuation of this mixed metaphor, if you will, between fine art and workmanship is that it's a wall but it's also a gallery wall; it's paint but it's not commercial paint, it's acrylic paint labelled "artist's acrylic paint"; it's a commercial colour — red oxide — but red oxide I have used in other paintings when I wanted a colour which had the kind of neutrality that a gray would have, but was still a colour.

**A.B.** — You have also used red oxide to cover the walls when normally red oxide is an undercoat which gets covered up itself.

**G.K.** — Yes, it's a very interesting colour in that it's probably the most used colour but it's never seen because it's covered up. It was also used domestically in the 19th century for doing houses and barns so it wasn't a dress-up colour, it was a cheap colour.

**A.B.** — A couple of words about your show in Montreal which opens at the end of October. I understand it is also to be a painting installation. How does it differ from your show in Lethbridge?

**G.K.** — It does use a skilled painter. What I'm doing is using the shapes of the exhibition which precedes mine — which is a painting exhibition — and having those painting shapes, the perimeters of those paintings, traced before they come down. And when they come down it will be my exhibition. I'm having a signpainter fill in those perimeters, fill in those shapes with two coats of yellow oxide. It's the oxide-ness that I want, not necessarily the yellow, but it's a change from the red. So the content will change, it will be less industrial looking, but it will have that solid covering quality that an oxide body has. I defer, or let other outside determinants form my studio paintings, form the colour of them, form the content of them and so this show is consistent with past practice. Only it is going into a space and commenting on the space — the space of a gallery, the activity of rotating shows, the size of paintings today, etc.

**A.B.** — You've mentioned irony, but is there the danger of humour in dealing with literal situations?

**G.K.** — I'm very careful the work doesn't tip over into humour and I'm very sensitive to that and I don't want it to be seen that way, to take it all the way. It's important to me that just as the paintings I do in my studio hold up and hold up strongly as whatever they are — objects, paintings — that the same feeling will exist in these new paintings. So that the irony is suppressed, but that it is a fact; suppressed to something very, very solid in terms of painting and I think the red oxide room does that.

**A.B.** — Thank you. ■

The drawing records plans for future paintings. None of these proposed paintings has been painted nor are there plans to paint them.

Drawing for Paintings, 1976 Graphite on paper 23 x 34 3/4 in.

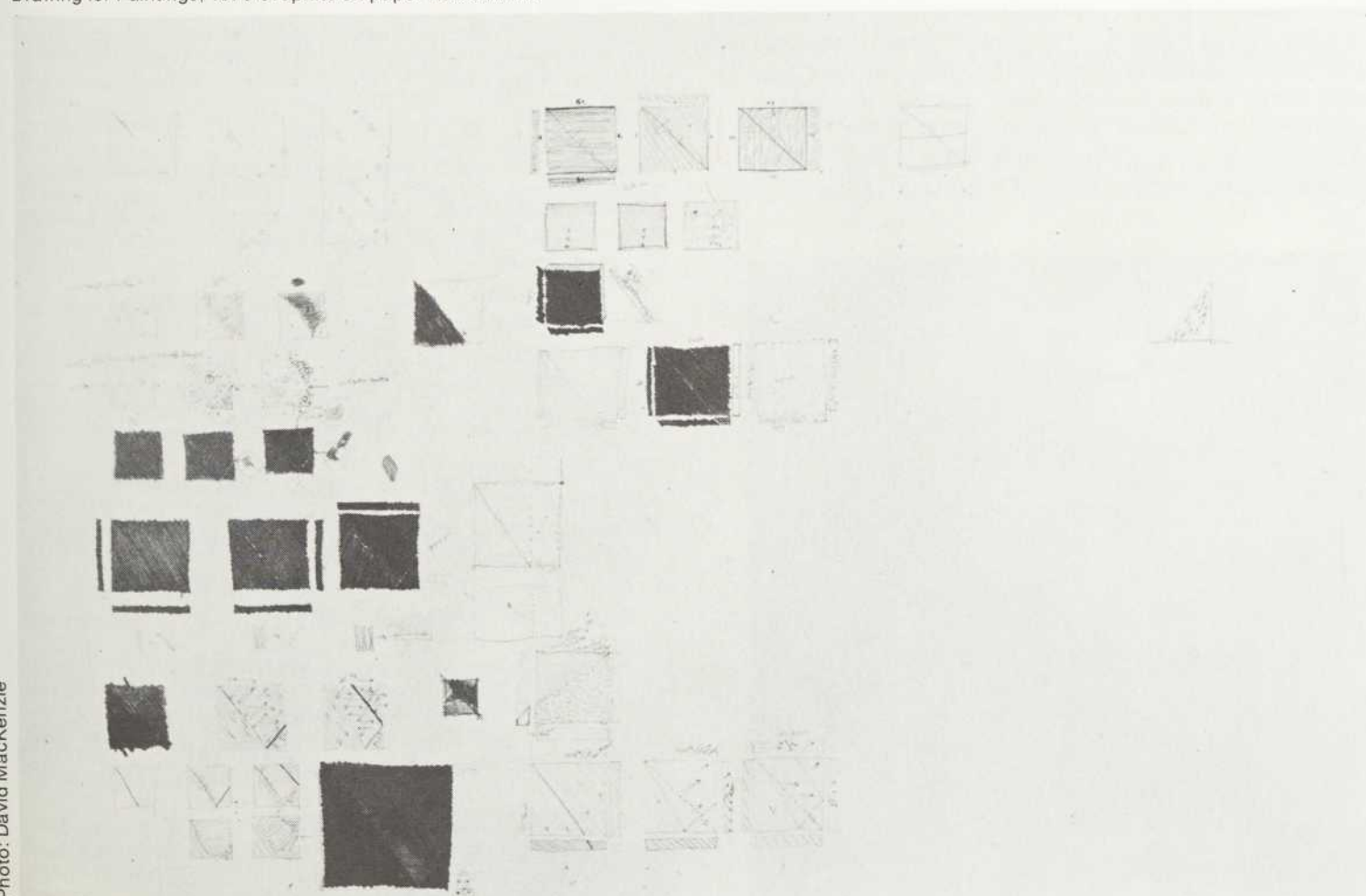


Photo: David MacKenzie



# La musique et l'histoire

par Raymond Gervais

## PREMIÈRE PARTIE

Un nom, une citation, un titre, un livre une date, un disque, une photographie, une anecdote, etc..., autant de prétextes pouvant servir de références ou porte d'entrée sur l'univers de musiciens aussi célèbres que peu connus, méconnus sinon quasi inconnus... peu importe, quelque part tous inscrits en une longue énumération déployée dans l'espace et le temps à la manière d'une spirale ouverte sur l'infini.

De la notoriété à l'anonymat, il y a une marge dans laquelle s'inscrivent autant sinon plus d'inconnus énigmatiques, musiciens originaux dont nous ne connaissons la plupart du temps que les noms éparpillés un peu partout dans les manuels d'histoire, les encyclopédies, pour ne rien dire de ceux très nombreux dont nous ignorons jusqu'à l'existence. D'une certaine façon, ces derniers sont tous présents mais de manière "sous-entendue", symbolique, dans la catégorie "anonymes" qui ouvre cet article. La recherche n'est ici qu'amorcée et elle pourrait s'effectuer sans répit indéfiniment. Tout au long de cette "enquête" préliminaire, j'ai noté certains faits, certaines observations qui susciteront ma curiosité. Les points d'interrogation indiquent diverses pistes possibles à suivre pour compléter l'investigation s'il y a lieu. Ce qui est ici recensé, n'est pas réellement inconnu; moins connu peut-être, en général, mais c'est ma conviction qu'il y a encore beaucoup à retracer qui soit au minimum digne d'intérêt (de l'anonymat en sursis).

Plus on s'éloigne vers le passé et plus tout devient anonyme et inversement, plus on se rapproche du présent et plus ça devient public et individualisé. Paradoxalement, c'est par l'électronique, grâce au disque, au ruban magnétique, que nous pouvons sonder le passé et aider certains "inconnus" à refaire

surface. Par l'enregistrement et sa diffusion, ils redeviennent présents et quotidiens pour tous, accessibles à nouveau. C'est déjà la machine à voyager dans le temps mais à l'état embryonnaire, soit au stade de la remise en circulation de fragments seulement de passé historique: la partie visible de l'iceberg.

Les musiciens/compositeurs sélectionnés ici sont présentés par ordre alphabétique et hors de toute perspective chronologique suivie, soit du plus connu au moins connu en alternance continue. À l'occasion, les groupes ou mouvements sont mentionnés sans plus. Dans un article subséquent, il serait intéressant d'en dresser la liste, d'en tracer brièvement l'histoire et d'établir un parallèle avec ces groupes ou associations de musiciens ou à tendance multidisciplinaire aujourd'hui: Les Cinq (Russie — 1862), la Bande à Franck, les futuristes (Russolo/Pratella/Varèse), les constructivistes/suprématistes (concerts d'usine/Scriabin), les dadaïstes (poésie phonétique), le Grand Jeu (René Daumal et la musique indienne, est-ouest), les surréalistes (Satie), Duchamp, Der Stijl (George Antheil), le Bauhaus ("The Bauhaus Band started with the musical improvisations of a group of painters and sculptors on trips around Weimar"), Young Poland, l'école de Vienne, le Groupe des 6, les synthétistes, l'École d'Arcueil (1923), l'École de Paris, le Groupe des 8 (Madrid 1930), Le Triton (1932), le Groupe Jeune France (1935), le Groupe des 5 (USA), le Groupe autour de John Cage, le Groupe Zéro (Yves Klein), Fluxus, le Groupe Zaj (Hidalgo/Marchetti), le Jazz composer's Guild (1964, Bill Dixon), le New Music Ensemble (Larry Austin), Il Gruppo Di Improvisazione Nuova Consonanza, le Sonic Arts Union, Musica Elettronica viva, Once Group, AMM, Scratch orchestra, New Phonic Art, London Musician's Coop., Free Music Production, Instant Composer's Pool, Globe Unity Orchestra, Jazz Composer's Orchestra, New York



Musician's Organization, Association pour le développement de la musique improvisée (A.D.M.I. — France), Composer's/Performers Group, A.A.C.M. (Chicago), Black Artist's Group (St-Louis), Philip Glass Ensemble, Company, C.C.M.C. (Toronto), Metamusic, Mud, (Montreal), etc...

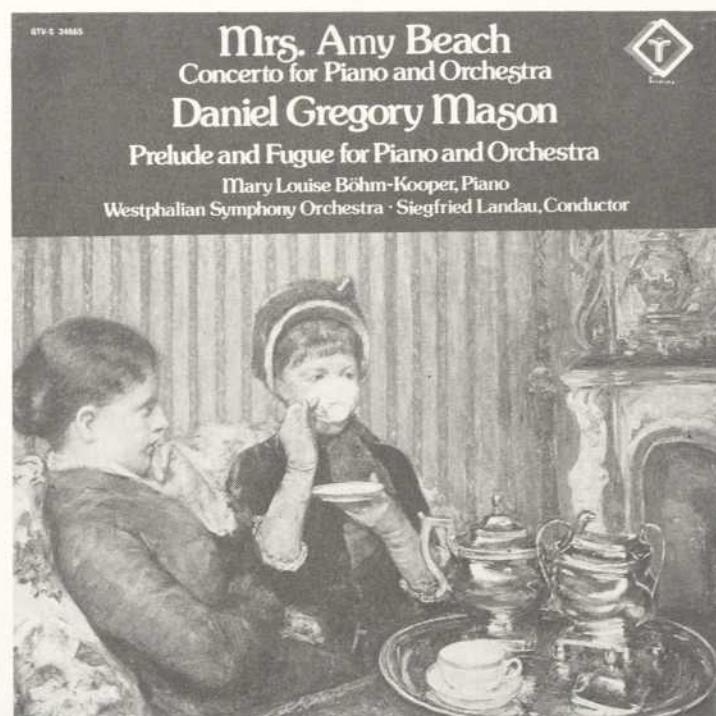
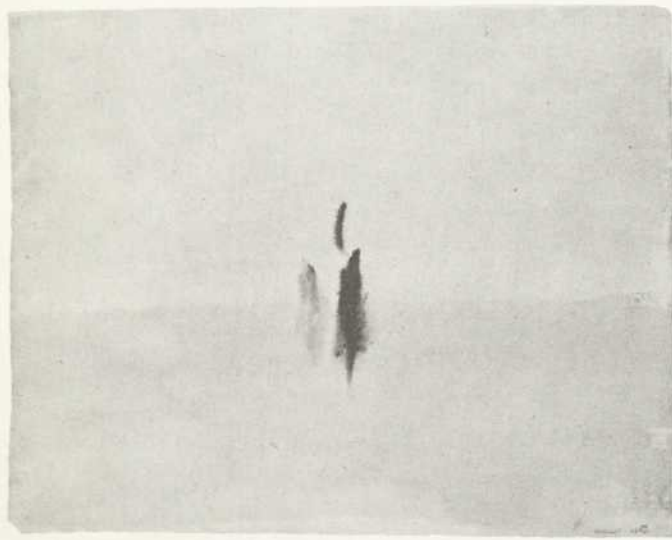
Isaac Albéniz  
Charles-Henri Alkan  
Dominick Argento  
Warren Benson  
Arthur Berger  
Allan Blank  
Sergei E. Bortkiewicz  
Robert Ceely  
Joel Chadabe  
Arthur Custer  
Bill Douglas  
John Downey  
Vernon Duke  
Jesse Ehrlich  
Harold Farberman  
Carlisle Floyd  
Miriam Gideon  
Lejaren Hiller  
Nathan I. Kaplan  
Robert Kurka  
Dai-Keong Lee  
Elisabeth Luytens  
Robert McBride  
Peter Mennin  
Ethelbert Nevin  
Robert Parris  
John M. Perkins  
Frank Proto  
J.K. Randall  
Paul Reif  
Phillip Rhodes  
Antal Ribari  
Robert Rollin  
Peter Schickele  
Paul J. Siffler  
André Singer  
Emil Sjögren  
Léo Smit  
Julia Smith  
William O. Smith  
William Grant Still  
Newton Strandberg  
Tielman Susato  
Louise Talma  
Joseph F. Wagner  
Ben Weber  
Lawrence Widdoes  
Eugene Zador

ANONYME(S)/adjectif et nom: Qui est sans nom d'auteur.

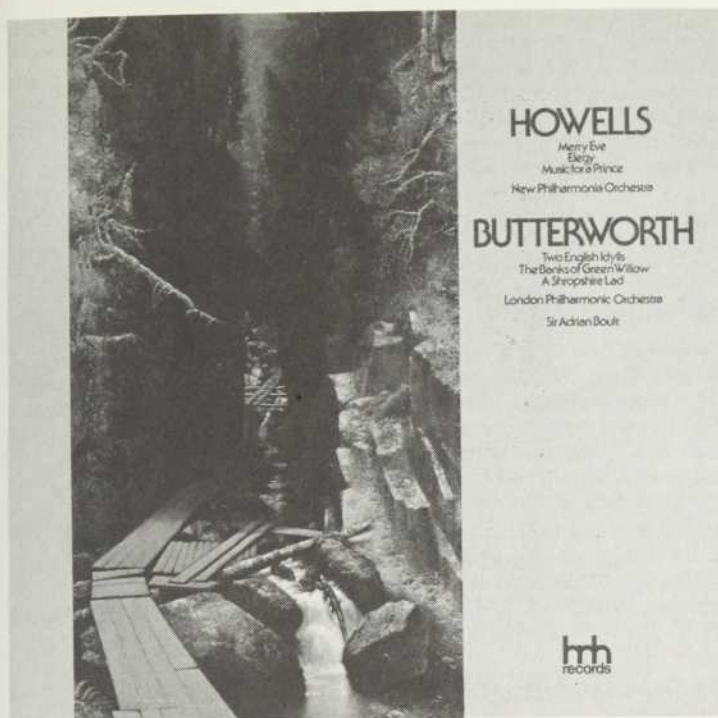
GEORGE ANTHEIL/ (1900-1959)

"Last year Mlle Monnier of the "Navire d'Argent" gathered some cultured musicians together one evening to hear the latest thing in modern music by an american composer, Anthil or Antheil. After a quarter of an hour of

**BAX**  
The Garden of Fand • Tintagel  
Northern Ballad No 1 • Mediterranean  
London Philharmonic Orchestra • Sir Adrian Boult







it, many of the guests rose and went away, protesting and shouting. But Joyce declared, "He reminds me of Mozart." -cf. James Joyce by Italo Svevo, City Lights books.

J. SEBASTIEN BACH/ (1685 - 1750)

AGATHE BACKER — GRONDAHL/ (1847 - 1907)  
Piano music/Genesis 1024

HENK BADINGS/ (1907 - )

SAMUEL BARBER/ (1910 - )  
Excursions for piano (1945): four miniatures.

BELA BARTOK/ (1881 - 1945)  
Improvisations op. 20  
"Folksongs do not let me go to the West; there is nothing to do about it, they draw me to the East" B. Bartok.

THE BAUHAUS BAND/ (extra curricular activities...)

ARNOLD BAX/ (1883 - 1953)  
Musique/nature; avec Delius Ketelbey, Frank Bridge, Debussy, Ravel et quelques autres, la première "école E.C.M." européenne, avant la lettre. Livre: *Nature in music*, Lawrence Gilman, New York — 1914, 220 p.

AMY M.C. BEACH/ (1867 - 1944)  
Concerto for Piano and Orchestra op. 45, Turnabout 34665  
Piano Music, Genesis Gs 1054

Piano Quintet in F-sharp minor, op. 67, Turnabout 34556 "She was certainly the first major american musician to be completely educated in the United States. She was the first woman composer to write frequently in the largest forms and to be ranked alongside the finest american men composers. Hers was the first symphony to be written by an american woman composer... Several of her songs are amongst the most beautiful I have ever heard... The *Five improvisations for piano op. 148* are part of a larger group from the end of her life". -cf: Virginia Eskin, notes de l'Album Genesis.

"A precocious child, she was already composing at four. Her pianistic ability was equally amazing. In school, she was a mathematical genius. She taught herself theory and orchestration... She studied all manner of folk songs and she transcribed bird calls which she used in her compositions".

-cf: Mary Louise Boehm, notes -Turnabout.

CONRAD BECK/ (1901 - )  
*Innominate*, poème symphonique inspiré de son ascension du Mont-Blanc par la face italienne. Premier alpiniste à réussir cet exploit, il a également composé des cantates sur des textes de Rainer Maria Rilke.

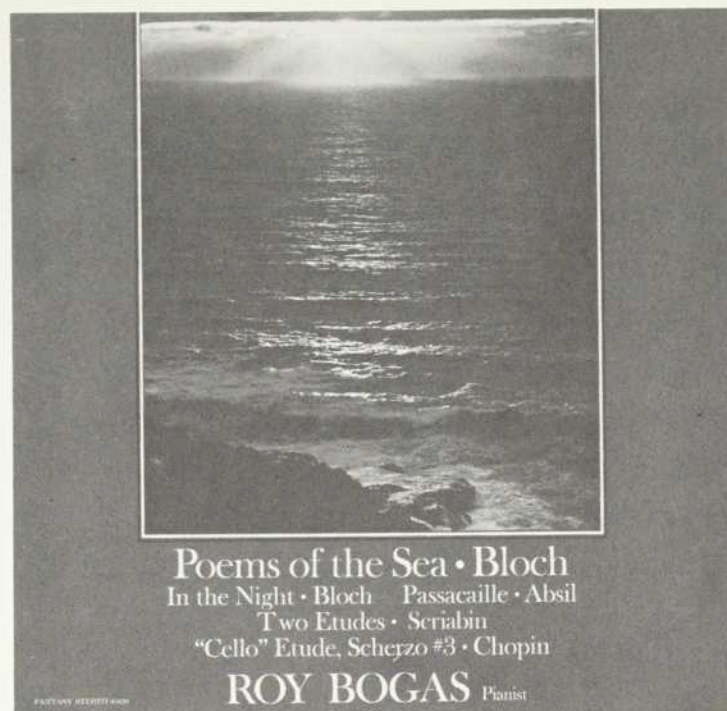
LUDWIG VAN BEETHOVEN/ (1770 - 1827)

JOHN J. BECKER/ (1886 - 1961)  
Symphony No 3 — Louisville 721  
Concerto Arabesque — (1930) CRI — 177

"Becker is a man of high ideals, a big man who thinks for himself and isn't afraid to say what he thinks. The more his music will be played, the more it will be understood and appreciated and music in general and american music in particular, will be the gainer by his contributions"

-Charles Ives — (1935)

"The name of John J. Becker is closely associated with those of his friends Ives, Ruggles, Cowell and Riegger, a group that has been aptly coined the "American Five". As with their 19th century Russian counterparts, the five composers shared a common desire for an experimental



music grounded in native experience and free of European domination — as Ives wrote to Becker: "... not music made in America but American music".

Becker, a native Kentuckian who spent practically his entire life in the Midwest, remains today the most obscure member of the group (...) as a musical innovator, he made important contributions to the repertoire for percussion ensemble and experimented continually with novel stage and dance forms. The as yet unperformed "a marriage with space — 1935" foreshadows the multi-media theater of our own time".

-cf: Don C. Gillespie — Notes de l'album Louisville.

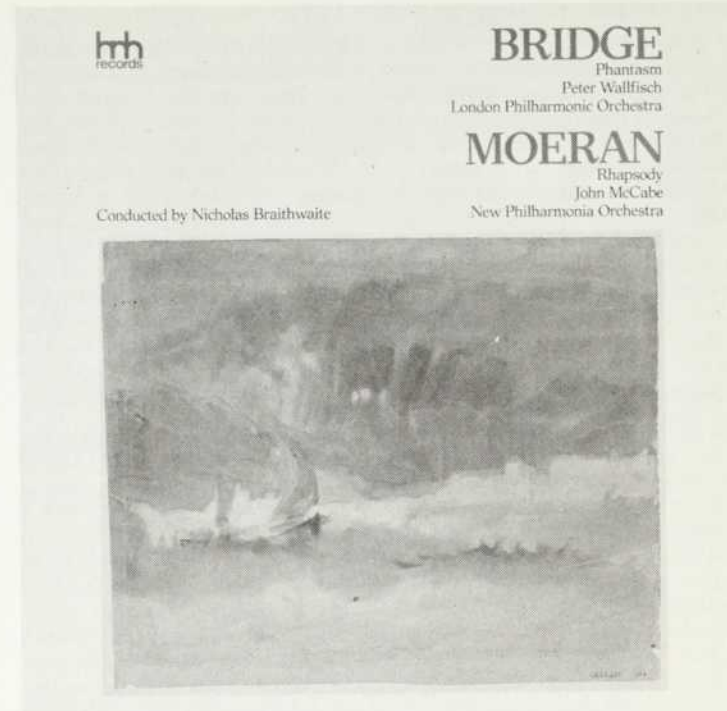
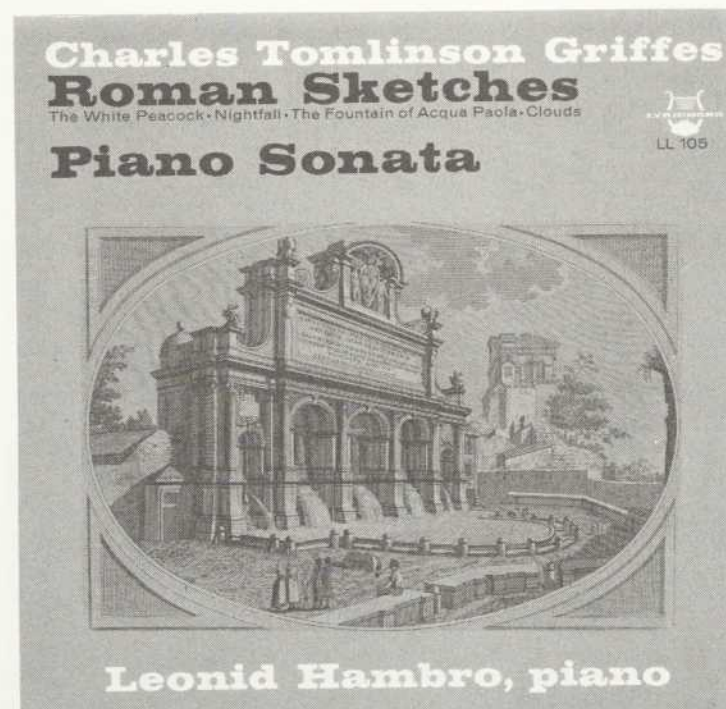
ALBAN BERG/ (1885 - 1935)  
Sonate pour piano op. 1  
Variations pour piano, Emi-italien Ic-065-9508A  
Bruno Mezzena, piano

HECTOR BERLIOZ/ (1803 - 1869)  
Berlioz et la performance: "For Berlioz, concert and theatre have no definite boundaries, and in the last resort, as precisely in the "symphonie fantastique" and "Lelio", autobiography is the element that allows the fusion of "music" and "show". In the "fantastique", autobiography is super-imposed on the movements of a symphony. The theatre is imaginary where it is the embodiment of "Lelio". In Lelio, it is the actor, this time personifying the composer, who is going to link the scattered pieces composed at various year's intervals and in very idfferent states of mind, and compel them to obey a logic other than musical, a logic of time and experience. (...) The work of Berlioz is "a country without frontiers" — which probably remains its most indomitable novelty" Pierre Boulez, coffret CBS — Notes.

LORD BERNERS/ (1883 - 1950), L'Erik Satie anglais?

FRANZ BERWALD/ (1796 - 1868)  
L'oeuvre pour orchestre, Coffret EMI — 1978

"Far to the north, the isolated Berwald was too modern for Stockholm. Critical opinion there, still preferring an old-fashioned "Manheim" sort of music, called his work unintelligible, accused him of loading it with "the most bizarre, the most unexpected modulations" — a description that actually fits the music rather nicely, though for us it is a compliment. (...) Liszt greatly admired his work, over many years. Hans von Bülow described him with astonishment as "this old musician-of-the-future"



who wrote like an avant-garde youngster. Carl Tausig played his piano chamber music and was deeply impressed. But the critics were something else again — as was the public. Back in Stockholm, the sheer provincialism of a place so forbiddingly remote from the musical centers of Europe choked off all chance of success for a man who insisted upon being himself — at home, rather than transplanting his talents to a more central musical climate. These circumstances account for much of Berwald's obscurity".

-cf: Edward Tatnall Canby, notes tirées de l'album Nonesuch H-1087 — Berwald.

GEORGES BIZET/ (1838 - 1875)  
L'Arlésienne (1872)

BORIS BLACHER/ (1903 - 1975)

CHARLES BORDES/ (1863 - 1909)

ERNEST BLOCH/ (1880 - 1959)  
Poems of the Sea — 1922 — piano solo.

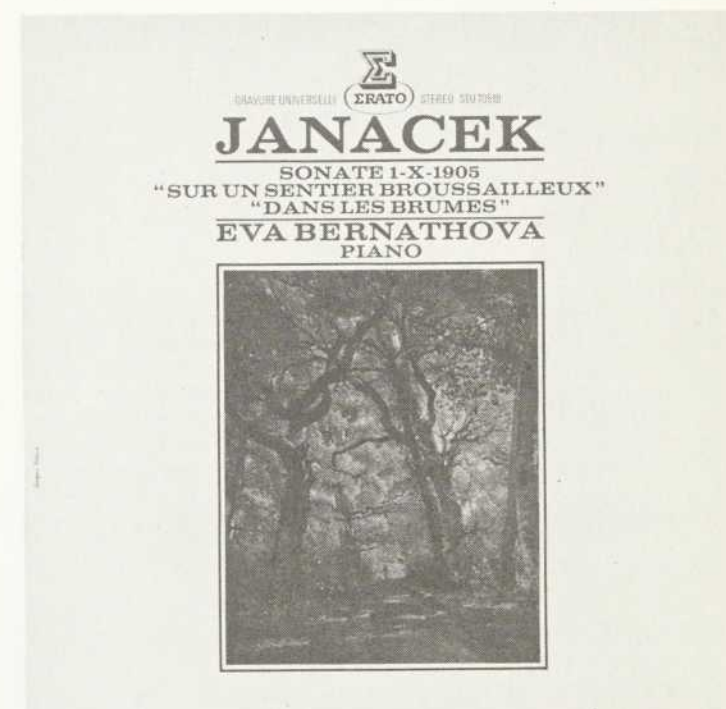
ALEXANDRE BORODIN/ (1833 - 1887)  
St Pétersbourg — 1862, Les Cinq +: Mily Balakirev (directeur artistique), César Cui (officier du corps des ingénieurs), Mussorgsky (lieutenant de la Garde), Gussakovsky et Lodyginsky (chimistes) Borodin (docteur militaire), Rimsky Korsakov (officier cadet de la marine), Scherbatchov (un jeune diplomate) et Vladimir Stassov (écrivain socialiste et nationaliste).

DAVID BOROS/ (1944 - 1975)  
Anecdote of the Jar & Piano Interlude, for chorus, piano, bass clarinet & double bass; Yet once again, for flute (1970); Wedding Music, for piano (1968), CRI-379.

LILI BOULANGER/ (1893 - 1918)  
Clairières dans le ciel, 18 mélodies, 1914.

JOHANNES BRAHMS/ (1833 - 1897)  
Trio in A for clarinet, cello, piano op. 114

HENRY BRANT/ (1913 - )  
Kingdom Come, Desto 7108





#### HAVERGAL BRIAN/ (1876 - 1972)

"At the time of the Gothic (symphony) Première, the composer was 85, and for half a century he had lived and worked in almost total obscurity. Born in 1876, Brian was largely self-taught. He developed into one of the promising young English composers of the prewar World War I period. But after the war he went into eclipse. Disillusioned with the musical establishment and its treatment of him, Brian went his own way. (...) for the next 30 years, Brian's work proceeded with little thought of performance, although he never gave up hope of hearing his music played (...) During the later part of his life, Brian enjoyed an astounding and unprecedented creative period. From the age of 72 to 92, he composed 27 symphonies, four operas and various other works. He died in 1972 at the venerable age of 96." Notes, -cf. Earl Doherty, Magazine Fugue — Sept. 1978

#### FRANK BRIDGE/ (1879 - 1941)

"Of all our post-war composers it was Bridge who adjusted himself in the most radical way (...) an overwhelming sense of the tragedy of war and of the violent disappearance of a fostering tradition and its values seems to suffuse nearly all his late music. An increasing self-awareness and a craftsmanlike interest in style problems was already propelling him towards a more complex manner during the war period but some inner upheaval seems to have hastened the final radical outcome, helped by an intense curiosity about the European avant garde of his time, which contrast with his earlier conservatism. After the piano sonata completed in 1925, (...) Bridge launched a stream of radical and individual masterpieces. These linked him with figures like Berg and Bartok, but were by no means untrue to his English roots... the *third quartet* (1926) for example, *second piano trio* (1929) and cello concerto *oration* are as fine as any English works of the century, and indeed, can be placed without special pleading in the European mainstream. All these pieces articulate a sombre and often withdrawn world of feeling, and the piano concertante work *Phantasm*, dating from 1931, is typical of the period."

Anthony Payne, Notes de l'album HHN-4042 — Bridge/Moeran.

#### BENJAMIN BRITTEN/ (1913 - 1976)

#### HAROLD BUDD/ (1936 -)

...Only three clouds..., for trombone quintet, 1969, avant 1006-USA

#### FERRUCCIO BUSONI/ (1866 - 1924)

*Indianisches tagebuch*, for piano — 1915, Orion 74154.

"In his compositions Busoni reveals a truly outstanding talent (...) as a theorist he was much concerned with the need to evolve new principles of musical language and his *sketch of a new aesthetic of music* — 1907 contains proposals for new scales and even new instruments. But although he employs an ambitious system of tonality, he never fully abandoned the principle itself" Note: The Larousse Encyclopedia of Music.

#### GEORGE BUTTERWORTH/ (1885 - 1916 - 1885 - 1916 - 1885 - 1916)

#### WILLIAM BYRD/ (1543 - 1623)

#### JOHN CAGE/ (1912 -)

*Music for Keyboard* — (1935 p 1948) — 2 CSP - CM25 — 819

#### JOSEPH CANTELOUBE/ (1879 - 1957)

*Chants d'Auvergne* — Victoria De Los Angeles/Angel.

#### ANDRE CAPLET/ (1878 - 1925)

*Conte fantastique for harp and orchestra* (1923), Avant 1017 -E.

#### JOHN ALDEN CARPENTER/ (1876 - 1951)

*Adventures in a Perambulator* (1915)  
*Concertino for piano and orchestra* (1915)  
*Krazy Kat* (1921)  
*Sonata for violin and piano* (1911)  
*Gitanjali* (song cycle — 1913)  
*Sea Drift* (orchestre)  
*Water Colours* (chamber orchestra)  
*I am like a remnant of a cloud in autumn*  
*On the seashore of endless worlds*  
*Impromptu* (piano solo 1913).

#### ALFREDO CASELLA/ (1883 - 1947)

#### ELLIOTT CARTER/ (1908 -)

#### ALEXIS DE CASTILLON/ (1838 - 1873)

"Du reste, le public de cette époque n'était pas de force à comprendre l'oeuvre d'Alexis de Castillon. "C'est de la musique de fou" disait-on le plus souvent. Il n'est donc pas étonnant que le pauvre compositeur ait eu de terribles déboires dans ses exécutions, accentués encore par l'esprit peu ouvert des auditeurs. (...) Rentré peut-être trop tôt à Paris, de Castillon fut atteint d'une fluxion de poitrine, qui l'enleva rapidement dans les premiers jours de mars 1873. Ses amis éplorés suivirent son convoi à l'église, où Saint-Saëns donna une de ses meilleures improvisations..."

Hugues Imbert, *profils d'artistes contemporains*, Paris 1897.

#### FRANCIS CHAGRIN/ (1905 - 1972)

#### EMMANUEL CHABRIER/ (1841 - 1894)

#### CECILE CHAMINADE/ (1857 - 1944)

*Piano Music* — Genesis 1024

#### JOHN B. CHANCE/ (1932 -)

#### CARLOS CHAVEZ/ (1899 -)

*Xochipilli Machuixochitl*, (Le Groupe des Quatre, Mexique).

#### ERNEST CHAUSSON/ (1855 - 1899)

Un livre: E. Chausson et la bande à Franck de Charles Oulmont, Paris, Desclée de Brouwer — 1935.

#### FREDERIC CHOPIN/ (1810 - 1849)

*Dix Mazurkas* — Michelangeli — Dg 2530236

#### CHOU — WEN — CHUNG/ (1923 -)

Un disque: CRI — 251, quatre compositions originales.

#### MUZIO CLEMENTI/ (1752 - 1832)

"But there are for instance 60 sonatas by Clementi and people know only two or three. Some of them are amazing and had a strong influence on Beethoven. Later, Clementi became a business man and a teacher and a very prosperous man. He lost himself, but in the beginning he was a genius of invention. He invented the modern piano (...) his are great works, beautiful works, fabulous works."

Vladimir Horowitz, *Fugue Magazine*, Sept. 78, p. 9.

#### GEORGES CONIUS/ (1862 - 1933)

*Violin concerto?*

#### HENRY COWELL/ (1897 - 1965)

*Piano music*, twenty pieces played by the composer, Folkways Fg-3349 Est -- Ouest:

*Hommage to Iran* (1959), CRI — 173.

*Persian Set* (1957), CRI — 114.

*Ongaku* (1957)

"Henry Cowell is one of the great pioneers of modern music. During the early twenties, for many people in the United States, it was with these piano pieces that twentieth century music began (...) two other aspects of Cowell's music, often commented on, can be found already evident in this early music; one is his penchant for modal melody, and the other is his interest in the music of distant cultures, chiefly oriental. (...) Growing up as he did in and around San Francisco, in the most acute poverty, and isolated from concert life entirely except for a single quartet concert and a single hearing of *Il trovatore*, his musical environment consisted entirely of the Irish and Middle Western tunes his parents occasionally sang, and the music of oriental playmates. The few examples of European music he did hear never represented to him more than one among many possible musical influences, no more weighty in his development than the rhythm of trains or the inflections of the human speech. (...) Eventually he did undertake to master 16th and 18th century counterpoint and conventional harmony, of course; he also devoted the same length of time to studying the music of China, Japan, India and Indonesia with various native masters in Berlin and the United States. (...) Having taken the whole world of music, in both time and space, for his own inheritance, he has never seen greater virtue in any one style or period than in any other". Notes tirées de l'album Folkways 3349.

#### MARIUS CONSTANT/

*Turner (?)*

#### GEORGE CRUMB/ (1929 -)

#### JEAN GRAS/Brest (1879 - 1932)

La musique et la mer...

#### LUIGI DALLAPICCOLA/ (1904 - 1975)

cf- Concert S.M.C.Q. Jeudi le trois novembre 1978, Salle Pollack, 20h15, parallèlement à l'exposition Dallapiccola organisée par l'Institut Culturel Italien de Montréal — titre à préciser.

#### FELICIEN DAVID/ (1810 - 1876)

*Mélodies orientales* (1836)? Est -- Ouest.

#### CLAUDE DEBUSSY/ (1862 - 1918)

Un livre: *Debussy et Edgar Poe*  
de E. Lockspeiser, éditions Du Rocher, Monaco — 1961.

#### MAURICE DELAGE/ (1879 - 1961)

*Quatre poèmes hindous* pour voix, deux flûtes, hautbois, deux clarinettes, quatuor à corde et harpe, Janet Baker mezzo soprano with the Melos Ensemble of London, oiseau Lyre Sol-298.

"A pupil of Ravel, he wrote his *quatre poèmes hindous* while in India in 1912. The melodic lines are occasionally quite chromatic, although this is not exploited for its own sake but to convey an impression of oriental atmosphere. The accompaniment is largely made up of individual melodic lines over a slow-moving chordal background that makes great use of syncopation" Titres: *Une belle* (Madras), *un sapin isolé* (Lahore) *Naissance de Bouddha* (Benares) et *Si vous pensez à elle* (Jaipur). Notes: John Buttrey.

#### JOSQUIN DES PREZ/ (1450 - 1521)

#### FREDERICK DELIUS/ (1862 - 1934)

"In 1899 he moved to the country town of Grez-sur-Loing where he lived, detached from the world, for the rest of his life". Larousse Encyclopedia of music, p. 449. *Mots-clés* de l'univers de Delius: Sunrise, farewell, piano, violin, cello, over The hills and far away, life, midsummer, summer, night, water, castle, north, country, song, dance, hearing, spring, sea, sunset, evening, river, before, koanga (closing scene), late, garden, village, paradise. — 1862/1934.

#### DAVID DIAMOND/ (1915 -)

*World of Paul Klee* (1957), CRI-140.

#### ALPHONS DIEPENBROCK/ (1862 - 1921)

"While in Amsterdam I met a friend of Mahler's, Mr. Alphons Diepenbrock, a very friendly and talented man. Though no longer young, — now almost fifty — and despite his gifts and the fact that he has Mahler's support, he is still entirely unknown in Germany and Austria. This is not the case in Holland, where he is highly successful and respected. He played two of his works for me. One is a choral work. (...) I found it not merely very good, but decidedly impressive."

Arnold Schoenberg, 1912 — *Keynotes Magazine*, No 3, Hollande, 1976 p. 15. Quelques enregistrements au catalogue 1978: Dutch contemporary Music on records, Donemus — Amsterdam: Donemus, Jacob Obrechtstraat 51, 1071 KJ Amsterdam, Holland — sinon de: cf- Peters Corp. 373 Park avenue South — New York — N.Y. 10016 — U.S.A.

#### PAUL DUKAS/ (1865 - 1935)

*La Péri*

#### HENRI DUPARC/ (1848 - 1933)

*Songs*: Janet Baker, Angel 37401  
Jessye Norman, Philips 9500356.

"Frank considered him his best pupil, but in 1885 Duparc had a mental breakdown and never composed another note though he lived for almost another half century. His fame rests entirely on thirteen songs... each one unparalleled in France and indeed in Europe. Only Hugo Wolf was writing this kind of intense, psychological, rich-sounding and completely realized song" Harold C. Schonberg — *The lives of great composers*. — Vol 2 — Futura publications — 1975 p. 102

#### JOHANN Ladislaus Dussek/ (1760 - 1812)

#### MARCEL DUCHAMP/ (1887 - 1968)





ANTONIN DVORAK/ (1841 - 1904)

HANNS EISLER/ (1898 - 1962)

Quatorze manières de décrire la pluie op. 70.

Un des musiciens les plus méconnus du grand public (...) Eisler pensait qu'à côté des changements économiques et politiques, il était nécessaire de mener, dans le domaine de l'esthétique, des recherches exactes. Sans ces analyses de l'action de la musique sur l'individu, son physique comme son psychique, l'esthétique se résumait pour Eisler à une métaphysique: H.P., Magazine: Musique de tous les temps — dédicaces p. 24. Aussi un livre: H. Eisler: Musique de Cinéma, en collaboration avec T.W. Adorno.

MAURICE EMMANUEL/ (1862 - 1938)

"His perfect knowledge of Greek modes, oriental music and folk songs led him to create a characteristic and expressive musical language. In his *Chanson bourguignonne* he clothes the folk element in very subtle harmonies, while for his six piano sonatas he uses a modal system influenced by Debussy. However it is in his orchestral works and dramatic scores that Emmanuel shows himself at his best" p. 399 — Larousse Encycl. of Music — 74.

GEORGES ENESCO/ (1881 — 1955)

Oedipe, opera 1917 — 32

Sonate pour piano No 2, op. 21

Sonate pour violon et piano No 3, op. 25 (1926)

Symphonie de chambre pour 12 instruments solo

MANUEL DE FALLA/ (1876 - 1946)

Atlántida, 2 Angel — Sx - 3852

GABRIEL FAURE/ (1845 - 1924)

Requiem op. 48 (1887)

"Faure's affinity with Greek art has been overlooked" Larousse Encycl. p. 302.

PIERRE-OCTAVE FERROU/ (1900 - 1936)

MORTON FELDMAN/ (1926 - )

ZDENEK FIBICH/ (1850 - 1900)

GERALD FINZI / (1901 - 1956)

Earth and air and rain (song cycle — 1936)

CESAR FRANCK/ (1822 - 1890)

Psyché, Chorus of the Belgian radio, Liège Symphony orchestra — Paul Strauss, EMI — ASD — 3164 (1975). "Cesar Franck, the bridge between the humans and the Devas — had, or rather was, the genius of improvisation" Cyril Scott, Music, its secret influences throughout the ages", p. 199 (1958).

"L'improvisation de l'organiste, sommet de son génie, fut une merveille sans cesse renouvelée; (...) ses meilleurs élèves, tels que Louis Vierne et Charles Tournemire... durent avouer qu'ils avaient presque perdu leur temps dans la classe de Franck, où plus des trois quarts des heures étaient consacrés à l'improvisation, enseignée avec une personnelle et touchante maîtrise, tandis que l'exécution était négligée"

cf. Encyclopédie de la Pléiade — Histoire de la Musique Vol. 2 p. 895

GEORGE GERSHWIN/ (1898 — 1937)

Trois préludes pour piano (1926).

DON CARLO GESUALDO/ (c 1560 — 1613)

ALEXANDRE GLAZOUNOV/ (1865 — 1936)

The Sea poème symphonique.  
Septième Symphonie.

KARL GOLDMARK/ (1830 — 1915)

"The *Sakuntala* overture betrays Goldmark's interest in the discovery of sanskrit literature which went on throughout the 19th century." Larousse Encycl. of Music p. 413 - 14.

PERCY GRAINGER/ (1882 — 1961)

"It was also a misfortune that his imaginative pioneering was frequently so far in advance of his time as to be dubbed eccentric. Born in Melbourne in 1882, he left Australia for Germany when only thirteen, thereafter travelling in England and northern Europe collecting folk songs; he became an american citizen in 1914. Yet, throughout his life he claimed his roots in Australia, and most of his most important work was done before the age of thirty. (...) His *Tribute to Foster* is interesting for the extraordinary instrumentation of the lullaby section. Here Grainger used musical glasses and the bars of a marimba sounded by a cello bow to sustain chords, against a horn and a celeste. Later in the piece he directs some of the performers to produce discordant notes at random within a range of two and a half octaves. The orchestra for *The warriors*, music for an imaginary ballet, one of his finest works, includes three pianos and a large body of tuned percussion instruments, and his interest in unusual sonorities extended to the prophetic view that Western composers would come to learn much from African and Asian music. (...) At this time (1933 — 1935) he was also experimenting with the idea of what he called "free music" in which reigns complete freedom from scales, complete rhythmic freedom and complete freedom from what I call "harmonic morality"...

Grainger was an experimentalist to the end, and developed a composing machine for the production of his free music. This, like so much of his work, was consigned to the Grainger Museum in Melbourne after his death in 1961".

cf: Larousse Encyclopedia of Music — 1974 p. 503-504.

MARCEL GRANDJANY/ (1891 — 1975)

ENRIQUE GRANADOS/ (1867 — 1916)

EDVARD GRIEG/ (1843 — 1907)

"The remarkable *Slaater* for piano, his last work... has influenced Debussy. Some of his best work is in his songs". Larousse Encycl. of Music 1974 p. 456

CHARLES TOMLINSON GRIFFES/

(1884 — 1920)

"At the time of his premature death on April 8-1920 as a result of a lung infection following influenza, Griffes was just coming into his true creative stride and beginning to achieve substantial public success as a composer. His earliest works, mostly songs, show a German influence. There followed the spell on Griffes of French impressionism together with a fascination on his part for things oriental. However, Griffes by some trick of creative magic managed to avoid in his finest impressionist scores any aping of Debussy or of oriental exoticism. Into such works as *The white peacock*, *Clouds*, *The pleasure dome of Kubla Khan* and the *Poem for flute and orchestra*, Griffes put an extraordinary full measure of lyrical passion and a truly visionary poetic sensibility. Indeed, almost all of the most characteristic music written by Griffes between 1912 and 1917 is endowed with the spirit of recurring visions. What manner of composer Griffes might have become had he lived a normal lifespan is anticipated in the immensely powerful one movement piano sonata finished in early 1918. Here he has said his farewell to impressionistic dreams and striven for new creative horizons".

cf: Notes: album Mercury SRI — 75090

La Sonate pour piano, trois versions: S. Starr/Orion 772,70, Leonid Hambro/Lyricord 105, C. Lythgoe/Philips 9500096.

ALOIS HABA/ (1893 — )

ERNESTO HALFFTER/ (1905 — )

Madrid — 1930 — Le Groupe des Huit.

ROY HARRIS/ (1898 — )

Symphonie No 3 (1938)

Quintet for piano and strings (1936)

Piano trio (1934)

LOU HARRISON/ (1917 — )

1° *Pacific Rondo*, *Four pieces for harp*, *Two pieces for psaltery*, *Music for violin with various instruments*. Desto 6478

2° *Suite for violin, piano and small orchestra*, CRI 114 (1957)

("Perhaps the sweetest realization of the Gamelan style ever achieved by an american composer")

cf: Note: Catalogue JCOA — NMDS — New York

3° *Suite for percussion* CRI — 252

"an example of his San Francisco period, it is full of the unexpected"

cf — JCOA — NMDS — Catalogue — New York.

TIBOR HARSANYI/ (1898 — 1954)

Paris — les années 20: "Revolutionary inspiration might be of foreign origin. (...) The so-called *School of Paris* which so influenced French music, consisted of foreign musicians living in Paris. The members of the group were the Czech Bohuslav Martinu, the Hungarian Tibor Harsanyi, the Pole Alexander Tansmann, the Russian Alexander Tcherepnin, The Swiss Conrad Beck and the Rumanian Marcel Mihalovici". cf — Larousse Encycl. of Music — 1974 — p. 400

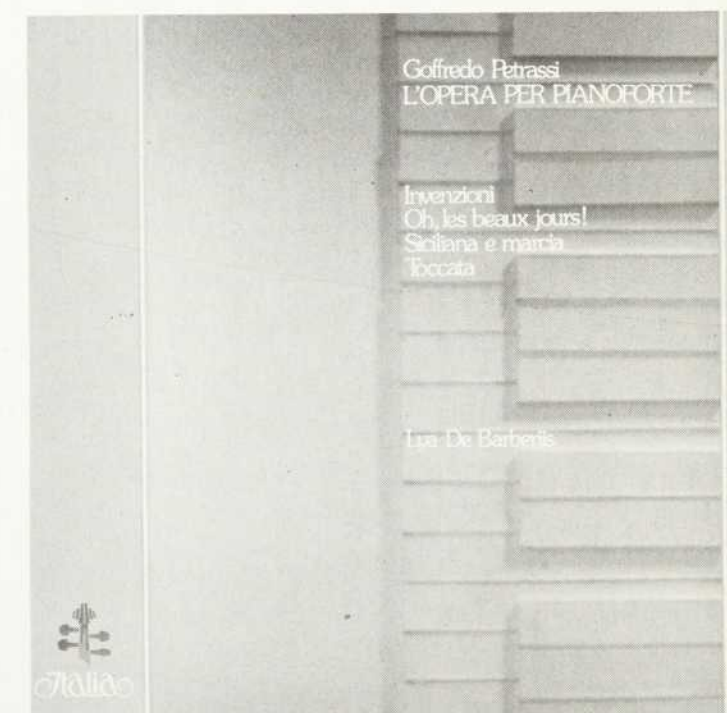
KARL AMADEUS HARTMANN/ (1905 — )

THOMAS DE HARTMAN/

piano solo enregistré par Thomas de Hartmann, trois disques:

- 1— *Seekers of the Truth*
- 2— *Journey to Inaccessible Places*
- 3— *Rituals of a Suli Order*

(dédiés à et intitulés: Gurdjieff)





également de ce même compositeur,

— *Cello concerto, opus 57*  
— *Violin concerto, opus 66*  
— *Second piano sonata*  
— *Twelve Russian fairy tales*  
— *Two nocturnes for piano*

disponibles de: Mrs. Lois Bry, P.O. Box 5961 Grand central station, New York, New York 10017

CHARLES HAUBIEL/ (1892 —)

JOSEPH HAYDN/ (1732 — 1809)

FERDINAND HILLER/ (1811 — 1885)

Pianiste improvisateur.

PAUL HINDEMITH/ (1895 — 1963)

"Well I don't think there should be people that listen only. They all learn how to do it".

Henry Brant, Ear Magazine — février 1977.

AUGUSTA HOLMÈS/ (1847 — 1903)

GUSTAV HOLST/ (1874 — 1934)

(Est — Ouest)

*Choral hymns from the Rig-Veda*, op. 26 (1910)  
*Sâvitri* op. 25 (1908)

ARTHUR HONEGGER/ (1892 — 1955)

Le Groupe des Six — Paris, les années 20:

Dérision/scandale/music-hall/cirque/vaudeville/satire/foxtrots/burlesque/caricature...

Genèse: 1917 — *Parade*: Satie/Cocteau/Diaghilev/Picasso. *Les Six*: A. Honegger, Germaine Tailleferre, Louis Durey, Georges Auric, Francis Poulenc et Darius Milhaud, (1919 — 1921 — Fin).

L'unique manifestation collective du groupe: 18 juin 1921, *Les mariés de la Tour Eiffel*.

ALLAN HOVHANESS/ (1911 —)

"Alan Hovahness discovered oriental music growing up in that great eastern city, Boston. *Moss Garden* is one result. The piece is a garden of sound and silence, not unlike its namesake". CRI — 186  
cf: Catalogue JCOA — NMDS — New York.

Est — Ouest:

*Lousadzak* (coming of light), folkways 3369  
*Floating world* op. 209, columbia M 34537  
*Mountains and rivers without end*,  
*Vishnu*  
*Varuna*, etc...

MARY HOWE/ (1882 — 1964)

*Stars* (1937), *Sand* (1928), CRI — 103

JENO HUBAY/ (1858 — 1937)

ALBERT HUYBRECHTS/ (1899 — 1938)

Belgique: "In the 1920's, some pupils of Gilson, both Flemish and Walloon formed the *Synthetiste group*, following the parisian example of "The Six". (Francis de Bourguignon, Gaston Brenta, André Souris, Albert Huybrechts, René Bernier)... the tragic life of Albert Huybrechts dominated by misery and ill health, is revealed in his anguished music. Its sincerity and intensity is reminiscent of Lekeu; but it is chromatic and polytonal and extremely complex"

cf — Larousse Encyclopedia of Music — 1974, p. 490-91

JACQUES IBERT/ (1890 — 1962)

ANDREW IMBRIE/ (1921 —)

*Symphony No 3* (1970), CRI — 308

VINCENT D'INDY/ (1851 — 1931)

JOHN IRELAND/ (1879 — 1962)

CHARLES IVES/ (1874 — 1954)

Un livre: *Charles Ives Remembered*, an oral history by Vivian Perlis, New Haven and London, Yale University Press 1974-75, 237 p.

"Charles Ives, with his paradoxes, complexities, and eccentricities, was an ideal choice as the subject of an oral history project. He was not conventional and did not choose conventional people as his friends and associates. As a result, those interviewed are interesting, sometimes extraordinary people in their own right. The Ives Project consists of fifty-eight transcribed interviews, and it is the only extensive biographical oral history of an american composer". V.P. — Preface.

"I got marvelous post-cards from uncle Charlie. One of them said "Middle of the ocean, still on board". Chester Ives, p. 87

LEOS JANACEK/ (1854 — 1928)

Musique pour piano solo: *Sonate I-X* — 1905, *Sur un sentier broussailleux*, *Dans les brumes*.

Eva Bernathova, piano, Erato 70518.

"Janacek fut un précurseur dans bien des domaines. Vingt ans avant Bartok ou Kodaly, il entreprit d'explorer systématiquement et de manière scientifique les chants populaires de sa Moravie natale, ne rencontrant que mépris condescendant auprès des milieux académiques germanisés de l'époque. Cette étude contribua puissamment à la formation d'un langage musical reconnaissable entre tous, qui émancipe la dissonance et se libère de l'harmonie fonctionnelle bien avant Debussy, qu'il précède également dans la voix de la liberté métrique totale, dégagée de la symétrie périodique et des contingences de la barre de mesure. Mais l'oreille subtile de Janacek se passionnait également pour les moindres bruits de la nature, qui revivent généralement dans son opéra *Le Petit Renard* (1923), pour les chants d'oiseaux (bien avant Messiaen!) et même, seul parmi tous ses confrères, pour l'étude approfondie des inflexions musicales du langage parlé, voire du rire et des pleurs. Cette influence du parlé, qui rend si difficile l'adaptation de ses oeuvres vocales, opéras et mélodies, en une autre langue, domine même ses oeuvres purement instrumentales, et c'est elle qui conditionne cette thématique brève, hachée, puissamment découpée, et qui s'impose impérieusement à notre mémoire (...). Les oeuvres pour piano témoignent elles aussi de toute la saisissante originalité de ce langage reconnaissable en deux mesures avec ses répétitions obstinées de brefs motifs mélodiques, ses brusques interruptions et changements de rythme ou d'intensité, son allure en apparence rhapsodique et improvisée dissimulant, comme chez Debussy toujours, une solidité de structure insoupçonnée. (...) *Sur un sentier broussailleux* est le titre d'un recueil de dix morceaux qui virent le jour à intervalles irréguliers entre 1901 et 1908. (...) Ces dix feuillets constituent autant de pages d'un journal intime, d'une nostalgie tantôt émue et souriante, dans lequel s'exprime à la fois l'amertume de l'artiste de génie, toujours méconnu à cinquante ans passés, et la douleur terrible causée par la disparition de sa fille tendrement aimée, Olga, morte à la fleur de l'âge, le 27 février 1903. (...) Les quatre pièces, groupées sous le titre *Dans les brumes* datent de 1912... leurs tendres cantilènes moraves harmonisées en douces sixtes, viennent s'insérer dans un contexte musical d'un impressionnisme subtil. Toute analyse technique s'avère superflue ici, tant l'éloquence de cette musique est d'un effort direct et son intériorité discrètement déchirante. Jamais le langage du compositeur n'a été plus riche, plus souverainement libre et original. *Dans les brumes* constitue à n'en pas douter, son chef-d'oeuvre pianistique".

cf: Note de pochette: Harry Halbreich. Sur Leos Janacek, deux livres:

a) Daniel Muller — Janacek, Paris, Rieder 1930 — 94 p.

b) Jaroslav Vogel, Janacek, His life and works, London Hamlyn, 1962, 425 p.

ANDRÉ JOLIVET/ (1905 — 1974)

*Mana*, six pièces pour piano composées d'après six fétiches donnés au musicien par Edgar Varèse.

VASSILI S. KALINNIKOV/

(1866 — 1901 — 1866 — 1901 — 1866...)

*Symphony No 1* in G-Mel/Angel 40173.

YVES KLEIN/ (1928 — 1962)

"L'intérêt de Klein pour la musique remontait toutefois à 1949, moment où il écrit la partition de la symphonie *Monotone — Silence* que l'artiste décrit dans les termes suivants: "Ma vie devrait être comme ma symphonie de 1949, un son continu, sans début ni fin, à la fois unifié et universel, puisque sans début ni fin. Une durée qui apparaît et vit de façon improvisée, une séquence temporelle, à l'intérieur des sens peut-être, dans le domaine physique".

Germano Celant, notes tirées du texte: *Le disque médium artistique, du futurisme à l'art conceptuel*.

ZOLTAN KODALY/ (1882 — 1967)

*Sonate op. 8 pour violoncelle solo* (1915)

CHARLES KOECHLIN/ (1867 — 1950)

Au catalogue Schwann, août 78: *Les Bandar* — Log, op 176 (1939)  
*Cinq chorals dans les modes du moyen âge*  
*Partita for chamber orchestra* (1945)  
*Trio for flute, clarinet & bassoon*

JOHN LA MONTAINE/ (1920 —)

ERNST KRENEK/ (1900 —)

*Choeur sur l'horaire des chemins de fer de Santa Fé* — 1945

ROLAND DE LASSUS/ (1532 — 1594)

LAZLO LAJTHA/ (1892 — 1963)

GUILLAUME LEKEU/ (1870 — 1894)

"Although he died at 24, his work shows an extraordinary depth of feeling, a profound and sad nostalgia as well as a wayward exalted and fanciful temperament. His chromaticisms anticipates the early works of Schoenberg, but his music could also be joyous and fresh, as in the *Fantaisie sur deux thèmes angevins* — his most complete score. His harmonic study *Ophélie* is a marvelously poetic work while the heartbreaking *adagio for strings* the *Violin sonata* and the unfinished *piano quartet* are all outstanding."

cf: Larousse Encyclopedia of Music, 1974, p. 488.

ANATOL LIADOV/ (1855 — 1914)

Un disque: *Music of Liadov: "From the Apocalypse op. 66, From days of old op 21, Baba Yaga op 56, The enchanted lake op 62, Kikimora op 63, Eight Russian folk songs for orchestra op 58, A musical snuff box op 32."*  
USSR Symphony orchestra, Yevgeny Svetlanov, Mel/Angel 40159

SERGEY M. LIAPUNOV/ (1859 — 1924)

FRANZ LISZT/ (1811 — 1886)

"His works have many prophetic aspects which foreshadow developments even of the 20th century (...) Liszt was a visionary (...) he used entirely new musical forms and this made him one of the great forerunners of modern music. He believed that no chord could sound absolutely foreign to a given key, however far removed it might seem, and in his later works he dispensed with the classical rules of modulation. From here, it is only a step to atonality. The whole of the wagnerian musical style is already sketched in the great symphonic poems of Liszt (...) In many of his works particularly in the *Fountains of the Villa d'Este* and *Nuage gris*, Liszt appears as the precursor of impressionism, and anticipate Debussy's shifting harmonic scheme and techniques used by Ravel".

cf. Larousse Encyclopedia of Music — 1974 — P 320-21 F. Liszt Psaume No 13.

CHARLES MARTIN LOEFFLER/ (1861 — 1935)

"Loeffler as a creator offers a many faceted musical personality. Full-blown franckian chromaticism, elements of debussyan impressionism, Gregorian chant, Russian folksong even american jazz and Irish airs were grist for his mill as a composer: he was an eclectic in the very best meaning of the word, with a superb command of all the art and craft of composition.

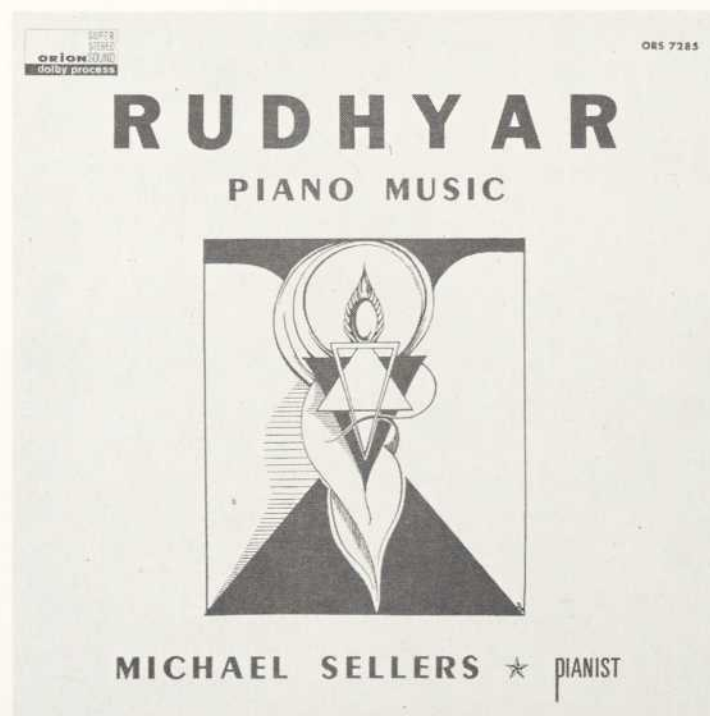
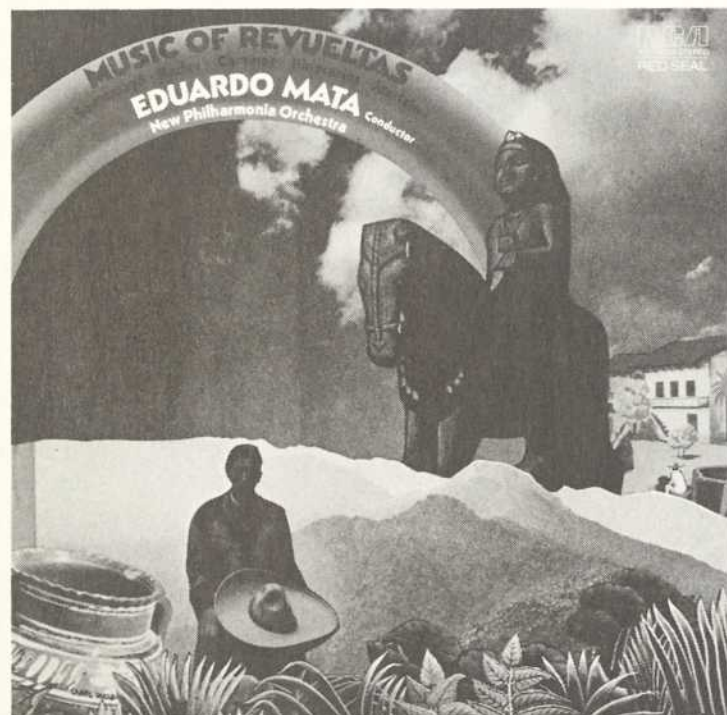
cf: notes de l'album Mercury SRI 75090

FEDERICO GARCIA LORCA/ (1899 — 1936) "Le compositeur"

*Thirteen Old Spanish Songs* — Teresa Berganza, Deutsche Grammophon 2530875.

ALBERIC MAGNARD/ (1865 — 1914)

"Voici le moins connu des grands musiciens français de sa génération (...) Albéric Magnard est né à Paris le 9 juin 1865 (...) vers 1897, il est atteint de surdité partielle, ce qui accentue sa misanthropie naturelle. Aussi, en 1904, acquiert-il un vieux manoir à baron (Oise) où il se retire ne





faisant plus que de rares apparitions à Paris. (...) Le 3 septembre 1914, les soldats allemands pénètrent sur son domaine. Magnard meurt en le défendant les armes à la main. On retrouvera son corps carbonisé sous les ruines de sa maison incendiée par les envahisseurs. Ses manuscrits ont presque tous été détruits, et sa dernière oeuvre, "Douze poèmes en musique" non encore gravée, perdue à tout jamais. Son catalogue ne comporte que 21 opus, mais on n'y trouve guère d'oeuvres secondaires." Harry Halbreich, notes, de l'album Erato STU 70470: *Promenades op. sept* d'Albéric Magnard, pour piano solo interprété par Jean Doyen.

**EDWARD McDOWELL/ (1861 — 1908)**  
Sea Pieces (8) op 55 — pour piano solo

**GUSTAV MAHLER/ (1860 — 1911)**

**FRANK MARTIN/ (1890 — 1974)**

**BOHUSLAV MARTINU/ (1890 — 1959)**  
Un disque: *Les fresques de Piero Della Francesca*

*Concerto for two string orchestras, piano and timpani*  
Supraphon 50109

**COLIN McPHEE/ (1901 — 1964)**  
Est — Ouest

**NIKOLAI MEDTNER/ (1880 — 1951)**  
*Improvisations* (piano), Orion 7019

**FELIX MENDELSSOHN/ (1809 — 1847)**  
*Songs without Words*, D. Barenboim, piano, coffret, trois Deutsche Grammophon 2709052

**OLIVIER MESSIAEN/ (1908 — )**  
"The avowed intention of the Young France Group, formed in the 1930's, was to reinstate those deeper and permanent human and spiritual values which the postwar generation had affected to despise and ignore. The group was initiated by Yves Beaudrier (1906 — ) more by virtue of his manifest than his compositions. But the original intention has not survived, as the other members, Daniel Lesur, André Jolivet and Olivier Messiaen have orientated their music in very different directions". Larousse Encycl. of Music, p. 402.

**GEORGES MIGOT/ (1891 — )**  
"A highly cultured and very religious man, he uses a severely contrapuntal line; he is inspired by the mystique of numbers and frequently looks back to the old French music of the troubadours. His esoteric preoccupations and lofty spiritual ideals have earned him the nickname "The group of one".

cf. Larousse Encycl. of Music p. 404

**DARIUS MILHAUD/ (1892 — 1974)**

**ENERST JOHN MOERAN/ (1894 — 1950)**  
"Moeran was just too young to complete his musical training and launch his career before the war, and he went to France as a despatch rider after only 18 months at the Royal College of Music. He was eventually invalidated out with shrapnel too deeply lodged in his head for operation, probably a contributory cause to the cerebral hemorrhage that ended his life prematurely in 1950. (...) He had a true and recognisable individuality, and by digging deeper we discover the artistic core which is Moeran's and no one else's. "Anthony Payne, notes pour: *Rhapsody in F sharp* for piano and orchestra (1943) HNH 4042 aussi:

*Violin Concerto*: (1938 — 1941)

*Sinfonietta* (1944)

*Cello Concerto* (1944 — 1945)

**FEDERICO MOMPOU/ (1893 — )**  
*Piano music*, orion 76234 et 78286

**CLAUDIO MONTEVERDI/ (1567 — 1643)**

**IGNAZ MOSCHELES/ (1794 — 1870)**  
(pianiste improvisateur)

**MIHOLY MOSONYI/ (1814 — 1870)**

**MORITZ MOSZKOWSKI/ (1854 — 1925)**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART/ (1756 — 1791)**  
Un livre: Marcel Moré/ *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Galilimard 1971, 177 p. \$5.95

**THEA MUSGRAVE/ (1928 — )**

**MODEST MUSSORGSKY/ (1839 — 1881)**  
— *Entantines* (song cycle)  
— *Sans soleil* (song cycle)

Mussorgsky/Harry Partch: un parallèle

"The creative person shows himself naked and the more vigorous his creative act the more naked he appears, sometimes totally vulnerable, yet always invulnerable in the sense of his own integrity. I am now 69 as this is being said and I have been doing my own thing for more than five and a half decades. This thing began with truth and truth does exist".

cf. Harry Partch, Columbia M2-30576

Un disque: *Music of Harry Partch*, CRI — 193

"These extraordinary works are derived from Partch's belief that the spoken/sung word is the essence of music and is the only God-given element in an otherwise manmade art".

cf. Catalogue JCOA — NMDS — New York.

"Mussorgsky was of necessity mainly self-taught. (...) He found no difficulty in forgetting the rules, which is the prerequisite of originality. He considered music not as an end in itself... "I want to speak to man in a language of truth" he declared. For Mussorgsky the impression, words and music form an indissoluble whole, the vocal line or melody being born of the language and motivated by its meaning... each work creating its own individual form. In consequence, Mussorgsky's harmony is quite free. It is not derived from any manual but is dictated solely by ear and frequently escapes from a given key..." cf. Larousse Encycl. of Music 1974, p. 342-43.

**CARL NIELSEN/ (1865 — 1931)**  
*Symphony No 3* — op 27; *Espansiva* (1912)

Leonard Bernstein, Royal Danish orchestra, Columbia Ms-6769

**LUIGI MONO/ (1924 — )**  
*La terra e la campagna* — 1958 — pour soliste/choeur et orchestre sur trois poèmes de Cesare Pavese.

**RIKARD NORDRAAK/ (1842 — 1866)**  
"Composed a few outstandingly lovely songs and introduced Grieg to norwegian popular of folk music.

Larousse Encycl. of Music — p. 456

**MAURICE OHANA/ (1914 — )**  
*Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* avec José-Luis Gomez (récitant) Michel Jarry (baryton), Elizabeth Chojnacka (clavecin), l'ensemble Ars Nova, Dir. Theodor Guschlbauer. D'après le poème du même nom de Federico Garcia Lorca en hommage au célèbre matador mortellement blessé dans l'arène le 11 août 1934 à 5 hres de l'après-midi tout près de Madrid. —disque Erato 71-136

**LEO ORNSTEIN/ (1892 — )**  
*Piano Music* — Martha Anne Verbit — Genesis 1066

**HALL OVERTON/ (1920 — 1972)**  
*Pulsations* (1972) — CRI-SD-298

"Pulsations is the last in overton's considerable catalogue and is probably the work that most perfectly fuses his own equal and opposite musical loves, concert music and jazz. In his words, it "explores various aspects of rhythm. Instead of avoiding the pulse, my intention was to write music based largely, on a strong steady beat." (...) the work is dedicated to Thelonious Monk, the eminent jazz pianist, who is one of the many jazz people Overton worked closely with".

Notes de pochette.

**ANDRZEJ PANUFNIK/ (1914 — )**  
*Autumn Music*/ 1960 — Unicorn RHS-306

**HARRY PARTCH/ (1901 — 1974)**

**JUAN CARLOS PAZ/ (1897 — )**  
Groupe Renovacion (1929), Argentine

**CARMINE PEPE/**  
*Rue de la tombe Issoire* for piano, opus one 32

**GOFFREDO PETRASSI/ (1904 — )**  
Un disque: *L'opera per pianoforte*:  
1— invenzioni (huit)

2— *Oh, les beaux jours!* (trois)

3— *Toccata*

4— *Siciliana E Marcia*

Lya de Barberús, pianoforte — disque, Italia ITL-70017

**HANS PFITZNER/ (1869 — 1949)**

**WILLEM PIJPER/ (1894 — 1947)**  
Compositeur hollandais — plusieurs disques disponibles au catalogue Donemus — Amsterdam de 1978 dont la *Troisième symphonie* de 1926.

**FRANCIS POULENC/ (1899 — 1963)**  
Quatorze improvisations pour piano

**FRANCESCO BALILLA PRATELLA/ (1880 — 1955)**

L'évoluzione della musica dal 1910 al 1917, Istituto Editoriale Italiano, Milan, n.d. (1917 ?) — deux volumes. Recueil des écrits de Pratella sur la musique futuriste.

**SERGE PROKOFIEV/ (1891 — 1953)**

Un disque: *Alexandre Nevsky op 78*, (1939) Angel-S 40010 aussi, *Visions fugitives* (vingt) op 22 (1915 — 1917) Piano solo.

**GIACOMO PUCCINI/ (1858 — 1924)**

**SERGEI RACHMANINOFF/ (1873 — 1943)**  
*Concerto No 4 in g for piano op 40* (1927) Arturo Bendetti Michelangeli; Angel 35567

**MAURICE RAVEL/ (1875 — 1937)**  
*Ravel joue Ravel*, piano solo, Archive-piano, X-912

**VLADIMIR REBIKOFF/ (1866 — 1920)**  
"He was one of the first russians to exploit the whole tone scale seriously and is often considered the father of russian modernism. However, his profession of faith was purely "impressionist". He wrote the *Melomimiques*, which he claimed "express moments in the life of man when words are no longer sufficient". He also wrote a strange work entitled: *Music in 1960.*"

Larousse Encycl. of Music — p. 427

**ANTON REICHA/ (1770 — 1836)**

**SILVESTRE REVUELTAS/ (1899 — 1940)**  
Frida Kahlo, *Her life, her art by* Hayden Herrera — Art Forum, Mai 1976, p. 38-44.  
(*Music of Revueltas*, RCA — ARLI — 2320.)

**ROGER REYNOLDS/ (1934 — )**

**WALLINGFORD RIEGGER/ (1885 — 1961)**  
"The late W. Riegger is one of the major under-discovered american composers. His *string quartet No. 3* is one of his most beautiful works". CRI-307

cf — JCOA — NMDS — Catalogue New York

**GEORGE ROCHBERG/ (1918 — )**  
*Songs in Praise of Krishna* (1970) CRI-360

**J.J.A. ROGER DUCASSE/ (1873 — 1954)**

**GUY ROPARTZ/ (1864 — 1955)**  
"Durant trente-cinq ans, il donnera une impulsion prodigieuse à la vie musicale de la Lorraine puis de l'Alsace, tout en sachant fort bien que son éloignement de Paris freinait sa carrière de compositeur. Loin de la foule, en dehors des fluctuations de la mode, il édifiera jusqu'à ses derniers jours une oeuvre d'une richesse magnifique qui reste entièrement à découvrir. (...) Ropartz aura prolongé ainsi jusqu'à notre époque la tradition de l'école franckiste dont il fut le dernier survivant. (...) Comme chef d'orchestre et comme animateur, le méditatif savait faire place à l'homme d'action, et il n'y eut pas d'être plus sociable et plus amène que ce virtuose du tennis. De même son inspiration savait s'arracher à la fascination de la mer, de la lande ou de la montagne, pour s'attacher à des thèmes plus souriants et plus légers. (...) Seule la cécité, survenue en 1953, l'oblige à interrompre son travail créateur. Il meurt à Lanloup le vingt-deux novembre 1955".

Harry Halbreich, notes pour l'album Erato STV-70471: G. Ropartz — *Jeunes filles* (cinq esquisses pour piano), — Jean Doyen, pianiste.

**NED ROREM/ (1923 — )**  
*Book of hours for flute & harp* (1975), CRI-362

*Day music for violin & piano*, Desto 7151

*Night music for violin & piano* (1972), Desto 7174

trois disques complémentaires (?)

**HILDING ROSENBERG/ (1892 — )**  
*Tre Sonater for solo violin*

Disque Caprice RIKS-LP (Suède)

**ALBERT ROUSSEL/ (1869 — 1937)**  
Est — Ouest

*Padmavâti*, (1914 — 1918)

"Orphelin de bonne heure, il fut confié à ses grands-parents, et cette jeunesse un peu triste, illuminée cependant par sa découverte de la Mer laissera son empreinte sur le caractère de l'homme mûr, discret, renfermé, avec un fond dérobé de tendresse mélancolique. (...) En 1894, Roussel démissionne de son grade d'officier de marine, après avoir fait le tour du monde et découvert en particulier la magie de l'Inde..." Harry Halbreich, notes pour l'album Erato STV-70472: A. Roussel — musique pour piano solo.

**DANE RUDHYAR/ (1895 — )**  
Est — Ouest

Un disque: *piano music: Syntony, Pentagrams-book III* (the release — 1924/25)



Michael Sellers, pianiste, orion ORS-7285

"Rudhyar's music has long been ignored, in spite of occasional performances, because it was foreign to the trend of contemporary music. But the new generations which have discovered oriental music and mystical or occult approaches to life — as well as being conditioned by depth psychology and a profound longing for new types of human relationships—are now responding warmly to this music. (...) Rudhyar, in our age which emphasizes specialization, is in every possible way a generalist. He has been called a renaissance man. He has had several books of poems published, and some twenty volumes on philosophy, psychology and the vision of a transformed humanity. In 1933 he began to develop a new approach to astrology, stressing its character as a symbolic language, by the use of which the individual can be assisted in his development as a whole person. He has pioneered in the integration of depth-psychology, astrology and a cyclocosmic philosophy of existence." Notes de pochette.

#### CARL RUGGLES/ (1876 — 1971)

*Angels* (for muted brass)

*Evocations* (quatre chants pour piano)

*Men and mountains* (for orchestra)

*Organum* (for orchestra)

*Portals* (for string orchestra)

*Sun treader* (for orchestra)

*Toys* (for voice and piano)

*Vox Clamans in deserto* (four songs — voice/orchestra)

*Lilacs* (for string orchestra)

"Carl Ruggles was born in Marion, Massachusetts, March 11-1876. His ancestors were sea faring people of Cape Cod stock. Ruggles street in Boston was named for one of his forebears. (...) He is noted for the uncompromising style of his music. He is also notorious because he has produced so few works." Notes de pochette pour l'album Columbia AML-4986.

#### LUIGI RUSSOLO/(1885 - 1947)

Un livre: *Futuristie* de Giovanni Lista, Manifestes, documents, proclamations, éditions l'Âge d'Homme, 1973, 450 p.

Sur la musique futuriste: p. 307-322 (instruments nouveaux/bruitisme et improvisation libre).

#### ERIK SATIE/ (1866 — 1925): Entracte...

Early piano works, vol. two: *Ogives, Sarabandes, Gymnopédies*, interprétées (lentement) par Reinbert de Leeuw, Telefunken 6-42224 AW.

En parallèle et simultanément: *Musique lente*: "Un archipel d'échos, les laboureurs du microsillon — les disques les plus lents — petite anthologie du classicisme planant". cf. Magazine *Le Sauvage*, un été lent — juillet 78 — No 55, p. 64-69.

#### HENRI SAUGUET/ (1901 — )

"The School of Arcueil was made up of admirers of the simplicity, naïveté and economy of style of Erik Satie's latest works. Its most distinguished member was Henri Sauguet. His own music displays considerable sensitivity and depth of feeling."

cf. Larousse Encycl. of Music, p. 402.

Au Catalogue Schwann d'août 78, Henri Sauguet fait immédiatement suite à Erik Satie...

#### DOMENICO SCARLATTI/ (1685 — 1757)

*Douze sonates* — Vladimir Horowitz

piano — Columbia MS-6658

#### GIACINTO SCELSI/ (1905 — )

*Quartetti d'archi No 4* (1964) Mainstream 5009.

"In his quartet No. 4 in one movement (1964), the author follows up the research he started with the *four pieces on a single note* for orchestra. The structure of the composition is based on the succession and superposition of microtones (quartertones), with subtle color, rhythm and intensity variations of the note, which tends to expand towards the neighbouring note in a progressive ascent within which a spiritual significance may be recognized."

Dennis Vaughan, notes de pochette

#### FRANZ SCHMIDT/ (1874 — 1939)

*Symphony No. 4 in C*, Zubin Mehta, Vienna phil. — London 6747

"After Anton Bruckner and Johannes Brahms and alongside the older Gustav Mahler, he adhered to the Viennese classical tradition, carried it forward, and, as it seems to us today, brought it to an end as its ultimate master (...) His most fruitful creative period and the moulding of his typically personal style took place within the last fifteen years of his life. During this period he produced those important works which have since found a permanent place in Viennese concert programmes: The fourth symphony, the five chamber-music works, numerous much played organ pieces as well as variations for orchestra and two piano concertos. Most important of all, the magnificent work of his last years. The oratorio based on the revelation of St-John: *The book of the Seven Seals*..."

cf. Erich Graf, notes de pochette

#### FLORENT SCHMITT/ (1870 — 1958)

#### ARNOLD SCHOENBERG/ (1874 — 1951)

Le chiffre treize.

#### JOHANN SCHOBERT/ (c. 1720 — 1767)

"Avec Johann Schobert, Silésien d'origine, mais venu très tôt — vers 1760 — se fixer à Paris, s'amorce ce renouveau de la musique de clavier. Séduisante et pure figure que celle de ce juvénile compositeur, au service du prince de Conti, applaudi dans la plus haute société, et dont les oeuvres suscitent de grands enthousiasmes tant dans notre capitale qu'à Londres et à Amsterdam. (...) Destinée brillante, mais trop brève: à peine âgé d'une trentaine d'années, il meurt en 1767 empoisonné par des champignons."

Histoire de la Musique — II — la Pléiade, p. 177

J. Schobert, un disque: *Six sonatas for harpsichord op 14* Arion 90605.

#### FRANZ SCHUBERT/ (1797 — 1828)

#### CLARA SCHUMANN/ (1819 — 1896)

Un livre: *Clara Schumann*, biographie de Robert Pitrou, éditions Albin Michel — Paris — 1961 252 p.

#### ROBERT SCHUMANN/ (1810 — 1856)

*Albumblätter op 124*

#### CYRIL SCOTT/ (1879 — 1970)

"Cyril Scott is one of the rarest artists of the present generation. His rhythmical experiments, his technique, even his style of writing, may at first sight appear strange and disconcerting. Inflexible severity, however, compels him to carry out to the full his particular system of aesthetics, and his only."

Claude Debussy.

"An infant prodigy at the piano, he was accepted by the Frankfurt conservatory at the age of twelve, and returned there as a youth to study composition with Ivan Knorr... Fellow students were Percy Grainger, a life-long friend and tireless supporter, Roger Quilter, Norman O'Neill and Balfour Gardiner, known collectively as the Frankfurt group. (...) Scott's prolific output in most forms is astonishing, particularly when in later years it was accompanied by numerous books on the occult therapeutics, as well as poetry... "The complete neglect of Scott is something inexplicable."

cf. Roger Wimbush, notes pour l'album Cyril Scott — HNH-4051 (1977)

*Piano music*, Anne Verbit, Genesis 1049

*Sonate No. 3* — piano (1956) Orion 76236

#### ALEXANDER Scriabin/ (1872 — 1915)

Un livre: *The New Scriabin/* enigma and answers, by Faubien Bowers, St Martin's Press — New York 1973 210 p.

Un disque: *piano music*/Vladimir Horowitz — Columbia M-31620.

#### MATYAS SEIBER/ (1905 — 1960)

*Ulysses*: Cantate d'après James Joyce

#### DEODAT DE SEVERAC/ (1873 — 1921) (L'occitan)

"... Le soir du 11 novembre 1918, il remplace au pied levé le joueur de tuba de la fanfare municipale de son village pour les festivités de l'armistice.

Tout Séverac est dans ce geste: de caractère jovial et amène, de goût et de moeurs simples, préférant à toute autre la compagnie des humbles paysans de son village, qui l'adoraient (sa mort devait être un deuil pour toute la région!), il se sentait dépaycé dans la grande ville, et devenait dès lors rêveur et distrait. (...) La mort vint le faucher à 48 ans seulement, à Céret, le 24 mars 1921, à l'issue d'une longue et pénible maladie... au dire de ses proches, il emportait dans la tombe quantité d'oeuvres magnifiques, parfois supérieures à celles qui nous restent, qu'il n'avait pas notées, mais seulement improvisées au piano."

cf. Harry Halbreich, Notes, de l'album Erato STU — 70471.

#### JEAN SIBELIUS/ (1865 - 1957)

*Symphony No 6 in D op 104* (1923)

#### CHRISTIAN SINDING/ (1856 - 1941)

*Rustle of Spring*, Richard Nixon: piano, La Maison Blanche — U.S.A.

#### NIKOS SKALKOTTAS/ (1904 - 1949)

*Piano music*, George Bennette, Desto 7136

"One of the greatest of all Greek composers. Nothing could be more extraordinary than his career. Precociously gifted, he was able to study in Germany thanks to a wealthy patron and lived there from 1921 to 1933. First as a violinist and then as a composer, he studied with Jarnach and Kurt Weill but mostly with Schoenberg, with whom he stayed for four years. (1927 - 31). In 1933 when his name was already becoming well known in avant-garde circles, financial difficulties obliged him to return to Athens. From that time onwards until his premature death sixteen years later, he completely disappeared from active musical life and earned a living as a simple orchestral player. Henceforth he was to know nothing further of contemporary musical developments, since the repertoire of his orchestra was strictly traditional. Yet after his death, some 150 compositions were found among his papers. They were of all types and were of a quality that staggered even his most intimate friends.

Most of these compositions were on a large scale and together they represent one of the most important musical achievements of our time."

cf. Larousse Encyclopedia of Music 1974 P. 498.

#### NICOLAS SLONIMSKY/ (1894 — )

#### BEDRICH SMETANA/ (1824 - 1884)

*Czech dances for piano* (1877 - 78)

#### RICHARD STRAUSS/ (1864 - 1949)

#### IGOR STRAVINSKY/ (1882 - 1971)

*Three pieces for solo clarinet* — 1918, Everest 3184

#### KAROL SZYMANOWSKI/ (1882 - 1937)

"At the beginning of the century a number of talented young musicians founded a group under the name of "Young Poland", in revolt against this reactionary atmosphere. This group, which was however comparatively short lived, comprised Mieczyslaw Karłowicz, Grzegorz Fitelberg, Ludomir Rozycki and Apollinary Szeluto. Their first compositions before the first world war, reveal their innovative tendencies, though they remained primarily interested in symphonic compositions. (...) The works of Karłowicz (1876 - 1909) are some of the most remarkable of all Polish orchestral composers filled with a dreamy melancholy and imbued with a slav lyricism. (...) of the young composers, Karol Szymanowski was the most note-worthy of them all".

cf. Larousse Encyclopedia of Music, p. 461-62.

"An innovator all his short life, his year of birth coincides with Edgar Varèse and his death with Maurice Ravel. He became the finest composer in Poland since Frederic Chopin, and influenced many others after him... His music from his early student days was based on several influences which later combined to produce a national style with other added qualities — notably dramatic and mystic — which made it intensely personal. Szymanowski's career as a composer falls into five various stages:

- 1) a german romantic period
- 2) a frenetic-dramatic-tragic period.
- 3) the oriental, mystical period
- 4) the impressionist period
- 5) the personal polish period based on nature and the folk songs and dances of Poland notably Zakopane in the Tatras mountain region"

cf. notes pour l'album Unicorn — 75023: *symphonie concertante opus 60* and pieces for solo piano, Felicia Blumental, Polish Radio Symphony Orchestra of Katowice, Kazimierz Kord — conductor. (autres enregistrements pour Orion, Delos, Telarc, Lyricord, Unicorn...)

#### ELIAS TANENBAUM/ (1924 — )

*Four Compositions for arp synthesizer*, dont *For the Bird*, pour Charlie Parker.

CRI 7130

PIERRE BOULEZ  
GIACINTO SCELSI  
EARLE BROWN

MAINSTREAM

LIVRE  
POUR QUATUOR: I, II & V

QUARTETTO  
D'ARCHI NO.4

STRING  
QUARTET (1965)

NEW MUSIC  
FOR  
STRING QUARTET

QUATUOR PARRENIN  
(PARIS)  
DAS  
HAMANN QUARTETT  
(HAMBURG)  
QUARTETTO  
DI NUOVA MUSICA  
(ROME)  
NEW YORK  
STRING QUARTET  
(NEW YORK)



CARL TAUSIG/  
(1841 - 1871 - 1841 - 1871 - 1871...)  
*Piano works*, Ponti, Candide 31031

SIGISMOND THALBERG/  
(1812 - 1871) *Pianiste improvisateur*  
*Piano music*, Candide 31084

ERNST TOCH/ (1887 - 1964)

CHRÉTIEN URHAN/ (1790 - 1845)  
*Temps et lieux*, quatre lettres pour le piano — 1834?

FARTEIN VALEN/ (1887 - 1952)

"An independent and isolated figure who after studies in Berlin spent his life in the western Norwegian fjords. He was the first Norwegian atonal composer. His music breathes a sense of profound peace. His masterpieces are: *Le cimetière marin* (d'après Valéry — poème symphonique), *La Isla de Las Calmas*, *A violin concerto* and *Four string quartets*."  
cf- Larousse Encycl. of Music — p. 457

— quelques enregistrements sur Philips:

- 1) *Piano Concerto op 44* — 838053 — Ay
- 2) *Serenade for five wind instruments op. 42*, No 839 248 AY
- 3) *Pastoral op 34* (orgue) 854.000 AY

DAVID VAN VACTOR/ (1906 -)

EDGAR VARESE/ (1883 - 1965)

RALPH VAUGHAN WILLIAMS / (1872 - 1958)

TOMAS LUIS DE VICTORIA/ (1549 - 1611)

LOUIS VIERNE/ (1870 - 1937)

HEITOR VILLA LOBOS/ (1887 - 1959)

RICHARD WAGNER/ (1813 - 1883)  
*Wesendonck songs* (1857 - 1858)

Jessye Norman — soprano, Colin Davis et le London Symphony orchestra, Philips 9500031

ANTON WEBERN/ (1883 - 1945)  
*Piano variations op 27*

*Movement for piano*

*Children's piece* (piano)

*Piano piece in minuet tempo*

Bruno Mezzena, piano  
EMI — électrola 1-C065-95058.

*Five orchestral pieces op 10* (1913).

KURT WEILL/ (1900 - 1950)

CHRISTOPHER E.F. WEYSE/ (1774 - 1842)  
Danemark: "... whose improvisations made such a deep impression on his contemporaries..." Larousse Encycl. of Music, p. 457

IVAN WYSCHNEGRADSKY/ (1893 -)

*Quarter-tone piano music*, interprétée par Bruce Mather et Pierrette Lepage, pianos, McGill University records, no 77002 — 1977 — (également sur ce disque: *sonate pour deux pianos* de Bruce Mather et Carillon de Bengt Hambraeus — disponible à la faculté de musique de l'université McGill à Montréal, aux guichets de la salle de concert Pollock, 555 ouest, rue Sherbrooke.

"Le courage et la volonté d'Yvan Wyschnegradsky face à des difficultés incroyables et à l'indifférence du monde musical, semblent presque surhumains. Après 1928, il écrivit très peu d'oeuvres en demi-tons. À cause des problèmes pour faire construire des instruments à microtons, il n'y eut presque pas d'exécutions de ses oeuvres jusqu'en 1937 lorsqu'il adopta la solution d'utiliser deux ou plusieurs pianos accordés à des dièses différents. À part les deux concerts de ses oeuvres à Paris en 1937 et 1945, les exécutions étaient encore rares. C'est seulement depuis quelques années qu'on commence à reconnaître l'importance de ses oeuvres et de ses écrits théoriques sur la composition en microtons. Son isolement à Paris, où il vivait depuis 1920, était si total que, pendant mon séjour là-bas, entre 1959 et 1962, je n'ai pas entendu parler de lui une seule fois. On l'avait oublié. C'est finalement grâce à Bengt Hambraeus que j'ai rencontré Wyschnegradsky en 1974. Il est intéressant de raconter comment Hambraeus l'a rencontré. En 1969, Hambraeus s'est rendu à Paris afin de consulter Marina Scriabin, la fille du compositeur, à propos des préparatifs de la radio suédoise pour le centenaire de la naissance de Scriabin. Elle lui a répondu que, étant donné qu'elle n'avait que deux ans lors de la mort de son père en 1916, elle ne se souvenait de rien, mais qu'il ferait bien d'aller voir Wyschnegradsky qui habitait à seulement deux coins de rue de chez elle. Un résultat de la rencontre Hambraeus-Wyschnegradsky, ce fut l'exécution de plusieurs de ses oeuvres au cours des émissions consacrées à Scriabin, émissions qui le reconnurent comme disciple spirituel et musical de Scriabin." Bruce Mather, extrait des notes de pochette.

HUGO WOLF/ (1860 - 1903)  
Vingt-deux poèmes d'Eichendorff.

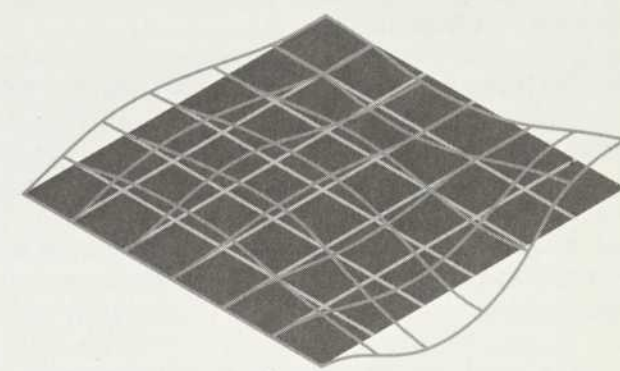
STEFAN WOLPE/ (1902 - 1972)  
Un disque: *Form, for piano* (1959)

*Form IV — broken sequences* (1969) CRI — 306.

CHARLES WUORINEN/ (1938 -)  
Concerto for piano (1965 - 1966)? CRI — 239

EUGENE YSAÏE/ (1858 — 1931)  
*Six sonates pour violon solo*, op 27

KAROL SZYMANOWSKI  
MASQUES AND ETUDES • PIANO  
CAROL ROSENBERGER



#### QUELQUES DATES (cf la Pléiade)

1071 - 1126? Guillaume IX, comte d'Aquitaine, premier troubadour connu.

1455 Premier livre imprimé en Allemagne (bible de Mayence).

1501 Petrucci fonde l'imprimerie musicale à Venise.

1751 Discours préliminaire à l'Encyclopédie de D'Alembert.

1767 Dictionnaire de musique de J.J. Rousseau. Histoire générale critique et philologique de la musique, de Blainville.

1791 Dictionnaire historico-biographique des compositeurs, de Gerbert.

1837 - 1844 Biographie universelle des musiciens, de Fétis.

1877 Invention du phonographe par Charles Cros et Edison.

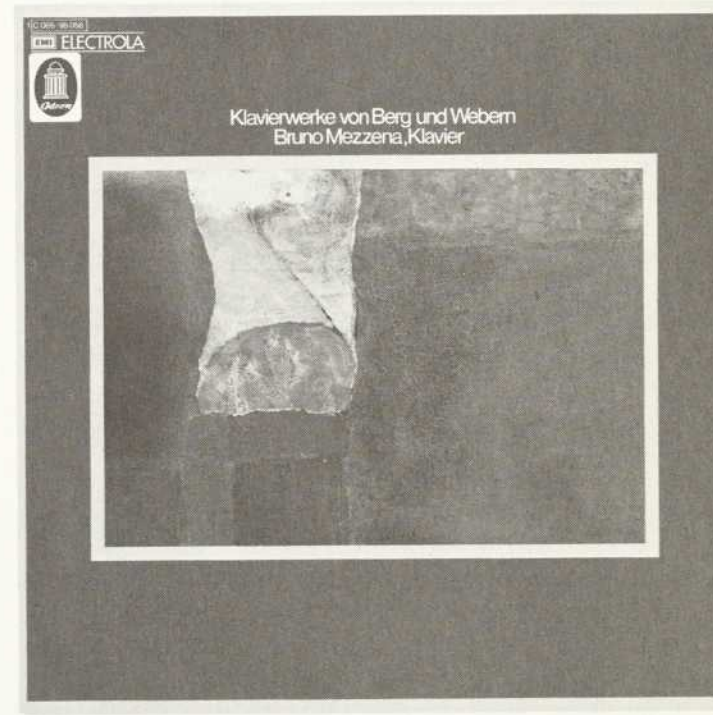
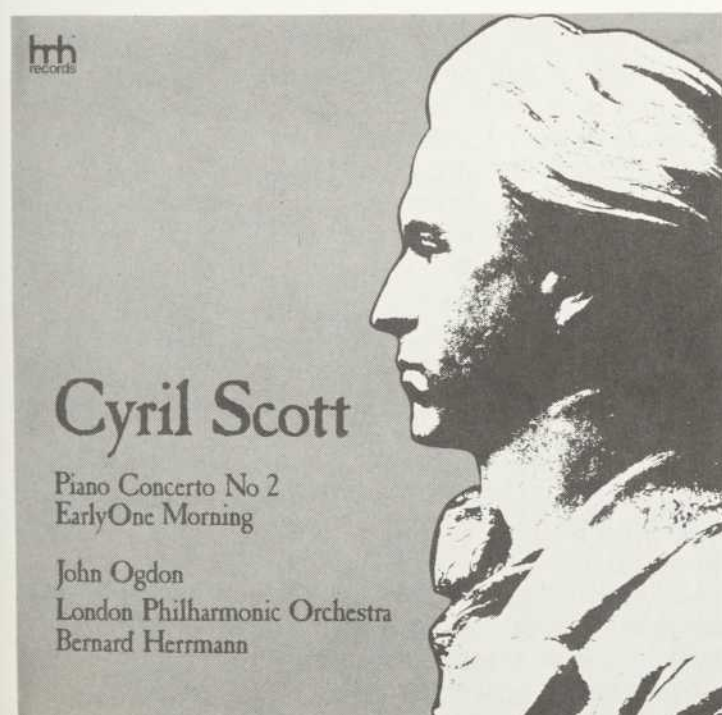
1879 Dictionnaire de la musique et des musiciens.

1900 - 1904 Dictionnaire bio-bibliographique des musiciens depuis l'ère chrétienne jusqu'au milieu du 19e siècle, de Robert Eitner.

1948 Invention du disque longue-durée (microsillon) par Peter Goldmark.

1978 Antoine Goléa: la Musique de la Nuit des Temps aux aurores nouvelles.

Roland de Candé: histoire universelle de la musique, des origines à l'époque contemporaine. ■





# MELVIN CHARNEY

Entretien avec Chantal Pontbriand

**Chantal Pontbriand:** Qu'entendez-vous par le contenu héroïque de l'architecture?

**Melvin Charney:** Le terme "*héroïque*" joue sur trois plans en même temps. Le premier est le contexte spécifique de l'histoire de l'architecture: c'est tout le phénomène de l'an 1900 et la vision qui a donné naissance à l'art moderne et à l'architecture moderne. On a pensé à cette époque-là créer quelque chose de tout à fait nouveau; quelque chose qui allait changer notre façon de vivre.

Selon cette tradition de l'architecture moderne, la période 1910-1930 est considérée comme une "*période héroïque*" où des architectes oeuvrant dans les capitales de l'Europe inventaient un vocabulaire tout neuf. Ce qui est important pour moi, c'est la distinction entre les mythes que nous avons maintenant de cette période-là et l'existence que je mène moi-même dans un coin du monde, un coin éloigné de ces centres du modernisme. Si je me regarde à travers ces mythes, il n'y a rien ici que je peux considérer comme étant "*héroïque*", comme appartenant à cette époque-là. C'est comme si nous n'existions pas. Pourtant, à Montréal, on trouve des constructions qui datent de cette même époque et qui révèlent une configuration héroïque. Pour situer ce contenu, il faut que je change les termes et le contexte à travers lequel on voit l'histoire. Je dois d'abord dégager la notion de l'objet événementiel véhiculé dans la pratique courante de l'idée de la longue durée dans notre compréhension de l'objet bâti.

Ensuite, je dois établir des rapports entre la longue durée dans la figuration des choses bâties et les seuils franchis, les ruptures qui affectent la création des choses bâties pour des gens saisis par l'industrialisation du pays. Donc, dans mes oeuvres, j'ai cherché à regarder l'objet bâti comme événement dans la vie ordinaire des gens. L'idée que j'ai eue, c'était de prendre des choses bien ordinaires, de les décortiquer avec des dessins, avec de la documentation, avec des photos, avec n'importe quel moyen, d'identifier une syntaxe dans l'image même, dans sa figuration et de toucher à un genre de structure archétypale derrière le vocabulaire des choses familières, et d'essayer, en recomposant ces images, de créer des constructions. Cette approche m'a amené à l'encontre de l'idéologie du modernisme qui est véhiculée avec une certaine obstination par l'art et l'architecture contemporaine.

Je me suis trouvé à construire des choses qui n'avaient aucune fonction en soi; donc pour certains architectes les choses que j'ai bâties ont été considérées comme des objets d'art; pourtant les artistes ont dit que parce que je touchais un contexte référentiel et socialement identifiable, ce n'était pas de l'art, l'art ayant évolué au point où le discours devient très refermé sur lui-même... Donc, pour comprendre l'idée héroïque, il fallait d'abord me situer dans le contexte de l'évolution de l'art/architecture, deuxièmement, faire valoir un milieu culturel dans lequel je vis, troisièmement, tirer un vocabulaire qui me permette d'exprimer à travers mes propres préoccupations et ma propre conscience un objet d'art d'une valeur formelle en soi. Je dois dire que ça m'a pris cinq ans pour vraiment me retrouver dans ce discours, comment construire, comment concevoir une figuration et comment passer à travers les préjugés du modernisme.

**C.P.:** Quelle est votre définition d'un monument?

**M.C.:** Il y a beaucoup d'art contemporain qui me met face à une constatation bien évidente: quand on construit quelque chose, il y a une dimension monumentale qu'on ne peut pas éviter, c'est la dimension publique de l'oeuvre. Si je construis quelque chose, on me répond: c'est monumental. C'est-à-dire: ça dépasse d'une certaine façon les dimensions de l'individu, pas

en termes physiques, mais en termes de ce que Durkheim appelait "*la représentation collective*".

L'idée du monument m'a intéressé beaucoup et je l'ai approfondie de plusieurs façons. Dans le "*Dictionnaire d'architecture*", je l'ai défini à travers les images d'objets saisies à l'occasion d'événements politiques, d'accidents ou de cataclysmes publiés dans les journaux populaires. J'ai eu l'idée qu'une image dans un journal vue par des milliers de personnes, et davantage, la moitié de la population de la terre, quand il s'agit d'une image qui est diffusée à travers le fil, servait à affirmer une reconnaissance collective de l'objet. J'ai découpé pendant à peu près dix ans des images d'événements publiées dans les premières pages de journaux, et je les ai affichées sur le mur. Dans l'affichage, j'ai trouvé certaines structures, des lectures extrêmement révélatrices pour ce qui est de la construction d'un monument, et de l'idéologie contemporaine face à l'objet, soit dans l'art, soit dans l'architecture, dans le sens que le monument est bien compris par la population. Il y a par exemple, beaucoup de monde qui ont vu l'image d'un village bombardé au Viet-Nam, une petite maison qui soudainement dans notre conscience collective, dépasse les dimensions d'un abri villageois et devient un monument. Donc, cette image a formé l'image que nous avons de cet édifice-là; ce n'est pas l'image véhiculée par l'édifice qui seule affecte la mémoire collective. Cette notion de l'image bâtie comme trace de mémoire collective a touché toutes mes oeuvres.

**C.P.:** La collection d'images tirées des média a servi à définir plusieurs projets dont un qui devait commémorer l'aviation...

**M.C.:** ....Que j'ai appelé: *Memo Series*. C'était un projet pour un monument commémoratif et un musée de l'aviation que le gouvernement fédéral voulait ériger. Pour situer ce projet-là, je dois parler d'un autre projet qui le précédait. En 1967, j'ai conçu un projet pour le

*Memo Series*, 1970, 15" x 20", photo, xerox on paper



A simple hangar built at Schanville, Italy, during 1939-41 by the well known Italian architect (Piero Vittorio Venturi). The building was destroyed by the Allies in 1944 and was rebuilt in 1945 by a U.S.A. architect.

Pavillon du Canada à l'exposition d'Osaka. Il s'agissait d'un édifice qui ne devait pas rester en place longtemps; après six mois, il devait être démoli. Donc j'ai décidé de travailler avec l'idée d'un assemblage d'éléments ordinaires, et de les composer à peu près de la même façon que Dan Flavin a fait dans le sens qu'il a pris un tube de fluorescent dans une quincaillerie, un néon qui, placé hors contexte dans un musée, devenait d'une certaine façon un "*objet d'art*". Pour faire cet objet d'architecture, j'ai projeté d'utiliser des éléments de construction industrielle servant normalement à d'autres fins, comme des containers et des grues, et d'en faire un assemblage, afin que l'assemblage en soi, à cause de sa figuration et de son contexte purement architectural, prenne ainsi une valeur.

Je l'ai appelé à ce moment-là (cet objet d'architecture), "*an off-the-shelf assembly*." J'ai trouvé aussi que l'image empruntée, "*off-the-shelf metaphors*", ces images trouvées ont aussi joué dans la composition. Les grues, par exemple: beaucoup de gens aiment regarder comment une chose est construite, ils voient cela comme une performance collective. J'ai pensé que si je laissais les grues en place, comme un édifice fini mais toujours en construction, ça allait avoir l'air d'un chantier vivant. Enfin, il s'agissait de changer véritablement le bâtiment d'une semaine à l'autre. Évidemment, le projet ne fut pas retenu, mais il a été publié partout et attira l'attention. Ce qui frappa le monde architectural, c'est que j'ai touché à la figuration représentative. La figuration, c'est un terme courant en peinture, pourtant en architecture, la tradition moderne exige encore un geste totalement abstrait, dénué de tout contexte.

Après ça, j'ai décidé de pousser l'exploration de l'idée de la figuration. En 1969/70, j'ai présenté un projet pour un musée commémoratif, ici au Canada, suite à un concours organisé par le gouvernement fédéral. Il s'agissait d'un musée accessible aux anciens combattants, et à la population. Un musée qui commémorerait "*la gloire de l'Armée de l'air*". J'ai poursuivi l'idée du "*off-the-shelf*", mais cette fois-ci avec un inventaire de tout ce qui peut parler de l'architecture d'un musée. J'ai décidé de voyager à travers le pays, pour ramasser des images de choses reliées à l'aviation qui pourraient être utilisées dans ce musée. Au lieu de proposer un édifice, j'ai préparé un catalogue d'une centaine de propositions dont celle d'utiliser de vieux avions, de flanquer de vieux avions avec un coin de différentes rues, de réutiliser les simulateurs dans lesquels on apprenait à voler, de reproduire un coin bombardé dans une ville quelconque, de réutiliser d'anciens aérodromes, où il y a de vieux hangars qui auraient pu devenir des musées instantanés.

C'est intéressant de voir comme il y a des gens qui travaillent sur des idées semblables ayant passé comme moi à travers les mêmes choses, c'est-à-dire qu'après des études d'architecture, où l'on cherche un métier rentable parce qu'obligé de travailler, on pratique le métier brièvement; puis on trouve que le métier ne répond qu'à peine au besoin de l'architecture ou à notre façon de voir le monde. Robert Smithson travaillait à cette époque sur l'aéroport de Dallas/Forth Worth et faisait à peu près la même chose que je faisais aussi. Il recherchait un schéma physique pour des modèles mentaux suggérés par la création d'un aéroport. J'ai appelé ce genre de schéma "*memo constructs*", structures de la mémoire, et j'ai cherché les postulats d'une figuration possible d'un musée.

Une autre proposition pour le musée de l'aviation était qu'on construise sur un terrain très plat une immense dalle de béton, orientée vers l'horizon, et vers l'ouest, sur laquelle les gens arriveraient par un escalier où des avions seraient stationnés; les gens se seraient



sentis élevés de terre parce qu'au fond on peut regarder l'air comme un océan et là sur cette dalle on se serait senti comme au bas d'un océan. Quant à ce projet, des architectes et des critiques ont dit: "Tu es contre l'architecture parce que tu ne travailles pas avec les plans d'un bâtiment nouveau"...

Pourtant, je me suis trouvé à travailler avec la notion de bâtiment qui touche plus profondément la conscience des gens, ou ce qu'ils ressentent par rapport à un objet physique, par exemple, comme cet autre item que j'avais inclus dans le répertoire, la réutilisation de simulateurs d'avion dans lesquels les pilotes s'entraînaient.

Ce que j'ai proposé, c'était de récupérer ces machines et d'offrir un tour à bord pour 25 cents. On aurait pu y monter et refaire ainsi le vol de Lindberg; être enfermé dans cette boîte vibrante pendant trente-quatre heures avec des sandwiches mal faits, ayant comme seule vue extérieure l'image de l'Atlantique dans un périscope. Il s'agit d'un événement physique à vivre.

Bien sûr le projet n'a pas été accepté. Mais le projet que le gouvernement a accepté n'a jamais été construit non plus! Cependant, maintenant on trouve des avions dans l'aéroport d'Ottawa et cela fait partie d'un musée d'aviation qu'on peut visiter. Le projet a été publié dans une revue d'art (Artforum) et pour moi, cela a été la coupure finale entre l'art et l'architecture et à partir de ce moment, je ne me suis plus défini comme architecte et j'ai laissé tomber les catégories entre "art" et "architecture".

**C.P.:** Et il y a un autre projet basé sur des images...

**M.C.:** Le projet suivant a été le *Dictionnaire*... que je vous ai décrit tout à l'heure. J'ai trouvé, dans *Memo Series*, que j'avais utilisé beaucoup d'images qui provenaient des journaux et que ces images-là avaient leur propre logique. Alors ce que j'ai fait comme projet, c'est que j'ai affiché des images mais en les affichant, j'ai travaillé une classification visuelle sous forme de dictionnaire. Les dictionnaires sont toujours autoréférentiels, c'est-à-dire que dans un dictionnaire, on peut chercher un mot, l'explication de ce mot va être donnée à travers d'autres mots et parfois il faut chercher ces autres mots. J'ai trouvé que dans ces images, il y avait un système d'explication, de clarification compris dans le système d'images en soi. Tout ce que j'ai fait a été de dégager ce système de clarification; cela commence avec certaines images qui touchent la notion de monument, d'autres images qui touchent l'objet architectural, etc. L'ensemble fut exposé comme ça à Paris, en 1973, dans *Canada Trajectoires*; ensuite en 1977, à Harvard où une réaction vive a été suscitée, et à la Art Gallery of Ontario en 1978.

**C.P.:** Vous avez mentionné deux choses qui pourraient indiquer que vous vous intéressez au comportement humain, à la façon dont les humains réagissent aux différents types de bâtiments: le projet de la construction d'une dalle de béton et l'autre qui se rapportait plus à une expérience sensorielle, le simulateur d'avion. Est-ce que vous avez poussé plus loin cette démarche?

**N.C.:** Non. En construisant une dalle, je touche au comportement des gens mais ce que je fais c'est toucher la métaphore d'abord. La dalle n'était pas une dalle ordinaire, mais une dalle de presque un mille de long, et d'une certaine largeur, située à peu près à six ou huit pouces au-dessus d'un champ bulldozé, une dalle tout à fait horizontale, orientée vers le vent, donc vers l'ouest. Je l'aurais utilisée comme une métaphore, pouvant presque prévoir la réaction des gens, d'une certaine façon... C'est une image archétypale, que j'utilise comme d'autres vont utiliser certaines couleurs ou certains gestes pour évoquer des jeux d'espace. Ce n'est pas parce que j'ai étudié le comportement des gens que j'aurais utilisé cela; c'est parce que je pense que cette construction aurait suscité certains comportements.

**C.P.:** Vous jouez beaucoup à un niveau conceptuel,



Un Dictionnaire d'Architecture, 1970-76, xerox, texte, sur papier

vous travaillez à l'intérieur de la notion d'architecture, mais d'autre part, on dirait que c'est pour ramener cette notion d'architecture ou d'habitat à son aspect fonctionnel le plus simple, comme si l'architecture incluait des notions culturelles qui constituent une surcharge opérationnelle.

**M.C.:** Bien sûr je travaille au niveau conceptuel, n'importe quel acte est conceptuel. Et c'est vrai aussi que j'essaie de ramener la notion d'architecture au plan d'un système culturel, un système de concepts et de pratiques que je ne vois pas comme une surcharge en architecture, mais faisant partie intégrante de notre culture au-delà de ce qui est pratiqué par la profession. D'ailleurs, je situe toutes mes œuvres dans un contexte existant — contexte urbain, musée, etc. — qui eux aussi ont une dimension conceptuelle qui affecte notre façon d'objectiver nos idées sur la nature des choses bâties. Pour ce qui est de l'aspect fonctionnel de ces œuvres, il faut dire que je me méfie de l'idéologie du modernisme, qui insiste sur le fait qu'on peut dégager de l'aspect "culturel" des bâtiments des rapports purement mécaniques. Même notre façon de concevoir un pissoir est d'abord culturelle avant qu'on en ajuste la tuyauterie!

**C.P.:** Alors, nécessairement, vous remplacez toujours tout dans un contexte socio-historique...

**M.C.:** Je vis dans un contexte socio-historique. Je ne me place pas dans un contexte, et ne cherche pas à le nier non plus. Toutes mes œuvres sont liées à leurs contextes. Par exemple, la dernière construction qui m'a été commanditée par la Art Gallery of Ontario. J'ai trouvé que le bâtiment du musée correspondait à un produit parfait de la bureaucratisation du modernisme, et j'ai décidé de récupérer un peu l'esprit perdu de la présence physique anonyme du bâtiment. J'ai inséré un mur à travers un des murs existants, créant une intersection de deux plans, comme dans une toile de Malévich. J'ai bâti la métaphore d'une figure de bâtiment que Malévich avait réduit à deux dimensions. Malévich a influencé beaucoup le constructivisme qui a influencé l'architecture moderne, qui a influencé l'architecte qui a conçu le musée à Toronto. Pour défaire et refaire tout ça, j'ai montré une série de dessins et une construction, transformant la syntaxe du bâtiment. J'ai travaillé avec l'idée de la construction, avec le contexte anonyme du musée et avec l'histoire de l'art, mais le tout se résumait à une construction. Le mur construit était à moitié à l'intérieur, à moitié à l'extérieur, et devenait autre chose à l'intérieur qu'à l'extérieur à travers la syntaxe de bâtir. C'est conceptuel bien sûr, mais pour moi c'est avant tout une construction, conceptualisée.

**C.P.:** De la série des *Memo* et du *Dictionnaire d'architecture* dont on a parlé un peu, on arrive au *Trésor de Trois-Rivières* et à *Fragments* qui sont des pièces de 1976, où vous passez carrément d'une vision des choses produite à travers la documentation tirée des médias, aux objets construits. Qu'est-ce qui a motivé ce changement?

**M.C.:** D'abord il faut dire que j'ai toujours travaillé avec l'objet construit. La rupture que vous remarquez,

à laquelle je suis arrivé après le *Dictionnaire*, provient du fait que je devais affirmer ce qui était déjà bien évident dans mon travail et qui dépassait les normes de la conception des objets en architecture. Il m'a paru évident que l'objet construit en soi a une dimension spécifique qui ne peut pas être rendue visible par le dessin, par la documentation ou autre chose.

Lorsque je travaillais sur cette série de *Fragments*, tenant compte de la dimension héroïque de la chose bâtie qui découlait directement du *Dictionnaire*, j'ai découvert qu'il fallait absolument que les choses soient construites pour respecter leur cohérence.

J'ai construit, ensuite j'ai fait des dessins de la construction. Les dessins étaient le résumé de la chose bâtie renversant ainsi les schémas conceptuels d'architecture courante. Les constructions étaient aussi conçues par rapport à l'endroit où je les ai exposées.

Il y a toute une histoire, sur laquelle je me suis basé, de l'objet bâti exposé dans le musée, montré soit par des petites maquettes, soit par des fragments tirés de ruines; par exemple, pour l'œuvre qu'on appelle *Fragments*, j'ai pris la façon dont la façade du Parthénon a été exposée au British Museum comme façon de démontrer la façade d'une maison minière bien ordinaire, découpée à peu près comme une ruine quelconque. C'est-à-dire, avec cette œuvre, j'ai poussé vers l'objet bâti d'une façon plus directe qu'avant, mais je ne crois pas que cela ait créé un grand changement au fond, au plan de la conception de ces œuvres.

**C.P.:** *Fragments*, cela est constitué d'une série de reliefs...

**M.C.:** Toute cette série s'appelle *Une histoire de l'architecture* et comprend les constructions *Le trésor de Trois-Rivières* et *Fragments*, et date de 1975-77. J'ai exécuté beaucoup de dessins, beaucoup de photos transformées par le dessin. Quand je trouvais que la photo en soi n'était pas suffisante pour saisir la chose, ou que le dessin ne suffisait pas à affirmer la métaphore, je construisais le tout pour créer quelque chose d'autre et chacun de ces trois moyens, même s'ils touchaient le même thème, la même préoccupation, ont donné des résultats autonomes en soi.

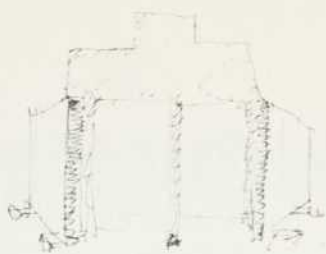
**C.P.:** Vous avez construit la maison du *Trésor de Trois-Rivières* dans un musée et un peu plus tard, vous avez construit une maison sur la rue Sherbrooke, dans un contexte qui n'était pas métaphorique cette fois-ci, mais réel. Qu'est-ce que ce contexte-là pouvait apporter de plus à votre travail?

**M.C.:** J'ai trouvé ce contexte de la rue plus naturel pour mes travaux. Avec la maison de la rue Sherbrooke, construite et commanditée pour Corridart, en 1976, je pouvais vraiment faire quelque chose avec lequel j'étais beaucoup plus à l'aise. Je me sentais confortable, cela allait vite. Tout semblait marcher extrêmement bien au plan conceptuel et au plan de la réalisation de l'œuvre même.

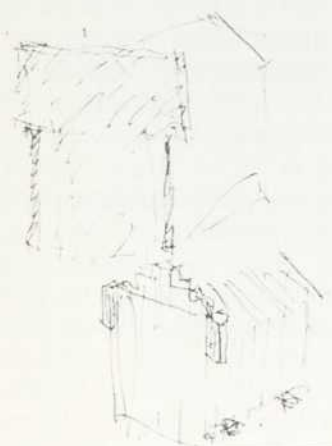
**C.P.:** Vous parliez au début du rôle de l'avant-garde dans l'architecture au début du siècle, que vous avez associé à une période héroïque de l'architecture. Le terme héroïque ne peut-il pas aussi correspondre au terme vernaculaire?

**M.C.:** Je n'utilise jamais le terme d'art vernaculaire parce que c'est un terme véhiculé par une idéologie qui distingue entre des édifices qui représentent les valeurs de la classe dirigeante à part des autres édifices, alors que je crois que tout doit être vu à part égale. Je donne une valeur égale à ce qui découle de l'architecture avant-gardiste autant qu'à ce qui découle des marges de la société. Je crois d'ailleurs que les métaphores importantes viennent justement de ce qui est produit en marge du courant dominant de la production. Enfin la ligne entre "High Art" et "Low Art" est très fine. Idéologiquement, cela revient au rapport entre l'esclave et le maître. Ils se connaissent trop bien... Et cela m'a amené à faire certaines dé-





3 pièces agencées



Une histoire d'architecture, 1975, dessin, 5" x 7"



Le Trésor de Trois-Rivières, 1975, dessin, 16" x 20"

Le Trésor de Trois-Rivières, 1975, construction en bois, 14' x 15' x 10'



couvertes dans l'histoire de l'architecture, que des historiens poursuivent en ce moment, en ce qui a trait aux images refigurées par l'architecture moderne. Situer, par exemple, l'importance de la tradition proto-moderne qu'on trouve à Montréal.

**C.P.:** Vous avez écrit à ce sujet d'ailleurs?

**M.C.:** Oui. J'écris sur l'histoire pour situer une polémique à travers laquelle on véhicule des oeuvres et pour situer un point de vue face au besoin de créer des choses. J'aimerais faire une distinction entre l'écriture purement descriptive et ma tendance qui est prescriptive parce que je produis des oeuvres. Donc, je décris le passé à travers ce que je cherche dans la prescription du présent, et je trouve que cela m'aide énormément. Je laisse les historiens qui sont des gens entraînés à cela, poursuivre autrement...

**C.P.:** Tantôt, je rapprochais l'avant-garde et le vernaculaire en ce sens que cette idée pourrait plaire à ceux qui revendiquent un art politique. Est-ce que c'est ce que vous revendiquez?

**M.C.:** En ce moment, je trouve d'un côté, des gens qui sont complètement enfermés dans un contexte de production artistique et qui pratiquent d'une façon extrêmement narcissique, travaillant uniquement sur les aspects formels de l'objet et niant le fait que l'objet formel est soutenu par toute une pratique sociale. D'un autre côté, je trouve des gens qui se croient politisés et très engagés niant aussi que chaque fois que l'on crée un objet, soit une affiche, un bâtiment, cela implique tout un contexte formel de création que l'on ne peut pas nier. J'ai déjà entendu des gens décrire mes oeuvres comme ça et des critiques m'ont été faites en ce sens que je suis à mi-chemin entre les deux! Mais je trouve cette position médiane beaucoup plus cohérente finalement.

Pourtant, il faut admettre que la lecture de la forme des objets se fait à travers un discours de représentation collective et ne peut pas ne s'appliquer qu'à une idéologie quelconque. Même si un objet est abstrait, il y a quand même un discours qui est véhiculé. On ne peut pas effacer le fait que quand on crée un objet, dans les arts plastiques, on touche tout le contexte de la mémoire, d'une façon ou d'une autre. Cela me préoccupe parce que j'essaie de mettre au premier plan, toutes ces dimensions dans ma façon de concevoir les choses.

**C.P.:** En vertu de cette notion d'art politique qui sous-tend en partie ce que vous faites, vous semblez avoir une fascination extrême pour l'articulation du discours historique, la façon dont les choses se produisent, le contexte dans lequel elles se produisent, les mécanismes qui structurent ce discours, par exemple, les médias auxquels se réfèrent plusieurs de vos premiers travaux.

**M.C.:** On peut peut-être parler de *Les maisons de la rue Sherbrooke*, la construction des deux façades sur la rue Sherbrooke en 1976. Avec cette oeuvre, j'étais très préoccupé non seulement par le discours historique mais par le discours véhiculé par l'objet d'art. À un certain niveau, cette construction n'était rien de plus qu'un discours sur la figuration d'une place publique dans la trame traditionnelle de la ville. À un autre niveau, cependant, étant donné le contexte politique de la ville, la démolition des logements, la même image a été lue comme un commentaire intolérable.

En ce moment je suis invité à présenter une documentation sur cette oeuvre dans deux endroits différents. Il est intéressant de remarquer que la première est une exposition que le gouvernement français organise sur trois cents ans d'instruments conceptuels d'architecture. Je sais que c'est organisé par quelqu'un qui, politiquement, est à droite. La deuxième exposition, à Milan, est organisée par des gauchistes qui ont poussé leur discours à l'extrême. Ce qui m'intéresse énormément, c'est que l'image véhiculée les dépasse. Ce que j'ai commencé avec *Memo Series*, où j'ai tiré des métaphores des choses bâties des journaux, devient sept ans plus tard dans *Les maisons de la rue Sherbrooke*, un objet bâti qui a été par les circonstances, la démolition de Corridart par la Ville, repris par les médias. Je trouve dans ce rapprochement un genre de vérification du fait que dans les arts plastiques on véhicule un discours compris par beaucoup plus de monde que nos institutions culturelles veulent nous laisser croire.

**C.P.:** N'y a-t-il pas une sorte de critique des institutions inhérente à votre travail?

**M.C.:** Toute pratique est institutionnalisée d'une façon ou d'une autre. La conception de l'objet d'art est largement définie à notre époque par les galeries, les murs blancs, et le marché des oeuvres. Le discours soutenu par l'artiste ne peut uniquement démontrer que l'objet en soi fait partie d'une pratique cohérente. Donc, à mon avis, toute production en art, production culturelle valable, ne peut que mettre en question les institutions qui la soutiennent.

**C.P.:** En 1972, *Montréal plus ou moins*, que vous avez organisée, était-elle une exposition critique de la notion du musée comme institution ou de la ville?

**M.C.:** Pour moi, il s'agissait de l'affirmation de la conscience collective des gens de Montréal, de tout ce qui est riche visuellement, de ce que l'on retrouve dans la ville en utilisant le "musée" comme institution de diffusion. Les gens qui s'identifient avec la classe dominante se sentaient menacés par l'exposition, et l'ont interprétée comme une critique parce que le musée véhiculait à cette époque là une très forte idéologie distinguant ce qui est art de ce qui n'est pas art, et en architecture, ce qui est architecture et ce qui n'est pas architecture. Par exemple, l'idée originale qui avait été proposée au musée était de présenter des projets d'architectes dans une exposition sur Montréal. L'histoire du projet d'architecte date d'il y a



trois cents ans et découle du fait que les rois demandaient aux architectes de présenter des projets d'embellissement stratégiques pour la classe dominante; des projets qui étaient un genre d'insertion dans la ville pour des constructions neuves affirmant le pouvoir en place. Donc en bref, ce que le musée voulait exposer, c'était une série de projets affirmant la venue des spéculateurs à Montréal, et le jeu du pouvoir à Montréal. Prenant l'exposition en mains, j'ai dit que je voulais respecter l'intention de l'exposition, c'est-à-dire, présenter dans le sens le plus positif possible la valeur architecturale de Montréal. Ce qu'on a présenté là, c'était l'image de Montréal aux yeux de tout le monde. L'exposition était une oeuvre collective regroupant beaucoup d'artistes. Le même genre d'exposition dans d'autres villes aurait été accepté comme étant une chose extrêmement positive mais à Montréal, on est dans une conjoncture culturelle très difficile à vivre: deux cultures qui essaient de se définir à travers la ville...

**C.P.:** Comment utilisez-vous les médias ?

**M.C.:** Je me sers beaucoup des médias. Je tire des images des choses bâties de n'importe où: cartes postales, livres, images de cinéma, vraiment n'importe où! Je me sens obligé de le faire pour créer un vocabulaire qui peut me permettre de travailler. Je découpe, je ramasse. J'ai des tiroirs pleins de choses. Je ramasse aussi de petites maquettes. Parfois à la campagne, dans un magasin, ou un petit restaurant, il m'arrive de me rendre compte que le propriétaire, en hiver, quand il n'y a pas beaucoup de monde, bricole. Comme un bon patenteux, il va faire un mobilier réduit, pas pour une maison de poupée, mais pour faire un mobilier réduit tout simplement. Cette réduction me fait tout de suite penser au jeu de modèle que Lévi-Strauss a bien décrit dans *La Pensée Sauvage*, c'est-à-dire le besoin des gens de maîtriser leur



Les Maisons de la rue Sherbrooke, Montréal, Juillet 1976, installation, construction en acier et en bois, 50'6" x 54' x 35'

Fragments, Art Gallery of Ontario, Mars-Avril 1978, installation, construction en bois, 30' x 25' x 3'

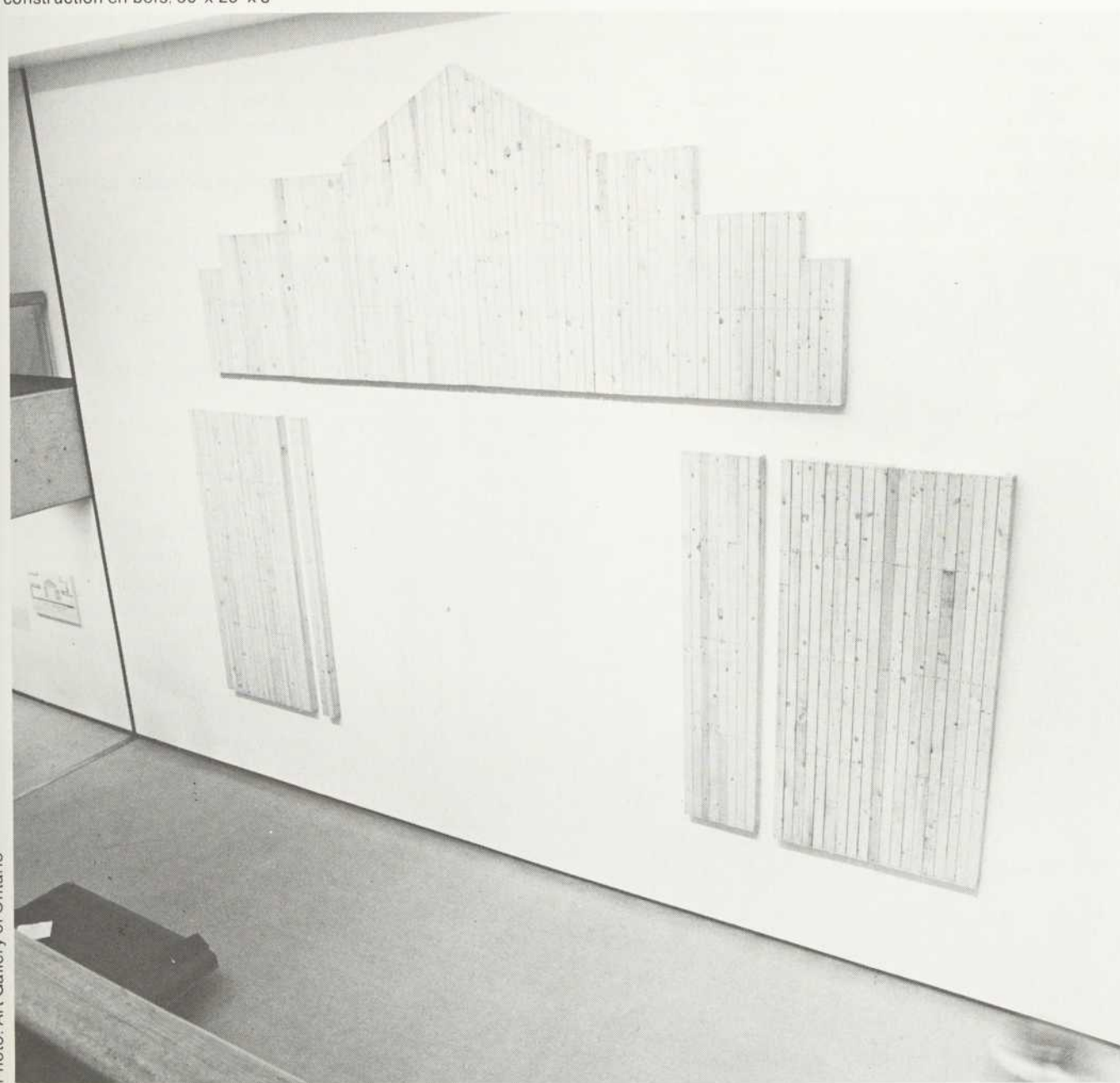
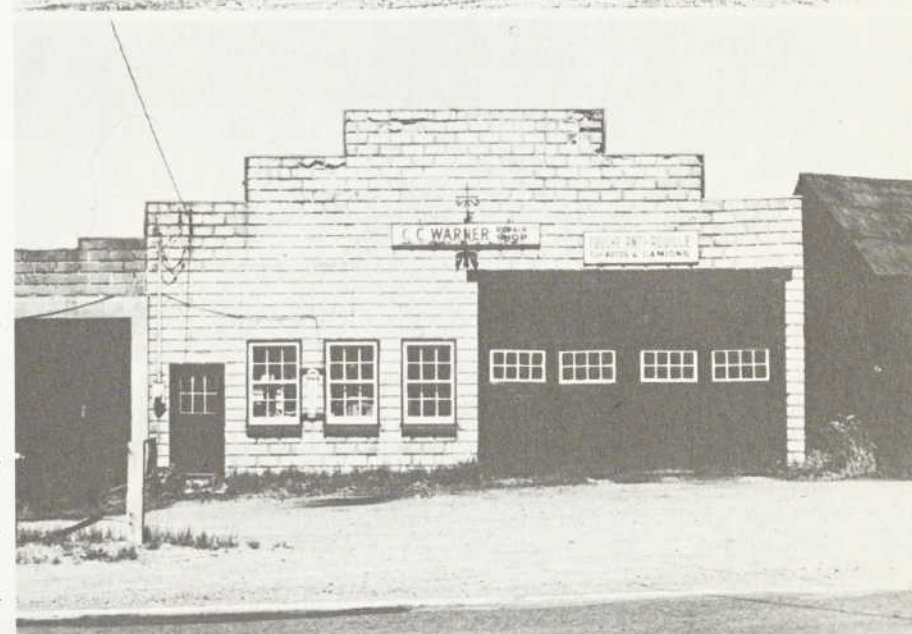
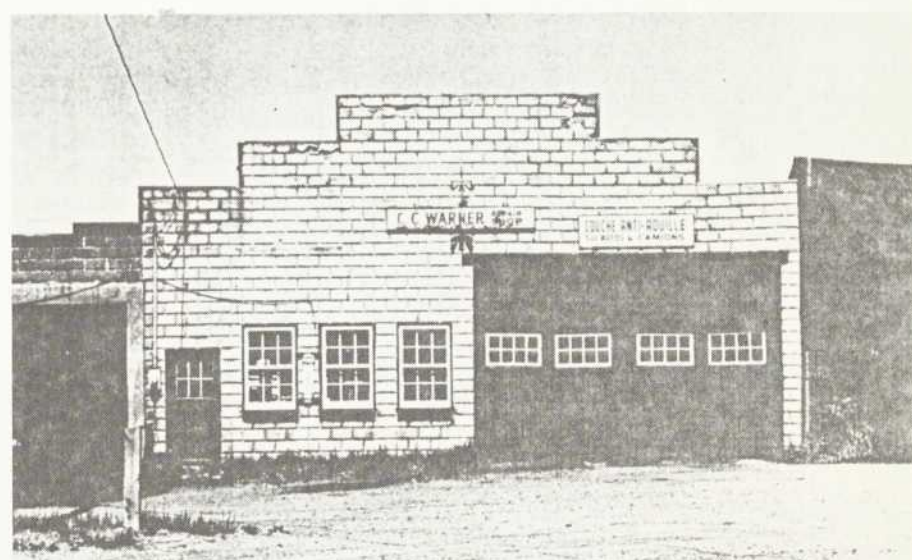


Photo: Art Gallery of Ontario



Fragments, série de photos, 1977, photo, xérox, graphite



milieu, à travers une réduction de la réalité autour d'eux, qui rend les choses plus manipulables...

Je ramasse ces petites chaises, petites maisons, petits trucs comme ça. Ça fait partie aussi de ma façon de bâtir l'image, de chercher, de piger dans un genre de *joual* de la chose bâtie; une façon très propice de souligner ce que je veux souligner à travers l'oeuvre pour que cela soit clair pour les gens. Dans *Memo Series*, il y a des choses qui viennent de partout: images, objets bâtis, objets de quincaillerie, objets de n'importe quoi, tout devait nous dire quelque chose au sujet de l'aviation.

*Une histoire de l'architecture*, mon travail sur le bâtiment héroïque, m'a amené à travers le Québec, surtout dans la région de Trois-Rivières, la Mauricie et en Abitibi. J'ai passé à peu près deux mois à trouver des exemples là-bas, des choses, vraiment du bricolage, du bricolage assez extraordinaire... De même dans la région de Calgary.

**C.P.:** Quels sont ces objets?

**M.C.:** Des maisons, des choses que les gens ont construites eux-mêmes ou des objets qui sont surtout marginaux parce que je crois que je cherche à travers la marginalité, un répertoire d'images. Ce que je fais est tout à fait dans la voie principale de l'art contemporain. Par exemple, je ramasse les images du passé que je vois un peu comme les déchets de la grande ville qu'on habite et aussi comme des traces de mé-

moire collective dans ce milieu naturel qui est le milieu bâti.

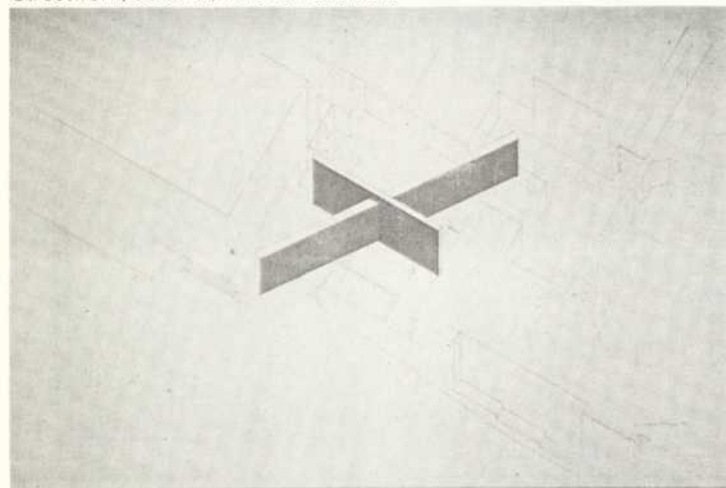
**C.P.:** Au début de l'entrevue, vous faisiez allusion à la situation de Montréal par rapport à des centres, des métropoles comme New York, Paris... comment décririez-vous cette situation par rapport à votre pratique?

**M.C.:** Il faut reconnaître qu'on pratique dans un pays colonisé culturellement. On n'a pas le choix jusqu'à un certain point. C'est l'économie politique mondiale qui définit ce qu'est notre position et l'art suit! Je crois d'ailleurs que l'on vit toujours dans un "*refus global*", ici au Québec... Les choses n'ont pas changé. Les mêmes jeux culturels que Borduas et Riopelle ont vécus dans les années quarante/cinquante se produisent maintenant. Il y a des artistes qui vont situer leurs oeuvres par rapport à ce qui se produit dans des métropoles artistiques, en croyant qu'en reproduisant la figure de l'art, ils font de l'art. Ils ont raison, on fait de l'art en reproduisant la figure formelle d'un objet d'art, mais étant donné que c'est tout ce qui est véhiculé ici au plan culturel de la vie, ils ne vont que faire des choses naïves, formalistes, secondaires. Pourtant, je crois que l'on vit à travers un changement culturel extrêmement intéressant maintenant. On a peine à le saisir. On ne sait pas quels sont les éléments du 21<sup>e</sup> siècle qui sont déjà présents chez nous. Je crois qu'une chose que l'on peut souligner et qui dépasse les métropoles culturelles est l'existence de réseaux internationaux, comme par exemple pour

Parachute. Je m'aperçois que même si je travaille à Montréal, j'appartiens à un réseau très international. Je travaille avec des sujets para-nationaux mais à travers une spécificité très aiguë. La plupart des thèmes de mes projets touchent le coin où je vis, pourtant ils sont compris à Milan, à Paris, ou à New York. Je suis compris pour ce que je suis ici et je crois que cela est une étape nouvelle. Je crois aussi que je ne suis pas seul, que ce phénomène est vécu par d'autres. Cependant, ce phénomène n'est pas encore reconnu dans le sens que l'art qui prédomine ici est un art qui véhicule une vieille notion de nationalisme très paternaliste qui veut protéger l'art québécois de la même façon que le clergé a protégé ses petits paroissiens à l'époque. Mais je crois que cette attitude est dépassée; il ne faut pas polariser nos énergies là-dessus. Surtout, ce que nous avons à dire est aussi important que ce qui se dit ailleurs. Quant à être écouté dans les métropoles, c'est autre chose; cela devient une question d'autres structures de soutien. Par exemple, je vois New York comme un "*convenient meeting center*". La ville est habitée par des artistes qui viennent d'ailleurs; donc, il faut bien regarder New York à deux niveaux. Il y a les artisans du village et toute une culture newyorkaise qui est extrêmement provinciale. Par contre, la ville est aussi un centre international et je crois que quand nous parlons de New York, c'est parler de ce centre international qui fait vivre des artistes aussi à travers leurs expos à Dusseldorf et à Paris...

Le rôle du réseau international de l'art mérite une meilleure analyse que ce qui se fait maintenant dans les revues d'art. Il y a tout un côté commérage à New York qui est confondu avec l'histoire de l'art. ■

Streetwork, dessins, xérox en couleurs



Streetwork, dessins sur découpe de journal

## ch Centennial

Increasingly to take up Malevich's line and energy after 1917. Yet these aspects are external. They could be taken over by his disciples—and were—without retaining what is so evident in Malevich's art: the spiritual weight and the passion that lend it substance and depth. It is they that make the tiny pigment-covered rectangles — Malevich's Suprematist canvases — smaller than his earlier ones — feel boundless.

Indeed, Malevich has reactivated the mysterious relationship in which major art has been based since earliest times: A small visible surface becomes, through the labor of the hand, a vehicle for the infinite and the invisible. In painting, even rationality is made credible by the intervention of irrational factors. Malevich knows this. "In artistic creation," he noted, "there must be a miracle."

It is precisely the extreme contrast between medium and message that provides the miracle. Without that small area of paint, the invisible depth of the mind, the cosmic expanse of Malevich's universe simply do not exist; when congealed into architectural models, i.e., deprived of the halo of pictorial space, his figures lose their pregnancy, turn utterly true.

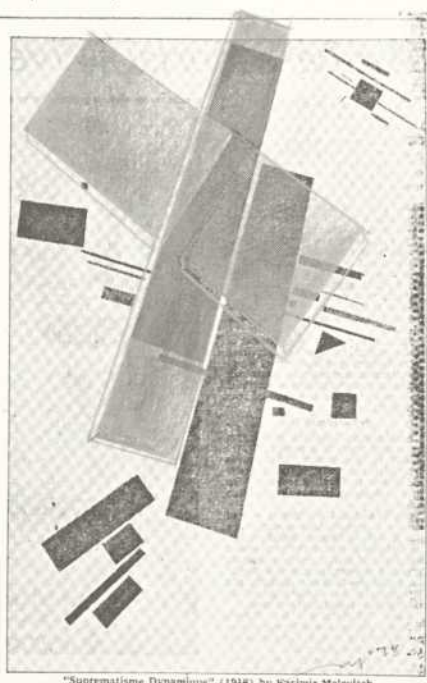
In this respect, Malevich belongs to the period of Chagall and Kandinsky rather than to that of Tula or Rodchenko, with whom, from the end of World War I on, he was engaged in bitter polemics. To the Constructivists and the Productivists, Malevich's art was less the spiritualist aspects of his doctrine than the fact that he ultimately rested his case on that old miracle: paint's ability to say things that are too paint.

There is something tragic about the dispute that agitated the Russian avant-garde of the 20's. For the fatal blow was to be dealt there by the only thing on which they agreed: the Revolution.

Malevich had welcomed it enthusiastically and woven it into his system. Concern with "subject matter," he asserted, is "petty bourgeois" licence. "The way modernism passes through 'original' is through the Revolution."

Ten years later, the Soviet regime drew no distinction: it crushed all those who refused to express themselves through the language of Socialist Realism, which became the law in 1932.

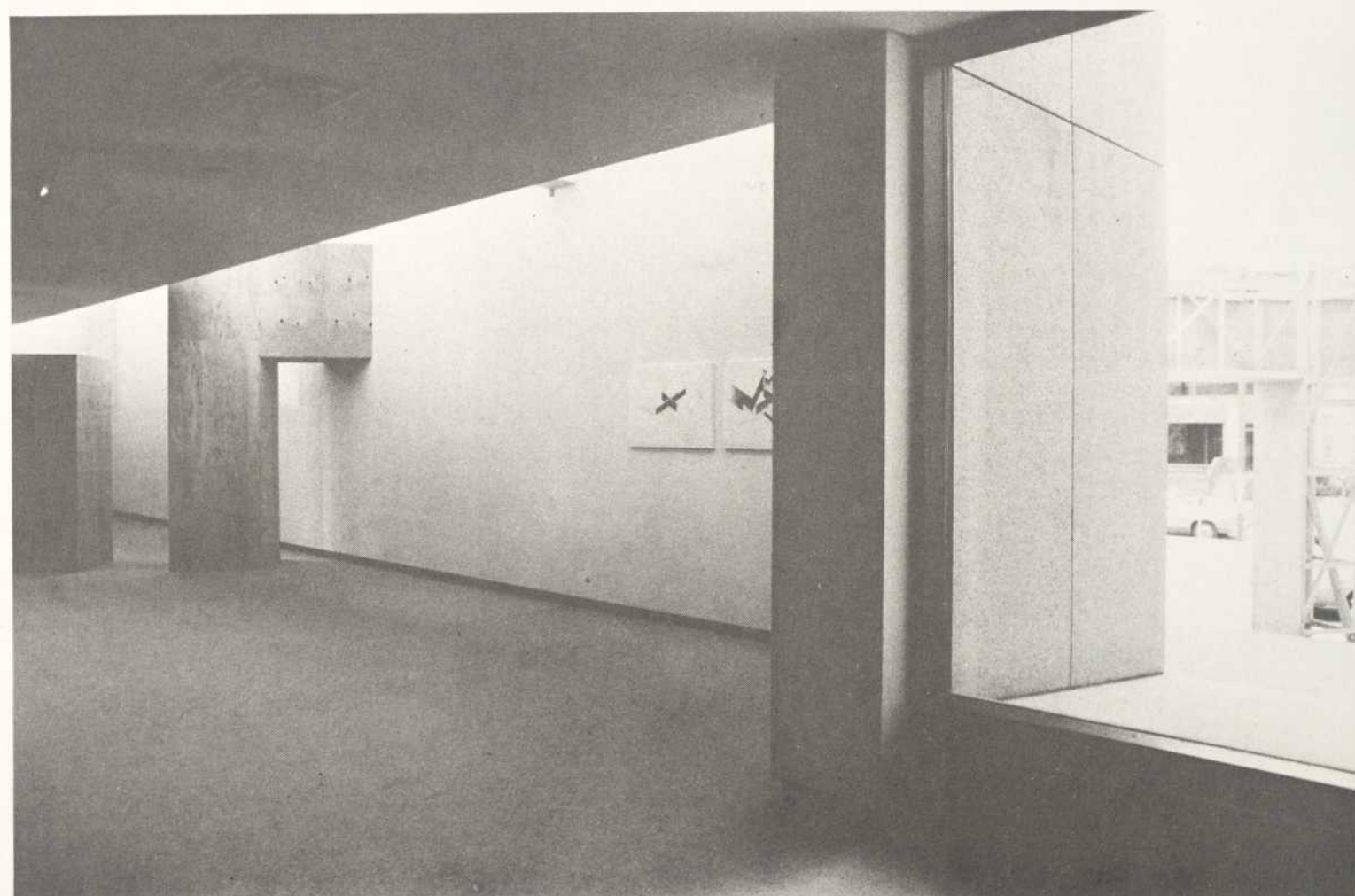
The final phase of Malevich's career could only be poignant. In 1927, when he undertook his ill-fated trip to Poland and Germany, fear had already become his constant companion. Afraid of becoming suspect to the Soviet authorities, he already returned to Moscow, leaving behind, in Berlin, the pictures



thanks to which his achievement is known to us. The rest is the now all too familiar story of arrests, imprisonments of teaching, publishing, exhibiting.

He did continue to paint. But his work of the late years was more than a ghostliness in which one recognizes only too well the stigma of intimidation and despair. To survive, the geometric shapes of Suprematism now are forced to hide in the embroidery of the house worn by his wife in the

Streetwork, 1978, Art Gallery of Ontario, Mars-Avril 1978, installation, dessins et construction en bois, 126' x 12' x 3'





# GERHARD RICHTER

Interview by Bruce Ferguson and Jeffrey Spalding



View from Capri & Mt. Vesuvius, 1975, 70 x 100 cm, oil on canvas.

Photo: Garry Kibbins

Gerhard Richter was born in Dresden, East Germany, in 1932. He studied Fine Arts at the Academy of Schoonekunsten, Dresden, from 1952-57. His paintings have been widely and regularly exhibited in Europe and have been collected by a host of major museums. Currently, Richter is an instructor of painting at Dusseldorf Academy of Art, West Germany. He was interviewed by Bruce Ferguson and Jeffrey Spalding in Halifax, June, 1978.

**JS:** Did you attend an art school?

**GR:** Ya, I studied Dutiful Arts, Fine Arts you say, for five years and earned a diploma from the Academy Schoonekunsten, in Dresden. It was a very academic, traditional school, where you learned to draw from plaster copies and nude models. I was dissatisfied with this situation and with the prevailing art there; Social Realism.

**B.F.:** After graduation what did you do?

**GR:** I was a free artist in Dresden, working on my paintings. From time to time I painted murals in buildings to earn my money.

**JS:** What was this early work like?

**GR:** Oh, somewhere between the realist painting we know from Russia, Impressionism and perhaps a bit of Picasso.

**JS:** I am surprised to hear that you were unhappy about the academic practices encouraged by the art school. I would have thought that your mature work, the portraiture and landscapes would have benefited from such an experience, or did you feel that you have had to invent new methods for your art?

**GR:** No, I was not satisfied at the time, but the training I received was a great influence upon me. The only new thing was to not be afraid to paint from a photo — it was not allowed.

**B.F.:** In the 50s, when you shifted from academic painting to the blurred portraiture, what was happening in Germany which might have inspired such an activity?

**GR:** There was a movement called Zero, in the Netherlands it was called Nulle — this was very successful in expanding the boundaries of art. And then Fluxus became successful; Fluxus was my point. I wanted to do these paintings which had nothing to do with art, for this I used to paint from photographs.

**B.F.:** Evidently, your actual working methods inspired, by your training have not changed, however, your intentions have. What would you say influenced this change?

**GR:** During my study I saw Western things, I visited Documenta in 1956 and was most impressed by Pollock and Fontana. This was a great new experience to see these things which we had not been allowed to see during the Nazis regime.

**JS:** From a North American standpoint your production encompasses some fairly disparate art-making modes: Impressionism, Photo-Realism, Minimalism, Reductivist Monochrome paintings and now lyrical colour field paintings. How can these be reconciled?

**GR:** I think I have for all these different styles or methods, the same reason to do it but I can't explain it now. It's a fundamental reason ... why to paint in such ways and this way and so. I think that every artist is capable to do any kind of style if he wants to do it. Ability is not the question.

**JS:** It's not just that you use different styles, in North America it is thought that art making springs from, or at least is guided by, a certain belief structure. Thus your personal temperament might steer you towards making monochrome paintings or perhaps to lyrical colour abstractions, but not both. These art-making attitudes seem to be mutually exclusive, antithetical: the mind-set necessary to accommodate one would preclude adoption of the other. For this reason a North American artist would be charged a dilettante if he were to change camps as many times as you have. It's almost a matter of principle. How is it that you feel free from all our guilt complexes?

**GR:** I don't have these feelings because I know so many artists, some of them are my friends, and this was only a question to me at the beginning.

**B.F.:** Jackson Pollock for instance, would not have made your type of photo-realist painting because he believed in a philosophy which he had to realize a painting...

**JS:** ...his re-introduction of the image into the drip paintings was interpreted by many as a sign of failure, that he had run dry, not that he had regenerated.

**B.F.:** ... obviously, your philosophy encompasses all manners of painting. Why is that, what is that philosophy which encompasses those things?

**GR:** I can't believe in the reality of painting, so I use different styles like clothes to cover myself.

**B.F.:** By constantly switching back and forth you avoid the trap of becoming tied to a signature style and the kind of identity crisis which some artists go through when they reach a point in the development of their painting when they have achieved what they think is possible by working in a certain manner. Does your working method avoid that crisis?

**GR:** Ya, before I started the photo-realist works I was at a deadpoint. I had been painting only grey paintings for two or three years. It was like I couldn't go further with them so I did completely the opposite, which shows the same feeling maybe.

**B.F.:** It seems also that you are allowing for a kind of complexity as opposed to a moral, religious point which would focus on one thing only. In North America there is definitely a belief that there is virtue in consistency.

**GR:** I would say that my behaviour is a little comparable to Picabia, wouldn't you?

**JS:** Well there are a number of artists who have "flitted around", roaming all over the aesthetic map in an attempt to, as we say, "find themselves". Your actions seem to consciously involve these shifts in aesthetic position as a significant part of the content of the work.

**B.F.:** When you exhibit, for example, a photo-realist work with an abstract work, is it important to you that they be seen at the same time?

**GR:** It is irrelevant, it is more like an accident.

**B.F.:** You display a strong commitment to art, but not to any particular style...

**GR:** No, not to a style of art.

**B.F.:** ... so changing for you is merely another way of producing a content for art.

**GR:** Ya.

**JS:** This is of course what every student of art does, to go back to the art of the recent past which is personally relevant and to proceed from there. Many of your works are relatable to other artist's working methods, but is there something for you which is quintessentially Gerhard Richter?

**GR:** No.

**JS:** Perhaps it is because of the one cloud painting in the National Gallery of Canada, but the photo-realist methodology seems like an anchor for your activities. Would this be a misconception?

**GR:** No, this would not be an error. I often use the word, pictures, to describe my work, which is a little unusual I think?

**JS:** It used to be that one would shrink away from the use of that term in the discussion of paintings.

**GR:** Ya, but I use the word because I don't make paintings. This is more a picture for me than a



painting. A picture shows nothing, just a picture. This picture shows a landscape, the grey paintings are pictures from nothing. They have nothing to do with Bob Ryman's because his show something: the way it is painted, and an exploration of material qualities.

**BF.:** So you choose to make works from snapshots or from your previous work?

**JS.:** One of the large colour paintings at Sperone, Westwater, Fischer in New York, invokes a very convincing illusion of recession into space almost as if it were a misty landscape. What was the course for this work?

**GR.:** Actually, it was a picture using one of my smaller abstract paintings as a source.

**BF.:** A detail from one of the small studies?

**GR.:** Ya, a detail of most of such a study from which I might paint three or more works.

**BF.:** So these in effect are the still-lives?

**GR.:** Like still-lives, ya.

**BF.:** Why would you choose a painting as a still life as opposed to bottles or whatever else? Is that because of a belief that anything can be the content for art?

**GR.:** That is one reason, but when I want to show a still-life I would make a photograph of it. I can't imagine an additional effect when you paint a still-life. I don't always believe in this, but generally.

**BF.:** So in the beginning you always work from something which in itself is a translation of reality and then you re-translate it.

**GR.:** Ya.

**BF.:** And in the re-translation, does it become more real than the translation for you?

**GR.:** It becomes more real because I know nothing about the real, reality. The only important thing for us is the translation.

**JS.:** It's interesting to compare your method to the roughly contemporary Ian Burn photo-copy piece — one blank piece of paper xeroxed, xerox the xerox, and copy the copy and so on until the final page becomes a greyed image. Of course this is a neutered North American conception of the tautology in which the focus is upon the methodology whereas the outcome of this activity may tend towards blandness. Obviously, your tautology investigating painting about painting, in the breakdown process leads to new beginnings, to something which is full of potential for visceral experience. Despite the minor current of humour and irony in your work there is a very straightforward positive air about it. Which is to say that many things are possible and not just that any kind of art is available to do, but everything has potential for significant achievement.

**G.R.:** Ya, Ya. You say it wonderfully.

**BF.:** He's not a questioner, he's an answerer. Were you interested or aware of Francis Bacon's work?

**GR.:** A little bit, not much.

**JS.:** Although the feeling and intensions are different there are some shared resemblances between his work and your earlier blurred portraits...

**GR.:** Ya, but this kind of distortion in my work is more an accident than intention.

**JS.:** Except many artist's aesthetic would not have permitted such an 'accident' from taking place, did his eccentricities provide any impetus or support for your own predilections, or were there other image painters whose work interested you at the time?

**GR.:** No, I only remember, I wanted to do the opposite. I wanted to have nothing to do with Bacon and Zero and all these things.

**BF.:** Many of your paintings seem to parody the image of German Expressionism, is this deliberate?

**GR.:** I never thought about this. No, I can't say so.

**JS.:** Your recent paintings make reference to the Abstract Expressionist work of Hans Hoffman. However, Abstract Expressionism implied a deep spiritual commitment, 'reaching into the inner soul for an outpouring'. Instead you reach for a previous painting, make a photograph of it, blurr it, distort it. It's a different kind of procedure even though the results are similar.

**GR.:** The way to come to the same result is different... more intellectual I think... what I am doing.

**BF.:** In some ways you present a painting which has almost a false quality, the look of intensity, yet you deliberately detach yourself from that intensity by utilizing translation methods.

**GR.:** I often try to paint without rules, beyond conventions... I was always surprised by and appreciated the contextual approach of American painting. This is the main difference I think.

**BF.:** For instance, you might have allied yourself with Andy Warhol's silk-screen portraits?

**GR.:** Ya, this is very true, he had great interest for me.

**BF.:** So the subjective element is dismissed or repressed to some degree? Even though these works look like the product of subjective outpourings, as Jeff said, they in fact are very deliberate, cool and analytic.

**GR.:** Ya, I believe so.

**BF.:** Do you think the viewer is aware of this duality or irony?

**GR.:** Maybe not. There is a problem right now with misinterpretation. So I will try the abstract paintings again to see if I can make it clearer, perhaps by showing the large paintings and the studies for them together. I hope to try this in September at an upcoming show in Eindhoven, Netherlands.

**JS.:** There is an interesting comparison between Roy Lichtenstein's career and yours.

**GR.:** Ah yes.

**JS.:** He too feeds on past art as a source of content. Yet, his art re-does all styles over in his Ben Day dot technique. In your photo-realist Hoffmans, or remakes of minimalism or reductivist work you incorporate a wider range of techniques.

**GR.:** Yes, however for me Lichtenstein is too ironical.

**JS.:** But he has an interest in shape and colour also, would you say that a major difference is your preoccupation with the tactility and surface of your paint application?

**G.R.:** Ya, I would say so.

**BF.:** Do you think that your painting calls into question the art style which it resembles or acts as a form of art criticism?

**GR.:** I can't say yes... art criticism. I don't believe so.

**JS.:** To me your activities seem to expand the possibilities available rather than act as a critique of art.

**GR.:** In Venice there is an international exhibition with a theme: Reality and Abstraction, in two separate pavilions. I sent two identical large monochrome grey paintings and they put one in the Realist pavillion and

one in the Abstract pavillion. (everyone laughter)... and I agreed.

**BF.:** Is there a formula of methodology which guides the production of the grey paintings?

**GR.:** No nothing like that, I just try to get them to look the same.

**JS.:** Obviously a part of your content is irony or humour, but what are you looking for in the creation of the individual specific objects?

**GR.:** A kind of correctness... I don't know.

**JS.:** Then the abstract paintings would be assessed in the terms of other abstract expressionist work?

**GR.:** No nothing to do with it, more in line with Carl Andre I think.

**BF.:** How do you know then when one of the abstract paintings in finished since you do not share the same formal concerns?

**GR.:** When it looks finished.

**BF.:** When it looks like an abstract expressionist painting?

**GR.:** Never, it is finished when I don't have another idea or a reason to do more and when it is not completely wrong.

**JS.:** An abstract painting is always more difficult to say is finished than a realist one — you could always add a splotch here or there or take one away. I am surprised that your working method involves so much subjective choice. It really is that intuitive?

**GR.:** Ya.

**BF.:** For a time the influence of American art was considerable in Europe, do you feel that this influence is on the wane?

**GR.:** Ya, the time of reaction to American art is over. The new European artists are becoming more important. The recent Chicago exhibition did not show this because it showed artists who were already too well known.

**BF.:** Do you feel European artists and even yourself are more politically inclined, or allude to political undercurrents in their work?

**GR.:** Ya, in the past but this is mostly finished.

**JS.:** It appears as if in Europe there is inordinate interest in artists such as Judd, Morris, Flavin, Serra, and Andre.

**GR.:** Ya.

**JS.:** ...Well in North America, at this point, it would be pretty difficult to drum up much enthusiasm for this work. Although fractured, attention has shifted to artists who have been investigating other concerns. From our vantage point, it appears as though Minimalism is still big news in Europe.

**GR.:** Ya, this is true. It comes from the system. Museums have a budget and buy new pieces each year. They are looking for new art but they have no opportunities to see it.

**BF.:** Your works are now owned by two public galleries in Canada, the National Gallery, and the Winnipeg Art Gallery, and you have had your first one man show in New York. Was it important to you to enter the critical situation here?

**GR.:** Ya, the show was my first step. It was not too successful but I will try again. The only thing that I thought was not too bad was that most of the people didn't understand the paintings, some of them liked them and



some of them hated them, but they really didn't understand. This is better than the reaction to the paintings in the Chicago show where I showed the colour cards and the grey paintings and all I noticed was that people said, "All we know is that we have the same monochrome paintings too".

**BF.:** Who collects your work?

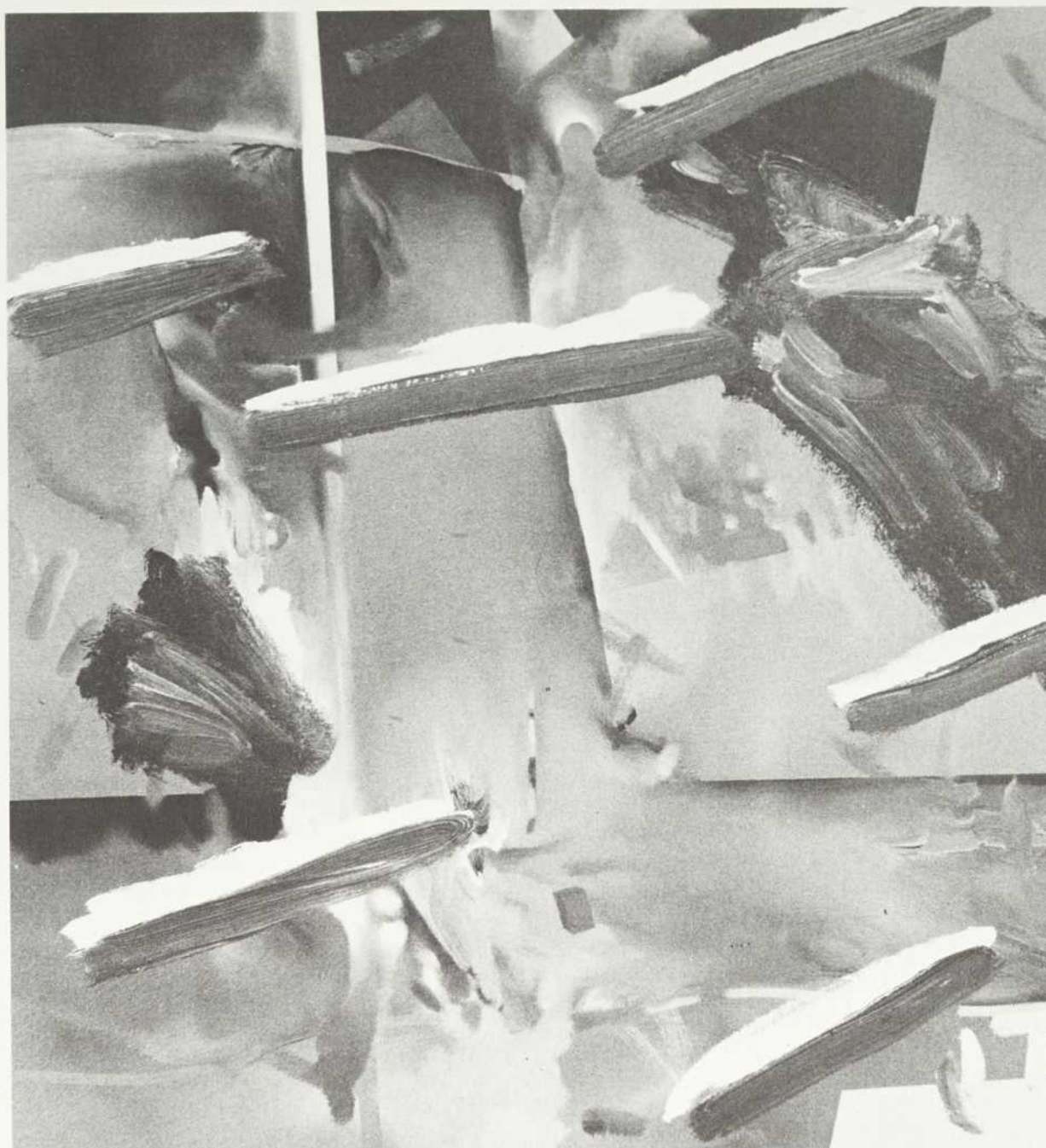
**GR.:** Private patrons and museums, half and half. Maybe now more museums.

**B.F.:** What do you see as the direction for your work now?

**GR.:** It is my intention to continue to work from photographs from the small abstract paintings through to the large colour abstractions.

**BF.:** Are there upcoming exhibitions?

**G.R.:** Nothing definite for North America. I have a show in London...? ■



*Oil Sketch (without title), 1978, 55 x 70 cm, oil on canvas*

*Oil Sketch (without title), 1976, 65 x 60 cm, oil on canvas*



Photo: Garry Kibbins





**Steranko Graphic Narrative: Story Telling in the Comics and the Visual Novel**, coordonnée par les conservateurs invités Philip Fry et Ted Poulos, Winnipeg Art Gallery, été 78.

Un événement a eu lieu à la Winnipeg Art Gallery; en effet, une exposition consacrée entièrement à l'étude de l'oeuvre d'un créateur de bandes dessinées: *Steranko: Graphic Narrative* a été montrée pendant l'été de '78. La Winnipeg Art Gallery s'était préparée à l'événement en présentant en 1973 une exposition sur le médium bande dessinée qui s'articulait sur une analyse attentive des structures de composition de la b.d. L'exposition de 1973: *The Structure of Comics* était importante sous plusieurs points de vue mais surtout, elle introduisait dans le circuit officiel de diffusion et de reconnaissance ce médium de la bande dessinée.

Plus importante encore, l'exposition *Steranko: Graphic Narrative* vient préciser le sens de la démarche adoptée lors de l'introduction de ce médium dans le musée.

Nous pourrions poser plusieurs hypothèses comme base de discussion de l'exposition sur l'oeuvre de Jim Steranko. Je retiendrai d'abord une hypothèse de lecture globale de l'événement/production/organisation/présentation/intention. Cette lecture devra donc se faire de l'extérieur. Je me place comme spectateur de l'oeuvre, lecteur averti par le contexte de l'exposition, par le catalogue, par le titre, mais aussi, et d'une manière préconçue, par l'organisation, la présentation de l'oeuvre dans l'espace-galerie articulée sur la lecture de l'objet (à lire aussi comme objet politique).

L'importance de l'exposition Steranko est à dénoncer d'abord historiquement: c'est la première fois que l'oeuvre d'un artiste de la bande dessinée est montrée et analysée comme objet de création et dans le cadre officiel d'une exposition endossée par un musée. Il s'agit en plus d'une exposition solo, ce n'est plus le regard d'un musée sur un phénomène marginal d'Art populaire, mais plutôt, par le choix de ce genre — détermination d'une forme de présentation de l'objet comme élément signifiant de l'objet — de démonstration, le musée devient un élément déterminant dans la lecture idéologique de ce nouvel objet.

Donc, ce nouvel objet: l'exposition *Steranko: Graphic Narrative*, qui par son titre réoriente le sens de son impact, n'est pas un jeu politique, intention juxtaposée à la bande dessinée de Jim Steranko, mais tout au contraire, une analyse de l'objet bande dessinée qui remplace le travail de création dans un rapport où sa structure de composition se réalise en structure ouverte, c'est-à-dire où doit se lire le concept sous-jacent à l'objet et ne se réalisant que par sa lecture. Le titre souligne le rapport de lecture faite de l'oeuvre de Jim Steranko; l'utilisation de l'expression "Graphic Narrative" fait référence à la spécificité des structures

narratives utilisées pour construire le récit de la b.d.

Cette remarque sur la spécificité des structures narratives du récit dans la bande dessinée comme principe énoncé dans le titre de l'exposition nous conduit directement à l'oeuvre de Steranko. Les oeuvres présentées à la Winnipeg Art Gallery peuvent être abordées par le biais de trois différentes options: les pages de bandes dessinées choisies et isolées dans l'exposition, les recueils de bandes dessinées de Steranko rassemblés dans une section de l'exposition, la salle de lecture, et enfin par le biais du catalogue accompagnant l'exposition, partie intégrante de l'exposition.

Un point d'articulation entre ces trois voies: la structure narrative sous son aspect graphique. L'analyse de la structure s'attarde surtout à l'étude de fonctions spécifiques dans la composition du récit. Ainsi, on retrouve tant dans le catalogue que dans l'organisation des espaces de l'exposition, trois grandes sections qui construisent l'espace conceptuel de la narration graphique de la b.d.: d'abord étude du rôle du narrateur, étude des caractères, lieux et accessoires de récit et étude des composantes formelles de la narrativité.

Pour compléter l'exploration de l'oeuvre de Steranko, une salle de lecture a été aménagée afin de permettre la réintégration des fragments du discours de l'exposition dans leur propre contexte narratif.

Le travail d'analyse à propos de l'oeuvre de Jim Steranko dégage de façon évidente le rapport implicite existant entre le narrateur et le lecteur. Le méta-langage ainsi créé demande de la part du narrateur une définition précise du rôle qu'il tient dans l'élaboration du récit, rôle multiple et changeant selon les différents "espaces-temps" co-existant dans un même récit.

La démonstration du travail de Steranko comme narrateur s'appuie sur les composantes spécifiques de la b.d. Ainsi une étude systématique a été menée à partir des points d'articulation du récit dans sa forme abstraite (structure) mais on a aussi étudié les moyens formels utilisés par Steranko comme signifiant graphique de récit.

Steranko articule son récit à partir de données matérielles qui lui permettent de définir son rôle de narrateur. Ainsi, la page couverture, la page d'introduction, la disposition du dialogue et du texte dans l'image font face à une analyse très serrée de ses possibilités d'utilisation comme signifiant de récit. L'image traditionnelle se transforme, à chaque fois indice de sens, afin de remplir une fonction de récit.

Les fonctions graphiques des composantes de l'image ne sont pas toujours liées étroitement au déroulement logique du récit, elles sont par contre fort importantes en tant qu'éléments structurant le type de lecture suggérée du narrateur au lecteur; ces images permettent aussi une lecture où sont souvent précisés les différents sens des éléments formels utilisés. Ainsi

# Steranko: Graphic Narrative

par Francine Périnet

l'image catalytique, l'image-séquence, s'ordonne dans le récit, non plus en termes de succession de temps différents (vignettes) mais par une mise en rapport sur un espace-page de son espace plat contredisant l'espace perspectif de la mise en abîme du récit.

En opposition à ce type d'image, Steranko crée des effets spéciaux qui viennent s'inscrire logiquement dans le récit, mais qui, en même temps, démontre le rôle important du narrateur dans la détermination du genre de récit. L'image ainsi fabriquée impose son mode de lecture et ouvre un champ de signification dépassant largement les cadres de l'action. (Fig. 1 et 2).

L'artiste de bandes dessinées doit, pour le lecteur, rendre compte de l'espace-temps du récit. Pour remplir ces conditions, une analyse de la représentation des personnages, lieux et accessoires qui composent le récit est nécessaire. Les caractères, lieux et accessoires conçus dans la b.d. de Steranko sont pour la plupart basés sur une dialectique manichéenne. Par contre, Steranko semble suggérer chez ses personnages une certaine ambiguïté qui par son intégration dans la problématique de la narrativité visuelle nous replace devant le couple: apparence/réalité.

Comme la photographie, comme la peinture, comme le film, la bande dessinée met en oeuvre des éléments de composition qui sont aussi perçus comme des éléments signifiants — codés — qui participent à la mise en signification de l'image. Dans l'oeuvre de Steranko, les différentes techniques utilisées pour réaliser la mise en séquence du récit en images constituent une partie importante pour la production d'une narration figurative.

Nous verrons comment Steranko, par l'intermédiaire d'un travail original de l'espace-page, se sert d'éléments comme le cadrage, la composition, la profondeur, les différents angles et prises de vue, les jeux de lumière et de couleurs et la mise en page, pour faire participer le spectateur à la narration. Nous prendrons comme exemple une page tirée des aventures du Captain America, représentant Madame Hydra, personnage cumulant les forces du mal. Vêtue de noir, ses cheveux sont noirs et cachent en tombant sur son visage, une cicatrice, souvenir des guerres d'Europe. (Fig. 3)

La lecture de la séquence se fait normalement de gauche à droite et de haut en bas; mais là s'arrête le rapport aux codes traditionnels de la mise en page. Je ferai ici une description point par point du travail de Steranko afin de mettre en évidence le rapport des composantes formelles à la mise en récit.

## PREMIÈRE BANDE

- Une seule vignette qui occupe un peu moins de la moitié supérieure de la page.
- Utilisation de la contre-plongée.
- Travail de mise en profondeur de l'espace de la



gauche vers la droite dans le sens de la lecture du récit.

- Utilisation d'un personnage chevauchant l'espace iconique et l'espace diégétique réaffirmant la profondeur de l'espace sur la droite de la vignette.

- Importance du gestuel dans l'image pour la mise en séquence du récit: le fusil-mitrailleur lie le texte — espace de la diégèse — à l'"insert", (vignette inscrite dans la vignette-maîtresse), souligne un temps spécifique dans l'espace-temps de l'introduction de la séquence et lie étroitement l'espace en profondeur de la vignette à l'espace-page, le tabulaire.

Notez ici que l'"insert" déborde sur la bande centrale.

#### BANDE CENTRALE

- Variation des formats des différentes vignettes.

- *Première vignette*: disparition du cadre de l'image, occupation de la moitié de la surface de la bande.

- *Vignettes 2-3-4-5-6*: gros plans sur Madame Hydra, image-miroir.

La première image, en éliminant le cadre, amène le spectateur à une lecture simultanée de l'espace réel de la page et de l'espace-illusion de la représentation. Dans la vignette, cette même dualité est entretenue par la représentation de Madame Hydra et de son reflet dans le miroir; ou encore par la représentation du miroir comme élément creusant l'espace, l'illusion de l'illusion. La disparition du cadre est aussi un indice de changement de point de vue dans la continuité du récit.

La deuxième moitié de la bande centrale se subdivise

en 5 vignettes, gros plans de Madame Hydra, mais est aussi compression du temps de l'histoire pour le lecteur. La fragmentation de l'espace réaffirme la vraisemblance du personnage et de son histoire. La mise en place de ce "tracking" impose au spectateur une lecture *subjective* du récit. Ainsi le spectateur se voit dans l'obligation de varier ses points de vue, donc de changer sa lecture; le lecteur lit l'image-reflet en se déplaçant derrière le personnage réel de Madame Hydra afin de s'y substituer au moment, où dans la bande du bas, elle brise son reflet. L'illusion est brisée, la surface du miroir se confond avec la page de la b.d., le cadre a disparu de nouveau; Madame Hydra se confond à l'espace réel du spectateur et est alors écrasée par la réalité même de son personnage. Ce glissement dans l'espace du spectateur est alors réaffirmé par l'utilisation de la plongée qui repousse Madame Hydra à l'avant de la page.

Cette lecture de substitution, lecture du tabulaire, s'articule autour de deux points de transition: l'"insert" dans le passage de l'image d'introduction au développement de la séquence et le chevauchement du personnage réel de la bande centrale, soit Madame Hydra, mais en même temps reflet brisé de la bande finale. Cette dialectique reflète le lieu principal du discours de Steranko entre la réalité et l'apparence dans la narration.

L'ensemble de l'oeuvre de Steranko, le catalogue et l'exposition sont un exemple de travail sur l'objet et son discours; démonstration nécessaire d'une pensée conceptuelle propre à l'objet.

Il est regrettable que cette exposition ne soit montrée que dans les petites galeries de province. Ce fait dénonce d'ailleurs comment l'institution occulte la puissance narrative de l'image. ■

Fig. III *Captain America*, No. 113, page 4. Copyright® by Marvel Comics Group. All rights reserved.



Fig. I *Nick Fury, Agent of S.H.I.E.L.D.*, No. 1, page 2. Copyright® by Marvel Comics Group. All rights reserved.



Fig. II *Nick Fury, Agent of S.H.I.E.L.D.*, No. 1, page 3. Copyright® by Marvel Comics Group. All rights reserved.





# Mia Westerlund's Pictorial Sculpture

by Peter White

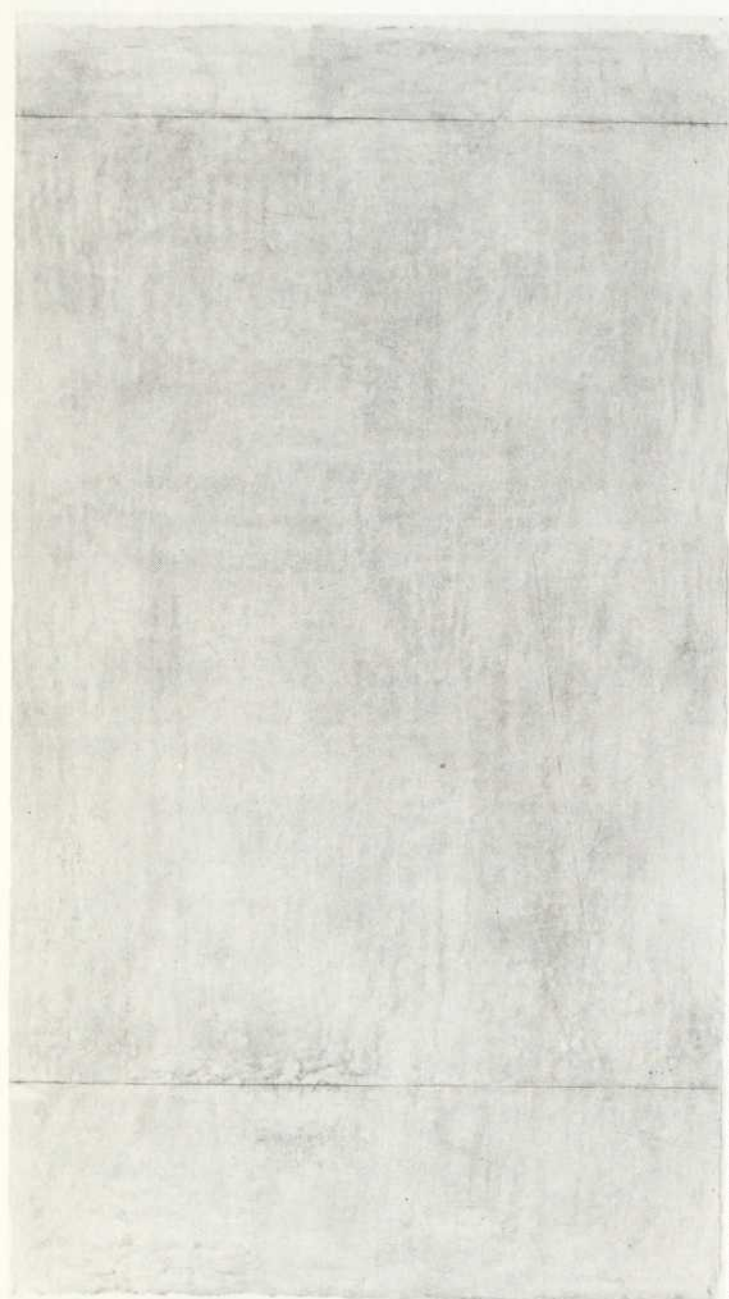


Photo: The Sable-Castelli Gallery

Untitled, 1975, 64" x 36", oil pastel on paper.

For 11 years Mia Westerlund has been making sculpture which persistently states a common theme. Whatever form her work has taken, it has presented the viewer with the fact of a calm, steadying tonic in which the fluctuations and complexities of the sculpture — perhaps symbolically life itself — are grounded and resolved. Writing in 1973 about the fiberglass sculpture she was then making, John Chandler described her sensibility as having something of the wisdom of the East.<sup>1</sup> In the sensuous, tactile, vaguely erotic forms, he found as an organizing principle the integration of polarities: hard/soft, warm/cool, geometric/organic, order/disorder. In this touchstone unity of opposites there is in Westerlund's sculpture, something quixotic, unaffected, sobering, romantic and compellingly optimistic. In a world that splits the timeless equation of mind and body, hers is a notion of tranquil stability and permanence. Shaping the character of her art, it animates her least effective forms and invests her best work with real and significant meaning.

The formal point of departure of her work has been the idea of making sculpture based on pictorial imagery, that is on images conceived two-dimensionally. To date, there have been three distinct phases. In the first, she casts soft materials with polyester resin and sets down the outlines of her interests. Five years ago she switched to concrete, another material that begins soft and winds up hard. The change was prompted by certain similarities with the style of the late American expressionist sculptor Eva Hesse and because it had become physically difficult and unpleasant to work with the toxic resins. In the second phase, she made a series of slabs, followed by a series of standing wedge pieces which, in effect, lift up the slabs. In the third phase, a group of cast concrete volumes made last winter, she has come to terms with formal problems involved in making pictorial sculpture for the first time since she began using

concrete. Clear and penetrating, as if she had concentrated her vital thoughts and feelings in sculptural equivalents of the Leibniz monad, the basic unit of life, they provide the most direct revelation of her synthesizing sensibility yet.

The association with Hesse is unfortunate. Though Westerlund has said that she felt she had "... totally been inside her head"<sup>2</sup> after seeing Hesse's work for the first time at the 1972 Guggenheim retrospective, their fiberglass sculpture nevertheless is fundamentally different. Pictorial sculpture, the use of fiberglass and several compositional ideas are points of contact for two artists coming from different places and headed in different directions. In attempting to establish the setting of Westerlund's concrete sculpture in which these differences are more evident, I am going to make what may seem a rather involved comparison of her's and Hesse's fiberglass sculpture. I believe the comparison will isolate the independence of Westerlund's position within a range of shared values. At the same time, it will provide an index of her esthetic interests which, though they have of necessity been adjusted, have remained more or less the same since the switch to concrete.

Hesse's sculpture might be described as the materialization of a complex, contradictory personality in search of self-definition. In Westerlund's sculpture, however, one does not find the artist as existential confessor, purveying her own condition as an act of projecting it in the world. Though nodding in the direction, Westerlund never engaged in Hesse's obsessive, ranging excursions nor approached her paradoxical and often macabre destinations. Westerlund's work is expressive of personality but in the sense that it evokes a gentle, life-embracing spirit. The French phenomenologist Gaston Bachelard's characterization of the poetic image moving from a preconscious source and perceived as "reverberation" seems apt.

Transformation, or process, is the principle both Hesse and Westerlund used to turn sort materials into art. However, Hesse was not so deeply involved with process as Westerlund. Hesse's intentions being expressionist, transformation was only an intermediary agent of her more profound need. Westerlund, on the other hand, has said her system, or process, was to allow the material to do "80 per cent of the work." Accidents of process determined the final form. She is as interested in bringing something new into the world as she is in what she can say with it. Process is a way to discover what she actually does feel, what the philosopher Ernst Cassirer called the artist's "discovery of reality." If, for example, Hesse integrated ugliness and beauty to convey absurdity, Westerlund only happened to integrate them, though the fact they form a stable unity in her work is not accidental.

Paradoxically, though Westerlund's materials are of such importance to her — since the activity of making was the major focus of her art — her identification with them, that is the feeling in the finished object of the artist's actual bodily presence, is less pronounced than in Hesse's sculpture. In this depersonalization or objec-

Untitled (5 part), 1972, 36" diameter (each part), mixed media.



Photo: The Jared Sable Gallery



tification, Westerlund's work is significantly cooler than Hesse's.

Both artists incorporated serial or modular frames of reference. But whereas Hesse used them as a principle of order against which her irrational and eccentric intentions would play to greater effect — the distortion of like elements and the repetition of them until all seems vertiginous and absurd — Westerlund used the module as a positive value in itself. The parts of *Truncated-4 Parts*, 1972, for instance, could be arranged in any number of configurations. In this context, Westerlund stands somewhere between the controlled anti-form of Hesse and Minimalism. Rather than transforming the order of her modules with expressionist distortions, Westerlund makes her point by undermining order with slight imperfections and close but not identical values.

The combination of polyester resin with other materials produces an organic, tactile quality. It was by pushing this effect hard that Hesse discovered the very powerful erotic and unsettling potential inherent in the process. Westerlund did not push so hard. In her work the physical qualities of the fabric, not only the synthetic, were stressed. The surfaces of her sculptures are delicate, even when, for instance, a rough hemp was used. Her eroticism is becalmed potential. The work is evocative, elegant, often muscular but never ugly or difficult to stomach. Where Hesse sought the visceral statement, Westerlund's objective was modest and subtle, "to make them lively". Historically, Hesse's links are made with the Pollock side of Abstract Expressionism, with Oldenburg and Surrealism of the nightmarish sort. Going back further, her roots can be found in German Expressionism. Westerlund's kindred spirits would seem to be Newman and Rothko and Miro of the "carnival" forms. More broadly, her work can be placed in what art historian Robert Rosenblum has identified in modern painting as a transcendentalizing "Northern Romantic Tradition," in which feelings are cool, deep and expansive rather than hot, immediate and pointed.

A native of New York, Westerlund had an art education but did not make sculpture seriously until 1968, several years after she had finished school. At this time, she was living in Toronto but had contact in New York with Lynda Benglis and Alan Saret, artists who, along with Hesse and others, were central figures in the reaction against Minimalism then under way. The pictorial orientation of Westerlund's art and her use of soft materials, the signal trait of these artists, were as a result of their influence. However, whereas Benglis and Saret were acting on esthetic convictions resulting from their evolution as artists, for Westerlund the style came, so to speak, as a ready-made.

This is illustrated by a series of "pulse" drawings made in 1972 in which runs of vertical lines, neither straight nor wavy, occasionally overlapping, generate rhythms and counter-rhythms pulsing back and forth across the picture plane. Pace is derived as well from the varying density, weight and thickness of the lines. These drawings activate artistic intention at a level not matched by the fiberglass sculpture: the two-dimensional imagery she has in mind is more focused in two dimensions than three. Indeed, the flat, non-illusionistic drawings made to accompany her concrete sculpture often have been preferred by viewers. The point is not that the sculpture failed but that evolution of some sort seems to have been necessary for Westerlund to deal with the very complex question of the relationship of the pictorial and sculptural ideas with which she had got herself involved. Looked at this way, the decision to change to a material she could call her own was of critical importance. It would force her to confront what she was doing and what exactly it was she wanted to do. The development of artistic self-consciousness — the inevitable coming to terms with modernism for an artist whose starting point was strongly aligned with the traditional approach of craft — thus becomes a leitmotif of her sculpture as it evolves.

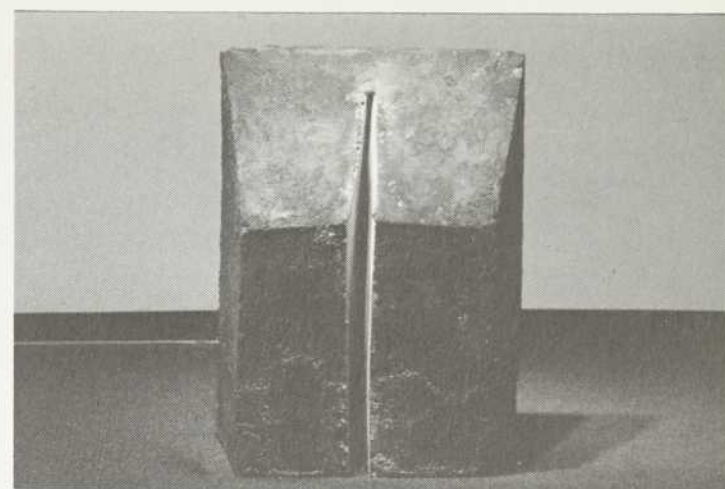
In their congruence of image and object, the fiberglass pieces have an intellectual kind of beauty or poetry. In this sense, they were indebted to Jasper Johns whose flags and targets made the depicted contour and the actual contour of the object identical. In Johns' insight there were fortuitous implications for the object's presence and identity as three-dimensional form, which is to say, as (potential) sculpture. This possibility was grasped by Westerlund. Although the pictorial imagery of Westerlund's fiberglass sculpture is never as direct or clear as in the pulse drawings, the imagery nevertheless was transcribed into what is unequivocally sculpture.

This immanent sculptural quality is more pronounced in Westerlund than in many others involved in pictorial sculpture. For one thing, Westerlund was never a constructivist. None of her sculpture has involved tacking things together, binding, covering, joining etc. She prefers closed volumetric shapes to flat, optical images. Even though her first work began as relief or depended upon placement in relation to a wall to be read as a picture, it is evident in her strongest fiberglass pieces, in particular such later ones as *Rising* and *Airflow-Closed*, both 1972, that her natural feeling is for sculpture. These pieces are floorbound objects, fully exposed in the round. They occupy space, indicate what mass and weight they have and invite contemplation equally and inseparably as sculpture and pictorial images. Taking Johns a step further, into full sculptural volume, Westerlund reveals her conservatism, a strong attachment to the traditional forms of art history.

Such complete absorption of pictorial imagery in three-dimensional form is doubly significant. It relates to the slabs and wedges, where their association becomes problematic, and metaphorically, their union constitutes an absolute in the massing of opposites. Indeed, it is here, where the informal impulses of her art and its formal manifestations meet, that the source of the deep and constant strength of her sculpture can be divined. When this union is missing, or incomplete, her work is not quite the same. From the vantage point of her most recent sculpture it is possible to look back and see her work in concrete as an attempt to transfer this essential ingredient to the new material.

When she first experimented with concrete, Westerlund hoped she would be able to carry over the organic and tensile qualities of her fiberglass sculpture. Further, she hoped to obtain them by applying the process concepts, or variations on them, with which she had been so successful previously. This proved impossible because concrete lacks the flexibility of polyester resin — thus blunting Westerlund's desire to let the material do the work. In an attempt to resolve the problem, she made the slabs, responses to the flat, planar forms concrete tends to take in the world of useful objects — sidewalks and roads. Thin forms which rest on the floor, the slabs are composed of either a single concrete square (like a sidewalk paving stone) or two, four-foot square panels brought together to form a rectangle (like a section of road). In some of the road pieces one of the panels is covered with asphalt, a material also associated with road surfaces.

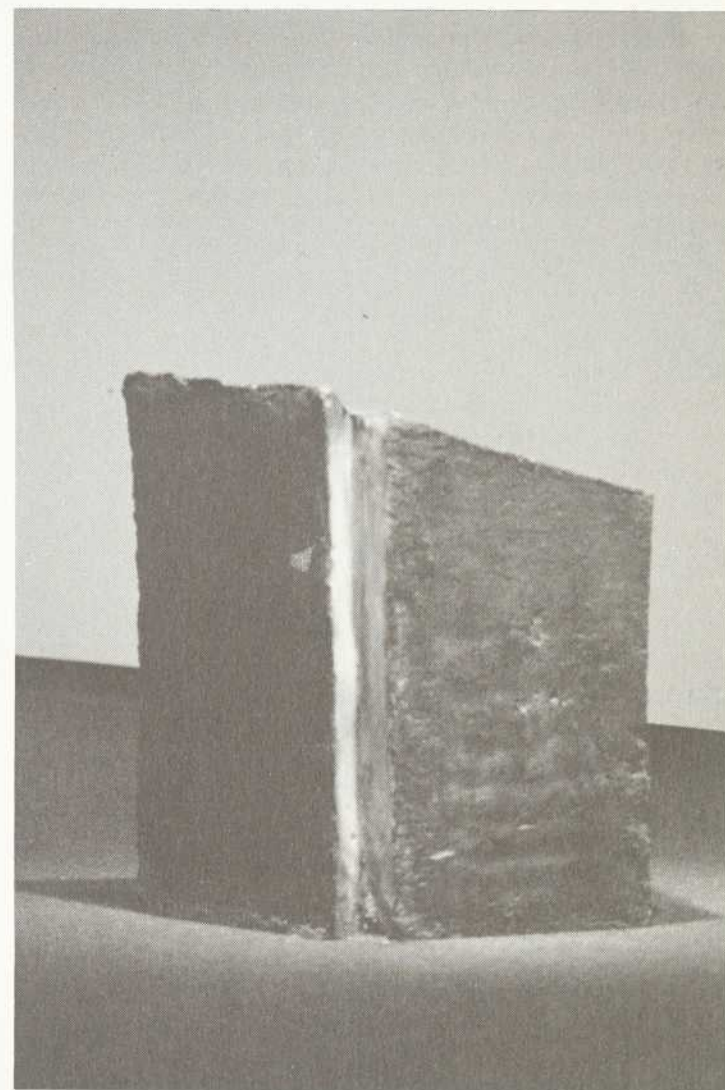
A serious practical problem of the slabs is their location. Because they lie on the floor, it is difficult for the viewer to see what is going on on the surface, the area at this time of Westerlund's prime concern. By lifting the slabs up off the ground, the wedges eliminate viewing problems. Compositionally they are more sophisticated than the slabs. Each consists of two wedges placed side-by-side so as to leave a Newman-like "zip" in between. Large rectangular steel plates, which, as a result of oxidization, become ethereal fields of rust, are set in the surfaces of some wedges. On the surfaces of others, delicate, soft gestures have been made with a trowel, suggesting the creaminess and the sensuousness of the concrete when it was still wet. These areas are framed by a contrasting border created by treating the concrete along the edges of the wedge faces with a dark pigment. These borders



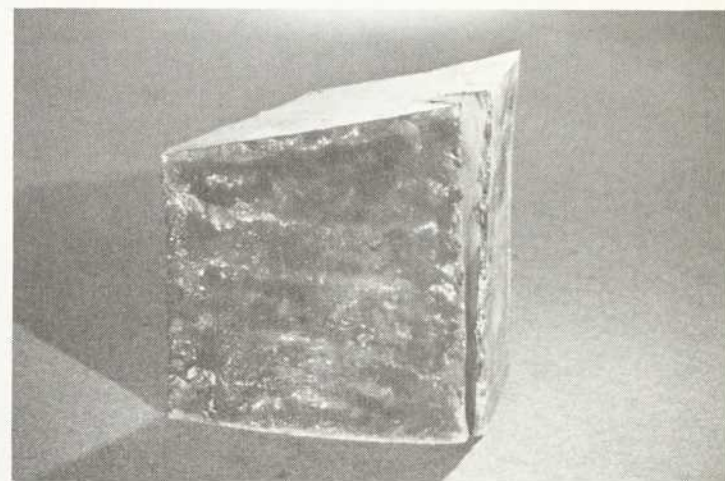
Minoan Series, 1978, 22" x 11" x 17", concrete/copper



Minoan Series, 1978, 23 1/4" x 22" x 13 1/2", concrete/copper.



Minoan Series, 1978, 24" x 21" x 15", concrete/copper



Minoan Series, 1978, 23" x 21" x 11", concrete/copper



"frame" the surfaces, thus analogizing the sculptures with paintings.

The slabs and wedges reflect a strong feeling for the materials involved. They continue the fiberglass sculpture's dialectical play of opposites and yield a similar equanimity. Nevertheless, they lack the impact of the best fiberglass sculpture. This is because there has been a subtle but fundamental shift of premises. Rather than *pictorial* images embodied in sculpture, the slabs and wedges are concerned with the pursuit of *painterly* ideas through sculpture. Essentially, they are field paintings, emphasizing surface, with a *l'art brut* feeling because they have been made of concrete. Sculpture has become a container for painting. The resulting forms, thin and lacking volume, erode the sculptural foundation that is the source, to my mind, of the impact of her most convincing work. Another effect of this shift is the introduction of a personal element not evident in the fiberglass pieces. In the slabs and wedges, concrete is conceived as paint as well as a structural material. Marks made in the concrete act as gesture so that the work lacks the emotional distance that established the distinctively "cool" mood of the fiberglass sculpture.

The changed premise of the slabs and wedges introduces problems not encountered in the fiberglass sculpture. Because they are oriented to painting rather than sculpture there is an onus on the artist that her gesture be fresh and original. In this sense the slabs and wedges do not always succeed. This is not because Westerlund draws badly but because concrete is not an especially responsive medium for drawing. Allowing materials to process themselves, an idea carried over from fiberglass, is not so appropriate with concrete. Drawings accompanying the sculpture, with rich, waxy surfaces of pastel and oil stick which have been scored, scratched and drawn into are closer to the surface sensuousness Westerlund has in mind. The concrete surfaces seem rather inert and uncommunicative by comparison.

There are also the shapes of the slabs and wedges themselves to be considered. Each is something known in the mind before they were made. This does not sit easily with Westerlund's interest in bringing something new into the world, with all that can mean for what she has to say. At the simplest level, the familiarity of the forms has created false associations. The slabs have been interpreted as realist, urban sculpture, the wedges as Stonehenge figures with religious implications.

A more critical issue involved with the shapes is control. By using these "given" forms, Westerlund has accepted what the material does naturally. With fiberglass, this strategy worked splendidly. Liquid polyester resin bends to the artist's will. Concrete is not so malleable. By allowing it these forms, Westerlund in effect allowed the material to impose structure. As suggested, these structures do not serve her interests well.

There is a theory that the modern artist, when his or her art has become too complex, too elaborate or civilized, yearns for a return to something that is simple and not imperfect.<sup>3</sup> Westerlund's most recent work, in particular three notched blocks seen at the Sable-Castelli Gallery in Toronto last May,<sup>4</sup> fits this notion. They are simple shapes as opposed to involved formal arrangements and they are masses, emphasizing volume and weight, as opposed to flattened, rectangular and frontal forms. What is not imperfect about them, then, is that they are sculpture.

The sculptures are trapezoidal with the top plane sloping gently upward to the viewer's thigh level. They have an inelegant, strong primitive feeling conveyed by rough-textured concrete surfaces and irregular, slightly drunk symmetries of what are nominally geometric shapes. A V-shaped notch runs top to bottom in one of the sides (sometimes an inversion of the corner) creating a negative space in the mass and an indentation at a point on the edge of the top plane. The notch itself is lined with copper which has been

treated with acid. The chalky green patina left behind contrasts with the concrete mass into which black pigment has been mixed. Forms of her own imagination, the sculptures owe nothing to known shapes, though they have the squatness, as it happens, of Minoan columns.

Westerlund has effectively made sculptural presence emphatic in these pieces. Partly, this is due to the manipulation of scale. The viewer is compelled to look down upon the top plane where attention is focused on the indentation. With the indentation functioning like the sight of a gun, the viewer moves around the sculpture and discovers a shifting perspective relationship between the top plane and the notch. Encouraging the viewer to examine all aspects of the sculpture, this relationship establishes the work as fully 360-degree sculpture.

A different sculptural effect is obtained by the use of a 1/4-inch plywood mold. When the heavy, wet concrete is poured in, the plywood gives enough that the concrete can, in a sense, express its weight. In the finished work, an entasis effect combines with small scale to make the sculpture especially heavy, solid and stable. To say these pieces just sit there is to pay them a compliment.

Supplementary to these sculptural effects is the use of the pigment, which both roughens up the exterior and produces a non-reflecting surface strong enough to prevent distraction from the object itself. As well, imaginary lines of projection — resulting from the sharp articulations of the corners and planes — extend to walls of the room in which the sculpture sits, thus pinpointing the location of the sculpture within the room. This reinforces the blocks' sense of stability as sculptural objects.

Although the austerity of these blocks might suggest a Minimalist sensibility, a more valid comparison is the reductivism of Brancusi. Like Brancusi's, Westerlund's blocks are concerned with mass, volume and surface. Like Brancusi's, the sculpture provides its own contexts for its meanings — the notch analogous to the faint contour of a nose on the surface of an otherwise perfect ovoid shape. Whereas Brancusi abstracts from the human figure, however, Westerlund's point of departure is reductivist painting, specifically the all-over pictorial imagery of a Newman or Mondrian. Formally, the sculpture might be thought of as both the image of a figure-ground painting in three dimensions and a working figure-ground composition in which the black concrete mass acts as a textured, monochromatic ground, the patina as the figure. The important thing is that Westerlund, for the first time, has accomplished in concrete what she previously did in fiberglass: incorporate pictorial images in sculpture. With the assertion of sculpture, the problems relating to painting in the slabs and wedges have simply disappeared.

The most basic technical consideration in making concrete volumes is that they are cast. The most basic theoretical consideration in casting is that it involves artistic choice and decision-making. What form the sculpture will take and what meanings it will have is determined when the artist constructs a mold. In the slabs and wedges, casting was not significant since the shapes cast played only a supporting role. Meaning is conveyed by gesture as it is captured in drying concrete that is acting as a painterly surface. Meaning in the blocks, however, is a function of shape. It is in the interplay of the notch, scale, weight and asymmetry that Westerlund's meanings can be found. The key is that the sculpture enters the world fully made, a conceptual whole. With the blocks, Westerlund's general meanings, involving synthesis and self-discovery, emerge complete as they were thought out. Here they differ even from the fiberglass pieces where the process of making yielded meaning. Rather than determinations of process, the blocks are calculations based on esthetic decisions. With this response to the material, Westerlund as an artist has come to terms with the necessity — imposed on her sculpture by the

use of concrete — of dealing with modernist self-awareness.

The importance of this step can be seen in the directness with which the blocks speak. For crispness of expression and sense of conviction (with the exception of some drawings), there has been nothing like them in her oeuvre.

Interpretations of such highly abstract art as Westerlund's are risky even when the artist offers assistance. In the case of Westerlund—who does not talk much about her work or intentions, interpretation based simply on the phenomenological evidence seems riskier still. However, since everything known about Westerlund indicates that her attitude — in spite of the inevitable concerns with form — is, at heart, a formal, and because the notch and its relation to the mass from which it is cut make these pieces so specific and assertive, a couple of interpretations which go beyond her general synthesizing scheme seem worth making.

The more obvious possibility is erotic. Not unlike Brancusi's *Torso of a Young Man*, which has no genitalia but which is itself a phallic shape, the blocks, with their deep negative space, seem to depict with a surprising literalness, a vaginal image. What was latent in the fiberglass pieces is here made explicit.

The other idea is drawn from Bachelard's dialectic of inside and outside<sup>5</sup> and mounts to an elaboration of Westerlund's pursuit of a reconciliation of opposites in a unified form. Bachelard describes a "surface of being" as a "region where being wants to be both visible and hidden..." In Westerlund's blocks, the surface of such a dialectic is the copper lining. It marks the penetration of the space of the black mass but also blunts — because it covers — full exposure of the space. Forming a give-and-take relationship, the figure and ground of the blocks seem to shift and oscillate between the copper lining and the concrete mass, one assuming the foreground, then the other. We might therefore concur with Bachelard that "...the movements of opening and closing are so numerous, so frequently inverted, and so charged with hesitation, that we could conclude on the following formula: man is a half-open being."<sup>7</sup>

The value of volumetric sculpture is revealed. Unlike a painting, where space must remain illusory, the space in these "pictorial" sculptures is real. A dimension which both clarifies and is rich with suggestive possibilities is added to the poetry of the pictorial image. The sculptures are resolved, self-contained structures potent with the high and beautiful quality of Westerlund's harmonizing sensibility. ■

#### FOOTNOTES

1. John Noel Chandler, "The Search for new forms: Mia Westerlund sculpture and drawings," *Artscanada*, February/March 1973, pp. 43-47.
2. This and other comments of the artist were made in conversation with the author.
3. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, 1967.
4. The series of concrete blocks also includes several columns and V-shaped blocks. They are not discussed because they do not seem to work nearly as well as the pieces that have been examined.
5. Gaston Bachelard, *The poetics of Space*, Boston, 1969, p. 222.
6. Ibid.



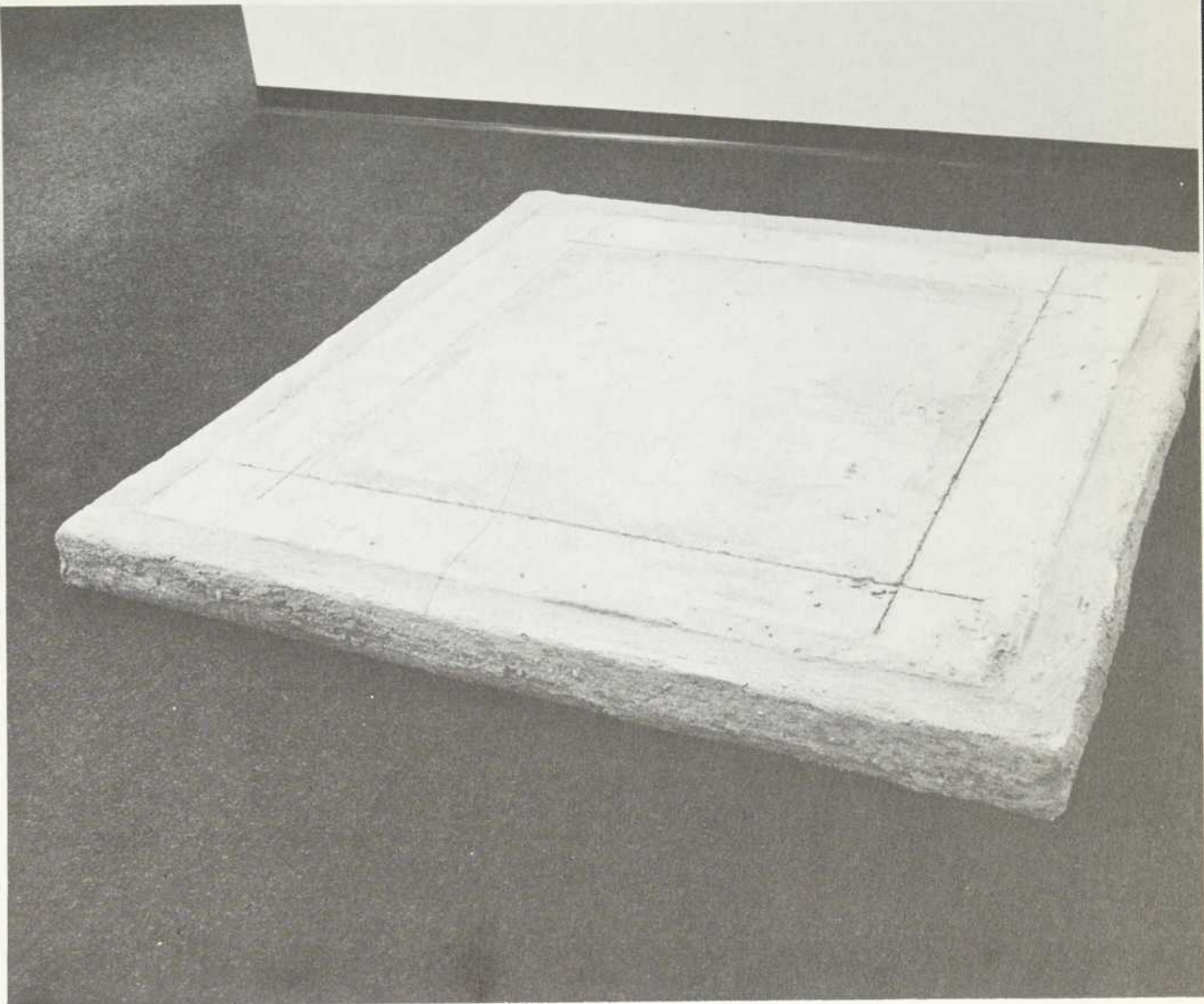
modernist self-  
seen in the  
For crispness  
with the excep-  
en nothing like  
abstract art as  
artist offers as-  
o does not talk  
interpretation  
ical evidence  
anything known  
tude—in spite  
— is, at heart,  
relation to the  
ese pieces so  
interpretations  
sizing scheme  
ic. Not unlike  
which has no  
pe, the blocks  
o depict with a  
What was la-  
e explicit.  
d's dialectic of  
elaboration of  
of opposites in  
a 'surface of  
to be both visi-  
ks, the surface  
g. It marks the  
mass but also  
posure of the  
relationship, the  
to shift and os-  
the concrete  
then the other  
ard that "...the  
so numerous  
with hesitation  
g formula: man



*Muro*, 1976, 78 1/4" x 36 1/4" x 13 3/4", steel/concrete.

Photo: The Sable- Castelli Gallery

Photo: The Jared Sable Gallery



*Untitled #5*, 1974, 48" x 47 1/2", mixed/concrete.

*Muro* (3 part), 1976, 78 1/4" x 75" x 15", concrete/pigment.

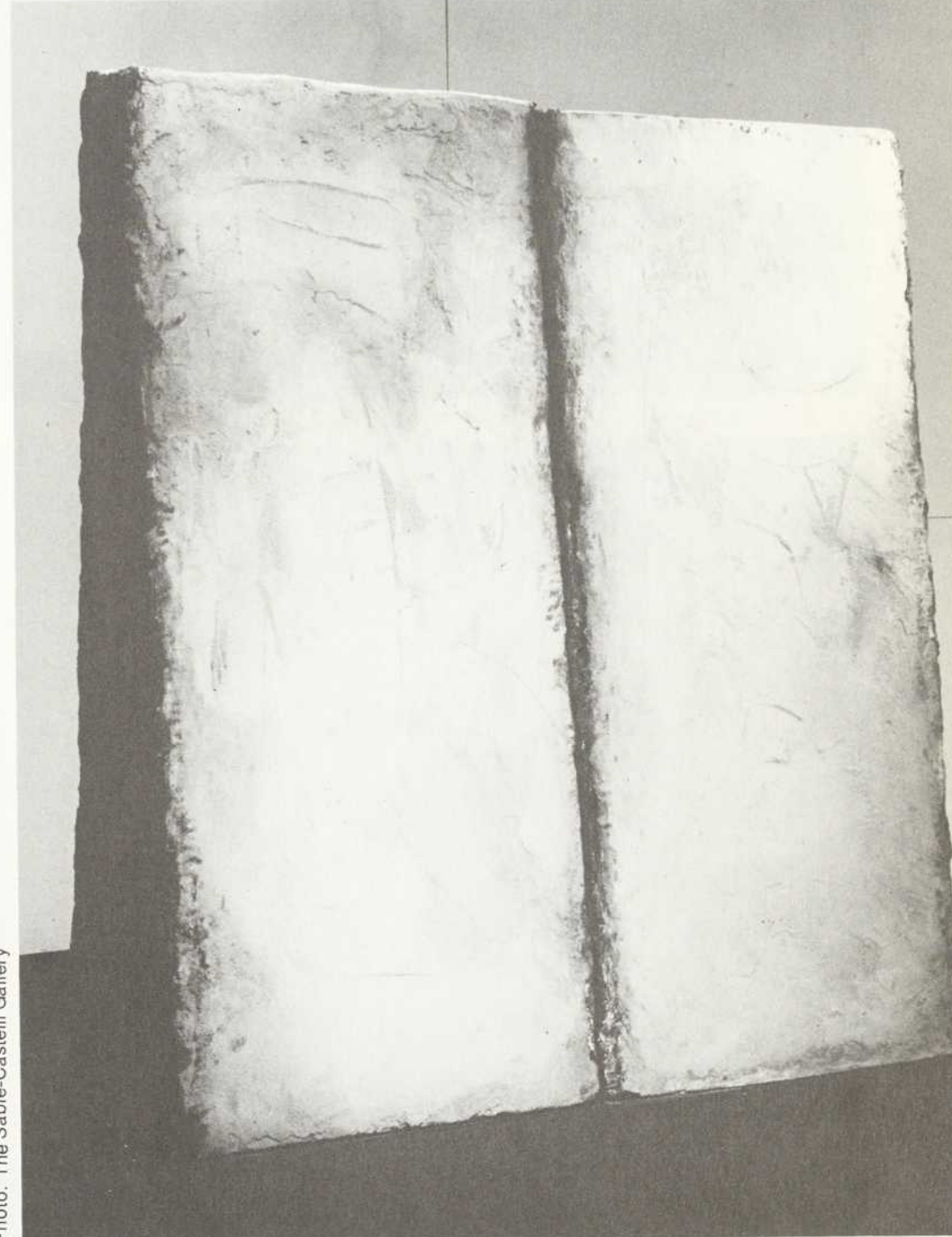


Photo: The Sable-Castelli Gallery



*Untitled #2*, 1974, 8' x 4' (S), mixed/Concrete/asphalt.

eated. Unlike a  
ory, the space  
A dimension  
suggestive pos-  
ictorial image  
ined structures  
ful quality of  
new forms: Ma  
Artscanada  
ere made in con-  
n Art, New York  
includes several  
re not discussed  
ly as well as the  
Boston, 1969, p.



# TIM CLARK

## NOTES

The present series of color photographs represent a particular use of the camera in an unsystematic investigation of certain types of art information. The information dealt with is certain problems of formalism as related to photography, sculpture, and painting. The photographed content is an 8' x 10' wall that is built from 2" x 4" pine board overlayed horizontally with 1" x 4" pine board. The wall is fixed centrally against the wall of the studio and is never moved. The lighting is natural, coming from large windows on the right hand side. The camera tripod is bolted to the floor thus the framing remains constant.

The photographed content and the photograph are the two support systems on which I carry out my solutions to the following problems:

- (1) The wall.
- (2) The wall relative to the space/room.
- (3) The wall relative to the edge of the camera viewfinder (framing system) and therefore the edge of the photograph (no cropping is carried out on either the negative or the print).
- (4) Color.
- (5) The content relative to being photographed. As the early American photographer Alvin Langdon Coburn perceived concerning the affect of seeing a photograph, it localizes our "attention to the particular".
- (6) The content being recontextualized within a series of photographs.
- (7) The content relative to duration, time-exposure.
- (8) The wall/space/room relative to light.

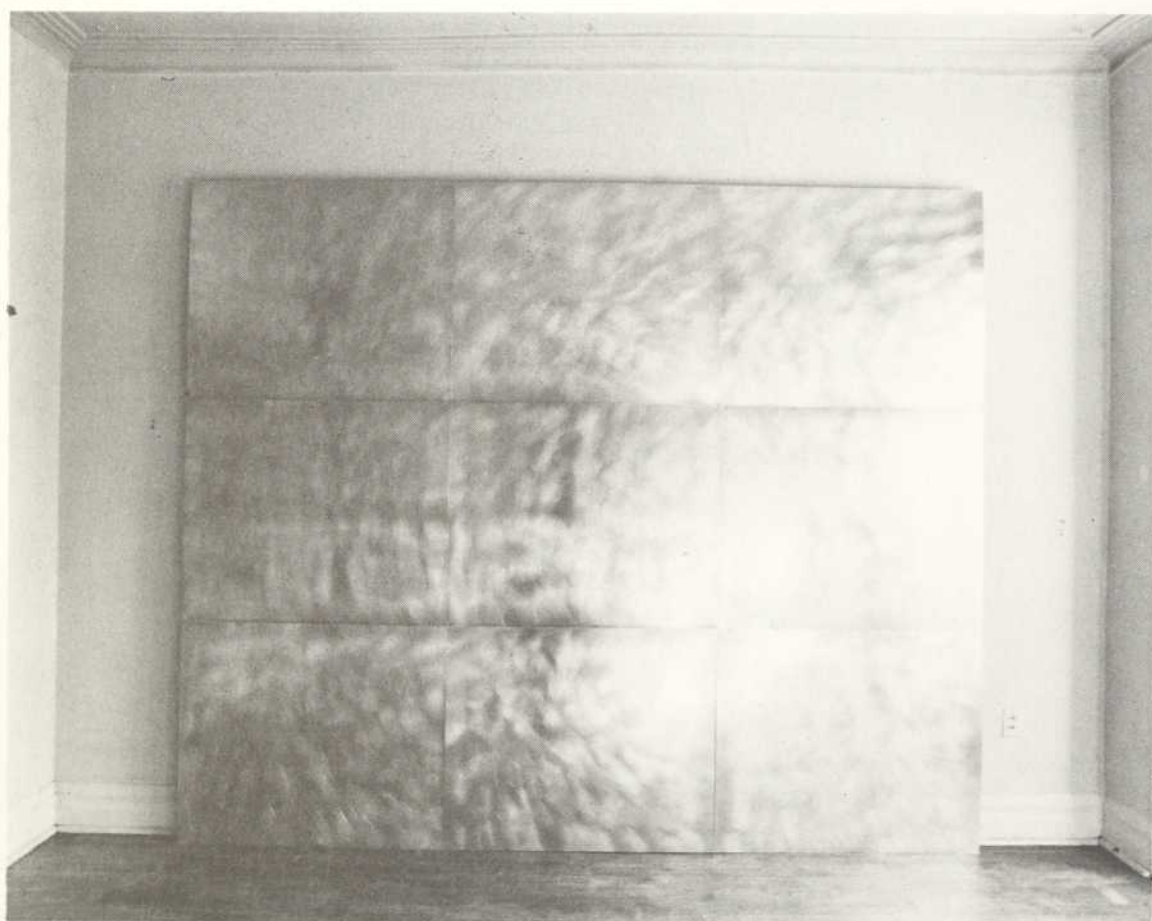
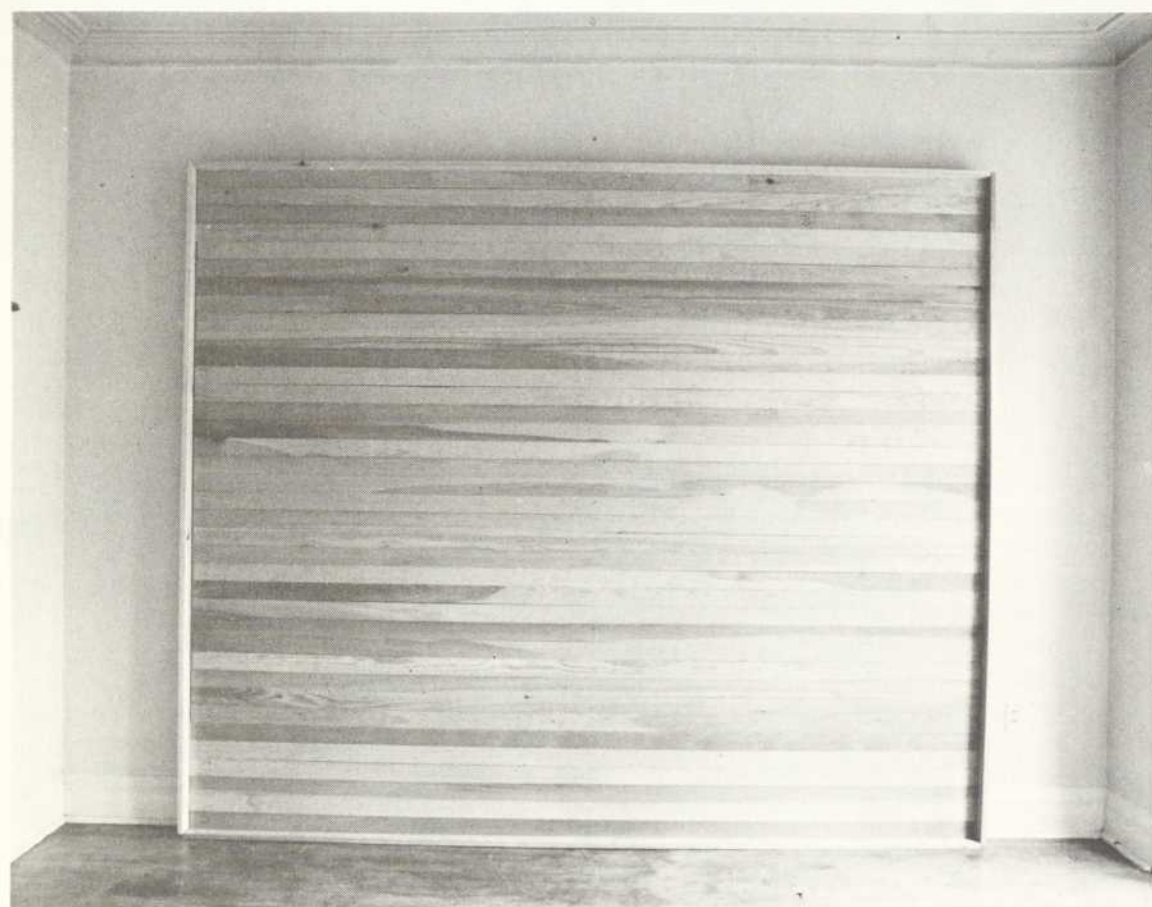
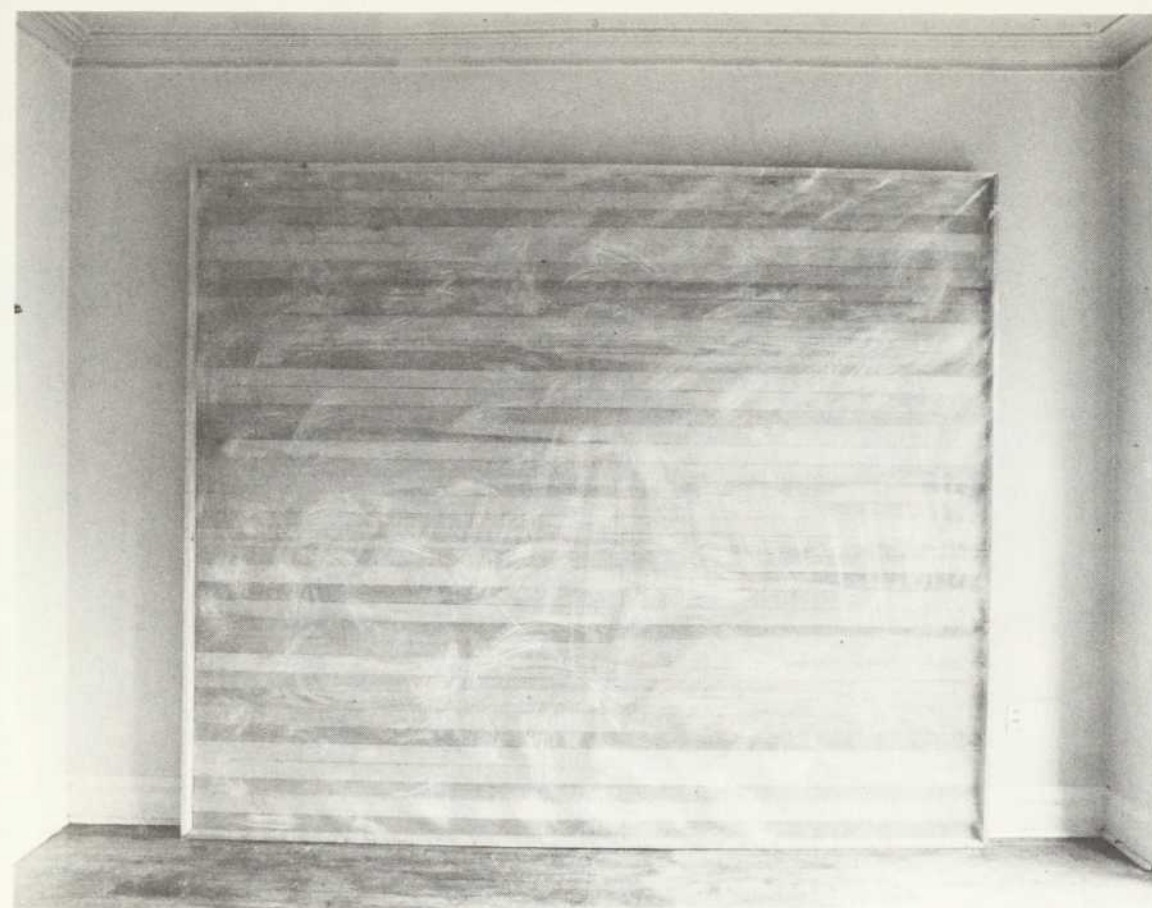
I would like to discuss those essential influences on my use of photography. Specifically, my understanding of: philosophy of language, magazine/photo-reproduction systems, photography.

Before beginning, I will mention my educational background and those artists who had a direct affect on my thinking.

In terms of formal education in photography or any other form of fine arts, I have none, except for a workshop with the American photographer Minor White when I first began to work in photography. I am not including my present studies toward an M.F.A. degree. My actual formal education is in philosophy, the main area of research being 20th Century English analytical philosophy.

As for the artists who affected me, they are Aaron Siskind, Ansel Adams, specifically his formulation of the concept of the "Zone System", Les Krims, Donald Judd, Robert Morris, Mark Rothko, and Elsworth Kelly.

**Philosophy of language.** At first, I will briefly look at problems of language within a linguistic context. Any language is a rule governed sign/symbol system essential to social communication including a feedback system between all animal systems and the "external world". There are similarities between human and other animal language systems, but there are also major dissimilarities. One could consider all other animal languages as sharing the properties of being purposive, syntactic, and propositional/informational. The problem with non-human languages is that these



ALL PHOTOGRAPHS: TIM CLARK FROM "INFORMATION SERIES", 1978, 16" x 20", COLOUR PHOTOGRAPHS



systems appear to be strictly bounded by "Decision Procedural Mechanisms". Therefore the number of any given responses that an animal can make to external stimuli are strictly fixed, and finite. The situation is entirely different with the human employment of language, for it expresses new thoughts, intentions, feelings. In essence, it displays an infinite range of uses and finally a consciousness of itself. In human language there are "decision procedural" systems, (i.e. truth-tables in symbolic logic), the point is they are a product of reflexive thought. To quote Noam Chomsky:

"It is not correct to speak of a deficiency of the animal system, in terms of range of potential signals; rather the opposite, since the animal system admits in principle of continuous variation along the linguistic dimension (insofar as it makes sense to speak of 'continuity' in such a case), whereas human language is discrete."

It would seem to me that language is fundamental to human consciousness/thought, or conversely, without language there cannot be any (meta)-physical thought.

My understanding of language in the context of philosophy of language stems from two sources, Immanuel Kant and Ludwig Wittgenstein. In the case of Kant's work, it is his re-formulation of philosophical inquiry in the area of Epistemology, that is theories of knowledge.

As with philosophy before Kant, problems of Epistemology had been formulated in terms of "sensations", "impressions", and "thought". These being prior and independent components of our experience. The position of language was secondary, being the system that carried knowledge into the public context. Kant's position is clear in his concept of "forms of judgment" in structuring knowledge. Knowledge not only involves the conceptual interpretation of "sensations", the two being distinct, for these very experiences present themselves already with an epistemological structure. Philosophical analysis cannot start with basic "sense-impressions", we must "now treat the basic data of experience as comprising structured sensory 'representations'." (Stephen Tomlin)

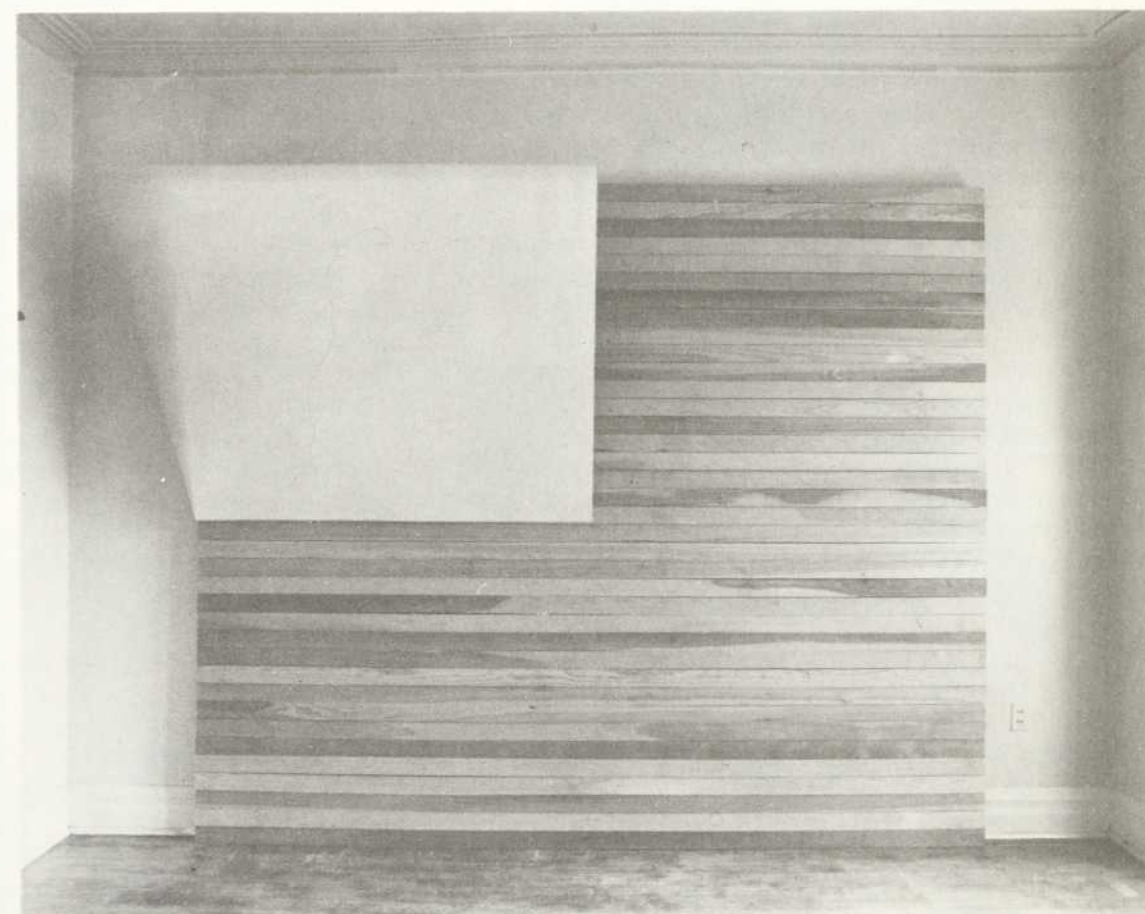
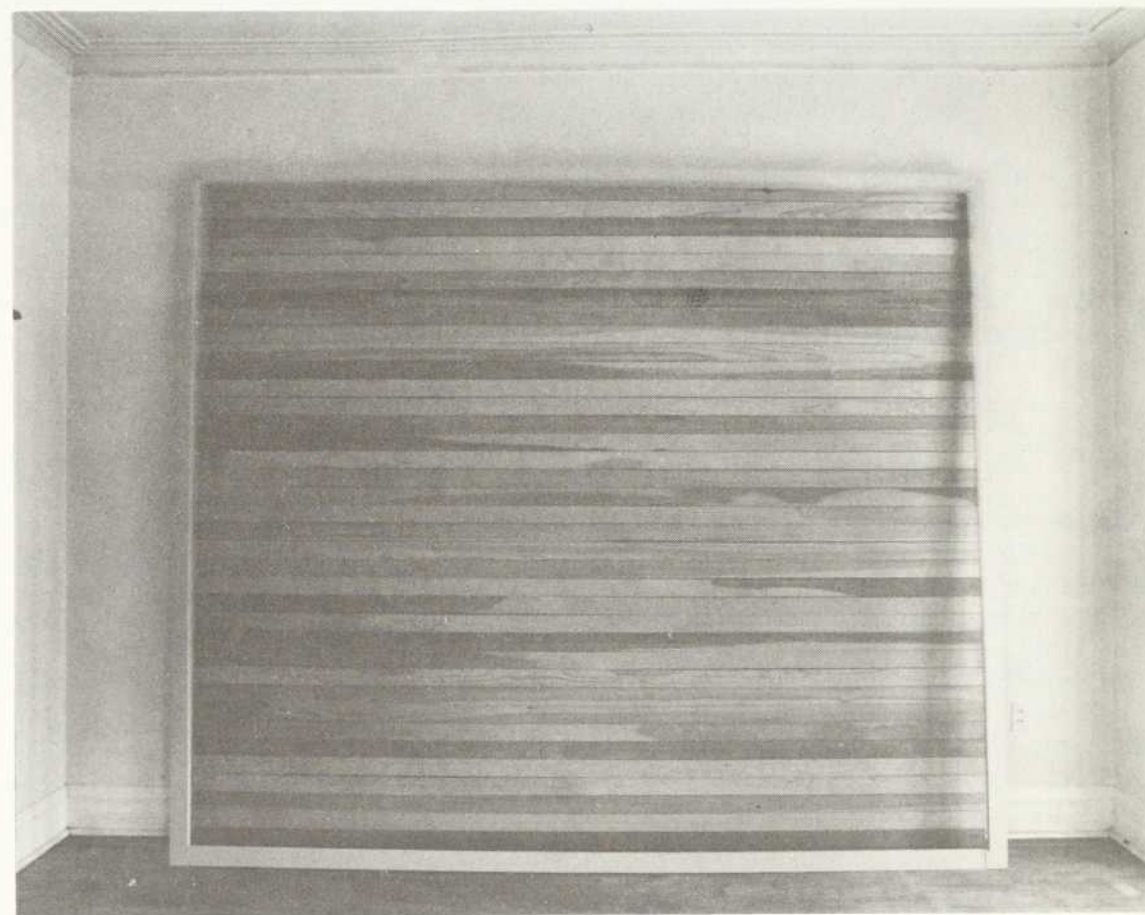
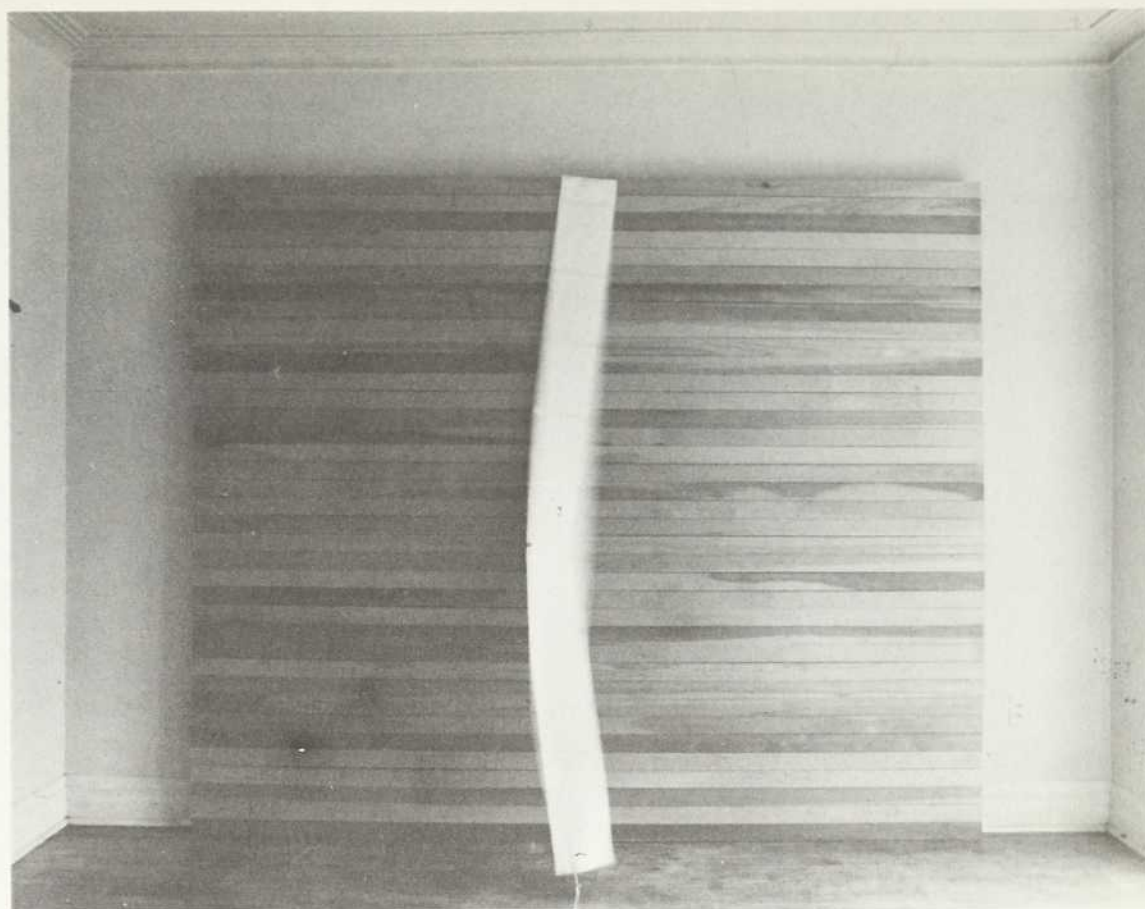
These are already built into our sense experiences from the outset. For Kant, the limits of experience were implicitly the limits of language. Thus the problems of philosophy become the problems of language and language becomes fundamental to understanding human action and the whole problem of meaning.

Ludwig Wittgenstein, who is the heir of Kant, addresses himself to similar problems. The following quote is Wittgenstein's reply to the positivist philosopher Moritz Schlick's empirical formulation of the problem of color perception.

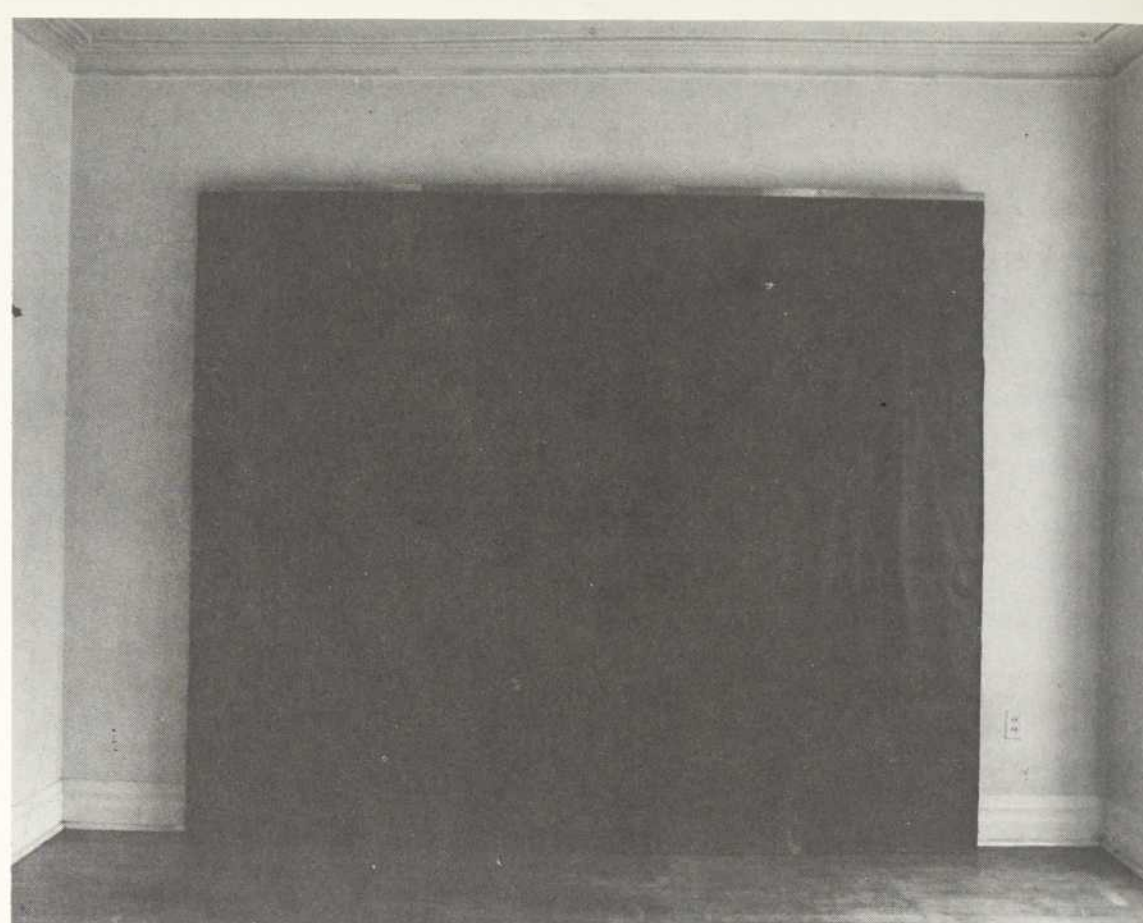
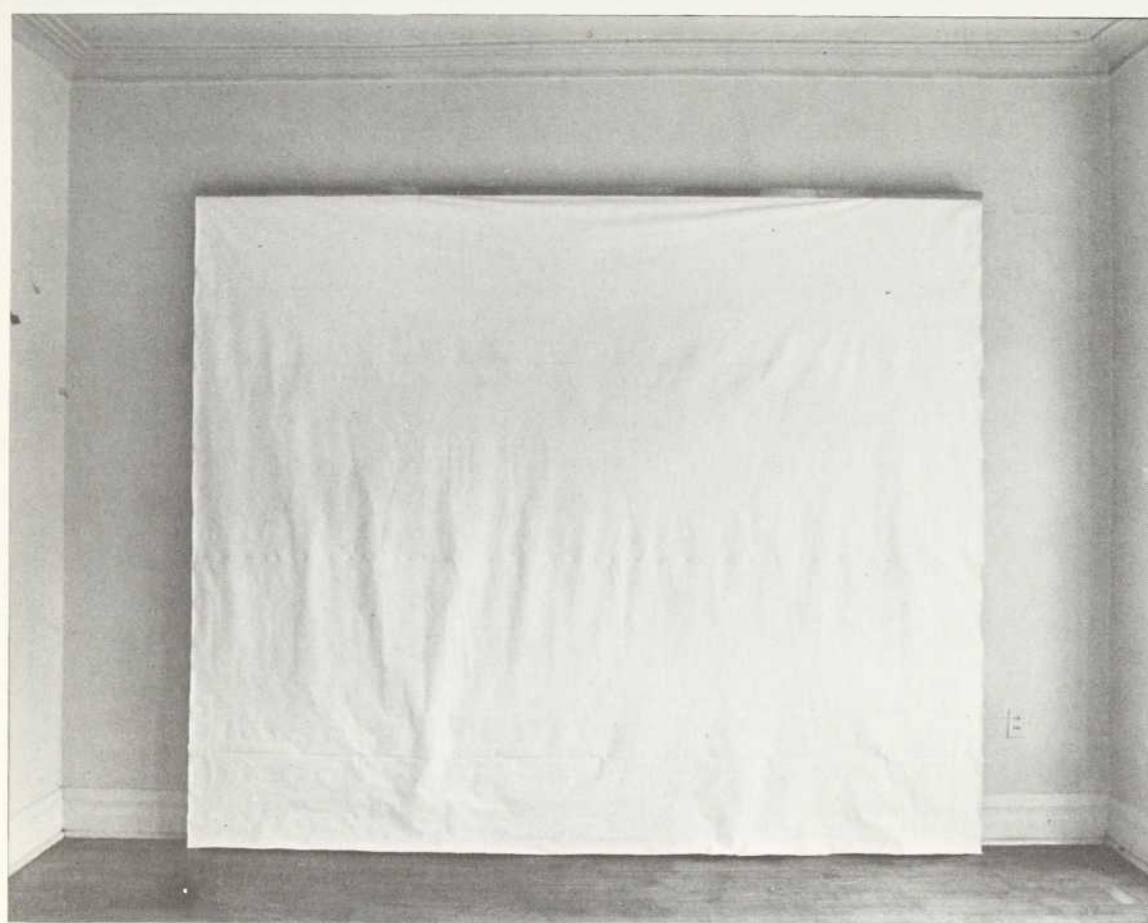
(Schlick:) "You say that the colors form a system. By that, do you mean something logical, or something empirical? Suppose for instance, someone spent his whole life shut up in a red room, and could see only red... could he then say, "I see only red but there must be other colors also?"

(Wittgenstein:) "I do not see red, rather I see that the azalea is red. In this sense, I also see that it is not blue... Either there is a state of affairs, which can be described, in which case the color red presupposes a system of colors, or alternatively "red" means something quite else, in which case there is no sense in calling it a color."

Fundamental to Wittgenstein's later philosophical







writings are his concepts of the "language-game" (cognitive scheme) and "forms of life". To understand the meaning of any sign, one must look to its use. The use being bounded by the internal structure, the "grammar" of the "language-game" in which it functions, its rules of operation. Rule formation is essential to the "language-game" or conversely, a rule's function is internal to and bounded by its context. There can be no epistemological foundation to meaning, though there can be "language-games" where such can be the case. "Language-games" gain their significance from the larger patterns of activities, that is, "forms of life". Finally, there can be no universal primary "language-game", or "forms of life", and "justifications" for human action begins and ends in the "language-game".

Language is transcendental. In this context, Mark Rothko's use of color can only be seen and understood within the "language-game" relative to his work and the "form of life" in which he lived.

In summation, language is fundamental, language is fundamental to communication, and information is a particular use of language.

I understand **Magazine/Photo-Reproductions Systems** as a function of my perception of its affect on my experience of art. It is from magazines/books that I received my *experience* and *information* concerning fine arts. I rarely ever saw the original work. Clearly, one of the functions of these periodicals/books is the collation and transmission of information. Though what is presented is secondary information, the original work being primary information. Quite obviously, these magazines will alter our perception of the work of art. The concept of art presents a problem vis-à-vis the original intention, and the reproduced photograph of the work. Though, not necessarily a problem, for while the periodical will eliminate some aspects of the work and add others to it, you are still dealing with the primary "grammar" of the work. For example, to Judd, the problem is crucial if one wishes

to understand his work, for it is intended to be viewed in a specific situation/space, but one can still understand the primary "grammar" of his work and learn from the secondary experience of this information.

**Photography.** What follows is a quotation from Les Levine's article, *Camera Art*. It is important to note his definition and understanding of one of the essential characteristics of photography.

(Les Levine): "*The camera is an automatic framing device. Photographs do not require framing, as a mind-set is already implied by the picture when he looks through the lens.*"

Paintings and drawings are extensions of the hand. The camera is the extension of the eye. In camera art, the mind is the tool, whereas in painting and drawing the hand is the tool."

With the invention, and proliferation of photography, the 19th Century *art* mind was placed in an extremely difficult position. For, while it was initially accepted by a number of artists, the situation changed quickly when the question arose as to how one was to *make* art with a mechanical device that appeared to arbitrarily reproduce whatever one pointed it at. How may one produce art where there is really no overt manipulation involved within the process of taking a photograph? Attendant to this difficulty with photography was an additional and perhaps more fundamental problem. This was the 19th Century's understanding of the problem of knowledge of the "external world". The relationship "mind" and the "external world" was conceived in essentially passive terms. The concept that "mind" brings a priori "cognitive schemes" to the process of knowing, which determines what we see, was, I believe, alien to the common sense understanding of the 19th Century. This idea is embedded in the initial description of photography as "photogenic drawing". As Fox Talbot titled his book: *The Pencil of Nature*.

The point is the camera threw all the emphasis in making art on visual (light) manipulation (selection). The content and use of photography depended on that particular aspect of the "external world" the photographer selected, and most important, the "language-games" determine the content of the photograph. The camera becomes the mediating instrument between "mind and the external world".

In the case of Mr. Levine, his "game" is Conceptualism. Photography can be viewed as a conceptual art system, though Conceptualism, as a theory of art, is clearly parasitic on that characteristic aspect of photography I have just discussed. As for my work, it is not a function of conceptual art, though it is conceptual in the manner I have explained, but I do not make my ideational premises known a priori to the viewing of the work. Also, the type of art information dealt with is traditional in aesthetics, and visual/formalistic in nature. The work is concerned with language-information. The object produced is the photograph. If one views art in light of my position, then it is not necessarily important how one displays the information the artist addresses himself to, though it is important in a trivial sense. The type of art information I am interested in is visual and therefore requires some sort of display/support system. Each media does bring *its* own particular components and problems which also must be dealt with. There is a difference between Aaron Siskind's Abstract Expressionism (photography) and Franz Kline's Abstract Expressionism (painting). Abstract Expressionism being the a priori "cognitive scheme". ■



Les 13 et 14 mai dernier au Musée des beaux-arts de Montréal se tenait le premier festival canadien de performances.(1)

Pendant deux journées consécutives les Max Dean, Suzy Lake, Raymond Gervais, Charles Gagnon, et de nombreux autres y ont présenté une vingtaine de performances de toutes tendances.

#### LILY ENG

Le festival débuta avec Lily Eng de Toronto: *Improvisation in Choreography*.

Vêtue de noir, c'est en frappant de ses mains les murs blancs de la salle que Eng nous introduit au sein de sa démarche.

Elle longe le mur, frappe des pieds par terre, jette des regards farouches. Peu à peu une interaction s'établit entre son corps, le plancher et les murs. C'est avec ces paramètres que l'artiste évoluera.

Axée autour de rythmes dynamiques et de mouvements corporels, Eng accumule respiration, souffle, énergie, mouvements brusques pour tout laisser sortir en une éruption gestuelle. Après de multiples mouvements au sol, elle se retrouve assise par terre, jambes écartées balançant son torse de gauche à droite et avançant vers le centre de la salle par petites secousses. Il en résulte un effet hypnotique saisissant.

Son corps devient alors un instrument d'introspection complet. Parfois elle laisse échapper des mots, des cris; elle se relève et exécute des sauts, bondissant du mur au plancher et du plancher au coin de la salle.

Une improvisation certes, mais amplement réfléchie, mûrie depuis plusieurs années.

Couchée par terre, les mains sur le plancher, elle accomplit avec ses doigts des "roulements", des rythmes qu'elle rime avec certains mouvements de pieds.

Eng tout au long de son discours semble dicter une accumulation d'actions toutes prêtes à se transformer en réactions.

À un moment donné, s'apercevant que les spectateurs ne percevaient des gestes qu'elle accomplissait que de simples mouvements sans signification, Eng crée un nouveau geste-matériau, percutant celui-là, qu'elle expulse de son corps comme une accusation: elle crache par terre. Cette action très significative démontre que le crachat est un geste au même niveau qu'un mouvement de la jambe ou un cri.

En ce sens, la performance de Eng (qui est du début à la fin une trajectoire corporelle non narrative) cherche à décrire toutes les facettes du geste en projetant celles-ci sur les surfaces d'un espace spécifique.

Le spectateur doit en tirer une leçon, c'est aussi crier, cracher... C'est une réaction.

#### SUZY LAKE

Suzy Lake, Montréal: *Choreography of the Self*

La performance de Lake se "déroule" dans un ascenseur. Elle arrive pieds et mains liés sur les épaules d'un homme. À l'intérieur de l'ascenseur un

rouleau de tissu gris mesurant 100 pieds est déroulé de quelques pieds. L'homme dépose Lake sur le tissu et l'enroule complètement. À la fin il quitte l'endroit pour laisser l'artiste se libérer. C'est devenu une constante chez Suzy Lake d'apparaître liée, attachée ou enroulée à l'intérieur de ses performances. Et chaque fois son rôle est de se "défaire" ou du moins d'en donner l'illusion.

Ce qui est frappant dans cette démarche, c'est la part accordée au risque et à la participation psychonerveuse du spectateur. Ceci tout en usant de concepts aussi divers que "liberté", "déroulement", "variation des durées physiques et psychologiques".

Le fait de voir un être (ici une femme) lié pieds et mains, enroulé dans 100 pieds de tissu à l'intérieur d'un ascenseur provoque chez le spectateur un malaise. Il est clair que le propos de Lake est de brimer toute entrave à la liberté du corps et de l'esprit...

C'est de l'étude d'un malaise psychologique créé par une situation physique qu'il s'agit ici.

L'intérêt de tout cela est que personne n'ose intervenir, et pourtant tous sont torturés à l'idée de voir Lake peiner pour se dérouler du tissu. Le risque est grand pour Lake dans cette situation... le risque qu'un spectateur s'impatiente et aille la libérer du tissu; le risque aussi qu'elle-même ne puisse pas s'en défaire à court terme.

C'est jouer avec les nerfs du spectateur pour provoquer en lui un désir de détente et de liberté. Car ce n'est pas Lake qui est "prise" durant la performance, mais bien le spectateur. Lake provoque la facilité de respirer par l'étouffement; la liberté d'agir par l'emprisonnement. La liberté est un concept qui peut

## Festival de performances du M.B.A.M.

par Rober Racine





être vécu en concept. Or ici Lake nous propose une non-liberté physique en vue de libérer un concept: nous ne sommes libres que si nous le voulons bien.

On peut dire que *Choreography of the Self* offre un discours sur le concept de liberté en posant cette question: Voulons-nous conceptualiser notre vie ou vivre un concept?

## RAE DAVIS

Rae Davis, London: *Cinq performances*

Avec Rae Davis, âgée de 51 ans, l'on a affaire à des performances de groupe. Pam Eddleston, John Krisak, Ruth Krisak, Miroslav Kymlicka et Bob Mckaskell en sont les exécutants.

Cinq performances donc: *Auditions* (1974) — *Sinking Under Lightness* (1978) — *Advice About Roses* (1974) — *10 Minutes With the Same Question* (1978) et *Laps* (1977).

*Auditions* est exécuté par trois hommes vêtus de noir; chacun est assis sur une chaise, immobile. C'est un discours sur l'élaboration de la concentration liée au mouvement corporel d'une extrême lenteur. Le premier homme usant de sa main comme véhicule informatif de la lenteur, le deuxième sa tête et le troisième son pied. L'exploration n'est pas très poussée car tous ces mouvements ne sont guidés en fait que par deux seules directions: lever et baisser. De même que le principe de distribution-intervention de chaque mouvement est très limité; les trois hommes "bougeant" ensemble.

C'est un ralenti corporel passif non narratif.

Avec *Sinking Under Lightness* la construction est beaucoup plus élaborée. Les cinq membres du groupe sont présents. Chaque "acteur" porte un masque sur la bouche et est vêtu d'un maillot noir. Tous appuyés sur un mur, ils s'en dégageront progressivement par mouvements divers et se mêleront aux spectateurs; ceux-ci étant placés un peu partout au centre de la salle. Puis au son d'un petit mobile de verre, les exécutants se figeront et indiqueront verbalement les directions à suivre pour se rendre de leur maison à la plage de Port Stanley (Ontario). Les cinq émettent simultanément leur propos en vue d'offrir une confusion relative. C'est un rapport entre le contenu d'un dialogue et l'affrontement de celui-ci à un semblable.

Vint ensuite *Advice About Roses*. À proximité d'un cercle tracé sur le plancher, une jeune fille est en position de danse et attend le signal d'un homme placé de l'autre côté du cercle pour réciter un poème de Gertrude Stein. Plus loin, dans un coin de la salle, on entend, sur bande magnétique, la Sonate en la

majeur pour flûte de J.S. Bach. C'est chronomètre en main que l'homme, à toutes les 15 secondes précises indiquera à la femme d'intervenir en faveur de Stein.

Ici une étude des limites et contraintes qui existent entre chaque forme d'expression. Un contrôle s'effectue tant au niveau du contenu que du contenant. Le rythme interne du poème de Stein se trouve à sculpter celui du discours de Bach et vice versa. Interférences connotatives et opposition de deux langages, l'un sélectif (l'anglais) l'autre universel (la musique), mais tous deux aux prises avec un même problème: le temps.

Puis avec *10 Minutes With the Same Question* l'on assiste à un exercice de théâtre. Tout le groupe est placé à l'intérieur d'un cercle et réagit de façon différente à une même question posée par chacun à tour de rôle. La question est posée verbalement et la réponse suit corporellement. Utilisant diverses vitesses d'exécutions, c'est, pendant dix minutes, un étalement de multiples poses réponses, toutes différentes, mais régies par une même cause.

Avec sa dernière performance: *Laps* de 1977, les spectateurs sont placés au centre. Dans un coin de la salle (à gauche) un homme, l'air complètement rêveur et vêtu de noir, est assis sur une chaise ne tenant que sur deux pattes et adossée contre le coin. À sa gauche une "ballerine" de blanc vêtue a tout du costume classique sauf le tutu. Puis à l'extrême droite de la salle un technicien fera jouer sur bande magnétique le Largo du Concerto no 5 en fa mineur de J.S. Bach. Pendant ce temps, un autre homme, vêtu d'un costume d'éducation physique rouge, exécutera tout autour de la salle une course de 60 tours (chaque tour étant indiqué par le technicien à l'aide de cartes numérotées) et terminera sa course par la récitation au micro d'une définition du mot "respiration" prise dans la 14ième édition de l'*Encyclopédie Britannica*.

Le tout débute par le départ de la danseuse et du coureur et le début du Largo de J.S. Bach. La danseuse exécute des figures de danse du plus pur académisme. Le climat est superbe; la musique de Bach et les mouvements de la danseuse se fondent à merveille. Celle-ci projette ses figures tout en évoluant sur une ligne imaginaire, comme pour traverser la salle. Puis arrive le moment où tout craque, là où elle venait pour franchir la ligne d'arrivée, la musique cesse, elle perd l'équilibre, exécute des barbouillages corporels, pousse des cris de suffocation. C'est en quelques instants une totale démythification de la danseuse. La réaction du public est spontanée: c'est le rire le plus franc. À la suite de cela, la pauvre danseuse retournera à son point de départ pour reprendre la même scène.

La musique recommencera et le manège aussi.

Par trois fois cette danseuse "reviendra sur terre" et le tout se terminera par le 60e tour du coureur qui débitera sa définition...

L'ironie est parfois source d'éveil lorsque bien appliquée...

*Laps* plus que toute autre performance de Davis dicte une attitude à avoir face aux rôles sociaux de chacun, aux situations et contextes quotidiens et pourquoi pas à *Laps* lui-même.

## RAYMOND GERVAIS

Raymond Gervais, Montréal: *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer*.

*Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer* est une étude complexe du thème de la mer. Une véritable analyse de cette oeuvre dépasse le cadre et l'espace que l'on m'accorde. Je vais plutôt vous livrer très sommairement les étapes de la performance (présentée par Gervais dans le petit programme qui accompagnait le festival) et mes réflexions face à celles-ci.

"Cette performance, dit Gervais, est du point de vue formel, une succession de fragments à la dérive autour d'un thème central: *la mer*. (De l'implicite à l'explicite, du culturel au vécu.)"

### 1. Introduction (piano). R.G.

C'est par une succession lente de notes présentées par intervalle d'octaves qu'est lancée l'aventure. Vagues éternelles, répétitions subtiles et transparentes comme l'eau. Cette introduction est précédée par un petit prélude où Gervais marche sur la scène en frappant celle-ci de légers coups de bâton (il y reviendra).

### 2. Je — Vous (Cassette: Voix-objet.) Marche.

La marée: Mouvement régulier et périodique des eaux de la mer, par lequel le niveau monte et descend chaque jour dans un même lieu.

La mer devant nous: toutes les cases 1 — (12). R.G.

La voix de la cassette est semblable à un long courant immobile et changeant. Cassette-objet qui intensifie le lieu de la mer toujours semblable et jamais identique. Pendant cette audition, Gervais marche sur la scène, de l'avant à l'arrière... comme une vague. Cette marche ne fait qu'accroître le sentiment d'écoulement. La mer est un lieu, de même la cassette et sa voix. Le mouvement de l'eau est

Raymond Gervais, *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer*



Raymond Gervais, *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer*

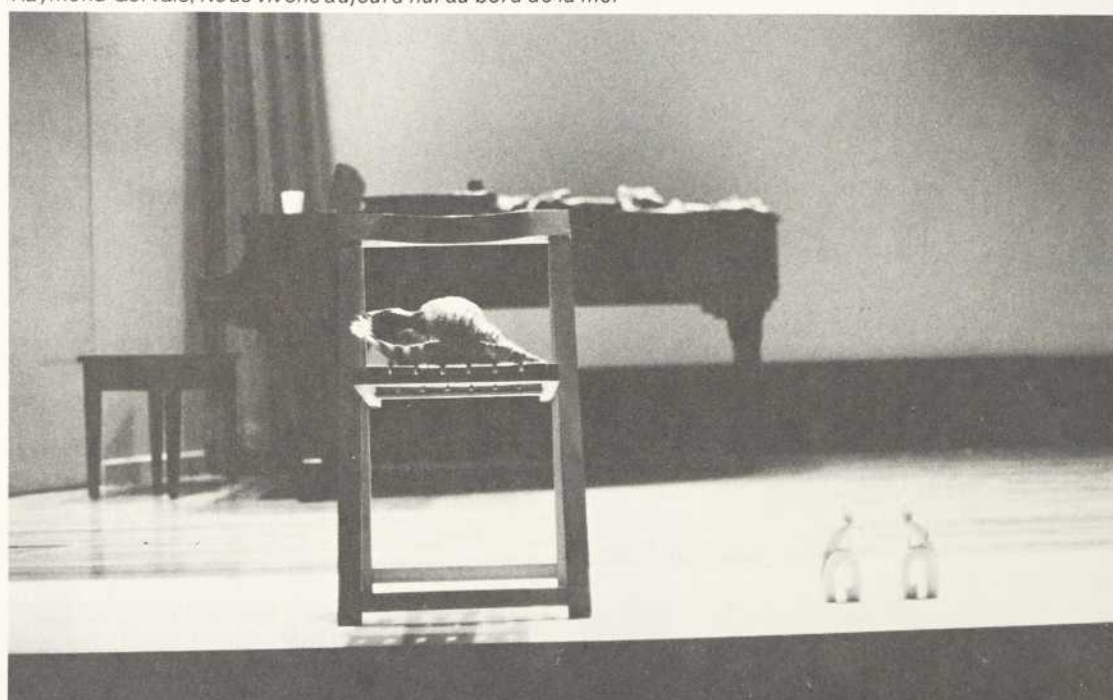


Photo: Jean-Jacques Jabbour



transmis par la marche et la démarche de Gervais.

3. "Frappements. L'espace réel/l'instant présent." R.G.

Bâton à la main Gervais évolue sur l'aire d'action en frappant la scène de petits coups; comme un caillou tombant au fond de la mer. Prise de contact avec "l'espace réel", la scène, mer de concepts, écran d'actions.

4. "Narration. La mer/l'amour/la mort/la mère.

(Cassette-objet, chaise/case 13, lumière.)

Texte: "Le Guépard", chap. 7,

roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

La mer en nous." R.G.

Cette étape est vécue sous le signe d'une mythologie propre à Gervais. La cassette diffuse une lecture d'un chapitre de roman que Gervais a trouvé en Israël à Nahariya. Sur la scène, une chaise, un gros coquillage. Gervais écoute la lecture. C'est d'ailleurs lui qui lit. Évocation de la mer, la mort, un chemin vers l'infini. C'est la coloration littéraire d'une atmosphère subtile.

5. "Diapositives (silence). La mer vécue: Camaret-Bretagne, oct. 77, un collage insolite: Blockhaus/mer.

Le retour à l'anonymat — l'action du temps..." R.G.

Une projection de diapositives couleurs nous transporte en des lieux situés à proximité de la mer. Fenêtre de plus en plus agrandie, porte extérieure, cave, pierres, herbe... Le lieu, sa poésie, le silence du transfert environnemental. Couleurs lumineuses par contraste à la couleur sonore de la voix et du piano. Couleurs chaudes face aux souvenirs des couleurs brutes des coups de bâton précédents. Autres dimensions, celle de l'écran et de sa verticalité plane par rapport à celle de la scène et son horizontalité... comme la mer.

"Fenêtre ouverte sur le monde" (Alberti), mer: ventre de toutes les passions... Ces diapositives sont porteuses de détente et de quiétude.

6. "Son: quatre électro-diapasons en ligne droite. Sculpter l'espace par le son.

Son tenu/son objet/son mobile.

Déplacements: l'invasion de la mer." R.G.

En disposant sur la scène chaque électro-diapason Gervais pose les jalons d'une trame possible du "vaste". L'infini porté à l'avant de notre perception. Le son continu, symbole de stabilité déplacée. Gervais réussit à créer de nouvelles dimensions par des objets simples. Des diffuseurs sonores très petits, évocateurs d'immensité. Comme les vagues, c'est par l'accumulation de cet élément que la mer se crée. Le son est différent pour chaque électro-diapason allumés à tour de rôle. L'impression de marée s'accroît, s'amplifie pour nous submerger complètement. Devant nous s'exprime l'intuition d'un homme face à la mer et ses besoins.

7. "Écriture (Dialectique: de l'activité à l'objet et vice-versa. (cassette: voix-objet/énumération)

La mer parmi nous (Terre-Mer)." R.G.

Gervais assis derrière un rétro-projecteur diffusant sur un écran, écrit des noms: plusieurs créateurs du Québec ou touchant à cette création. Cette énumération va de pair avec une énumération verbale émise de la cassette. Une voix féminine cette fois. Encore des noms, une liste impressionnante, ceux-

ci créateurs de tous les temps et provenant de tous les coins de la planète. Côté jardin de la scène, la cassette-objet possédant tous les noms de plusieurs créateurs, évocation de l'universel par une voix féminine; côté cour de la scène, Gervais écrivant, transmettant les noms de plusieurs créateurs d'ici faisant partie de la même famille que l'autre, mais localisée par l'homme-muet mais voyant. Féminin/Masculin; une paire de mers/mer de paires..." (Terre — Mer)".

8. "Lumière La Mer/Mère.

Sculpter l'espace par la lumière.

Déplacements.

Les ancêtres — les disparus: le retour à la Mer.

La mémoire/l'oubli (le miroir/l'écho): mouvement. (cassette: voix-objet, lumière, oiseaux/case 8, chaise et conque/case 13).

Conque: coquille des mollusques gastropodes du genre triton. Excavation profonde du pavillon de l'oreille. Trompe des dieux de la mer.

Les deux oiseaux m'ont été légués par ma grand-mère décédée récemment (2 nov. 1884 — 7 mai 1977)." R.G.

Avant-dernière partie du discours, *Lumière* propose plusieurs "vécus" de Gervais qu'il dépose à nos pieds. Sont disposés sur la scène, une chaise, la coquille-conque, deux oiseaux sculptés, les électro-diapasons. À droite de la scène une lampe de poche diffuse un rayon blanc vers la chaise. Gervais se dirige vers cette lampe, la prend et la projette un peu partout. Il descend de scène, monte l'allée gauche de l'auditorium en exécutant quelques arrêts pour bien indiquer certains points de la scène avec la lampe. Il continue par l'arrière de la salle et descend l'allée droite de l'endroit en exécutant les mêmes arrêts. Puis il revient sur scène.

Rituel lumineux, mise en situation du "vécu" transmuté en "vouloir" de l'artiste; chaque image n'existe que par la lumière.

Lumière: lu-mi-ère/lu-mer/mère — i=y (le moi). Lecture, note musicale, temporalité. Re-lecture, entité multiple et réservoir vital, l'artiste/le proposeur. Translation des propriétés de chaque perception: "miroir-écho, vice-versa, le mouvement".

*Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer* se termine par une neuvième étape (neuvième mois de la grossesse de la mère?):

9. "Chanson: "How deep is the ocean" (how high is the sky) chanson de I. Berlin interprétée par Ella Fitzgerald. l'espace sidéral — interstellaire: la nouvelle mer intuitionnée.

As above/So below. Le poisson vole, l'oiseau chante." R.G.

Par l'audition de cette chanson de I. Berlin s'accomplit le cycle de la mer. Gervais va s'asseoir parmi les spectateurs, attend la fin de la pièce dans le noir de la scène.

La scène fut pendant cette heure une plage, une mer où la vie se passait de commentaire. Orchestrer la mer (-Claude Debussy-) par des éléments comportant plusieurs niveaux d'existence: telle me semble être l'une des propriétés de cette performance. Nous étions spectateurs face à la mer comme chaque vague peut l'être face aux autres.

Porter l'étude de la répétition au niveau de la cristallisation, en partant du principe que la mer est un spectre infini de cellules, voilà la réflexion qui m'occupe et me reste face à *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer* de Raymond Gervais.

Je conseille à ceux qui seraient intéressés aux

propos de Gervais sur la mer de consulter son article: *La Musique et la Mer paru dans Parachute no 11/ÉTÉ 1978*).

## TIM CLARK

Tim Clark, Montréal: *Reading from "The Story of The Eye" by G. Bataille*.

La performance de Tim Clark est hautement narrative et opère par divers médiums: film, diapositives, miroirs-écrans, murs-écrans, littérature, voix humaine et force physique de l'artiste.

Placé au milieu de la salle, Clark est debout tenant sur son bras gauche un projecteur 8 mm et sur son bras droit un projecteur diapositive 35 mm. Près du mur droit un miroir de quatre pieds par sept pieds est monté sur une planche de bois placée à environ cinq pieds au-dessus du sol; même installation pour le mur de gauche.

Le film 8 mm (une "boucle" d'un film pornographique de couleur) est projeté sur le miroir de gauche et réfléchi sur le mur de droite. Le projecteur-carrousel 35 mm contient 160 diapositives. Sur chacune d'elles est imprimé un mot tiré de l'oeuvre de G. Bataille *Histoire de l'oeil*. La projection s'effectue sur le miroir-écran droit et est réfléchi sur le mur de gauche. Apparaissant à intervalles de dix secondes, chaque mot projeté est lu par Clark, pendant une durée de 26 minutes. Voilà brièvement le scénario de la performance.

C'est en jumelant divers moyens de représentation que l'artiste est confronté à leur contenu. Intéressant est le parallèle qui existe entre le film et les mots tirés de *L'Histoire de l'oeil* de G. Bataille. Le film, qui présente toujours la même séquence (une femme jouissant sous les caresses d'un homme), accentue ce désir d'exprimer la préoccupation de tout voyeur. Regarder et non plus voir. Voir, on ne peut faire autrement en ouvrant les yeux; regarder indique déjà une intention. Clark regarde dans le miroir une "réflexion" de Bataille sur l'histoire du regard.

Le fait qu'il y ait croisement des directions lumineuses dans l'espace provoque inconsciemment chez le spectateur un lien entre les matières décrites par l'artiste. Le propos de Bataille est rendu possible par la lumière et la lumière ne peut être perçue que grâce à la noirceur. Or qu'est-ce que la noirceur sinon la négation de tout regard. Mais il y a le regard de l'esprit, me dira-t-on. Et là Clark intervient en présentant d'un côté comme de l'autre une image purement intellectuelle, répétitive et sélective. C'est une forme d'intériorité qu'il faut prendre en considération. La force physique de Clark est ici totalement liée au déroulement de l'action.

Clark sert de pilier, de support (un cinquième et même un sixième en considérant l'air comme support de la voix) aux sources lumineuses opérant librement. Clark qui est dos au public crée par sa position verticale, donc active, un contraste dense par rapport aux projections obliques des sources de diffusion. Clark est debout et récite horizontalement la résultante d'une direction oblique.

Géométrisation des contenus par intervention des supports, Clark présente donc un discours "vu" composé de mots "regardés".

## PETER DUDAR

Peter Dudar, Toronto.

C'est par le film d'abord que Dudar nous introduit à ses recherches.

*Penetrated* est une performance filmée par deux caméras 16 mm. Chaque camera suivant un participant. L'action (contenu du film) est la suivante: deux personnes, un homme (Dudar) et une femme exécutent une course où sont disposées en obstacles près du sol des tiges de fer. Chaque fois qu'un des deux



fait tomber volontairement une barre, les deux s'arrêtent puis repartent.

Les deux films sont présentés simultanément. Le premier avançant légèrement l'autre. On assiste à une illusion de l'écho réalisé par un décalage sonore et visuel des projecteurs. Chaque tige métallique tombée produit un son immédiat pour un film et une réponse légèrement retardée dans le second film. C'est le temps filmé et projeté qui est le principe de toute la performance. Présenter celle-ci dans une salle serait intéressant, mais n'aurait pas cette faculté d'offrir un décalage sonore et optique. C'est une course, un obstacle puis l'arrêt et le tout reprend. De tout le festival c'est la seule fois où une performance (normalement tridimensionnelle) est présentée de façon bidimensionnelle. L'exploitation du rapport mouvement rapide et effort déployé est sans cesse valorisé par les deux exécutants. Dudar parle d'interrelation entre un mouvement énergétique et le son.

Deux autres films sont présentés; autres performances filmées: *2 Deadly Women* où l'on retrouve Lily Eng et une autre femme s'affrontant (amicalement) dans un combat de boxe. Ici encore il y a une caméra pour chaque participante. Aux échos sonores de *Penetrated* répondent des échos visuels et de mouvements avec *2 Deadly Women*. L'affrontement des deux femmes est constamment décalé. On obtient sur un film une attaque de Eng pour connaître quelques secondes plus tard la réaction de sa partenaire sur l'écran voisin. La démarche consiste donc à présenter par l'emploi d'un moyen à des fins bidimensionnelles, un phénomène tridimensionnel. L'écho, perçu ici comme dimension clef, est le thème principal des deux actions-performances de Dudar.

À la suite de cette projection, Dudar, Eng, sa partenaire et un autre homme dans une scène de boxe réelle, celle-ci se déroulant dans la salle de projection; c'est-à-dire qu'il s'effectue un transfert des dimensions ainsi que de leurs sujets.

Dudar offre donc une recherche et une application possible du transfert optique et sonore de l'écho par le concours du projecteur cinématographique. L'application du phénomène est alors concentrée sur la source génératrice des éléments échoïques et non sur l'écho lui-même.

#### ERIC FISCHL, PAUL THÉBERGE, CAROL WAINIO

Eric Fischl, Halifax, Paul Théberge, Carol Wainio, Toronto: *Excerpts from the prayers of our sisters*.

Nous sommes plongés dans une immense chambre noire où sur le fond de la salle sont accrochées deux à trois larges bandes de papier photographique blanc. Devant cette toile de fond se jouent quelques actions très simples usant surtout d'éléments musicaux et littéraires: voix humaine réelle superposée à une voix humaine enregistrée sur bande, crotales, papier frotté, violon, tubes de bois de diverses longueurs et surtout, des textes récités. Composée de huit parties, chacune d'elles traite d'un sujet précis. Il y a beaucoup de textes et peu d'actions en fait. Chaque partie est séparée par un dessin exécuté sur le papier avec du révélateur photographique, ce qui produit un décalage entre le tracé et le résultat. En usant de ce papier, l'étude de la notion de décalage est bien exploitée. L'homme trace un dessin, le spectateur n'en perçoit pas immédiatement le résultat visuel; il ne fait que se souvenir du geste vu. Puis apparaît la trace sur le papier qui confirme ou infirme le résultat mémoriel du spectateur. Il en est de même pour l'aspect musical qui par des jeux d'échos différés, de glissandos et de réverbérations contrôlables démontre une autre facette de ces notions de décalage perceptuel.

#### MAX DEAN

Max Dean, Winnipeg.

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

De consonnance semblable à la présentation de Suzy Lake, Max Dean est lié aux pieds, aux mains, les yeux bandés ainsi que la bouche. Une installation simple et séduisante se charge de faire pénétrer Dean dans la salle.

Dean est attaché par les pieds à un fil de fer tiré par un moteur qui, relié à un micro très sensible, cesse de fonctionner aux moindres bruits de la salle. Max Dean est tiré par ce moteur et, si le public n'intervient pas, peut être pendu par les pieds. Mais le



Max Dean Photo: Suzy Lake

public a joué son rôle à merveille. Ici, le public devient hasard actif. Une activité muée par divers désirs de résultats; les uns voulant voir Dean pendu, les autres voulant stopper à tout prix l'itinéraire de cette démarche. La performance est ici exécutée beaucoup plus par le public que par Dean lui-même. Au fond il n'est qu'un prétexte à l'affrontement de deux désirs: laisser aller ou faire cesser. Lors de la performance, le public était d'une spontanéité rare qu'il fait bon voir dans toute manifestation. Les gens criaient, tapaient du pied; les uns critiquant les autres de faire du bruit et ces derniers les traitant d'inhumains (n'oublions pas qu'en l'absence de bruit Dean est tiré par le moteur...). Bref des réactions intenses et vraies. Dean créait un climat ou du moins en indiquait les tendances. Il était d'une passivité révoltante, ce qui explique cette activité débordante des gens de la salle. Une minuterie avait été réglée au début de l'action et lorsque le signal se fit entendre deux personnes de la salle se sont précipitées sur Dean pour l'aider à se libérer de ses liens.

Une communion intense et réflexive ressort de cette performance. Dean par son silence, provoque le public à crier qu'il doit continuer. Contradiction, paradoxe? Sans doute. Poursuivre une aventure pouvant devenir une catastrophe et demander à l'autre d'intervenir par une simple prise de conscience de ce qui se passe devant lui; voilà une donnée de base de la performance. Dean par sa volonté de faire jouer le public avec lui explique au fond que toute démarche conceptuelle doit être mise à témoin sinon cela ne vaut pas la peine.

#### LOUISE GUAY, MARC CRAMER

Louise Guay, Marc Cramer, Montréal: *En registres de sensibilités... animaux sur la terre... anima*.

"Une danse naturelle, un mouvement chorégraphique spontané, des images construites et de l'imagination instantanée." (L.G. — M.C.).

Louise Guay et Marc Cramer avaient aménagé une installation recherchée et très visuelle. Au centre d'une petite salle du musée était posé par terre un écran vidéo diffusant des images apaisantes sur la nature. Dans un coin, à l'arrière des spectateurs, un projecteur-diapos projetait dans un autre coin des images: coucher de soleil, paysage etc... Une diagonale séparait source lumineuse et écran. Au centre de cette démarcation se trouvait l'écran vidéo. Par terre étaient placés quelques objets

musicaux; xylophone, clochette, etc... Des haut-parleurs permettaient l'émission de la voix de Cramer produisant le son du vent. Cramer, micro en mains, émettait ces sons tout en évoluant sur le sol et parfois en restant sur place. À cela Guay présentait des phrases sur l'aspect naturel de certaines actions: le vol des oiseaux... etc., paroles difficilement audibles cependant. Un rituel proposant une contradiction frappante entre la technologie et la nature. Les deux artistes avaient à livrer un message à connotations "naturelles" en usant de moyens techniques très avancés. À cette performance, le public, très réservé, ne se rendit même pas compte de la fin lorsque Guay et Cramer allèrent s'asseoir parmi eux.

#### VICKI TANSEY

Vicki Tansey, Montréal: *Gifts of Mirroring*.

De la danse, des mouvements et des situations, voilà ce que nous offrait cette artiste de Montréal. Vêtue de blanc, Vicki Tansey évolue au milieu de plusieurs miroirs suspendus devant un public qui lui dicte d'être un lapin... un bateau... le froid... etc...

Articulée en trois phases précises, cette performance incitait au dialogue, au jeu et à la communication. Au début, dans le plus grand silence, le public envoie à Tansey des signaux visuels auxquels elle répond par diverses poses. Puis l'action s'enchaîne, une deuxième phase commence, celle-là sous forme d'indications verbales toujours proposées par le public à l'artiste. Ce besoin égale-



ment qu'avait Tansey de faire évoluer son discours au sein d'une forêt de miroirs suspendus devait accroître cette impression de "question-réponse". Public exigeant dans ses demandes, surtout les enfants, Tansey l'aura été doublement dans ses réponses provoquant ainsi un surplus de qualité de la part de l'assistance dans ses indications. Cette performance *Gifts of Mirroring* à l'intérieur d'un tel festival offrait l'image multiple d'un discours "ouvert", où les paramètres et connotations abondaient. Enfants-miroirs; adultes-enfants; Tansey-public, toute cette relation entre les éléments aura eu l'effet d'offrir une "réflexion-réflexive" de la multiplicité. Les miroirs étaient placés face au public et Tansey vivait à la fois "devant" lui, "entre" lui, "par" lui et "pour" lui, une parfaite réflexion du dialogue émanait de cette performance et cette même émanation était réfléchiée par tous les miroirs...

langage, peu importe ce qu'il est, tient une place à part. Ici avec Gagnon et Froehlich on a affaire à des discours. Discours réel, discours enregistré; discours d'humain et chants d'oiseaux. Froehlich est assis à une table et lit un livre qui a pour sujet Léonard de Vinci. Sur cette table est posé un revolver... Derrière Froehlich, Gagnon se promène d'un tourne-disque à un magnétophone, règle les intensités de volume, varie la distribution sonore des haut-parleurs. Il y a une minuterie; une vingtaine de minutes permettront la réalisation de cette performance. La littérature à l'état brut se fait entendre par différents média. Affrontement de plusieurs contenus, diversification des ondes, diffuseur actif se déplaçant (Gagnon), émetteur statique (Froehlich), tous deux exprimant la simultanéité complexe du langage et de ses effets. Lorsque le "signal" intervient à la fin, Gagnon dira quelques mots, que Froehlich feignera ne pas entendre poursuivant sa lecture, ira vers la table

*Painting, Words, Pebbles Thrown Into a Stream* de John Heward.

#### IMRE MURAYNI

Imre Murayni, Montréal. *A Work For Friends a Work From Friends*.

L'inaction était ici "l'action". Quatre personnes, chacune placée derrière une colonne, discutent de souvenirs communs au sujet de Murayni. Entre les deux paires de colonnes se trouve un vélo dix vitesses sur lequel est placée une photo représentant deux personnes dans une cuisine et une petite toile peinte. L'on a là le décor physique d'une discussion mémorielle à quatre.

Un exposé sur la mémoire des manifestants et leurs interventions verbales juxtaposées aux objets réels de leurs souvenirs.

#### THE CANADIAN SHADOW PLAY THEATRE

The Canadian Shadow Play Theatre, Vancouver: *Visa-vis*.

À l'auditorium du musée était présenté un superbe morceau de théâtre, de jeux d'ombres, de textes, de musique enregistrée et directe, de films, de diapositives, de marionnettes, le tout orchestré par cinq artistes de la côte ouest du Canada: le Canadian Shadow Play Theatre (Glenn Lewis, Patrick Ready, Jo Frigg, Hank Bull, Kate Craig).

*Visa-Vis* ou *Vis-Avis* est un ensemble complexe où la superposition des média techniques est maîtrisée à la perfection. L'ironie et l'humour n'ont pas empêché ce groupe de livrer un message profond où les concepts du temps, de la mythologie primitive et moderne, de l'espace et des multiples facettes de l'illusion, étaient de mise.

Deux actes constituent *Visa-Vis*. Le premier est présenté par deux personnages, l'un à tête d'agneau et l'autre à tête de chèvre. Ce sont eux qui vont commenter ce qui va se passer et qui à certains moments discuteront avec les personnages de "l'action". Discussion qui sera formée de mots pris dans toutes les langues: anglais, français, espagnol, italien, allemand, termes musicaux, le tout nommé: langage-universel. Il s'y passe une présentation de personnages évoluant derrière et devant un écran où les jeux d'ombre et les superpositions de diapos et de films sont traités en rapports égaux. Des musiques sur bandes et en direct nous plongent dans une atmosphère de paradis et parfois de cataclysme. Au début de *Visa-Vis*, il y a présentation d'un film où horloges et roue de bicyclette sont les sujets principaux.

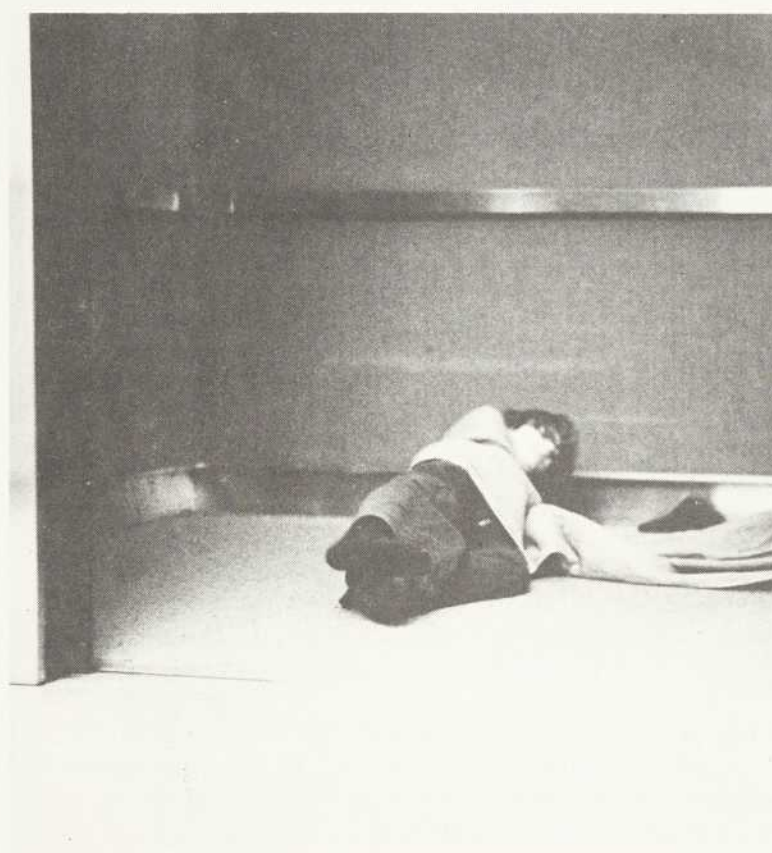
Dans la deuxième partie, un "pigmée" intervient. Ce sera son aventure. Poursuivi par un diable, et plusieurs monstres représentés par des marionnettes en ombres chinoises, il sera peu à peu envahi par eux et poussé vers un volcan en éruption. Une machinerie se met alors en marche et une féerie de mouvements et de lumières colorées apparaît. Action réelle et filmée, simultanéité des messages, tout un appareillage de techniques diverses pour montrer l'image de la technologie face aux ambitions de l'homme primitif et de ses rêves paradisiaques...

Du grand théâtre, vivant de multiples manières et offrant une fresque géante de couleurs, d'ombres, de mouvements, de sons et de réflexions. ■

(1) N.D.L.R. Voir parachute 11 pour *Blurbs*, de Peter Froehlich, texte en anglais au sujet de ce même festival.



photo: Suzy Lake.



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

#### THE YOUNG ADULTS, Montréal

Il y avait du punk au Musée des Beaux-Arts! Du punk qui se voulait agressif mais pas dangereux.

À vrai dire il était très civilisé, très mondain, très officiel ce punk. L'auditorium du musée n'est pas cette cave chaude de la rue Saint-Paul du Vieux Montréal où, la veille, les membres du groupe se trouvaient réunis avec plusieurs spectateurs à écouter leurs "confrères" se démenant punkeusement... Là, il y avait une atmosphère punk; les uns exécutant leur "pogo stic dance", d'autres déchirant les chandails de certaines personnes de la place. Au M.B.A. leur musique n'était "forte" que du point de vue intensité des décibels et n'offrait visuellement que peu de choses punk.

Néanmoins *The Young Adults* aura réussi à jouer du punk sous les grands classiques de la peinture, à en faire danser quelques-uns, fait rire plusieurs, crier d'autres, le tout dans un climat très institutionnalisé. Une chose est sûre, c'est qu'ils ont provoqué la curiosité chez presque tous ceux qui ont suivi le festival.

*The Young Adults* aura contribué à institutionnaliser le punk dans le cadre officiel des musées ou bien plutôt à punkaniser l'institutionnalité des musées...

#### CHARLES GAGNON ET PETER FROELICH

Charles Gagnon et Peter Froehlich, Montréal.

Quand on parle de verbalisation simultanée, le

prendre le revolver, le chargera... et... le posera.

L'arme prend ici une valeur potentielle et virtuelle. Possibilité de tuer, d'arrêter et discours et vie. Possibilité aussi d'accroître l'effet de risque, de danger présent à tout instant. Figurant comme la visualisation d'un "point final" ce revolver (véritablement chargé, a confié Froehlich) provoque chez le spectateur un centre d'intérêt dissonant face à l'action.

#### JOHN HEWARD

John Heward, Montréal. *A Painting, Words, Pebbles Thrown Into a Stream*

Heward parle d'éléments naturels, de mots, de messages. Heward accompagné de sa fille Alia (10 ans) et de Mark Pfeiffer propose une réflexion sur diverses notions, divers "formats"; le feu, l'eau, la terre etc... Tous trois, assis par terre en rond face au public, lisent à tour de rôle des citations écrites sur des feuilles qu'ils chiffonnent pour ensuite les lancer dans l'assistance. C'est une variation sur le principe de diffusion — distribution d'un message. La diffusion se fait par la lecture des messages écrits et la distribution se réalise par le lancer des boules de papier dans l'assistance. Variation aussi par la subtile mise en rotation de chaque lecture et de chaque lancer.

Créer un climat, en présenter les tendances, les vivre et inviter les autres à y participer; le tout dans une atmosphère de fraternité. Voilà ce qu'a été A



**France Morin:** What was the title for your job when you started working at the Canada Council?

**Brenda Wallace:** Grants Officer for museums, art galleries and alternate spaces.

**F.W.:** When did you start working at the Canada Council?

**B.W.:** Three years ago, September 2nd 1975, and I left the Council on September 27th of this year in order to spend a year in New York.

**F.W.:** You took over that job after Philip Fry left?

**B.W.:** That's right, I believe Philip had been there for two years before I replaced him.

**F.M.:** So the program, as far as the parallel spaces' existence is concerned, has been operating for five years?

**B.W.:** Yes, actually some galleries such as A Space and Véhicule Art received some support as early as 1971. They both explored the possibility of receiving program assistance with Suzanne Rivard-Lemoine who at that time was Head of the Visual Arts Section of the Canada Council.

**F.M.:** When you took over the program three years

ago, what was your budget for the parallel spaces?

**B.W.:** It was substantially smaller than what it is now. I understood that the national network that Philip Fry foresaw developing would not be nurtured sufficiently with the limited funds which I inherited. So this is when we (Geoffrey James and I) tried to work towards a figure that could more adequately meet the pressing needs of the many alternate spaces requesting assistance from the Council in 1975. Municipal and provincial support of these spaces were negligible then.

**F.M.:** What is the budget now?

**B.W.:** It's about \$375,000.00 now, plus a few little other programs that supplement it, such as travel assistance and extraordinary project assistance for innovative ad hoc proposals.

**F.M.:** How did it all start?

**B.W.:** When the Council began supporting the program, it was responding to three centers. They weren't even calling themselves alternate spaces then. Véhicule Art, A Space and Western Front artists had found some space and where conducting programs on enthusiasm and next to no money. These artist-run centres approached the Canada Council and virtually pleaded for help... They were requesting small amounts of money and performing wonders with it. The Council, at that time, wasn't thinking in terms of defining a program at all, it was simply responding to a few very active groups that were fulfilling an important role within three large urban communities, where very little experimental art could be seen in public galleries.

**F.M.:** As far as you were concerned, when you took over the job, what was your idea of a parallel or alternate space?

**B.W.:** Before I came to the Council, A Space had established a solid reputation and therefore was well known to me. I knew of Véhicule Art, I had visited the gallery on several occasions. I was also aware of the Western Front in Vancouver, but I had never visited it. I

**F.M.:** What purpose do you think an alternate space should serve?

**B.W.:** Some spaces have a very clear picture of what their centres are meant to be. I believe that they should respond to very experimental work that has no audience other than perhaps an immediate community of artists, centers for artistic exploration... A showcase for the work of an individual or a workshop situation for the work of a group whose concerns emphasize collaborative process. Professional artists

cooperatives, on the other hand, function slightly differently but have a validity in terms of a protective artist-run business where a fair share can be assured for the distribution and sale of their work.

**F.M.:** Did you find, as the years went by, that the purpose of the alternate spaces seemed to be moving away from that initial preoccupation for which — I think — they were originally opened?

**B.W.:** We're touching on nerve ends now... Over the last three years, not very much new work has been surfacing in the alternate spaces. Perhaps a lot of it has to do with the mid-seventies. Many of these alternate spaces surfaced as a result of very critical work that was being done in Europe and in the United States. The public galleries could no longer accommodate the work because of its scale. By the time anything appears in most Canadian public galleries, it's well after the fact, I mean almost ten years after. When new forms did surface, it was old hat for many artists who had traveled extensively. Their concerns were more immediate than the general public's.

**F.M.:** How do you explain the fact that the people involved in those alternate spaces, who were during all those years in contact with people from outside, could never manage to arrive at a point where they could make an exchange with these other groups elsewhere?

**B.W.:** I think they could, it's a matter of personalities, perhaps philosophy. It's a question — I think — of creature comforts too. Canadians tend to be complacent. The challenge of dislocation and going to other provinces or countries to seek out what's happening there is an uncomfortable prospect for many; how they would fit into a new ambiance or not fit; how they might have to compete — I hate the whole business of competition, because I think it has certain connotations that are very offensive, but in reality, let's not fool ourselves, that's what the art world is all about... for many. For someone like Greg Curnoe, it's not a preoccupation and his position has been made very clear. But on the other hand, what amused me in talking to Greg sometime ago, was this incredible experience that he had in Europe when meeting artists who were

basically thinking along the same lines he was. It's not all happening in the U.S. or in Europe or in Canada... it's happening elsewhere. Pence Sask, Chicago, Basle, Bologna, Tokyo... Waldens Pond is great but... 1980 is around the corner and so is solar heating.

**F.M.:** Finally, there were some small breakthroughs, but we never seem to be able to make them function on a long-term basis.

**B.W.:** I can't account for it, it's a temperamental thing, I'm sure, a sense of insecurity for a great many of us. But when you look at some of the work that's being done in Canada, I don't understand the hesitancy, because the work is very strong, all you have to do is look at what's going on in New York's SoHo or at the PS-1 for that matter, and you realize how strong Canadian work is. We must find better ways to let the world know what we as Canadian artists are doing. It holds up extremely well!

**F.M.:** But you were working inside a big institution, the Canada Council; was the Council not preoccupied with all that?

**B.W.:** The Council is in a very delicate position. You know that the alternate spaces formed an organization called AMPAC, there have been on several occasions suggestions, on the part of AMPAC, that the Council has a tendency of interfering. I believe the Council is

## Interview by France Morin

more concerned with keeping a detached position while letting the spaces evolve at their own pace...

**F.M.:** Interfere in what sense?

**B.W.:** Some spaces claim that we interfere on many levels, both the program level and at the administrative level of their organizations. I must say that I defend the Council on this point. They have never interfered at the program level, where quality has been upheld. This is the most precious thing any alternate space has to offer. The administration that takes place in alternate spaces should be similar to any other administration, whether it be in a museum or an art gallery, large or small. There are times when I've observed the fact that there is a frenzied kind of programming that goes on that is unnecessary. Why so much? I don't think that there has been enough comfortable dialogue with the Council between alternate spaces and the officers, or the Council itself as a whole. A lot of spaces seem to think that in order to get enough money to satisfy the needs of their operation, they have to program themselves into hysteria. I don't know about the Ontario Arts Council, which is the other big funding agency that's interested in alternate spaces (in Ontario), but I do know the Council would rather see these spaces programless. The result would be more professional. Most have a small staff that are killing themselves in the process of over extending themselves by trying to accommodate the many artists who wish to work or show in their spaces.

**F.M.:** Talking about the staff, I understand and I agree with the fact that the Council should not interfere at the program level, but on the other hand, is there any kind of precise guideline for salaries, etc.?

**B.W.:** Yes, there are some basic guidelines, they surfaced as points that should be considered by groups who are contemplating establishing an alternate space. Philip Fry understood that this program was expanding rapidly... You know, you tell one person that the Council has funded one organization and others just pop up like beans in Springtime! Naturally, guidelines had to be established. Number one, they should be run by a majority of artists; they should be non-profit; they should be of benefit to the immediate community of artists without overlooking the fact that



there are national and international artistic explorations as well. A "raison d'être" was that the work involved should be experimental in nature. That's it in a nut shell. One of the problems that I saw, however, was that we didn't help them sufficiently at the administrative level. I suspect that the Council didn't want to interfere. But it didn't take me too long after I came in to the Council to see that many of the spaces couldn't fight their way out of a paper bag on that score. In many cases the entire board was also the working staff, which was totally inappropriate and resulted in lack of harmony at every level and poor credibility in the eyes of artists who in some cases were excluded.

**F.M.:** Don't you think this lack of harmony resulted from too much bureaucracy? The problem is that nobody, when they started these alternate spaces, realized that they would be caught, too quickly for their expectations, with all that bureaucracy, that administrative business and its non-profit legal papers, incorporation, etc.

**B.W.:** But it's a business! Artists have these abilities despite how society has pigeon-holed them. Creative people are in minority — if one artist fails, the public assumes that all artists conform to the public's concept of "flaky incompetents"... It just isn't so. There are many artists who are excellent business people and should be sought out by these spaces...

**F.M.:** I know, but I think that a lot of these artists were not ready to commit themselves to all that administrative business.

**B.W.:** You can't have your cake and eat it too. An artist is very privileged if he/she can just work in their studio, but most have to teach in order to supplement their income. Some operate small businesses, some have bought studios, some have bought homes. The everyday process involves a certain amount of administration either small or adventurous, and resource people are always ready to lend a hand if one is faced with a problem that can't be immediately resolved. I think a lot has to do with the condition of artists in society and this isn't the subject of the conversation at the moment. It certainly has a great deal to do with how art schools are run or not run in Canada, artists are not taught that they have a business side of life that must correspond to their creative life in order to survive in this crazy world. It's not difficult to understand that if you establish a non-profit organization, this gives you many advantages. I know it's work to have to go to a lawyer, incorporation procedures, constitutions, etc... establishing sound bookkeeping principles... But that's very basic housekeeping... The experienced housewife in me is surfacing... It's really quite simple — housewives can't apply to the Canada Council to bail them out... Seriously though, non-profit status allows institutions to seek public, private and corporate support that could not otherwise be available.

**F.M.:** It is interesting that you should bring up that point because I don't think that many people outside Canada realize that, apart from the Canada Council, it's very hard to get any other kind of money in Canada, corporate or private money. Did the alternate spaces get money privately or from corporations through the years?

**B.W.:** They, on numerous occasions, say they can't. I suspect that that's not entirely the case. Why is it that some can and others can't? It takes a certain aggressive personality to go out and get that money. I've seen it done very successfully in some alternate spaces, not many, but those who have addressed themselves to that problem have succeeded very well. Particularly when you have the faith of a community. There are ways and means of getting local support, whether it be from the lumber industry or whether it be in tax relief, or whether it be small amounts of money that add up to the whole.

**F.M.:** Did you find, in that sense, that when they became an association, like AMPAC, it gave them

more weight? What do you think of AMPAC? How did you react when they decided to become an association of alternate spaces?

**B.W.:** I was rather pleased at first, because I thought that through the association, a network would establish itself to give stronger visibility to the activities of all these spaces. But what I saw develop, was a kind of protective association that became a very negative one. I realized that it was working somewhat against them rather than for them. But it did establish a network, and that, I think, is valuable. In a way, associations sometimes are used by the membership for the wrong reasons, I suspect that that's the nature of this beast, a protective organization often tending to use the membership as a cover-up for a lot of misdirected lobbying. Too few spaces are strong enough to oppose misguided leadership who have a machiavellian control at the bargaining table.

**F.M.:** Not enough parallel galleries?

**B.W.:** No, that's not the problem! The better ones, not necessarily the better-known ones, have already suggested that AMPAC is not serving their purpose.

**F.M.:** But, coming back to the guidelines, after five or six years of programming or of existence of those alternate spaces, in what way did you deal with the problems that occurred with a space like Média in Montréal, or the problems with CEAC in Toronto and the issue of *Strike* about the Red Brigades in Italy. In some cases, it may be more a money problem, in others a political one, a question of interference or non-interference on the part of the Council.

**B.W.:** Well, let's start with the easiest one: Média. I single out Média, because of an article I recently read in *Virus International*. A "hype" issue for Bologna '78... The Racine brothers interview...

**F.M.:** I'm saying that, keeping in mind what you thought one of the main purposes of an alternate space should be: serving the community.

**B.W.:** There is no question in my mind that that's how it has to be dealt with in terms of an answer. Média, for one thing, does not have the support of its artist community. These are observations that I make on my own as a grants officer. I also rely on community assessors and sometimes, on a broader level, on observers beyond the immediate community. Dissatisfaction has certainly been expressed very strongly through letters, through meetings with many people, as far as Média was concerned. That they were not fulfilling their role vis-à-vis the community has become very evident. The Council has no objections to their politics. For one thing, their politics aren't tough enough to have any impact. They adopt a rather childish approach to what they consider a "radical" position. If it were intelligent radicalism, I think they would get much much stronger support, but it's not. What the Council was more concerned about was the poor program quality. I see no problem in terms of political art. It should at no time suggest that the creative expression espoused by artists whose concerns relate to political issues be inferior in quality. Art is art, political or non-political.

**F.M.:** Did it ever occur to the Council to simply close the space and let other people open another space, or not.

**B.W.:** For one thing, there is the problem of slow growth in these centres, because of the nature of the work, which is as it should be. There were rumblings that Média was not a very strong alternate space three years ago. But in fairness to Média, I think it would have been very inappropriate for me, as an officer, new to the situation, to make personal observations immediately and react upon them swiftly. It was very evident in my mind a year after my arrival at the Council that things were not working well at Média. Subsequently, a year and a half later I spoke to Média at a board meeting expressing the Council's concern and that there could be a possibility of withdrawal of as-

sistance if they could not rally more artist community support. The immediate reaction from them was that Média was involved in politics and art, and as such, the Council was withdrawing assistance. That is not so. Our chief concern was with their poor administration and financial accountability, and the fact that they had insufficient artist support locally. There was a waste of energy on their part in putting in whatever work it was into the operation of the gallery without effectively reaping the intended results. Their ideological foundation had no credibility among seriously motivated political artists in Québec.

**F.M.:** But using the word "political" as far as Média is concerned brings me again to CEAC in Toronto and the way they dealt with their idea of being an alternate space from an ideological point of view.

**B.W.:** The Council knew that CEAC was a very political center and certainly did not object to that activity on the basis that at first it had community support. The Kensington had strong support at first. Very shortly, the community understood that CEAC's ideology had not been worked out as thoroughly as it should have been. There were evident contradictions, not only at the ideological level, but at the very fundamental level of widening the base of a concerned community. On repeated occasions, lack of collaboration with the community became evident. The national and international scene were indirectly involved as well. A classic example is the small article that appeared in the last issue of *PARACHUTE* by Kenneth Coutts-Smith. It would seem to me that if CEAC were really serious about their politics, they would address themselves to rallying a person like Coutts-Smith in an intelligent manner in order to serve their ends. But instead, repeatedly, they only succeeded in creating a situation that involved alienating the very persons they could have recruited as solid sympathizers and supporters. I really can't answer for the Council on CEAC, because I left at a time when their funds had not been withdrawn. There has been some confusion in a lot of people's minds about the Council cutting CEAC back. They do not apply for program and operation renewal assistance until December 1978. They have been receiving on-going funds as of last year. They did however make an application for a supplementary projects grant for a festival that was taking place last Spring. At the last minute, they made an application for added assistance for international travel costs. It was rejected coincidentally at the same time as the issue of *Strike* occurred, and as far as I'm concerned, that was fluke, these events simply coincided. CEAC received a maximum of \$35,000.00 towards program and operation for 1978-79. They also, because of the nature of their program, received and added \$2,000.00 for international travel because many of their guests came from abroad. A lot of the members of CEAC participated in international events abroad as well. That added support was more than any other alternate space in Canada received. That added \$2,000.00 was a bonus for pushing beyond the frontiers, so to speak. The Council rightly felt that they should not be entitled to receive further assistance beyond that added bonus, because of its ceiling budget. The rejection coincided with the Red Brigades affair that the Ontario Arts Council reacted to. CEAC used this pretext to say that the Canada Council also cut them back when they in fact did not.

**F.M.:** That's why everybody got confused.

**B.W.:** Yes. They did receive, as I mentioned, added support because we felt that it was important that this kind of interaction between foreign countries and Canada take place. It was the alternate space that was most actively involved in that kind of programming. Almost every artist that came to CEAC, either from New York, Italy, Paris, Netherlands, were poorly received and complained about CEAC's poor hospitality.

**F.M.:** They were not well received by CEAC, but how did the community respond to their programs?

**B.W.:** The community was very responsive, but the



confusion that reigned during these performances or panel discussions was incredible, and unfortunately, I think many visitors left Canada thinking that all Canadians...

**F.M.:** ...or that all the alternate spaces were as badly organized?

**B.F.:** I understand the significance of behavioural art, but this wasn't behavioural art at all, and the people that they invited understand behavioural art very well also. They considered CEAC's "manque de politesse" unacceptable. These guests are serious artists, international artists with very good reputations... many of these incidents were very unfortunate.

**F.M.:** Now that you've left the Council — maybe you don't have sufficient distance yet — what is your impression? Do you feel that there are things that could have been changed? So many things have been said recently about alternate spaces. Like what did you think of the L.A.I.C.A. conference?

**B.W.:** My feeling about the L.A.I.C.A. conference is "plus ça change, plus c'est la même chose".

**F.M.:** That conference was very important for the alternate spaces.

**B.W.:** As far as the alternate spaces are concerned, I think the discussions that we heard is nothing that we haven't heard before, the business of validation, the business of "are we becoming institutionalized, etc..." The chief benefits of a conference of that nature is the intense interaction among artists, the sharing of problems. Also the possibility of program exchange... Artists talking shop... There were many discussions that continue to surface regarding the L.A.I.C.A. conference. Professionalism and accountability were the key issues. There were such questions as discovering that perhaps insurance costs could be resolved by collaboration, and a few other administrative problems such as that, which proved to be of benefit. But the richness of any kind of gathering of this kind is the chemistry of one artist meeting with others and just rapping.

**F.M.:** What do you think of this idea of alternate spaces, of the problem of becoming or not becoming institutions and having to deal with another range of problems?

**B.W.:** The minute you become a non-profit organization or a group is established, it's business as usual. The only thing that concerns me in this is the possible loss of flexibility, but I know that there's a way to deal with this issue. As far as physical space is concerned, since 1967-68, or the day of the loft, we all know what an alternate space is going to look like, we also know how work is going to look like in it. The individual artist's needs go beyond the alternate space's existing resources now, and that is happening more and more. Whether Canadian alternate spaces in the future will accommodate the needs of the artists in terms of these changes of direction, I don't know. The artist will resolve these problems for himself or herself when they leave the alternate space for the street, the subway, the local bar as they're already doing it. The alternate space for many artists no longer meet their requirements. With the preoccupation for urban renewal, the physical plant as it's understood by alternate spaces now, I think, is a thing of the past. Artists are attracted by the possibilities offered in working with abandoned buildings, vacant lots. Decay is prevalent in large urban centres, many are no longer satisfied with the confines of an A Space, a Véhicule or a PS-1. An alternate space is designed to accommodate the artist, the moving bodies behind these organization are going to have to revitalize their manner of functioning to accommodate the new concerns if they want to stay in business.

**F.M.:** How do you explain the fact that in Canada a lot of these alternate or parallel galleries are not achieving that aim at all or are not serving the community, or

are not bringing that excitement they had at the beginning. They were in a way started to introduce those new forms of art to the community. I think at this point that many of them lack that initial impetus?

**B.W.:** I touched on this a little bit earlier on when I suggested that what could be the more powerful spaces have entrenched themselves so deeply into protecting their own personal welfare rather than that of the community that change is not going to happen until there is some kind of revolt. This is what's happened at A Space. These institutions cannot be used for the aggrandizement of one or two people; they must be a great deal more democratic in structure, and as a primary goal, concern themselves with the immediate experimental activity that is being explored within that community. There has to be a more effective board system which gives the control of the organization to the membership, while understanding that boards have to work more effectively in order to have their ideas implemented by a staff that might not necessarily be made up of artists. As long as the control is in the hand of the artist board, I don't think it matters if artists are not operating the gallery. In fact, in some cases it might be much better. The breakdown often occurs when the board tends to get careless and forgets the objectives of their constitution.

**F.M.:** Is that how you would explain the misunderstanding that existed in the milieu regarding the arts administrators or the art historians. Artists have always felt that they should run those spaces. But unfortunately, the few very involved artists who have initiated the system of parallel galleries are very often no longer there because they had the opportunity to work with commercial galleries and the art administrators who were involved eventually went to museums or whatever. I guess this is the normal course of events. Unfortunately, this sometimes leads, on the long run, to a situation which is far less stimulating than what it was initially.

**B.W.:** You've summed it up in a way that I couldn't agree with more. It is a problem and it is one that I cannot resolve, this total insecurity among artists who feel that they are the only ones that have any sense of creativity. There are many young art historians and art administrators that share the artists' concerns, their sensibilities. All these creative energies can be orchestrated under the umbrella of an alternate space or wherever. Artists often say to me: "You copped out, you were practicing artists, now you've sold out to the bureaucracy." Bureaucracy should not be confused with good managerial skills. While dealing with the day-to-day routine of alternate spaces, non artists can and do bring a commitment and a capacity to respond to creativity wherever it is. The marrying of these skills is essential. Why the artist persists in eliminating the people that can help them most is beyond my comprehension. There is an art to administration, there is an art to curatorial expertise, there is an art to anything you want to bring your energies to and do it well. The alternate space is the most obvious training ground for a new breed of curators and administrators. This experience could change the future attitudes towards the artist in public galleries.

**F.M.:** Coming back to what you said at the beginning, do you think that it is a situation more likely to be found in a country like Canada, because of our regionalistic preoccupation and the fact that we are initially, in a way, paranoid or insecure?

**B.W.:** I've seen more back-stabbing in the three years that I've administered the galleries program than anything else I've ever experienced in a lifetime. It's easier to blame all your ills on the funding agencies rather than to look into the internal problems that can often be resolved quite simply. We're one of the few countries that has a respectable funding program for the arts, and yet, the bitching continues... I went to the Matisse show at Moma the other day... The curators were picketing outside... Their handouts stated that a junior curator only earned \$7,000.00 per year, a curator with a Ph.D. is only earning \$10,000.00. No

wonder so many seek employment in Canada.

**F.M.:** Since the program reflected the reality of the art scene so much, when the Canada Council assistance began, maybe we should have thought of it as a pilot program, and when it no longer corresponds to the necessity in the art world, perhaps it should be rethought and even eventually dropped. Do you not think that this is a typical problem in a country which supports its art systems heavily?

**B.W.:** Some spaces are dying.

**F.M.:** But the Council will never be the one to make the decision about killing them.

**B.W.:** That's not so, look at the criticism that we are presently getting, because we have been very tough with a few institutions, A Space, Média, the Shoe-String Gallery, Clouds and Water.

**F.M.:** Is it criticism from the inside group or the community?

**B.W.:** Both. I think that it would be very heavy-handed of the Canada Council to reduce assistance based on "préjugés" of what these galleries should be. The Council has a responsibility to foster and respond, not to dictate according to the Canada Council's Bible. There's a human element in all of this too. Some artists have put a lot of blood, sweat and tears into these spaces. The guidelines are very straight forward, and can be easily adhered to.

**F.M.:** I was not thinking of it in that sense, but more in a way, well as much as we think it's fantastic to live in a country that is so supportive of the art system, on the other hand, we all seem to be complaining about it, because of the fact that we think it leads to a less challenging or a less real-life situation.

**B.W.:** I have to agree with you there. The guidelines for the alternate space program states that these institutions should first have community, provincial and public support before they ask for assistance from the Council. The Council — in the good old days when there was more money than what seems to be the case now — waived these requirements and was far too often the sole supporter. The centralist mentality without being adversarial. It's the kind of state generosity that can be dangerous. I feel that it might be wiser to insist on the guidelines being adhered to more rigorously. Institutions maintain that if they don't get the support, it means that their creative time is fragmented by having to fundraise. I ask myself: why can some do it and others can't? The stronger fund raisers are often not those in the urban centers. They're in the regional community-oriented centers: they know the fabric of the community well, the plumber, the lawyer, the pediatrician, the Woolworth manager; they're all working together; they care enough to help each other. Local politics and economics are critical to their survival.

**F.M.:** Could you explain different approaches which various spaces have taken in Canada?

**B.W.:** I'm glad you raise the point of different kinds of open spaces. There is the cooperative; a classic example is the London Forest City Gallery, and Véhicule perhaps in its earlier days. Forest City seems to have grown stronger as a result of its nature. They successfully operate it, but the work, until very recently, has been mostly wall art, and because of the quality, very marketable. The question of salaries is a problem. N.M.C. should look at these centres more closely and understand their potential within their training program objectives, and intelligent collaboration with public institutions might resolve part of the problem. The members should also learn the art of creative fund raising. One thing that I've observed in many spaces is that they operate as if a museum tradition never existed nor do they even recognize the fact that they are running quasi museums with or without walls. Speaking to several members of A Space



recently, I suggested that they should encourage their staff and interested members to attend seminars and workshops offered by O.A.A.G. on various aspects of museum management, there are week-end workshops. Very few have taken the time to analyse the precedents, and how they could well serve them or be modified to suit parallel gallery requirements. This training is free, through the Ontario Museums Association or O.A.A.G. Many provinces have their own associations. There are many small community galleries and sometimes larger galleries that are being started everyday, they understand that there are certain guidelines that are appropriate to the functioning of the administration and the program. Artists could have saved themselves a lot of headaches, if they had understood the fundamental principles, and had been a bit less paranoid about consulting public galleries who have the experience. Not all public galleries are out to "get" the artist. Many spaces have been struggling in the dark for years, and I don't know when that's going to stop. Some of them have been invited by the Ontario Art Gallery Association to participate at their meetings, their training programs, and have chosen not to.

**F.M.:** So you think, in a way, that all these meetings with just the alternate spaces together, whether it be in Canada, in the States or Europe, are a bit dangerous like marriages within the same family?

**B.W.:** Yes.

**F.M.:** I am concerned mainly with the art itself. Those spaces were so incredibly exciting at the beginning; they gave the community so many opportunities to see new forms or art, to get in touch with all the new activities of the end of the sixties. They are very much at a standstill now. It is sad to think that sometimes younger artists don't even have places where to show their works when the existing system of parallel galleries should be used for that purpose.

**B.W.:** Yes, I agree, that is something we all know. There is some very exciting work being done by many artists. I don't think there is a lot, but one also has to ask one's self why much of the work is not being seen in alternate spaces. A lot of it has to do with the control of a few, inside these spaces, that prohibits another generation from surfacing in order to express its new concerns. And this to me is a frightful situation, particularly when so many centers operate almost entirely with public money... after all... the artists pay taxes too, surely they have the right to keep some benefits.

**F.M.:** But during those three years at the Canada Council, did you have a chance to meet the next generation?

**B.W.:** Not as much as I would have liked, I think this is one of the devastating problems associated with that particular job. There is one officer looking after the public galleries and the alternate spaces for the entire country. When I was visiting art galleries and alternate spaces, it was to deal essentially with the on-going program forecast for the following year and the budgetary concerns of those institutions. It did not allow me enough opportunity to stay in any one community for any length of time to get involved in studio visits and spending more time to enjoy the programs. The programs were mostly on paper for too much of those three years. However I did see some interesting things, and where I least expected to find them, for instance at Eye Level Gallery in the last year with Marina Stuart in charge, and Open Space Victoria — Bill Bartlet, Art Space in Peterborough. I was absolutely delighted with Marina's energy and what she brought into the space under her administration. I think David Burke is another one who brought tremendous vitality to the scene. Marina drew an awful lot of her experience from New York being a sort of half-time resident here. Also from the Nova Scotia College of Art and from her visits to Toronto. She knows the Nova Scotia scene inside out. She uses her time, her energies and her imagination in a very exciting way. So does David Burke. Clive Robertson is one of the more exceptional people that we have working in this

country today and the energy and imagination that he's brought to his program is the work of a true visionary. He's another person that I'm delighted has surfaced in the alternate program. But the fact that there aren't many bright lights is no condemnation to the system. In a country of twenty-some-odd-million people, that's not a bad batting average. The public gallery system is no shining example. We have a lot of big culture palaces in Canada but... a lot of Humpty Dumpty's are sitting on the walls. Thank goodness alternate spaces are small.

**F.M.:** So what do you see as the future of alternate spaces in Canada?

**B.W.:** I'm particularly concerned with national issues and always have been, and have been known for those concerns, but I also do not believe in confining myself to a four by four square box that doesn't let in any light, and I think that it would be very inappropriate for us to think that there's no such thing as influence, and I think that there has to be an exchange and growth from that exchange of ideas, temperaments, creative directions and energies. There is a way of sorting out the shaft from the wheat.

**F.M.:** But from your point of view, having worked there for three years, do you see the parallel gallery system in Canada growing or staying the same or changing in the future?

**B.W.:** It has to change, and I have certain views on how it could change.

**F.M.:** How do you think it could change?

**B.W.:** I think perhaps there might be less emphasis on the building as such, more emphasis on the use of space in the community, on exchanging programs with other institutions, curating programs for the more formal institutions. Very few galleries in this country have good curators, let alone good programming. Some are extraordinarily good but very few. The Canadian curators, in many cases, are putting their program emphasis on what happened in the 19th Century and early 20th Century, because of their collections or because our academic system often provides for very little research into contemporary phenomenon. Their academic background encourages them to project their specializations. Very few institutions can afford specialists. Most are like the family G.P. Gallery curators should be encouraged to exploit the resources of the alternate spaces, and discover the quality of some of the programming that is going on in there, and collaborate, in order to introduce more experimental programs in public institutions. I see that as a possible direction. I see the type of activity that took place in Montréal during 03.23.03 as very important and I'd like to see more of that take place. I'd like them to participate in festivals that take place in other countries, for instance there's a big Sound Festival that's being organized by L.A.I.C.A. in the Spring and it's coming to New York, we have magnificent musicians in Canada that are well respected abroad. That kind of participation organized by alternate spaces is essential. These are just some of the directions that I would like to see developed. Traveling exhibitions... Glen Lewis very appropriately described interesting possibilities in an issue of *Parallelogram's* calendar of events last Fall. I wouldn't like anyone to think that these are my own ideas; they are ideas that have been surfacing in the alternate stream for some time and they're just now being thought about in Canada. Being slower at picking up these new directions doesn't necessarily mean to be out of step. I tend to believe that a lot of patience is needed. Time and patience cures many ills... The artist residency program many spaces are promoting is excellent too... Programs and events in public places... There is a lot to do...

**F.M.:** I know that you have only been at PS-1 for a short time but can you tell me what your feelings are about this new context?

**B.W.:** Well, believe me, one of the first things that I've learned to admire enormously is their aggressive

energy. They do not rely entirely on State support. The Institute of Art and Urban Ressources is a very large organization and yet the staff is much smaller in many cases than in some spaces in Canada. Due to the incredible competitiveness here, the commitment one brings to a space must be all-consuming. I guess, basically, there is more a sense of belief in what they are doing here, because if you haven't got that... you don't survive. Whereas, in Canada, there is this knowledge that the State will take care of you. One tends to coast along... the pew is very comfortable. This generation presently working in Canadian alternate spaces is very much part of an economic and political system. Our free enterprise incentives are negligible and it has its inherent problems. But I think, as we grow up in Canada, we will learn that, as the population increases, getting artistic concerns across is going to be a much tougher situation than it is now. The Art Bank cannot purchase all the art that is being produced in this country. The award section cannot help all the artists that profess to be professional artists in this country. So it is beginning. The two situations cannot be compared because there is very little basis for comparison... However we can and must learn from each other... Brainstorming... The strongest observation I have made in my brief stay here is that most New York artists — the milieu in general — are myopic... They are convinced that all good art is being done in New York and nowhere else. It is very depressing. Commercial SoHo galleries are boring at the moment.

**F.M.:** You have worked at the Canada Council for three years, do you feel that they have a policy for showing Canadian Art outside Canada?

**B.W.:** The Council has been pussy footing with External Affairs in the hopes that External Affairs will address themselves to this job... Let's face it, External's jargon involves what is known as "political geographic target areas"... if you please. What does that have to do with art? This week it's China, next week it's Germany, and so on. Their budget for cultural development is embarrassingly mean, some of the junior staff in the cultural division have art backgrounds but the more powerful positions are held by... I won't say it. They play with our culture to gild the political lily... The Council on the other hand has the power, the money and the expertise to establish a system in order to get work out of the country but have not chosen to seriously address themselves to the issue. "Si on veut, on peut." Politics is the name of External's game, not art and that's fine with me. The Council should have no role to play in politics. They should be above that. My greatest disillusion with the Council was to discover that it is extremely involved in politics, politics that too often had very little to do with the real needs of the artist. ■



## Fiche musique:

### Musiciens improvisateurs d'ici

#### Fiche 1: RAYMON TORCHINSKY

I play the saxophone; I am entranced by both the idea and the fact, the dream and the sound. The romanticism of this instrument perhaps stems from its industrial revolution conception and design: it is a mechanical extension of the human body, providing great power and flexibility while allowing a high degree of tonal colouring and inflection; it above all responds subtly and empathetically to the requirements of personal expression. Its preeminence as a tool of improvisation has led, paradoxically, to a dilemma faced by many players. The saxophone has become overly stylized: historically, powerful techniques have been copied so often they have become stale tricks. Thus the realization of the dream, to project an individual sound which is conceived in the mind of the musician and is then made comprehensible to those listening through the mediation of the instrument, has become hindered by an excessive reliance on traditional (and often anachronistic) technical approaches. I feel a necessity to re-examine the primary technical materials (harmony, rhythm, tonal quality) forming the basic framework of improvisation, and to restate their operative function in more simplified terms. The emotional force of the music can only be communicated when its framework is clearly understood.

Music is not merely an artifact, even in the immediacy provided by a concert setting. Its essence is not composed of a totality of a given set of pretty or discordant sounds, whether strange or familiar, rhythms you can beat your feet to, or melodies which subtly or obviously manipulate emotions with time. This artifact forms the pivot of two inter-related processes which I feel supersede the actual production of sound as the most significant or basic aspects of music. I am referring to the processes of composition and communication, wherein the artifact of sound can be viewed as the end result of the first and the means to achieve the second, but is in both cases subordinate to the motivating dynamic of human interaction.

My meaning is probably most easily seen in terms of pure collective improvisation, but is also applicable to fully composed pieces or conceptual choreographies. As a group, we merge our individualism through our music; we can perhaps then form a link to the audience based on empathy rather than on empty form or superficial flash.

I am attempting to present music which is based on improvisation but is direct and relatively free of the clichés now increasingly heard. This requires that certain restrictions be placed on the organic process of improvising, so that a piece has an opportunity to develop rather than always resulting in a stochastic exercise. On the other hand, of course, structure can be paralyzing or at least lead to an essentially non-creative situation. Experimentation in this area is the basis of my writing. Notation/direction forms a foundation for improvising, so that the total work can only be defined by the combined result. I think of this approach as choreography rather than composition, a synthesis of methods hopefully leading to conceptually focused forms which are projected with the energy inherent in the moment.

I am currently working mainly with three other musi-



Raymon Torchinsky

Photo: Jean-Jacques Jabbour

cians: Bob Turner, bass; Don Laird, flute; and Harriet van Deusen, cello. I have closely collaborated with Bob over the last year in duet settings and in larger groups. Bob's background includes many years as a blues jazz player, doing sessional work and backing up singers, most notably the blues singer Almeda Speaks. He sees the bass as a means of conceptual framing, drawing focus to a point that can then be shared. This idea goes beyond the familiar "bottom" relationship, in that the point of focus can be other than musical: for example, dance, poetry, etc. Bob views music as a means of focusing human energy; in this way performance becomes theatre. Improvisation, the exploration of relationships between the players, is basically a private experience which is made public through performance. Bob works with children in a day-care centre, a job which is complementary (and in many ways similar) to playing in an improvisational group.

Don and Harriet play both classical and improvised chamber music. Their concepts and techniques differ from Bob's and my own; this dichotomy of approaches gives the group an interesting and dynamic tension which is basic to our over-all sound. Don is more committed to notated composing and



Raymon Torchinsky and Bob Turner, bass.

Photo: Jean-Jacques Jabbour

defined orchestration than I am, so that his pieces provide a contrast to my own. We feel that both approaches are valid, especially in terms of providing the basis for a wide range of expression to communicate. This dichotomy also provides an excellent situation for experimenting with new concepts/structures.

We are now expanding our activities to include poetry, dance, mime, etc., along with music, to increase the presence of performance in theatrical terms. It is at present unclear what these new directions will be or how we will effect the integration, but we are excited about the possibilities.

I have a tape (cassette) available of my current work. If you are interested, please write to:

Raymon Torchinsky  
2240 Balaclava St.  
Vancouver, B.C., Canada

(Please enclose \$8.00 and indicate whether a copy recorded with Dolby is required).

Harriet van Deusen, cello and Don Laird, flute. Photo: Karry Landers





## NAÎTRE/N'ÊTRE: DOUBLE YOU .

**Exposition Charles Gagnon**  
**Musée des Beaux-Arts de Montréal**  
**Du 22 septembre au 29 octobre 1978**

Quelques commentaires sans prétention aucune sur une exposition en tous points magnifique: choix des oeuvres, accrochage, catalogue.

### DESCRIPTION DU LIEU

Troisième plancher du Musée, un ensemble de salles communicantes dont trois salles d'exposition Charles Gagnon, une salle de toiles de Jouy et un espace-extérieur commun connexe à toutes les salles, ayant des escaliers en son centre et une exposition de tableaux d'artistes canadiens en son pourtour, le tout étant situé dans l'ancienne partie du musée.

Fenêtre: n.f. Baie pratiquée dans un mur pour donner du jour et de l'air à l'intérieur d'un édifice. Boiserie et châssis vitré qui garnissent cette ouverture. Fausse fenêtre: fenêtre qui ne possède que les tableaux mais dont l'ébrasement est bouché. Fenêtre ronde, fenêtre ovale (anat.): deux ouvertures placées à la paroi interne de l'oreille moyenne. Cf. *Petit Larousse illustré*, 1975, p. 423.

Considérant les portes ou voies d'accès aux différentes salles comme des fenêtres, i.e. des lieux de passage d'un espace à un autre, et parallèlement, simultanément, considérant les différents objets qui y cohabitent dans un même temps. Documenter l'interaction de ces différents espaces/objets entre eux en une suite de fragments juxtaposés ou collages visuels se modifiant et s'articulant suivant les déplacements du regard en un discours spécifique et ouvert.

### 1) COMMENTAIRE VISUEL (16 photos)

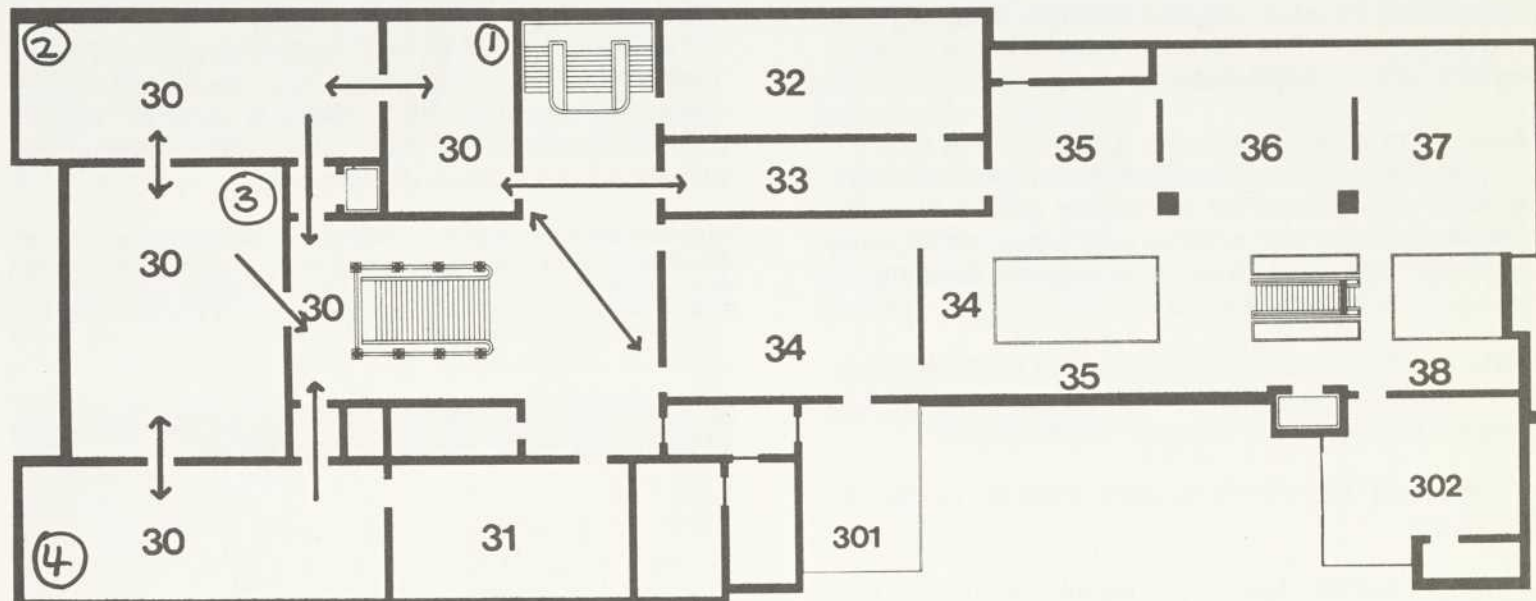
"Tout document visuel possède un statut ambigu (...) Aux apparences enregistrées sur film, manque la matrice spatio-temporelle dont elles ont été prises et dont elles dépendent pour une interprétation factuelle. Ce que nous soupçonnons être à l'extérieur du cadre est aussi important que ce que nous voyons de son contenu et chaque chose, à l'intérieur d'un champ visuel donné, recèle sa propre raison d'être là. Peut-on dire que ce genre d'image présente des faits à propos du monde? Peut-être, mais à condition qu'on accepte que les faits impliquent une construction subjective à partir de données, et qu'on reconnaisse notre rôle dans la détermination de relations ambiguës." Philip Fry, *catalogue d'exposition*, p. 102.

### DÉPLACEMENTS:

De la salle #1 vers la salle #4 et l'extérieur ambiant: quelques angles de vision/quelques collages d'espace.

**Photo no 1** — De l'extérieur de la salle #1 vers l'intérieur, on entrevoit par le biais de la porte d'entrée, la boîte #6 intitulée *La fenêtre* datant de 1962. À l'extérieur, sur une sorte de petit trépied, le nom de Charles Gagnon; aussi, quelques tapisseries suspendues et des escaliers qui fuient vers d'autres espaces invisibles.

**Photo no 2** — Face à face, la salle #1 de l'exposition Charles Gagnon et la salle d'art inuit et amérindien.



Une fenêtre sur d'autres cultures, d'autres traditions. On reconnaît quelques tableaux bien qu'embrouillés. Dans l'autre salle, les mains derrière le dos, un homme debout regarde à l'intérieur d'une boîte de verre.

**Photo no 3** — De la salle #1 vers l'extérieur immédiat, dans l'embrasement de la porte, on reconnaît *L'Étoile noire*, tableau de Paul-Émile Borduas, datant de 1957. Dans la salle #1 comme telle, quelques tableaux peuvent être identifiés: *Sans titre* — 1956, *Résurrection d'un idéal perdu* — 1958, *Champ #2* — 1961, *Paysage collage* — 1960,... Le tableau de Borduas se refléchit sur la surface plane du plancher agissant ici comme miroir.

**Photo no 4** — De la salle #1 vers la salle #2: plusieurs fenêtres à l'intérieur d'un même individu. On reconnaît ici le tableau *Février #3* — 1962, et de l'autre côté, *La Trouée* — 1962-63.

**Photo no 5** — De la salle #1 vers la salle #2, de *Février #3* — 1962 à (*Étapes*), *décembre* — 1968-69. Comme précédemment, des fragments de tableaux se refléchissent dans le cadre de la porte ou sur le plancher ciré.

**Photo no 6** — De la salle #2 en ligne directe vers la salle #4, un collage d'époques: 20<sup>e</sup> siècle/18<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> siècles, une fenêtre du présent ouverte sur le passé, sinon d'un passé récent (salle #2) à un passé antérieur (toiles de Jouy salle #4). On distingue sur cette photo les tableaux *La Trouée* — 1962-63 et *Espace écran avec espace aveugle — rouge ocre* — 1966 (tronqué) de Charles Gagnon de même que la toile de Jouy intitulée *Les quatre parties du monde*, d'après un dessin de Jean-Baptiste Huet réalisé vers 1788. Également visible sur cette photo, accroché à un mur dans le corridor de Vision, le cadre noir seulement vu de côté d'un tableau d'Alfred Pellan: *Jardin volcanique* datant de 1960.

**Photo no 7** — De la salle #2 vers la salle #3, i.e. de *Sans-titre* — 1974-75 vers *Splitscreenspace/Sombre* — 1976. Tout au fond, la salle #4: toiles de Jouy. Un garde de sécurité se promène les mains derrière le dos. Quels rapports mystérieux, silencieux, entretiennent ces hommes avec ces objets qui les environnent et ces espaces qu'ils parcourent inlassablement; par quel étrange concours de circonstances ont-ils été amenés à fréquenter ces lieux et ces objets comme activité principale de leur vie? Au plafond: des verrières.

Photo no 3





**Photo no 8** — De la salle #3 vers la salle #4: tableaux récents, photographies récentes. Présence insolite des bancs de même que d'une plante décorative. Dans l'espace 4, d'autres objets sont visibles: une harpe, une chaise, un lustre... Quelles relations entretiennent tous ces éléments perceptibles simultanément entre eux?

**Photo no 9** — De la salle #3 vers l'extérieur immédiat connexe, à droite, *Cassation/Ouvert* daté 1976, de Charles Gagnon, et dans l'espace avoisinant, une colonne de marbre et un tableau de Greg Curnoe non daté: *La crosse du dimanche à l'école Talbot*.

**Photo no 10** — De la salle #3 à la salle #4, des photos récentes de Charles Gagnon (SX-70, 1976-78), à la toile de Jouy — 1810 environ, *Amorini et Médailles*, dessins de Jean-Baptiste Huet.

**Photo no 11** — À nouveau, de la salle #3 à la salle #4, on reconnaît ici le tableau *Splitscreenspace/Sombre* de 1976, déjà entrevu de même que différents objets d'une autre époque énumérés plus loin au no 12, ainsi qu'un bout de plante suggérant l'espace ambiant en dehors de la surface des murs.

**Photo no 12** — Salle #4. Exposition de toiles de Jouy. Un ensemble d'objets de provenances diverses a été réuni sur une petite estrade pour cette occasion:

- a) commode, France/Paris, vers 1780-90, de Martin Ohneberg;
- b) harpe, France, 18e siècle, aurait appartenue à la comtesse de Puissieux;
- c) petite chaise, France;
- d) lustre en verre taillé, Angleterre, vers 1850;
- e) paire d'appliques, Angleterre, vers 1815;
- f) tapis aubusson, France, 18e siècle;
- g) fauteuil bergère, France/Paris, après 1781, de Antoine Gaillard, maître-chaisier;
- h) fragment de toile de Jouy, France, vers 1785.

Également visibles sur cette photo, trois toiles accrochées au mur du fond, à droite: toile des années 1780, d'après un dessin de Christophe-Philippe Oberkampf; à gauche: 1- toile datant de 1800 environ, *Diane Chasserresse*, d'après un dessin de Jean-Baptiste Huet, 2- toile de lin et de coton imprimé à la planche de bois, 1780-95.

De la salle #3 où sont réunis les travaux les plus récents de Charles Gagnon, l'oeil capte des fragments différents de cette mise en scène suivant ses déplacements de la gauche vers la droite ou vice versa.

**Photo no 13** — De la salle #4 vers la salle #3: feedback. Les 18e et 19e siècles se déversent dans le 20e. La plante est située au centre du cadrage, une fenêtre ouverte sur la nature mais une nature domestiquée, déracinée, décorative, figée: le zoo botanique. À ses côtés, deux bancs: s'asseoir pour regarder par la fenêtre?

De la salle #4 on n'aperçoit presque rien: le tour de porte, ciselé, le plancher de bois verni courant en sens inverse de la salle #3. Dans cette dernière salle, au fond, à gauche, le tableau *Cassation/D'été* — 1978 à droite, plusieurs photographies Minox 9mm.

**Photo no 14** — De la salle #4 vers la salle #3, soit de la fabrique industrielle (toiles de Jouy) à l'objet unique, le tableau individuel, ici *Splitscreenspace/été* — 1977-78 (tronqué), de même que quatre aquarelles *Sans titre* datant de 1978. Dans la salle #4, vers la gauche, accroché au mur, un troisième tableau explicatif: la Manufacture d'Oberkampf.

Les tissus imprimés ont joué un rôle important dans l'histoire économique de la France. À l'origine, les toiles à motifs imprimés étaient la copie d'un tissu de luxe importé, le chintz indien. Le chintz, tissu peint à la main et teint, fut importé en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles, et dès

son apparition ce tissu aux couleurs bigarrées et entièrement lavable reçut un accueil enthousiaste. Jusque-là, le secret des couleurs lavables pour les tissus imprimés était inconnu. La vogue de ces tissus de chintz importés suscita des imitations locales et amena des progrès techniques, parmi lesquels les teintures bon teint.

La popularité du chintz indien et de ses imitations françaises menaçait sérieusement l'industrie française des étoffes tissées. En conséquence, les tisserands de laine et les fabricants de soie demandèrent et obtinrent en 1686 l'interdiction d'importer du chintz et l'interruption de la production locale de tissus imprimés. Cependant, l'attrait de ces "fruits défendus" venus d'Orient et de leurs imitations locales également interdites était si fort que la fraude devint universelle. Non seulement il était impossible de faire respecter l'interdiction, mais on en arriva à considérer l'impression des toiles comme une source importante de revenu national. Quand l'interdiction fut levée en 1759, la période la plus importante de l'industrie française de l'impression sur tissus commença.

Cette année-là, Christophe-Philippe Oberkampf, fils d'un teinturier allemand, fonda un atelier d'impression sur étoffes à Jouy-en-Josas. Située entre Paris et Versailles, Jouy était bien placée pour obtenir la clientèle de la cour et en 1783 la manufacture fut déclarée Manufacture Royale. Habile administrateur, Oberkampf améliora continuellement sa production en utilisant les derniers progrès de la technologie et les dernières découvertes. Il réunit les meilleurs dessinateurs, graveurs, ciseleurs et imprimeurs pour produire les toiles qui firent sa réputation et sa fortune. En 1787, Louis XVI lui octroya ses lettres de noblesse.

Malgré ce patronage royal, la manufacture sortit victorieuse des années troublées de la Révolution française, grâce à l'administration intelligente d'Oberkampf et au soutien financier qu'il accorda à la cause. Après la Révolution, Napoléon demanda conseil à Oberkampf sur les questions industrielles. Oberkampf mourut en 1815 et la manufacture fut dirigée jusqu'en 1837 par des membres de sa famille, dont aucun ne possédait son astuce ou son talent des affaires. L'établissement ferma finalement ses portes en 1843.

John E. Vollmer, Assistant Curator in Charge, Textile Department, Royal Ontario Museum, décembre 1977.

**Photo no 15** — De l'espace extérieur connexe à toutes les salles, diverses voies d'accès aux salles #3 et #2 de l'exposition Charles Gagnon.

a) De la salle #3, rien d'autre n'est visible que le nom de Charles Gagnon fixé dans l'encadrement.

b) De l'extérieur, par la salle #3 vers la salle #2, le regard capte le tableau *Marqueur #2* de 1973 (tronqué).

c) À l'extérieur, vers la salle #2 via un petit corridor d'entrée, deux tableaux: *Meutrière traversant le bleu* de J.A. McEwen, datant de 1961, et *Église et Cheval* (tronqué) d'Alex Colville, datant de 1964.

**Photo no 16** — Dans le petit corridor menant à l'extérieur à la salle #2, deux photographies que je n'arrive pas à identifier. Dans la salle comme telle, quatre oeuvres peuvent être aisément identifiées: *Étapes* décembre — 1968-69 (tronqué), *Sans titre (pour un critique)* — 1965, *La Trouée* — 1962-63 et *Juillet #3*, datant de 1962.

## 2) COMMENTAIRE TEXTUEL

(Extraits du catalogue de présentation de l'exposition Charles Gagnon par Philip Fry, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1978)

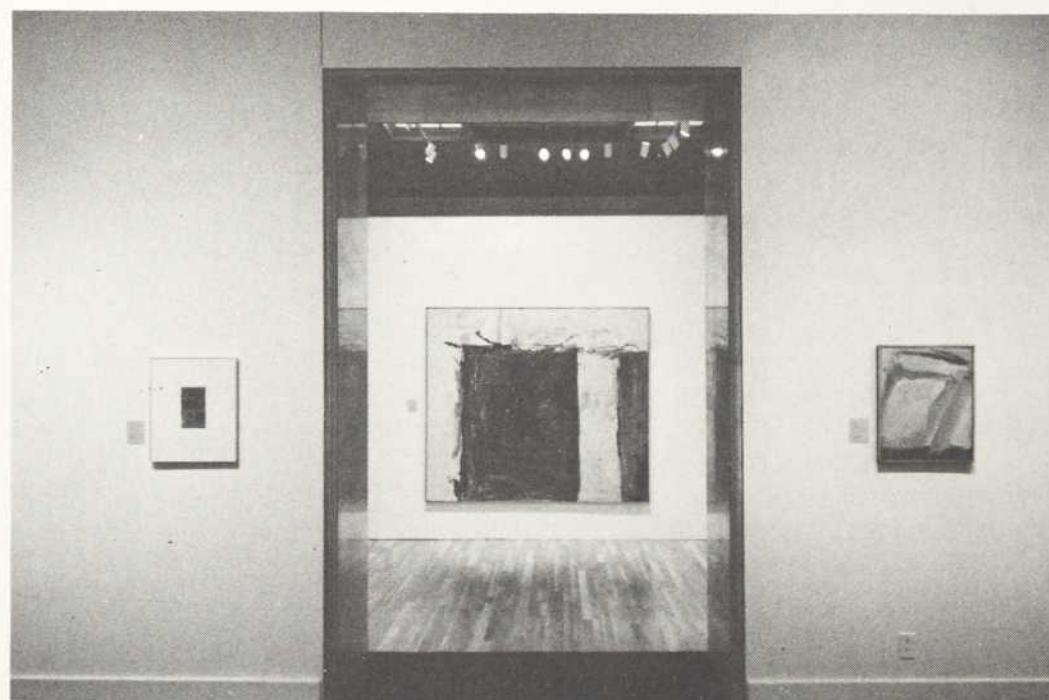


Photo no 6

Photo no 4



Photo no 5





"Il y a d'abord la ressemblance entre un site et les galeries d'exposition: on y rencontre des objets actuels présentés comme une espèce de manifestation en surface, et des oeuvres plus anciennes, reliquats du passé, qui constituent les couches plus profondes. Il existe cependant une différence importante: les objets qui constituent le monument archéologique sont, pour la plupart, reliés intrinsèquement au lieu géographique qu'ils marquent, segmentent et articulent. Les oeuvres faisant partie de l'exposition-monument n'ont pas de relation intrinsèque avec l'endroit où le spectateur les trouve. Provenant de divers endroits, elles ont été choisies et réunies en fonction de l'unité de l'artiste en tant que producteur plutôt que de l'unité du site." Philip Fry, *catalogue de l'exposition*, p. 28

"La 'comparabilité' n'implique pas que l'artiste ait été conscient de la relation entre son oeuvre et le matériel comparatif, et elle n'entraîne pas non plus la mise en place d'une dépendance artificielle. Elle se fonde sur le fait évident que des oeuvres de diverses époques et de divers lieux coexistent dans le monde. Le chroniqueur d'art et le spectateur, lorsqu'ils essaient de traiter l'oeuvre qu'ils ont en face d'eux, peuvent avoir recours à ces autres oeuvres pour aider leur compréhension et leur appréciation. La comparaison de structures a trait à la réception d'une oeuvre plutôt qu'à sa construction." *op. cit.*, p. 30

"Aussi déconcertant que cela paraisse à première vue au spectateur, il y aura quelque chose de rassurant pour lui dans l'idée que le monde lui-même, observé dans sa réalité littérale, n'est qu'un amalgame comparable d'éléments hétérogènes: le point de vue du spectateur, les phénomènes de causalité, le hasard, interviennent dans la trame temporelle, unissant une

multiplicité de choses au sein d'un champ visuel unique. La structure de ce champ est le simple produit de ce qui se trouve être là." *op. cit.*, p. 72

"Il va sans dire qu'une histoire de l'utilisation du rapport analogique entre le tableau et la fenêtre doit traiter de la présentation d'une fenêtre, d'une porte, du miroir ou du tableau à l'intérieur de l'espace pictural d'un tableau, c'est-à-dire du thème d'un espace encadré à l'intérieur d'un autre espace encadré. Cette technique figurative engendre une sorte de système de proportion: l'espace pictural considéré dans sa totalité est au monde dans lequel le spectateur est situé, ce que l'espace vu par la fenêtre, le miroir ou le tableau inclus dans l'image est à l'espace pictural. Le spectateur est impliqué dans le passage d'un type d'espace à un autre, du littéral au figuratif et à la possibilité de réfléchir sur les relations entre ces deux ordres d'espace. Si l'espace littéral du spectateur est 'réel', quelle est la réalité propre à l'espace figuratif?" *op. cit.*, p. 82

"Mon oeuvre porte sur une dimension de la vie et de l'art: sur le fait qu'il y a autre chose que ce qui apparaît et que c'est beaucoup plus grand que ce qui paraît être; que la vie, ce que nous concevons être la vie, notre existence ici, le fait que nous soyons là, n'est qu'une infime partie d'un tout... quel que soit ce tout." Charles Gagnon, *op. cit.*, p. 84

"Il en résulte que l'espace semble se déplacer, s'ouvrir et se reconstruire à mesure que l'oeil établit des points de repère. Les contours délimitent un espace ambigu qui se transforme à mesure que l'attention se transporte d'une zone vers une autre." *op. cit.*, p. 86

"Mes tableaux ressemblent beaucoup à des écrans de cinéma par leur forme et les bandes noires qui les délimitent. Il m'est aussi apparu évident que ce qui se passait à l'extérieur de l'écran était, d'une certaine façon, aussi important que ce qui se passait sur l'écran." Charles Gagnon, *op. cit.*, p. 92

"L'oeuvre de Gagnon conduit à la communion, plus qu'à la communication, parce qu'elle offre une forme de contenu — une fenêtre, une porte, un seuil — qui s'ouvre vers un espace d'une nature différente, et elle engage le spectateur à donner une partie de sa propre personne comme substance du contenu. Gagnon nous offre la *frontière de l'ouvert*..." *op. cit.*, p. 116

### 3) COMMENTAIRE SONORE

Lee Konitz (a.s.) *Windows*, Steeplechase SCS-1057 — Duo avec Hal Galper (p.)

"These 'Windows', then, don't merely provide an outward view; they afford an opportunity for inward examination, too. And a peek over this particular sill presents a tableau of absorbing and effortless lyricism." Chris Sheridan, notes de pochette.

### RAYMOND GERVAIS



Photo no 8

Photo no 14



Photo no 12

Photo no 16





livres et revues

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES  
THÉORIQUES DIVERS

Coppet, Daniel de, Zemp H., **'Aré' aré (un peuple mélanésien et sa musique)**, Paris, Seuil, 1978, 127 p. ill.

Un ethnologue et un ethnomusicologue se sont réunis pour nous présenter dans ce livre, en accord avec ceux dont il fait le portrait, un peuple mélanésien à travers sa musique. L'étrange impression, le dépaysement que créent ce livre et le disque qu'il contient vaut la peine de la surprise. Liée au cycle des fêtes cérémonielles, la musique du peuple 'Aré'aré est composée selon la même conception du temps: une conception marquée par une intense réflexion politique et par la répétition de séquences fondamentales, proposant ainsi un étroit rapport entre art et société. En plus du disque, ce livre abondamment illustré en couleur contient des textes 'aré'aré, une bibliographie et une discographie.

Kandinsky, Wassily, **Cours du Bauhaus**, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1978, 240 p.

Ce livre, sous-titré "Introduction à l'art moderne", présente le troisième texte de Kandinsky qui propose ici l'aboutissement de sa théorisation sur la synthèse des arts. On peut aujourd'hui discuter le rôle et la position réelle de l'oeuvre de Kandinsky dans la formation de l'art "abstrait", mais on ne peut pas ignorer sa fonction de théoricien. Il était plus difficile de trouver à travers **Du spirituel dans l'art** la modernité de sa pensée; c'était plus facile avec **Point, Ligne, Plan**; avec ce troisième ouvrage, qui est les notes de cours du peintre, sont reprises sous une autre forme, plus didactique et au caractère plus expérimental, l'étude approfondie des éléments de la peinture (couleurs, lignes, plans) mais aussi celle des grandes problématiques de l'histoire de l'art (rapport forme-contenu, nécessité de l'art, art-technique-nature). Philippe Sers introduit ces notes de Kandinsky.

Namuth, Hans, **L'Atelier de Jackson Pollock**, Paris, Macula, 1978, 104 p., nombr. ill. n. et b.

Cette publication est un supplément au numéro deux de la revue **Macula** qui avait déjà consacré un "dossier" à Pollock. Autour de l'essai photographique réalisé par Namuth sur Pollock dans son atelier (1950) et puis du film qui le représente peignant sur une plaque de verre (1950), deux essais: celui de Francis V. O'Connor qui indique l'importance de ces photos pour l'histoire de l'art, et celui de Rosalind Krauss qui analyse leur rôle dans la critique d'art américaine quant à l'interprétation de l'Expressionnisme abstrait. Des textes de Pollock, un entretien de B.H. Friedman avec Lee Krosner (1969) et une courte bibliographie complètent ce document: le premier en français sur Pollock.

Restany, Pierre, **Le Nouveau réalisme**, Paris, U.G.E. 10/18, 1978, 311 p.

Se trouvent rassemblés dans ce livre des textes que Pierre Restany a publiés depuis plus d'une dizaine d'années, des textes qui témoignent du travail apporté au début des années soixante (1960-1963) par le groupe des Nouveaux Réalistes. L'auteur y propose que malgré la courte durée de ce travail collectif, le style "Nouveau Réaliste" s'est imposé comme courant dominant des années soixante: "Il demeurera l'une des images de marque les plus tenaces de l'art de la seconde moitié du XXe siècle." À relire ces textes anciens et récents, le lecteur pourra évoluer si, comme le suggère Restany, ce mouvement fut déterminant sur le climat culturel des rapports Europe-Amérique ou simplement en regard du contexte de l'École de Paris. La première partie du livre, intitulée "L'Approche théorique", reprend quatre chapitres des **Nouveaux Réalistes** déjà publiés aux Éditions Planète. La deuxième partie, "Le Constat pratique", fait état de la situation actuelle des retombées ou de la survie de cette esthétique. Une troisième partie présente une "documentation historique" (textes et manifestes, préfaces de catalogues) qui est complétée par une quatrième partie contenant une chronologie et une bibliographie essentielles.

Roche, Denis, **Notre antéfixe**, Paris, Flammarion, 1978, 143 p.

Ce livre est composé d'un texte et d'une quarantaine de photographies. Ces photographies, prises au déclencheur à retardement, sont des autoportraits et l'auteur des photographies et du texte en profite pour réfléchir sur l'écriture d'un texte et la prise photographique. Il propose une équivalence entre ces deux opérations car elles sont des mécaniques, ou des mécanismes, qui ont affaire avec la surface. Dans une préface intitulée "Entrée des machines", il introduit cette notion de surface et son rapport à la représentation. À partir de la différence inscrite et réclamée entre la photographie et la peinture, il recherche une écriture "libre" qui serait à la littérature ce qu'est la photographie à la peinture. Un moyen se suggère, la répétition à l'infini. Puis vient le texte proprement dit, **Notre antéfixe**, accompagné d'une section de "notes et commentaires" sur ce texte. Enfin s'ajoute la série photographique. Un beau livre à voir, pour le réfléchir.

Sandler, Irving, **The New York School**, New York, Harper & Row, Icon Editions, 1978, 365 p., 225 ill. n. et b. et 8 coul.

Ce livre, qui a comme sous-titre "The Painters and Sculptors of the Fifties", s'intéresse aux artistes de la "deuxième génération" de l'École de New York: Frankenthaler, Rivers, Mitchell, Leslie, Rauschenberg, Johns, Louis, Held, Oldenburg, Dine, Stella, Kelly, Chamberlain, DiSuvero, Katz, Pearlstein et beaucoup d'autres encore. Sandler analyse cette période comme une transition assurant une continuité entre la première et la troisième; mais son analyse est un peu trop dans l'esprit hagiographique de son **The Triumph of the American Painting, A History of Abstract Expressionism** (même éditeur). Importante bibliographie.

CATALOGUES D'EXPOSITION

**Art about Art**, Whitney Museum of American Art, New York (19 juil.-14 sept. 1978), 160 p., nombr. ill. n. et b.

Ce catalogue d'exposition se vend sous forme de livre (New York, Dutton, 1978). Jean Lipman et Richard Marshall présentent ici les artistes américains qui ont utilisé dans leurs oeuvres des références explicites à d'autres oeuvres puisées soit dans leur propre production, dans l'histoire de l'art ancien, moderne ou contemporain, ou plus spécialement dans l'histoire américaine plus ancienne ou actuelle. Dans une introduction, Les Steinberg montre que ce procédé de situation pictural n'est pas particulier ni à l'art contemporain, ni à l'art américain, mais a été actif dans toute l'histoire de la peinture. Les analyses se réduisent trop, cependant, dans ce livre, au caractère iconographique de la citation picturale.

**Denis Asselin**, Galerie l'Anse-aux-Barques, Musée du Québec, Québec (18 oct.-12 nov. 1978), 8 p., repr. n. et b.

René Payant présente les tableaux récents de cet artiste québécois. Dans un texte intitulé "Risquer le geste", il propose, rapidement, une lecture d'une nouvelle dimension de cette peinture: son rapport à la sexualité. Par un maniement spécifique de la couleur, l'artiste rejoint une pulsion dionysiaque fondamentale, qui est aujourd'hui critique.

**Joseph Beuys**, édité par J. Schellmann et B. Klüser, 4e édition complétée, Munich, Verlag Schellman & Klüser, 1977, s.p., plus de 300; texte anglais, \$17.50 US. (Disponible chez Japp Reitman, N.Y.).

Il s'agit ici du catalogue raisonné des "multiples" de l'artiste allemand. Ce catalogue avait déjà été publié partiellement en 1971, 1972, 1974. La traduction du texte allemand est due à Caroline Tisdall. Artiste, professeur, fondateur de l'Université libre internationale pour la Création et la Recherche interdisciplinaire (1973), Beuys engage l'art sur des problèmes politiques, en reliant l'art et la vie. Il est encore en quelque sorte un "phénomène" artistique que les analyses ne réussissent pas à cerner, encore à réduire. Le catalogue s'ouvre sur deux entretiens (1970, 1977) dans lesquels Beuys s'explique. Viennent ensuite les 167 oeuvres commentées. Une deuxième partie du catalogue présente un résumé, en 76 productions (1947 à 1977), de tout l'oeuvre de Beuys; on y retrouve des dessins, sculptures, objets, environnements, des diagrammes politico-philosophiques, des actions.

**Charles Gagnon**, Musée des Beaux-Arts de Montréal (1978), 239 p. nombr. repr. c. et n. et b.; textes français et anglais.

Cette importante exposition qui ira aussi à Ottawa, Vancouver, Toronto et Winnipeg, est présentée par Philip Fry dans un texte intitulé "Fondations (notes sur l'oeuvre de Charles Gagnon)". Normand Thériault, dans l'introduction du catalogue, trace un portrait "québécois" de Gagnon en accumulant les petites histoires qui à la fin créent le "réel" de l'artiste. Mais, comme le dit au passage Thériault, l'oeuvre de Gagnon "ne s'appuie d'abord pas sur une recherche analytique mais se justifie par des choses à être vues". Voilà ce qui explique le texte de Philip Fry qui s'attache à faire une analyse des objets de Gagnon. Gagnon est hétérogène: peintre aux media multiples,



cinéaste, photographe. Fry tente de mettre de l'ordre dans cette production complexe, mais il ne la réduit pas pour autant. Il laisse parler les oeuvres, les écoute; puis laisse parler l'artiste à travers son texte, au risque de le trahir et d'en laisser fuir le sens. Mais tout ce "mouvement" dans le texte est constructeur et Fry en joue habilement. L'emprunt à la théorie "archéologique" de Foucault et les références à la poésie de Rilke servent de cadre (ou de toile de fond, ou de liant?) à son "travail" d'interprétation. Il faudrait, il faudra reprendre ce texte, et pas seulement pour connaître l'oeuvre de Gagnon.

**Japan Video Art Festival**, C.A.Y.C., Buenos Aires (avril 1978), 24 p., ill. n. et b.

Trente-trois artistes japonais présentaient leurs oeuvres au Center for Art and Communication. Jorge Glusberg analyse le phénomène vidéographique qui depuis six ans connaît au Japon un essor florissant. Il en discute les composantes dans une relation nouvelle du réalisme et de l'imaginaire.

**Jasper Johns (Prints 1970-1977)**, Wesleyan University, Middletown, Connecticut (27 mars-25 avril 1978), 130 p., repr. n. et b. et c.

Cette exposition itinérante ira dans dix musées américains et se terminera en novembre 1979 (Rhode Island School of Design, Providence). Richard S. Field analyse longuement l'importance de ce genre artistique dans l'oeuvre de Johns en particulier et pour la conception moderne de l'art en général. Un catalogue de 250 titres complète le document déjà publié en 1970 par le Philadelphia Museum of Art. Chaque oeuvre y est précisément documentée. Une bibliographie sélective complète ce document important.

**Les livres d'artistes, une sélection**, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (12 mai-15 juin 1978), 78 p.

Ce catalogue se résume en réalité à une bibliographie sélective des livres d'artistes; il complète ainsi la bibliographie déjà publiée par Germano Celant dans *Offmedia* (Bari, Ed. Dedalo, 1977). Douze artistes sont particulièrement sélectionnés qui utilisent fréquemment le livre comme moyen d'expression; une autre section donne un aperçu général de productions des dernières années. Une introduction juxtapose des "statements" d'artistes sur le livre d'artiste; ces textes ont déjà paru dans *Art-Rite*, No 14, 1977.

**Brice Marden**, The Pace Gallery, New York (23 sept.-21 oct. 1978), 28 p., ill. c. et n. et b.

Dans un texte intitulé "From", Jean-Claude Lebensztejn présente les dessins et tableaux récents de Brice Marden, principalement les cinq *Annunciations*. L'auteur, qui entrecoupe son texte de citations de Marden ou de d'autres sources, cherche à analyser les formes narratives des tableaux "abstraits" (composés de bandes verticales) en regard de l'iconographie suggérée par les titres des tableaux. Mais s'il déclare qu'on peut considérer Marden (qui le dit lui-même) comme un "worker priest, an intermediary between man and mysterious forces", il ajoute encore ceci: "The pictorial of Annunciation allows him to affirm both the identity of painting and religion in mystery and the identity of painting with itself through the centuries. There is a danger of misinterpreting the link between these paintings and the theme of the Annunciation. Marden is an abstract painter, not a painter who abstracts..." C'est ce que son analyse essaie de nous démontrer.

**Richard Serra**, Kunsthalle Tübingen (8 mars-2 avril 1978), Kunsthalle Baden-Baden (22 avril-21 mai 1978), 266 p., très nombr. ill. n. et b.; disponible chez Japp Reitman, N.Y., \$27.50 US.

Ce catalogue d'exposition est une monographie importante de l'oeuvre de l'artiste de 1966 à 1977; près de trois cents pièces y sont répertoriées: des sculptures, vidéos, films, des dessins. Une biographie, une

bibliographie et une liste des expositions s'ajoutent aux trois textes (traduits en anglais) qui analysent l'oeuvre de l'artiste: Clara Weyergraf, "From 'Trough Pieces' to 'Terminal' — Study of a Development", Max Imdahl, "Serra's 'Right Angle Prop' and 'Tot' — Concrete Art and Paradigm", B.H.D. Buchloh, "Processual Sculpture and Film in the Work of Richard Serra". Plus un entretien de Richard Serra avec Lizzie Borden.

**Charles Simonds, Floating Cities and Other Architectures**, Westfälischer Kunstverein Münster (10 mars-9 avril 1978), Bonner Kunstverein (14 avril-21 mai 1978), 60 p., ill. c. et n. et b.; texte anglais. (Disponible chez Japp Reitman, N.Y., \$10.00 US.)

Herbert Molderings, dans un texte intitulé "Art as Memory" présente l'oeuvre de cet artiste américain qui travaille à la représentation des structures de comportement, de vie, des développements, des idées d'un peuple, à partir des marques que ces philosophies impriment dans la façon de construire son environnement. En contraste avec la cité new-yorkaise (ses quartiers riches et défavorisés), les villes miniatures de Simonds ont une valeur symbolique, critique et politique. Un entretien avec l'artiste, des textes de l'artiste: "Three Peoples", "Floating Cities", et une bibliographie sélective complètent ce catalogue.

**Stella since 1970**, The Forth Worth Art Museum, Forth Worth, Texas (19 mars-30 avril 1978), 135 p., nombr. repr. c. et n. et b.

Cette exposition itinérante est présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal du 5 nov. au 15 déc. 1978. Le Musée a pour cette occasion traduit en français le texte du catalogue de Philip Leider. Le texte de Leider n'est pas une très bonne analyse de la complexité des oeuvres de Stella (célèbre par ses *Black Paintings* des années soixante), mais il apporte beaucoup d'informations quant aux techniques et à la réalisation des *Séries des villages polonais* (1970-1973), des *Séries brésiliennes* (1974-1975) et des *Séries d'oiseaux exotiques* (1976-1977). Une bibliographie sélective complète ce catalogue.

**Bill Vazan**, Canada House Gallery, London (7 sept.-11 oct. 1978), 15 p. repr.

Dans un texte intitulé "Axial Structures", Diana Nemiroff présente des oeuvres photographiques et vidéographiques de Bill Vazan en montrant comment il s'intéresse à l'espace qui existe entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire ici entre l'artiste et le monde. Vazan veut rendre compte de cette relation, de l'expérience de cette relation, la sienne. La photographie est le médium fondamental de son travail. Ici les oeuvres exposées en montrent deux utilisations: comme médium premier ou comme médium second dans le cas des photographies qui documentent des *land pieces*. Mais dans les deux cas il est question d'archéologie.

#### REVUES ET PÉRIODIQUES

**Édition**, No 1, 1978, 40 p., ill. n. et b.; à **Édition**, P.O. Box 403, Station A, Vancouver, B.C., Canada V6C 2N2

Cette revue, si on peut nommer ainsi cette publication, est publiée par un groupe d'artistes, actuellement ceux — plus de vingt — qui participent à ce numéro, avec la collaboration de Intermedia et la Artists Gallery. Chaque artiste est responsable des pages qui sont mises à sa disposition: ici la photographie domine. Aucun thème commun, au moins apparemment.

**Erotiques/Revue d'Esthétique**, no 1-2, 1978, Paris, U.G.E. 10/18, 432 p.

Ce numéro consacre à Eros une étude spéciale. Dans l'état actuel des réflexions en sciences humaines, et des réflexions sur l'art en particulier, où la notion de sensibilité et l'intérêt pour les mouvements du corps font retour, cette analyse sur les "conduites du désir" sont bienvenues. Avec, entre autres, la participation de Philippe Dubois, Michel Zeraffa, Gilbert Lascaux, Dominique Noguez, Daniel Charles. Signalons aussi la réédition avec mise à jour du numéro spécial de la **Revue d'Esthétique: cinéma: théorie, lectures** qui contient des interventions de R. Arnheim, R. Barthes, M. Dufrenne, R. Jacobson, J.-F. Lyotard, J. Mekas, C. Metz, E. Panofsky, P.-P. Pasolini, etc.

#### RENÉ PAYANT

#### LETTRES — SIGNES — ÉCRITURES

Un intérêt appuyé se manifeste de plus en plus depuis quelque temps pour la lettre, le signe, la graphie. Il y a près d'un an se tenaient presque simultanément à Paris au Centre culturel du Marais une exposition d'*Écritures*, les musiciens, les peintres, les poètes et leurs partitions en parcours imaginés par Jean-Yves Bosseur (Appel, Bory, Butor, Cage, Parant, Vachey, Grygar, Heidsieck...) et à Bruxelles une exposition de *Graphies* de Baal, Barthes, Dermisache, Dotremont, Guyotat, Gysin, Podolski... au Musée d'art moderne à l'initiative de Marc Dachy à partir du numéro spécial de *Luna-Park* (Transédition). En janvier dernier c'est à la Maison de la Culture de Rennes que François Chatel montrait des *Typo/graphies-Ecritures* d'Apolinaire (calligrammes) à Emmett Williams en passant par Baal, Bryen (désécritures), Dotremont (logogrammes), Marinetti (mots en liberté futuristes), Zdanévitch (langage zaoum), Moholy-Nagy, Lissitzky, etc. Au jourd'hui c'est au Konsthall de Malmö que Roberto Altmann monte une énorme exposition *Tecken — Lettres signes écritures* avec un important catalogue bilingue de 200 pages et des textes de Altmann, Högestätt, Liljedahl, Dachy et Bosseur notamment sur la calligraphie, la peinture gestuelle, les pictogrammes, les écritures imaginaires, le corps comme écriture, l'écriture conceptuelle, les nouvelles perspectives de l'espace littéraire superbement illustré avec des oeuvres de Rodtchenko, Jiri Kolar, Haussmann, Burroughs, Kriwet, Finlay, P.A. Gette, Tom Phillips, Degottex, Jasper Johns, Dotremont, Mohr ainsi que des planches d'anciens alphabets persans ou orientaux.

Cet ensemble passionnant dédié par Altmann à tous les enfants scandinaves qui ne savent encore ni lire ni écrire et à tous les analphabètes du monde entier se termine par une enquête auprès des revues expérimentales "en raison de leur rôle déterminant dans la littérature de création" avec les animateurs de *Doc (k)s* (Marseille), *Luna-Park* (Bruxelles-Paris) et *Apeiros* (Paris-Vaduz). Le catalogue de Malmö n'est pas diffusé mais peut être obtenu auprès de Transédition, rue Paul Emile Janson 21, 1050 Bruxelles.



## Danse

Lire ci-dessous quelques notes de la danseuse américaine Lucinda Childs, que nous publions à l'occasion de sa venue à Montréal le 7 décembre prochain. Renseignements: Musée des beaux-arts, tél.: 285-1609

My dances are set repeatable forms, danced without musical accompaniment. In dancing, however, distinct rhythmic patterns are both audible — through the sounds made in dancing: jumps, hops, pivot turns — and visible — in the manner that the body is used.

Movement segments are subject to repetition or ordered in additive or permutational sequences.

Even though phrases are repeated, they are never repeated in exactly the same manner. The dances exist in the time it takes to exhaust a given selection of variables that can be utilized while continuing to introduce the material from a different point of view.

With respect to the solo program, the spatial scheme for each dance is very simple. Two of the dances utilize a single diagonal only, the full length back and forth across the performance space.

Apart from the rhythm, another strong element is that of ongoing motion; as a dancer, I never remain in one fixed area. I am constantly moving between fixed distances in space. The dance vocabulary is not directly derived from traditional dance movement, although I have received formal training in both ballet and modern dance.

Lucinda Childs

Photo: Jack Mitchell



The performance quality is closer to a natural kinesthetic. The arms sometimes move very freely, in accordance with the momentum of the body in motion.

There is no literary content in the material I perform. My aesthetic concern is visual and auditory. The variations that one sees in the dances are based upon subtle rearrangements of the material, thus without strong contrast or astonishing shifts, from one kind of activity to another.

I limit myself in each dance to an extensive exploration of a small amount of material, rather than a superficial exploration of a lot of material.

This remains a rich area for me in my present work, as it enables one to focus attention on rhythmic and spatial configurations, rather than the presentation of movement content alone.

The structure underlying each dance is not arbitrary or created by mathematical systems. The sequences of movement phrases in the dances are selected by me through improvisation techniques, to arrive at a presentation of selected variations which follows a logic which is inherent in each dance.

The intention from the point of view of the spectator is to provide an intense experience of listening and looking at dance.

**Lucinda Childs**

## musiques au présent

ERRATA: Dans Parachute 12, **Musiques au Présent**, p. 66, 3e colonne, lire Miljenko Horvat/Conversation avec Lenie Tristano, 1977.

**EVAN PARKER**

Evan Parker — John Stevens/**The Longest Night**, Vol. 1 — Ogun 120 (Duo Saxophones/perc.) Vol. 2 — Ogun 420

Evan Parker (s.s.ts)/**Real Time**, Ictus 0006 avec Andrea Centazzo (perc) et Alvin Curran

Evan Parker (s.s)/**Monoceros**, Incus 27 (1978) quatre improvisations pour saxophone soprano

"... one driving force will have been developed as a response to musical problems posed by other musicians. So, for example, the need for long breaths, long phrase-lengths moving into the circular breathing, may well have been stimulated by the need to find a response to Derek's feedback techniques, or my personal type of articulation which involves an unorthodox use of the tone in articulation is probably in response to the need for clarity at higher than average pulse-feelings, or tempos if you like, but they're not really tempos. The two basic poles in the music have been music that was slightly too fast to be counted or slightly too slow to be counted. The middle ground always seems to be vacated at any given point.

Even during periods where we've been aware of the lack of a middle ground in the music, technically speaking, as a problem, it still seems to be there only as something whose presence is avoided as soon as it's established.

You could say that the few basic techniques that I've evolved for myself have been concerned with a more complete expression of those two poles in the music. The other stuff which is where I suspect the middle ground for me lies is in the cross-fingering material; but this is not especially personal to me. It's manipulation of the air column in the instrument so that you achieve a more complex set of vibrations, through so-called cross-fingering. And there are so many possibilities once you start on that path that the problem is really finding a context in which to frame the many possibilities. Strings of them on their own don't really make much sense, it's just a question of feeding the denser overtone structures into the overall pattern of the music.

(...) It seems to me that very few of the players have yet arrived at a clear-cut conceptual understanding of the difference between improvisation and composition, that much of the musical training that many of the musicians have had has been in schools of compositional value systems and that there's a tendency to judge improvised music in terms of composed music values. That's not always appropriate. If I want to construct and insure a certain type of melodic music, then I know the ways to go about that. I've chosen to operate in music in a different way than that and it makes it unlikely that the more formal type of melody will ever emerge. Certainly fragments of melody emerge in the overall context of a sound continuum, and that's about all I want in music really. The melodies are not there because I don't want them."

Evan Parker, extraits d'une entrevue publiée dans le Magazine **Impetus** #6, Londres — 1977, p. 256-257

### PARUTIONS RÉCENTES

Anton Webern/**Oeuvre Intégrale**, coffret de quatre disques CBS — 79402, Pierre Boulez

Steve Reich/**Music for 18 Musicians**, ECM

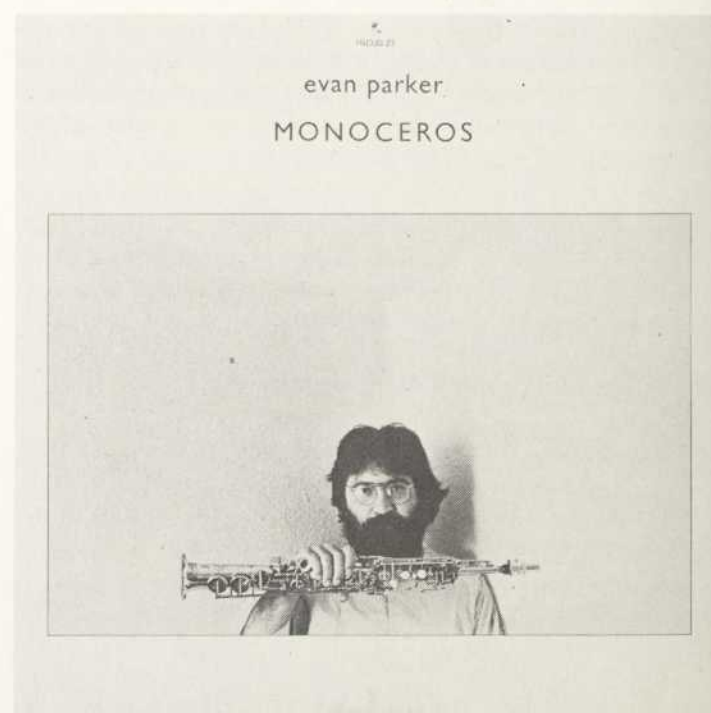
Tom Phillips/**Irma** (opera), Obscure 9. Musique de Gavin Bryars

Ornette Coleman/**Body Meta**, Artists House AH-1 (1978) Rayer

Charlie Haden (B) — Hampton Hawes (p)/**Duet**, AH-4

Jim Hall (g) — Red Mitchell (b)/**Duet**, AH-5

Musica Elettronica Viva/**United Patchwork**, Horo dou-





ble HDP-15/16 avec Steve Lacy, Karl Berger, Garrett List, Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski et Alvin Curran.

Lee Konitz (as,) Martial Solal (p)/**Duplicity** (duo), Horo HDP-17/18

Karl Berger (p,vb, perc)/**Changing the Time**, Horo HDP-21/22 (solo)

Sun Ra/**Other Voices, Other Blues**, Horo HDP-23/24 quatuor avec John Gilmore (ts), Michael Ray (tp, perc) et Luqmad Ali (dr).

Sun Ra/**New Steps**, HDP-25/26 personnel idem.

Steve Lacy/**Chatch**, Horo HZ-08 (Duo) avec Kent Carter (B)

David Murray (ts)/**Surreal Saxophone**, HZ-09 (Solo).

Globe Unity Orchestra/**Improvisations**, Japo

Heiner Stadler/**A Tribute to Monk and Bird**, Tomato Tom-2-9002 (2 disques)

Steve Lacy/**Clinkers**, Hat Hut #F. Solo, 9 juin 77, cinq pièces: "Trickles, Duck, Coastline, Micro Worlds, Clinkers".

Phineas Newborn (p)/**Lookout, Phineas is Back**, Pablo 2310801

Frank Ahrold/**Three Poems Of Sylvia Plath**, (1971), Cri-380

Conlon Nancarrow/**Studies For Player Piano** 1750 Arch 1768.

Anna Lockwood/**World Rhythms**, New Music for electronic and recorded media, 1750 ARCH 1765, de même que des compositions de Pauline Oliveros, Laurie Anderson...

David Rosenboom/**And Out Come The Night Ears** 1750 Arch, Improvisationally developed work for solo piano interfaced to an electronic system. (1978)

Irwin Nyiregyhazi (p)/**Plays Liszt**, album double Columbia M2-34598

Bengt Hambraeus/**Concrete And Synthesizer Music**, McGill University Records 76001. Trois compositions originales: 1- Intrada: "Calls", 1975, 2- Tornado 1976, 3- Tides 1974, enregistrées au Studio de musique électronique de la faculté de Musique de l'Université McGill — 1976, disponible aux guichets de la Salle de concert Pollack, faculté de Musique, Université McGill, 555 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Québec, H3A 1E3 (392-4501 ou 392-8224)

## REVUES/LIVRES

**Musique en jeu No 30**, éditions du Seuil, 1978, \$9.30, Debussy/E.A. Poe, et Wagner.

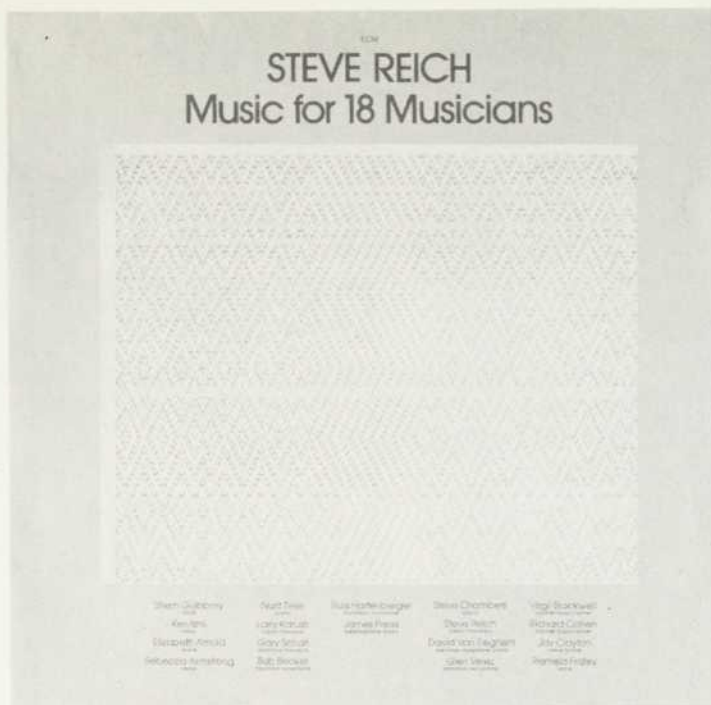
Ivanka Stoianova/**Geste — Texte — Musique**, éditions 10/18 No 11031 Bério/Kagel/Stockhausen/Philip Glass etc...

Roland de Candé/**Histoire Universelle de la Musique**, des origines à l'époque contemporaine, éditions du Seuil, 2 volumes reliés de 656 et 528 pages respectivement, \$75.00

Anna Butkovsky — Hewitt/**With Gurdjieff in St. Petersburg and Paris**, éditions Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978, 157 p., \$12.50 p. 113: **Improvising**, un chapitre sur la musique improvisée et curative.

Ernest G. McClain/**The Myth of Invariance**, (the origin of the Gods, Mathematics and Music from the Rig Veda to Plato), Shambhala ed., Boulder & London, 1978 — 216 p. \$7.50

"In the Myth of invariance, music is recognized as the



one force capable of providing a philosophic synthesis of ancient religion and cosmology. Ernest McClain shows that identical and similar numbers occur in the literature of Babylon, Egypt, Greece, and Palestine. His analysis confirms that mathematical and musical languages were used to transmit a basic spiritual tradition common to these early civilizations."

(notes de couvertures)

**The Works of Karlheinz Stockhausen** (1950-1975), de Robin Maconie, 341 p., Oxford University Press, \$40.25

A Neglected Art: a critical Study of **Music in Films**, de Roy M. Pendergast, 268 p., New York University Press, \$15.00

**Vibrations**: Making unorthodox musical instruments, de David Sawyer 102 p. 77 diagrammes et 30 photographies, Cambridge University Press, 1978 — \$7.95

Lloyd Garber/**Auntie Nature, Uncle Tree and Cousin Blade-A-Grass**, 265 p., \$37.00 disponible de Lloyd Garber, Box 7020, Station "A", Toronto, Ontario, Canada M5W 1X7

Ce livre (un ensemble de matériaux des plus variés: partitions verbales, notations diverses, exercices techniques, graphismes improvisés, réflexions en vrac, propositions conceptuelles de jeu, diagrammes référentiels, compositions originales, fragments épars, etc...) tient à la fois du manuel d'instructions pour apprenti guitariste de Nouvelle Musique de même que de l'autobiographie commentée et illustrée. Il se divise en neuf sections principales, lesquelles se subdivisent à leur tour:

1- the little white rose beside the junkyard. p. 1-71 "It is for all aesthetic minds, be they painters, sculptors, poets, teachers, shop workers or lion tamers. Part 1 is a compilation of semi-absurd thoughts and ideas inspired by and on the subject of café lingering; talking with trees; the motor of the mind and its tape loops; the obvious is the least important; forcing you to see everything at once as a deprogramming exercise; and a sideways perspective of our planet."

2- p. 72-98 Internal Patterns

"It has been said of my book, that it does something to the mind. It's a mind screw-upper."

3- clusters, p. 98-136

4- symmetric internal gravitation configurations p. 137-160.

5- amoral interval structures, p. 161-169.

"If you take the usage of the conventional diatonic chord structures to their sensible limits, then you ar-

rive into that vast galaxy of mixed intervals devoid of familiar "systems" and "familiar" sounds. A place of new boundaries. A circumstance where the old laws just don't apply."

6- harmonics, p. 170-182 (16 exercises)

7- prepared — p. 183-215.

"Prepared occupies that province between music and non-music, between theatre on the stage and the entire world as a stage, between sounds produced on the guitar and the already existing nature and environmental sounds."

8- chance — p. 216-224

"Doing all sorts of wonderful things for no reason whatsoever — other than the uselessness of play."

9- ten compositions — p. 225-265.

Notes de Lloyd Garber

Rappel: un disque de Lloyd Garber: **Energy Patterns**, onari 001.

## RADIO

Deux nouvelles émissions d'un intérêt particulier:

1- **Jazz-Soliloque**, CBF-FM de 22 à 23 hres, animée par Gilles Archambault du lundi au vendredi.

2- **Blues Clair**, CBF-FM de 22 à 23hres également, les samedis et dimanches, animée par Patrick Straram.

## TRADITIONS MUSICALES DU MONDE

Une nouvelle société de concerts vient d'être fondée à Montréal.

"Traditions musicales du monde" est vouée à la diffusion des musiques des cultures non occidentales. Ses activités commenceront avec un récital du grand maître du sarod Ustad Ali Akbar Khan, au début décembre. Après Noël, il y aura une soirée de Wayang Kulit, le théâtre d'ombres de Java. Le comité provisoire de cette société, sous la présidence de Gilles Tremblay, est formé par José Évangélista, Ramon Pelinski et John Rea. Les personnes intéressées à recevoir de l'information sur les activités de "Traditions musicales du monde" sont priées d'envoyer leur nom, adresse et numéro de téléphone à "Traditions musicales du monde" a/s Faculté de Musique, Université de Montréal, 2375 Côte Ste-Catherine, Montréal H3T 1A8

## NOUVELLES TENDANCES:

"La Galerie de l'Université du Québec à Montréal (UQUAM) organise une exposition/audition axée sur les nouvelles tendances de la musique expérimentale qui sera présentée du 5 au 10 mars 1979 inclusive-ment et qui portera comme titre "Nouvelles Tendances de la Musique Expérimentale".

Nous vous invitons à nous faire parvenir des enregistrements (cassettes, bandes, disques), partitions, esquisses, projets, textes, photographies, diapositives, vidéos et autres.

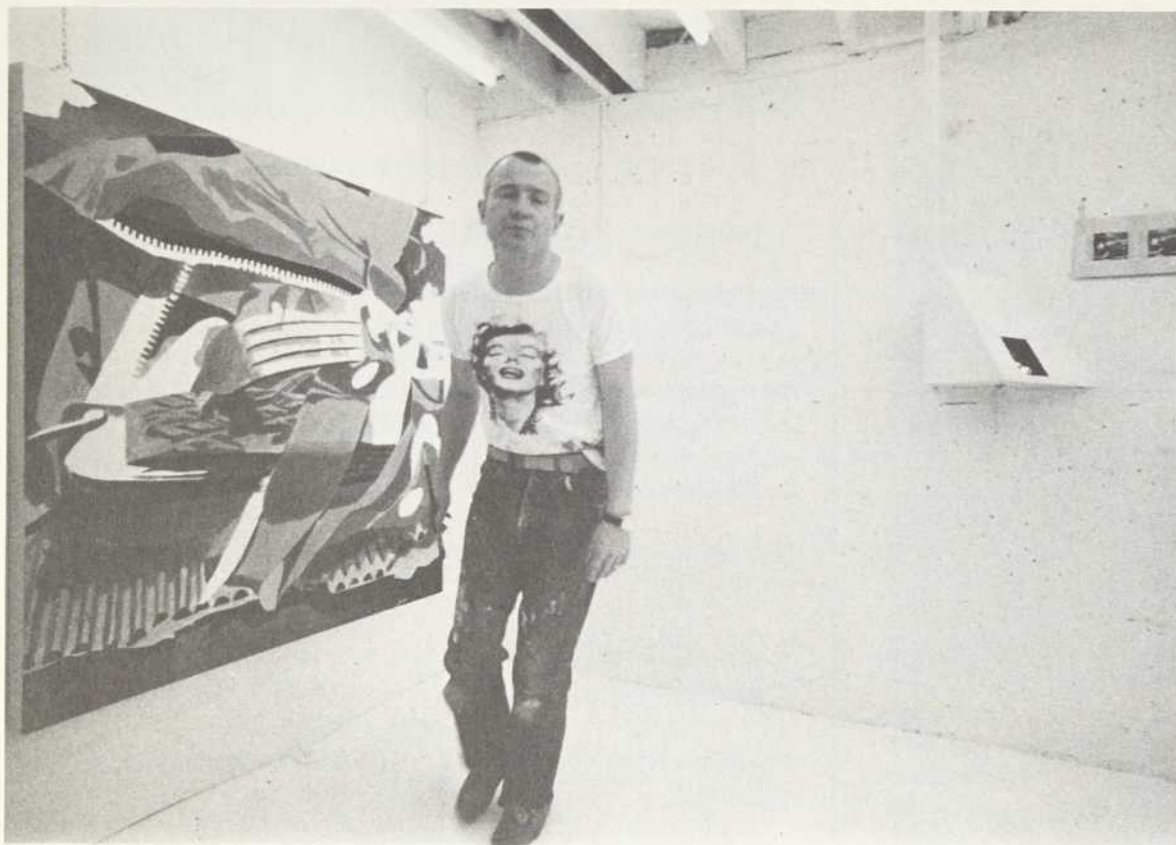
Veuillez envoyer vos documents avant le 15 février 1979 aux soins de:

Yves Bouliane  
Galerie UQAM  
C.P. 888, Montréal, Québec  
H3C 3P8  
Canada

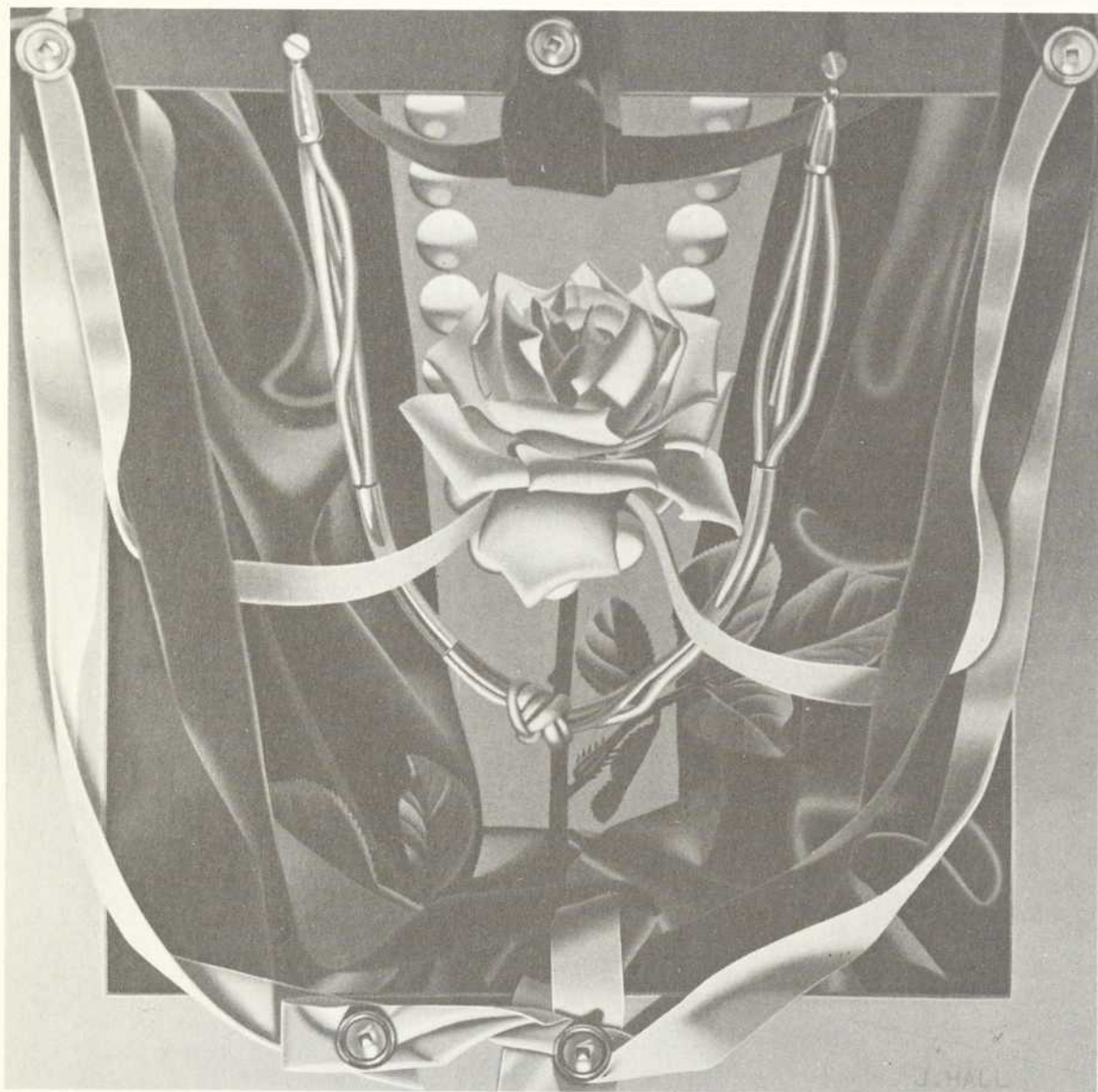
et veuillez spécifier si vous êtes intéressés à offrir ces documents aux archives de la Galerie."

Raymond Gervais





**TANGO**  
Acrylic/Canvas, 1977  
72" x 72", 182.9 x 182.9 cm



This exhibition, organized by the Alberta College of Art Gallery, will be shown at the National Gallery of Canada, Ottawa, Oct. 5th through Dec. 2nd 1979 and subsequently toured under the auspices of the National Programme.

Cette exposition, organisée par l'Alberta College of Art Gallery, sera présentée à la Galerie nationale à Ottawa, du 5 octobre au 2 décembre 1978, et fera ensuite partie de la tournée du programme national.

Alberta College of Art S.A.I.T. Campus 1301 16th Avenue N.W. Calgary Alberta T2M 0L4  
60

DRIVE

DUMP

DRUM

DREAM

TOUGAL

BLACKJACK

PILOT

GRACE

TANGO

TROGON

CRACKER

HITTER

PISTOL

# JOHN HALL

PAINTINGS AND AUXILIARY WORKS  
PEINTURE ET MAQUETTE  
1969-1978

ALBERTA  
COLLEGE OF ART  
GALLERY



**DREAM**  
Acrylic/Canvas, 1973  
91 1/4" x 56", 233 x 142 cm  
Collection: Glenbow-Alberta Institute

NOVEMBER 3-26  
1978





## EXECUTIVE DIRECTOR

A SPACE, a division of the Nightingale Arts Council, is Canada's oldest and largest artist-run gallery.

We are currently re-organizing our administrative structure with the purpose of establishing a professional contemporary 'museum without a collection' in Toronto.

This museum will continue to be artist-oriented and artist-curated, but with a full-time professional administrative staff. A Space will continue with its curatorial emphasis on new art, but with an increased capacity to handle the variety and quality of work for which it is known.

We require an executive director. Duties include the research and design of a programme for the establishment of a 'museum without a collection', in addition to fund-raising and supervision of general administration. A successful applicant would most likely be requested to implement the museum project and to continue as director after implementation.

Administrative experience is required, preferably in a museum or gallery context with a contemporary art bias. We offer a competitive salary with an initial one year contract.

Send written resumes stating experience, qualifications and availability date to:

The Directors  
A Space  
85 St. Nicholas Street  
Toronto, Canada.

## galerie marielle mailhot

Directeur: Georges Curzi

1460 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Québec H3G 1K4

Téléphone: 514/844-2287

Décembre

# Ron Martin

«One-colour paintings» 1971-1978

## zweitschrift

uta erlhoff-brandes michael erlhoff  
warmbüchenstraße 26 d-3000 hannover 1

telefon (0511) 17310

zweitschrift is an art magazine  
zweitschrift ist eine kunstzeitschrift  
zweitschrift est une revue d'art



## L'Europe sous la s'neige!



## Snow Covers Europe!

### Michael Snow

30 oeuvres: 1967-1978

au Centre Georges Pompidou,  
Musée National d'art moderne,  
Paris, du 13 décembre 1978 au 31  
janvier 1979.

L'exposition sera ensuite présentée au  
Kunstmuseum de Lucerne, au Musée  
Boymans-van-Beuningen de Rotterdam,  
au Landesmuseum de Bonn, au Lenbach-  
haus de Munich et au Musée des Beaux-  
Arts de Montréal.

Organisée par la Galerie Nationale du  
Canada, Ottawa, en collaboration avec le  
Centre Georges Pompidou, Paris.

Michael Snow *Plus tard* 1977 (détail)  
Col. Galerie nationale du Canada, Ottawa

YAJIMA/GALERIE A UNE NOUVELLE ADRESSE:  
1434 RUE SHERBROOKE OUEST, MONTREAL,  
QUEBEC H3G 1K4 TELEPHONE (514) 842-2676

YAJIMA/GALERIE HAS MOVED TO A NEW  
LOCATION: 1434 SHERBROOKE STREET W  
MTL, QUE H3G 1K4 PHONE (514) 842-2676

PROCHAINE PARUTION:  
FÉVRIER 1979



978

pidou,  
derne,  
8 au 31

ntée au  
Musée  
tterdam,  
enbach-  
Beaux-

inale du  
avec le

(détail)  
da, Ottawa

SSE:

EAL,

676

V

V

6

N:



**Vous trouverez la revue PARACHUTE:**

**ALLEMAGNE**

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

**ANGLETERRE**

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41, rue Sloane Gardens, London, SW1

**BELGIQUE**

E. RONA (+-o), 13, avenue Théodore Roosevelt — B1320 Genval — Lac

PALAIS DES BEAUX-ARTS, rue Royale 10 — 1000 Bruxelles

LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 70, rue de l'Arbre Bénit, 1050 Bruxelles

**CANADA**

**MONTREAL**

VOUS TROUVEREZ LA REVUE PARACHUTE DANS LES LIBRAIRIES OU DANS  
LES MUSÉES ET LES GALERIES SUIVANTES:

GALERIE MARIELLE MAILHOT, 1460 ouest, rue Sherbrooke

GALERIE GILLES GHEERBRANT, 2130, rue Crescent

YAJIMA GALERIE, 1625, rue Sherbrooke ouest

**TORONTO**

ART METROPOLE, 217 Richmond Street West, Toronto

CARMEN LAMANNA GALLERY, 840 rue Yonge, Toronto

**AUTRES:**

LIBRARY, NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, 5163, rue Duke, Halifax, Nova Scotia

MUSÉE DU QUÉBEC, Parc des Champs de Bataille, Québec, Québec

TABAGIE GIGUÈRE, rue Buade, Québec

GALERIE NATIONALE DU CANADA, Ottawa, Ontario

LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre National des Arts, 75, rue Elgin, Ottawa

FOREST CITY GALLERY, 432 Richmond Street, London, Ontario

NOVA GALLERY, 1972 West, 4th Avenue, Vancouver, B.C.

LE BOUQUINEUR, 1222 Robson Street, Vancouver, B.C. V6E 1C1

VANCOUVER ART GALLERY, Bookstore, 1145 West Georgia St. Vancouver V6E 3H2, B.C.

WESTERN FRONT, 303 East 8th Avenue, Vancouver, B.C.

**FRANCE**

JEAN FOURNIER, 22, rue du BAC, 75007 Paris

LA HUNE, 170, boul. St-Germain, 75006 Paris

GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier Saint-Lazare, 75003 Paris

GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris

LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris

**HOLLANDE**

OTHER BOOKS AND SO, 227 Herengracht, Amsterdam

DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

**ITALIE**

MILAN: EVE ROCKERT CARPI, 18 via Solferino, Milano

FLORENCE: SCHEMA, Via Vigna Nuova 17, 50123

ZONA, Via S. Nicolo 119r, 50125

ROME: UGO FERRANTI, Via Tor Millina 26, 00186

BOLOGNA: STUDIO G7, Via Val d'Aposa 7C, 40123

**PORTUGAL**

CONTRA A CORRENTE — EDICOEALIVRARIA, R. DA ATALAIA, 204-206 Lisboa 2

**SUISSE**

ÉCART c/o John Armleder

6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

**U.S.A.**

JAAP RIETMAN, INC. 167. RUE SPRING. NEW YORK 10012

NEW MORNING, 169 SPRING ST., NEW YORK 10012

PRINTED MATTER, 7 LISPENARD ST., New York

RIZZOLI, 712 5th AVENUE, NEW YORK 10019

HENNESSEY & INGALLS, INC. 11833 WILSHIRE BLVD. LOS ANGELES CA 90025

LEGION OF HONOR BOOKSHOP, CALIFORNIA PALACE OF THE LEGION OF HONOR,

LINCOLN PARK, SAN FRANCISCO, CA 94121

3rd FLOOR BOOKSHOP, 70 TWELFTH STREET. SAN FRANCISCO. CA 94103

ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th street, KANSAS CITY, MO 64110

HALLWALLS 30 ESSEX ST. BUFFALO, NEW YORK 14213

