

BILL VAZAN

BILL VAZAN



Bill Vazzan escaladant la pyramide de Cheops, 1978.

Bill Vazzan climbing the Cheops pyramid.

| | |
|--|---------------------------|
| Musée d'art contemporain, Montréal | 24 avril — 8 juin 1980 |
| The Winnipeg Art Gallery | 31 janvier — 15 mars 1981 |
| The Norman MacKenzie Art Gallery, University of Regina | 3 avril — 13 mai 1981 |
| Art Gallery of Windsor | 21 juin — 26 juillet 1981 |

**Suites photographiques récentes
et oeuvres sur le terrain**

Recent Land and Photoworks

BILL VAZAN

REMERCIEMENTS

Je désire exprimer ma reconnaissance envers les personnes et les organismes suivants pour leur appui inestimable, pour le travail de révision, les suggestions ainsi que l'aide financière, technique ou matérielle qui ont permis la réalisation de cette exposition et de son catalogue: le Musée d'art contemporain à Montréal, Lise Lamarche, Paul Heyer, Tim Clark, John Chalmers, Allan Williams, Nicole Morin-McCallum, Angela Grauerholz, les établissements qui ont prêté des œuvres ainsi que le Ministère des Affaires culturelles et le Conseil des Arts du Canada.

Je désire également remercier les institutions qui accueilleront l'exposition au cours de l'année 1981, soit la Winnipeg Art Gallery, la Norman MacKenzie Art Gallery de l'Université de Regina et la Windsor Art Gallery.

BILL VAZAN

COUVERTURE:

Cheops Approach and Climb. 1978 (Approche et escalade de Cheops).

PHOTOGRAPHIE par Bill Vazan, sauf indication contraire.

CONCEPTION GRAPHIQUE: Angela Grauerholz

TRADUCTION ET CORRECTION: Nicole Morin-McCallum

IMPRIMERIE: Rosenfield Printing Co. Ltd., Montréal

TYPOGRAPHIE: Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert



Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Ministère des Affaires culturelles 1981

Tous droits de traduction, et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays.
Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Editeur officiel du Québec.
Dépôt légal, 1^{er} trimestre 1981, Bibliothèque nationale du Québec.

ISBN 2-551-04124-4

AVANT - PROPOS

La présence de Bill Vazan au sein de la production artistique du Québec reste singulière. Pratiquement seul à débattre la place du "Land art" parmi nous, il arrive à réaliser des dessins monumentaux qui rappellent la présence des Anciens ou celle du Temps géologique millénaire. Son oeuvre atteint une dimension cosmologique provoquée par les montages photographiques élaborés autour d'un point focal. Les facteurs Temps, Espace et Culture sont ainsi réunis de façon saisissante.

Nous désirons remercier Lise Lamarche et Paul Heyer pour leur contribution dans la compréhension de l'oeuvre de Vazan. À leurs façons, ils éclairent la démarche de l'artiste et la situe dans une perspective ouverte.

Nous remercions également les prêteurs des œuvres de l'exposition, Bill Vazan qui en plus a été d'une aide essentielle pendant le montage de l'exposition, le Musée des Beaux Arts de l'Ontario, la Winnipeg Art Gallery et la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada.

L'exposition est mise en circulation par le Service des expositions itinérantes du Musée. Nous espérons que le public canadien qui aura ainsi l'occasion de voir les œuvres de Vazan aura le même plaisir que nous avons eu à les présenter à Montréal.

CLAUDE GOSSELIN
Conservateur
Responsable des expositions

FOREWORD

Bill Vazan's presence on the Québec art scene remains unique. Fighting practically singlehandedly for the status of Land Art here, he has managed to produce monumental drawings that refer to the presence of past civilizations or to early geological times. His work reaches a cosmological dimension via photographic montages built around a single focal point. In all, the combinations of Time, Space and Culture are remarkably striking.

We wish to thank Lise Lamarche and Paul Heyer for their contributions to the understanding of Vazan's work. Each in their own way, sheds light on the artist's approach which they situate in an open manner.

We also wish to thank the individuals and institutions who loaned works to the exhibition, Bill Vazan for his invaluable help during the preparation of the exhibition, the Art Gallery of Ontario, The Winnipeg Art Gallery and The Canada Council Art Bank.

The exhibition is circulated by the Department of Travelling Exhibitions of the Musée d'art contemporain. We hope that the Canadian public who will have the opportunity to see Bill Vazan's work will enjoy the experience as much as we did in Montreal.



Mode d'emploi: Lire après avoir vu l'exposition
Utiliser les notes et interventions comme repoussoir
Penser à côté et ajouter un grain de sel

Si je décide d'écrire cette introduction, quel pourrait en être le titre? Comment aborder ce travail? J'ai bien deux ou trois pièces au dossier Vazan (Les "historiens d'art comptables"¹ ont la vie dure...): un catalogue de 1974 et un dossier de presse du Musée du Québec, de 1974 aussi? Du matériel qui date un peu. Date, dater, vivre le temps qui passe. Étamper les jours. Voilà! un titre possible: *Éphémérides* au sens 4 du Mini-Bob², "calendrier dont on détache chaque jour une feuille". Tenter de marquer le temps comme Vazan dans un tableau dont je cherche le titre

Gilles Toupin dans son introduction au catalogue de l'exposition de 1974 décrit *8ème Décennie*: "Tous les jours de ces années, 1980 exclue, sont imprimés sur la toile et se suivent chronologiquement. Nous sommes donc devant une saisie conceptuelle d'une période de temps donnée."³ "1980 exclue". Dommage. Tant mieux. Utilisons ce temps perdu. Bill Vazan, si vous acceptez ma proposition, je fais le texte. Je découpe ma réflexion sur votre travail au gré des jours. Je fais quelques pas dans la neige à côté des vôtres, "dépendant de la température" comme vous me disiez tout à l'heure à propos de la possibilité de faire une oeuvre nouvelle dans le cadre de votre exposition.

Le texte pourrait aussi s'intituler *Datures*, en reprise d'un titre de Vazan.

9 janvier 1980. 20 heures.

O.K. Bill. Starting now!

13 janvier 1980

Première rencontre

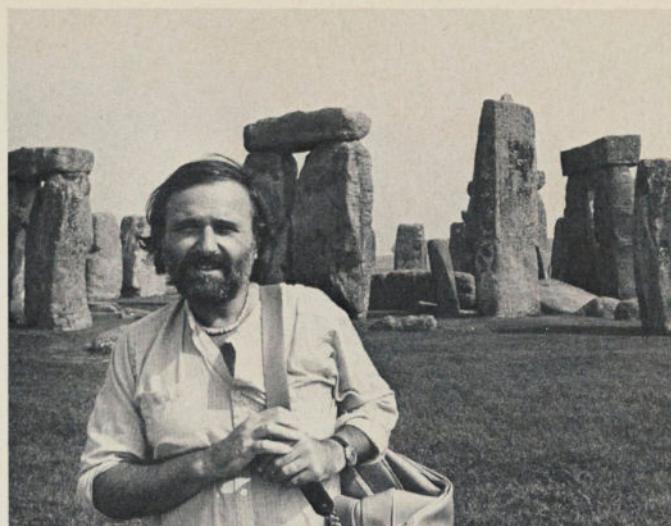
Documentation et parole: Retour sur l'histoire individuelle; excursus sur l'Histoire (Mexique, Égypte, Vigeland, Celte, etc.); espace des projets: exposition au Musée d'art contemporain, Symposium de Chicoutimi à l'été 1980.

Entrevue directive mais dans un renversement des rôles: la critique se laisse faire... et s'interroge plus tard.

D'où ces questions dans le désordre:

1. Situation de Vazan dans l'art actuel (le seul artiste mentionné par Vazan est Dennis Oppenheim).
2. Utilisation de la photographie.
3. Différence entre les "globes" de Vazan et les photos de voyage de l'une et l'autre?
4. Rapport mythique avec le passé, avec d'autres civilisations. Archéologie tactique?
5. Géométrie de Vazan: cercles, spirales (formes "féministes"...) inscrits dans un rectangle, ou ré-organisés dans un rectangle⁴.
6. Moyens de communication: refus de McLuhan⁵, mais utilisation de la carte géographique, de l'avion, de la photographie. Certains catalogues sont considérés comme des gravures — tirage limité à 500 exemplaires, signature.

Revenir, au jour le jour, selon les possibilités de mon temps, sur chacune de ces interrogations (ou sur d'autres,



Portrait de l'artiste.. 1980 (Photo: Elgie.)



Page extraite de *Ligne Mondiale*. 1969-71

survenues en accident). J'oubiais: traduire le texte de Vazan "Environmental sculpture" pour dimanche prochain⁶.

15 janvier 1980

L'exposition sera composée de photographies. Il y aura peut-être une oeuvre à l'extérieur. Mais c'est de la photo qu'il faut partir; d'autant que ma documentation première est constituée d'abord de photos, de reproductions et d'images mentales. S'y greffent, à l'occasion, des mots: textes de l'artiste ou de critiques, réflexions orales de l'artiste et de ceux et celles qui regardent ce matériel au cours des jours de ma rédaction.

Il conviendrait de dresser l'inventaire de ces images et de les commenter légèrement comme on ajoute des réflexions à la mine de plomb à la première lecture d'un texte⁷.

- Reproduction d'un montage de 24 photos, Série Carnac-Karnac (Les "globes", nom donné par Vazan, deviennent "sphères" dans la légende de l'illustration et "planètes" dans le titre de l'article. D'un œil à l'univers, ou de la loupe des mots.)
- Bill Vazan escaladant la pyramide de Chéops (lieu commun).

- *Ligne Mondiale et Contacts* (livres brochés, à la fois livres, catalogues et multiples; à la fois objets de contemplation, de communication, de consommation).
- Photocopies de montages en préparation pour l'exposition (définition visuelle floue en raison du procédé de reproduction. Identification des lieux, datation, dimensions et notes — par exemple, "Darkened centre" — inscrites par Vazan au verso.).
- Photographies aériennes 8" x 10" de trois projets réalisés en 1978-1979: *Fouilles à la Cité du Havre, Pression/Présence, Ghostings.* (Définition précise, malgré la distance, à cause du medium).
- Photocopie d'un article de Vazan dans la revue *Urbanisme*: reproductions de deux montages, *Sixième cercle (Stonehenge), Deux globes-Deux niveaux (Tour Eiffel)* et de deux environnements, *Labyrinthe de pierres et Épicentre avec glissement*.
- Catalogues d'exposition: CAYC, Buenos Aires, 1975 (catalogue monté par Vazan. À remettre avec *Contacts et Ligne Mondiale*); *Canada House Gallery, 1978; Centre culturel canadien (sans date); Musée du Québec, 1974.*
- Photocopies de textes et de photos dans un cahier de presse établi par le Centre de documentation en 1974. (sans doute pour accompagner l'exposition de Québec).

Dans cet inventaire, il ne manquerait que le raton laveur de Prévert. Et un raton laveur, un!⁸

Il s'agit maintenant, à partir de cet ensemble, de composer un album consultable par un public qui n'en connaît pas tous les instantanés, ou de faire de "l'histoire de l'art minute"⁹.

Plus tard

Vazan voyage et Vazan travaille. En témoignent les photographies. Ses voyages ne sont pas l'errance de Kerouac ni les déplacements sans but des personnages de *Easy Rider*. Vazan visite des sites comme au XIXe les artistes faisaient leur voyage d'Italie: pour amener de l'eau à leur moulin, pour vérifier l'état d'un art ancien auquel ils voulaient se mesurer. Les temps changent, c'est-à-dire que les sites trois étoiles sont autres. L'itinéraire vise ailleurs, d'autres civilisations,

d'autres lieux, un paradis formel perdu. Depuis quelques années Richard Demarco organise des tournées de groupe et tente de retrouver des vestiges significatifs du passé. Vazan connaît ces voyages mais préfère se situer hors groupe, voyager en solitaire comme certains capitaines de voiliers. Ses déplacements le conduisent à Carnac (Bretagne) ou à Karnac (Égypte), au Yucatan, à Stonehenge, tous lieux de pierre. Vazan parcourt l'histoire à partir de ses préoccupations formelles.

Ses voyages sont organisés: les cartes géographiques et les guides touristiques dans son atelier en sont une preuve. Parfois, dans son travail antérieur, il n'y eut de voyage que sur carte et par correspondance. Aujourd'hui les montages photographiques sont faits au retour signalant la présence d'hier de l'artiste sur les lieux.

Une autre série de photographies documente le travail sur le sol de Vazan. Par la photo aérienne il montre son histoire, ses traces, ce qui reste de haut de sa transformation d'une surface. Ces voyages sont aussi organisés. Les projets de Vazan sont documentés dès le départ: cartes topographiques, histoire géologique et histoire des anciens habitants de la région servent de guides lors de l'élaboration du travail. Des maquettes sont ensuite préparées dans un carré de terre ou sur papier superposant un ordre Vazan aux données subjectives. Le travail enfin matérialisé est photographié et atteste qu'un jour il y eut marquage de ce site.

La photographie réfléchit l'empreinte de l'histoire, celle des autres, de quelques autres et celle de Vazan. N'a-t-on pas traduit le mot photographie en latin par l'expression *speculum memor*?¹⁰

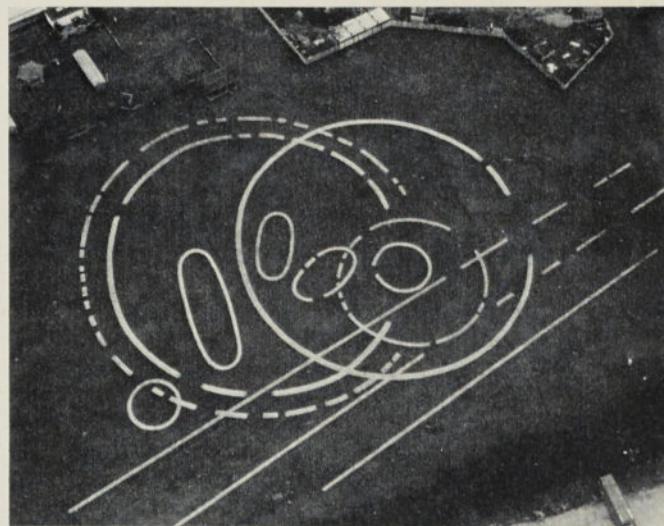
19 janvier 1980

De la sculpture "environnementale".

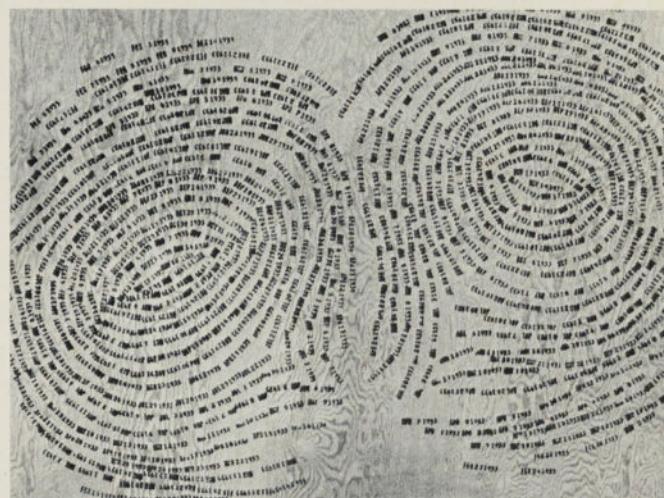
J'emprunte l'expression aux organisateurs du Symposium de Chicoutimi (été 1980) mais à tout prendre je préfère "sculpture-nature" de Jean-Marc Poinsot, qui utilise aussi dans son texte le nom maintenant commun de "Land Art"¹¹.

Vazan intervient dans le paysage. Les premiers travaux sont assez discrets: dimensions restreintes, égratignures du sol, geste solitaire ou familial¹². Depuis deux ou trois ans les œuvres s'agrandissent: premier constat, somme toute bien élémentaire, explicable en large partie par les changements dans le tissu social du monde de l'art. Le land art n'a plus à se justifier comme manifestation artistique, ayant même relégué à l'arrière-plan la sculpture d'intérieur. Les possibilités de voir grand sont nombreuses pour les artistes et la position de Vazan dans le milieu culturel canadien en tant qu'initiateur de cette forme d'art lui permet de réclamer sa place¹³.

Les dernières réalisations et les projets attirent toutefois mon attention par ce que j'appellerais leur syncrétisme en me référant à son sens anthropologique qui ne retient pas du sens commun — celui du dictionnaire — le jugement négatif d'incohérence. Vazan dévoile sur les sites choisis des "horizons"¹⁴ différents. Découpons en tranches trois "aménagements conceptuels" de 1978-1979: *Pression/Présence* (Québec), *Fouilles à la Cité du Havre* (Montréal) et *Ghostings* (Toronto). Des traits apparaissent en surface qui sont des droites, des spirales, des cercles, des ovales. Ces marques crayeuses sont continues ou brisées. Des



Ghostings. 1978-79 Harbourfront, Toronto. Craie sur gazon. 122 cm x 244 cm.



Gestation Whorls. 1973-74 (Spires de gestation) 92 cm x 123 cm.
Collection de la Galerie Gilles Gheerbrant.

"*Datures*" en acrylique du développement génétique et de la naissance de l'artiste, sur contre-plaqué. Anniversaires. Masque verbal éliminant toute intention d'extériorisation.

Acrylic datings on plywood of artist's genetic unfolding and entry into daylight. Birthdays. A verbal mask stripping the intent of externalization.

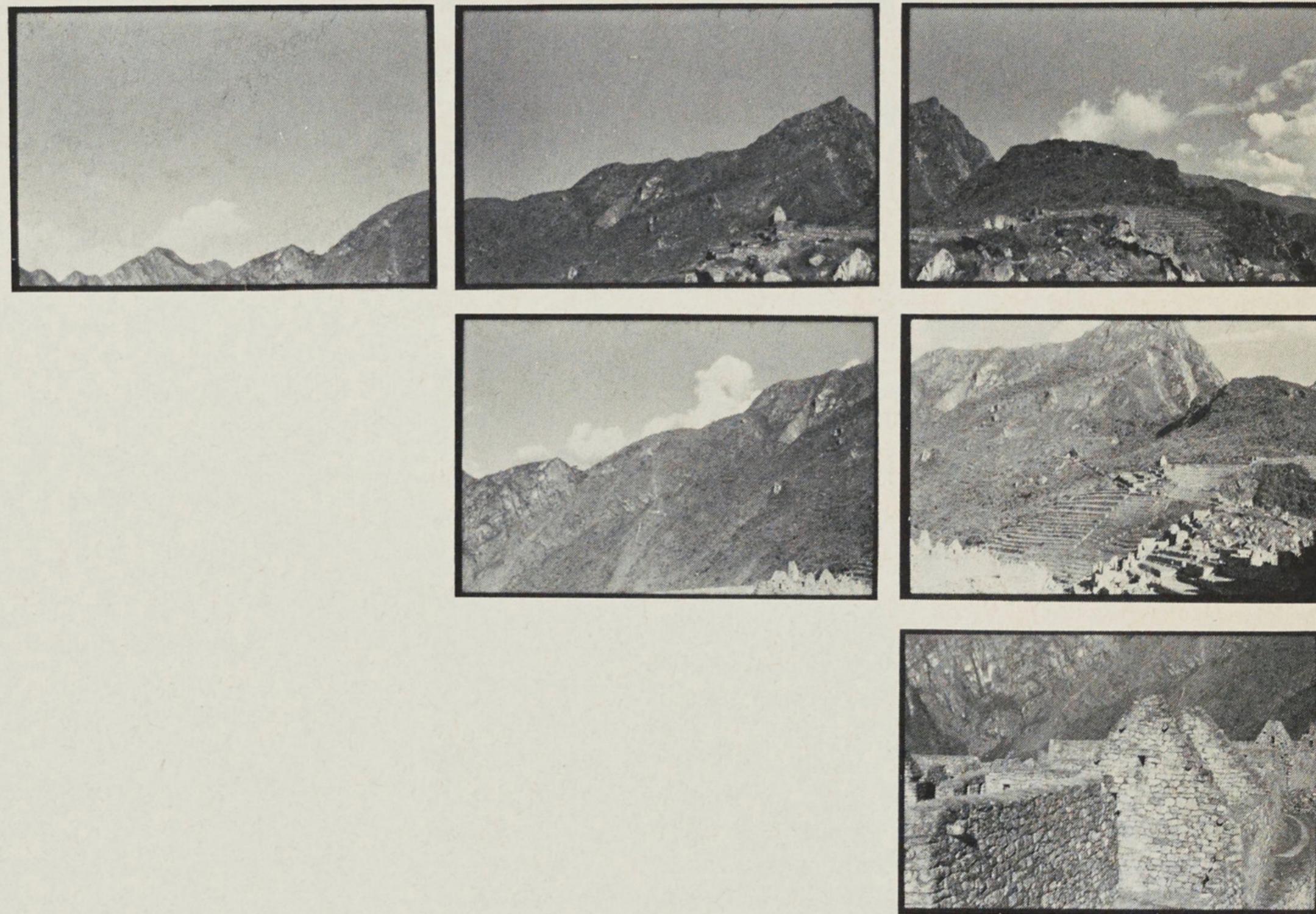
photos aériennes d'où je parle se dégage un motif. Une visite au sol, point par point, nous ferait expérimenter le temps. Nous travaillons sur des instantanés, sans marche à suivre.

Les tracés de Vazan tiennent compte des dessins de surface: routes, trottoirs, terrains de jeu (à Toronto, le soccer; à Québec, le football). Ces grilles ne sont pas complètement évitées: l'artiste prend parfois plaisir à y glisser une ligne, une partie de cercle, à s'introduire en douce dans le jeu des autres. L'effraction n'est toutefois pas complète car Vazan ignore presque ce relief terrestre: les buttes ou les collines comptent peu dans la formation de l'intervention. Les *Fouilles à la Cité du Havre* commencent à intégrer les accidents naturels du terrain. Ce nouvel intérêt sera-t-il poursuivi par Vazan?

D'autres horizons sont découverts par le dessin sur le sol. Les strates mises à jour révèlent le système solaire, la vie

géologique, les plans d'habitations anciennes et les traces d'événements récents, par exemple l'Expo 67. Vazan travaille avec le soleil depuis longtemps en signalant les temps forts (solstices, équinoxes). Cette complicité lui sert aussi de motivation à des voyages qui le conduisent à la recherche de documents-monuments astronomiques¹⁵. De ces sites visités Vazan tire des montages photographiques mais sur le terrain, il nous situe *hic et nunc* à partir de notre position par rapport au soleil.

Les mouvements internes du globe terrestre passionnent aussi Vazan qui note cursivement le moindre déplacement, qui répertorie les glissements du sol. Là encore, ce sont les temps forts qui sont notés: épicentre, zone de fracture, période glaciaire. Le trait souligne un bouleversement brutal, un changement rapide. Parfois Vazan se joue des faits en indiquant la possibilité d'un faux mouvement géologique: une région torontoise sans histoire sera ainsi troublée par la



Terrace Approach. 1980 (Approche étagée) Machu Picchu. (Avec David Dorrance).

notation en surface d'un tremblement de terre qui se produisit ailleurs¹⁶. Cette tromperie crée une vie artificielle. Ne sommes-nous pas dans le monde de l'art?

Vazan rêve aussi des migrants, hommes ou oiseaux. Pour ces derniers il invente des leurres et des parcours. Il leur construit des zones de possible¹⁷. Les anciens voyageurs sont, eux, sédentarisés. Il en reste des plans d'habitations ou des tombes.

27 janvier 1980

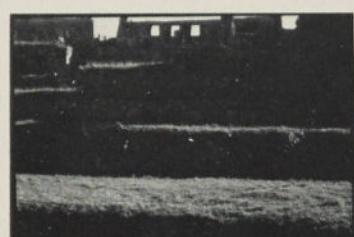
Revenons sur le jeu de photographies préparé à mon intention, et à celle de Paul Heyer, par Vazan. L'ensemble se compose de photographies documentaires antérieures ou postérieures à des transformations; de reproductions utilisées par des critiques ou par l'artiste pour illustrer des articles; de photocopies de photographies où à force de répéter le processus de multiplication — de photo en photo en photo — la définition de l'image se dilue. Ces artefacts sont commentés par des critiques ou par Vazan. J'y ajoute aujourd'hui encore des mots.

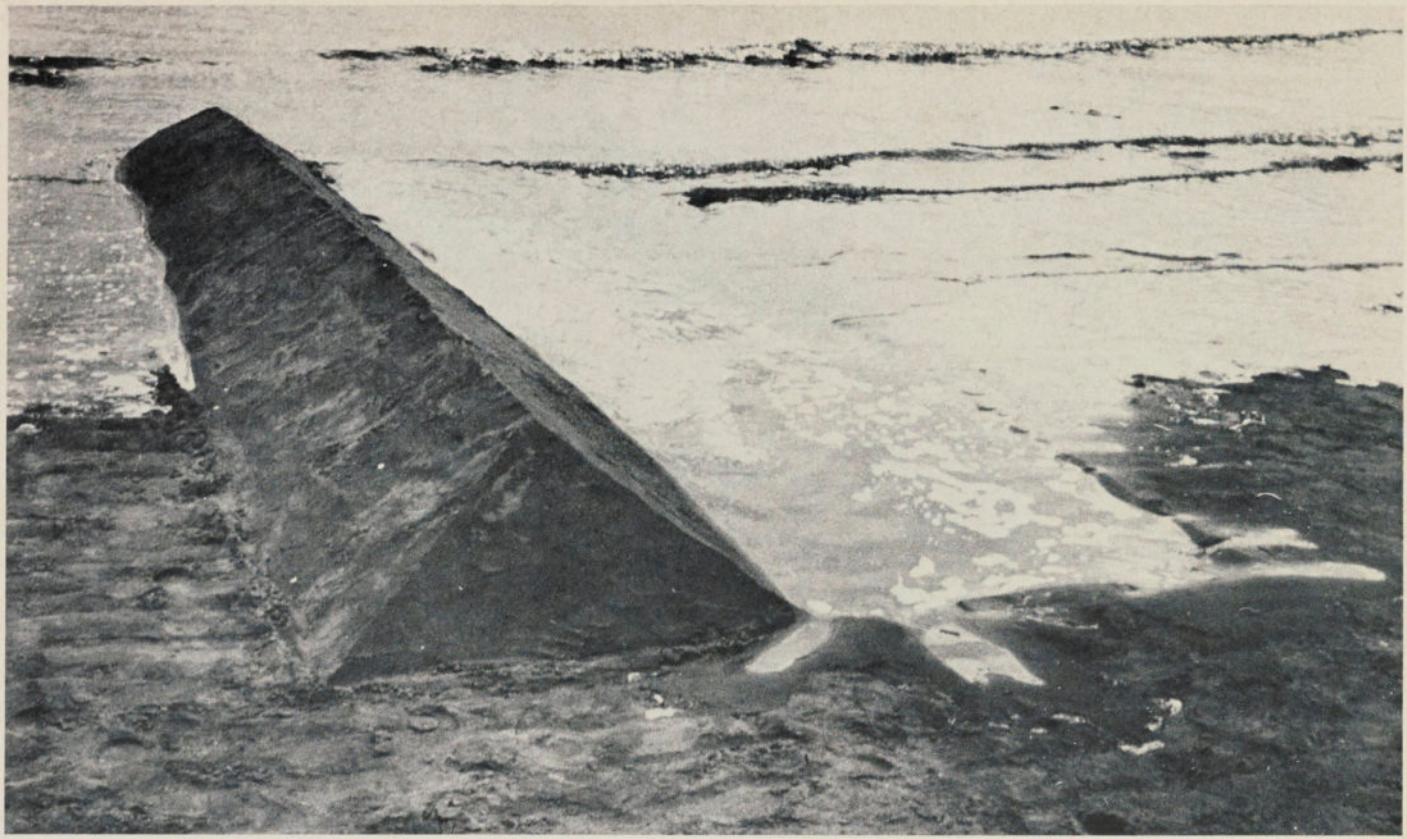
Vazan travaille avec la photographie. Il travaille aussi la photographie. Entre les projets, les montages, les documents et les photos de voyage s'établit un chassé-croisé complexe qui nous fait penser à la tapisserie où les "pris" et les "sautés"

tressent "l'armure". Pour démailler, il faut d'abord diviser le travail de Vazan en deux séries indépendantes: les projets sur le terrain et leurs documents; les montages photographiques et leurs sources.

Les premiers travaux sur le sol pouvaient être photographiés d'une hauteur naturelle: butte, colline, escarpement. Citons pour mémoire, *Carré estival sur une plage d'automne*, 1970; *Marche solaire*, 1970; *Traces à marée basse*, 1968. Maintenant Vazan décolle de la réalité et nous informe de ses travaux par la photo aérienne qui donne à ses œuvres récentes le statut de dessin, alors qu'au sol les tracés gardent leur autonomie et ne permettent pas à l'œil d'appréhender l'ensemble. La photo est perfide. Elle ruse avec le parcours en dévoilant la configuration totale. La photographie aérienne joue le rôle de qui, racontant un roman policier, commence par la fin et donne la clé de l'intrigue. Seule l'écriture ravive l'intérêt: connaissant la fin, je suis libérée de l'attente, hors du suspense je peux enfin lire. Ayant vu les photos aériennes, nous savons ce qu'il en est. Reste à dessiner soi-même le parcours au sol, à profiter de la marche, à éviter les obstacles, à découvrir les axes, à voir autrement le site et ses entours.

Les montages photographiques trompent autrement. Vazan part du sol, au plus près, de ses pieds. Il pointe l'appareil photographique selon des axes réfléchis (décidés à l'avance et inversés). Chacune des prises marque un temps et un espace précis. Les images sont par la suite assemblées en un montage à claire-voie qui aplatis la sphère optique et nivelle le sujet. La photographie enregistre le temps et quelques bribes spatiales mais le montage crée une organisation impossible sans Vazan. Les monuments sont défaits par les divers angles. La technique ici se joint à l'érosion et aux années pour accélérer le processus de détérioration. À partir de ces ruines, Vazan refait des parties du monde, érige un "village global"¹⁸ dans lequel personne ne pourra circuler si ce n'est avec l'œil. Il faut tourner de l'œil pour voir les planètes. Bill Vazan s'éloigne du document, de la photo de voyage et ne se prend pas pour un archéologue: son terrain est celui du dompteur d'espace et de temps. La réorganisation des instantanés est inscrite dans la manière même de pointer la caméra. Reste le fignolage d'atelier ou se font les ajustements de lumière et de coupe. Ce travail n'est pas





Sand Form #8. 1967-69 (Forme de sable à marée basse, no 8) Ile-du-Prince-Édouard.

*Progrès de l'érosion causée par la marée haute
sur une forme triangulaire positive/négative.*

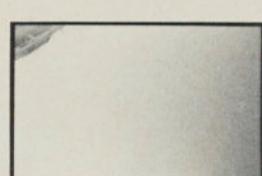
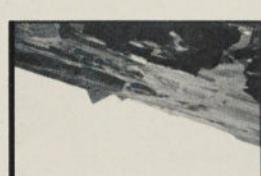
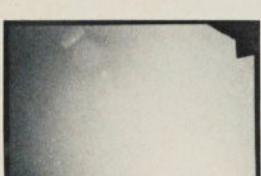
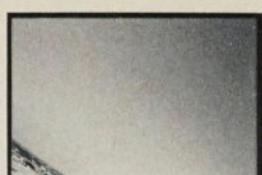
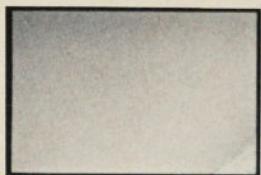
*Advancing high tide eroding positive/negative
wedge form.*

Undoing the Earth's Spin. 1976 (Pour contrer la rotation de la terre)
Deux photographies parmi quarante-huit.

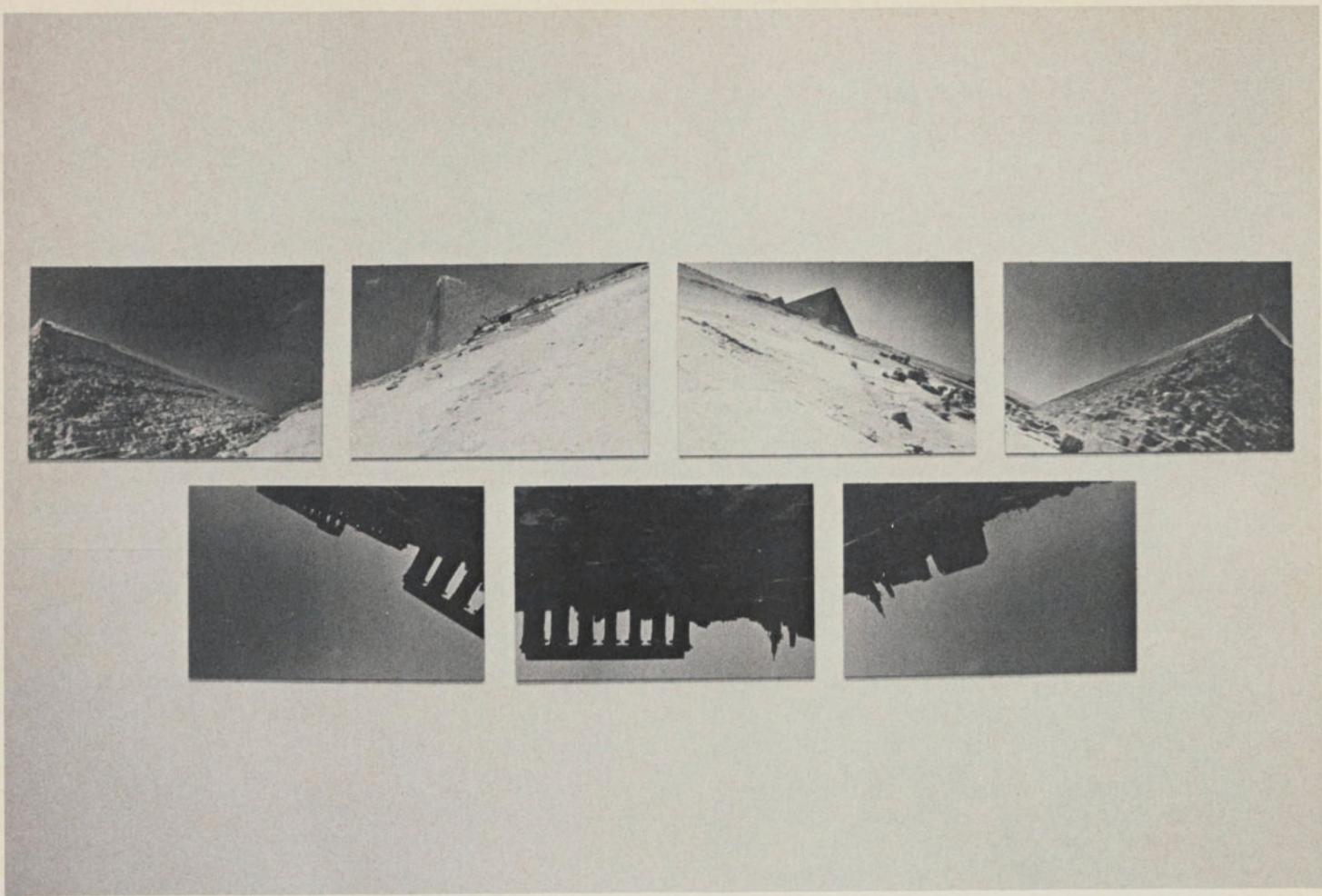
*(Sphère visuelle et Événement ligne mondiale)
Course vers l'ouest pour contrer le mouvement de
la terre sur son axe et balayage photographique
de l'horizon. Fixation de l'immobile?*

*(Visual Sphere and Worldline) Running westward
to nullify the motion of the Earth on its axis and
photo-shooting a horizon sweep. Fixing stasis?*





Pharaoh World. 1978 (Période pharaonique) Tombeaux à Gizeh. Collection de la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada.



Nile Landing. 1978 (Amerrissage sur le Nil).

superflu puisque Vazan n'est pas un reporter. Vous ne serez jamais sur place avec lui, mais dans un ailleurs truqué.

Note: Certaines prises de pieds, *Empreintes* de 1967 par exemple, marquent le départ de la série des sphères. Deux pieds visibles disparaissent de la première image et laissent tout le champ aux marques de pas dans les cadres subséquents. Les "Globes" commencent aux pieds pour s'en éloigner graduellement, de déclic en déclic, mais selon des axes de déplacement plus complexes¹⁹.

31 janvier 1980

Une archéologie tactique ou Fouilles/Fictions.

Le 13 (envers d'aujourd'hui) janvier, à la suite d'une rencontre avec Vazan, je notaïs ma question 4: Rapport mythique avec le passé, avec les autres civilisations. Archéologie tactique?

J'ai lu ce matin un article dans la revue *Art in America* où pointe un léger agacement face à l'omniprésence de l'archéologie dans le land art²⁰. Nous serons passé à côté: les références aux civilisations disparues furent nombreuses. Maintenant, ça suffit. Il faudra bien, un jour, réfléchir sur ce retour aux ruines, sur l'intérêt des artistes d'aujourd'hui pour les artefacts, pour les maisons vides.

La dichotomie nature/culture, devenue cliché, paraît souvent le fin mot de l'histoire, ce qui clôt le débat. Cet héritage structuraliste pourrait-il être un écran opaque qui nous empêche de voir ailleurs, ou un miroir déformant qui aurait la propriété de retourner une image valorisante? Alice devra traverser le miroir avant de s'éveiller et de réaliser qu'un chat est un chat (" — and it really was a kitten, after all").

On pourrait dresser l'inventaire des manifestations récentes (disons depuis 1965-70) de l'intérêt pour un passé lointain ou de l'apparence d'un tel intérêt. La liste des archéologues non professionnels comprendrait entre autres Alice Aycock, Michael Heizer, Robert Morris, Robert Smithson, Charles Simonds, Anne et Patrick Poirier, Harriet Feigenbaum, etc. Aussi Bill Vazan. Un premier affinement de l'ensemble permettrait de distinguer ce qu'en France l'on nomme les "mythologies personnelles" (Aycock, Simonds, les Poirier, par exemple) et l'utilisation formelle de ce qui reste d'un temps antérieur à notre mémoire gréco-latine. La frontière entre ces deux divisions n'est pas imperméable: il faut tenir compte des voyages, des repentirs, d'un zigzag qui ne serait pas une errance mais une façon d'avancer qui ne craint pas l'écart.

Notre seconde division fait feu de tout bois. Les réserves visuelles du musée sans mur, les expéditions sur les sites, les

récits d'explorateurs, les travaux de recherche des archéologues, les mises en scène des vulgarisateurs, des collections de poche, tout cela (et j'en oublie) sert de références aux créateurs d'une archéologie tactique. Cette documentation vient s'ajouter à une pratique du métier et à une réflexion sur l'art contemporain. Il ne s'agit pas de refaire Stonehenge en Amérique (ces artistes ne sont pas des déménageurs de Cloister ou de Xanadu) mais connaissant Stonehenge, l'art minimal et les photos de la NASA, de réaliser aujourd'hui une sculpture, un dessin.

Vazan s'intéresse aux "machines" que sont Stonehenge et les pyramides, à "des travaux qui mènent à l'expérience directe de tous les sens"²¹. Il tente de faire revivre ces travaux et surtout leurs fonctions en intégrant à ses œuvres certains moyens jadis utilisés: ainsi des pierres disposées avec précision indiqueront les points cardinaux et les axes terre-soleil. Mais les œuvres de Vazan ne sont pas une réplique des "machines": elles sont éphémères et ne pourront jamais devenir des ruines. En cela, Vazan se rapproche autant des écologistes que d'une tendance de la sculpture des années 60 qui refusait d'encombrer l'avenir avec des monuments impérissables. Les recherches de Vazan, si elles s'appuient sur l'archéologie, ne retiennent toutefois que certains aspects du passé. La nature paraît être au premier plan mais camoufle un intérêt tout aussi important pour ce qu'il appelle la kinesthésie, à savoir la conscience interne du mouvement de l'individu et de ses déplacements. Les réflexions sur l'espace et le temps relèvent aussi, selon moi, des recherches américaines sur la proxémique.

Je m'éloigne de l'archéologie ou m'en suis-je servi aussi de façon tactique?

1er février 1980

Fin possible de ces *Éphémérides ou Datures*:

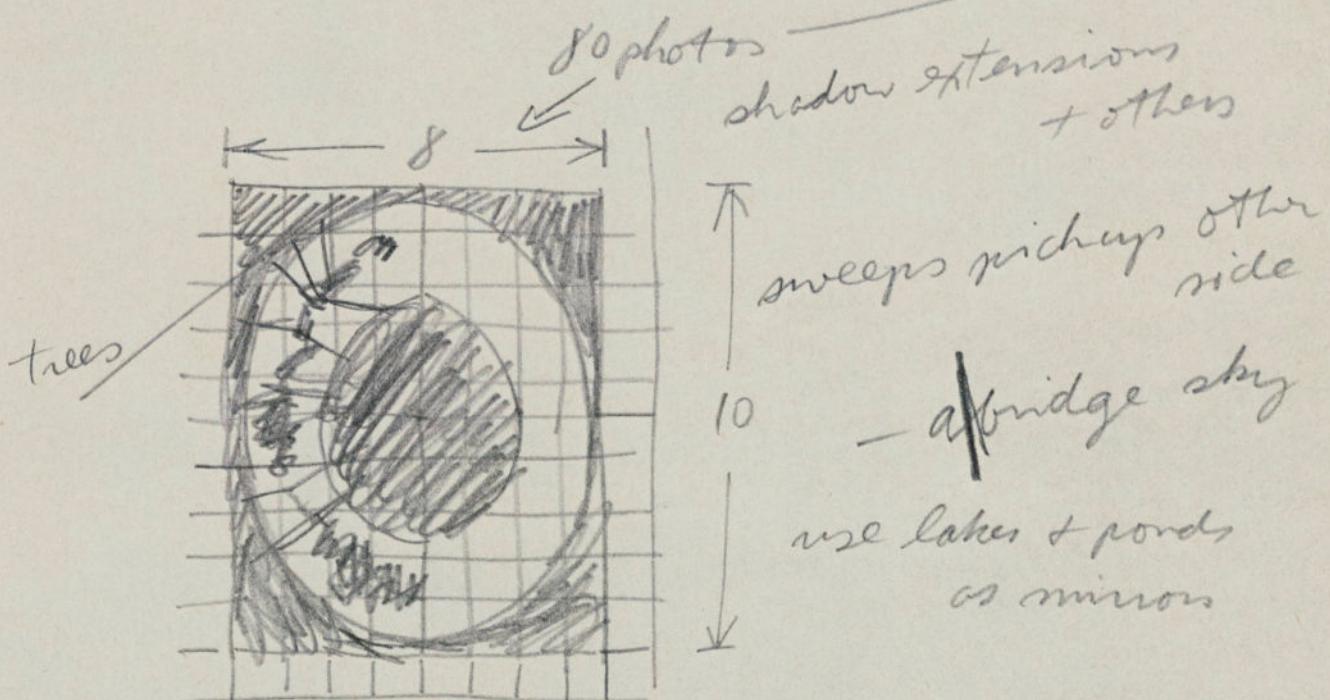
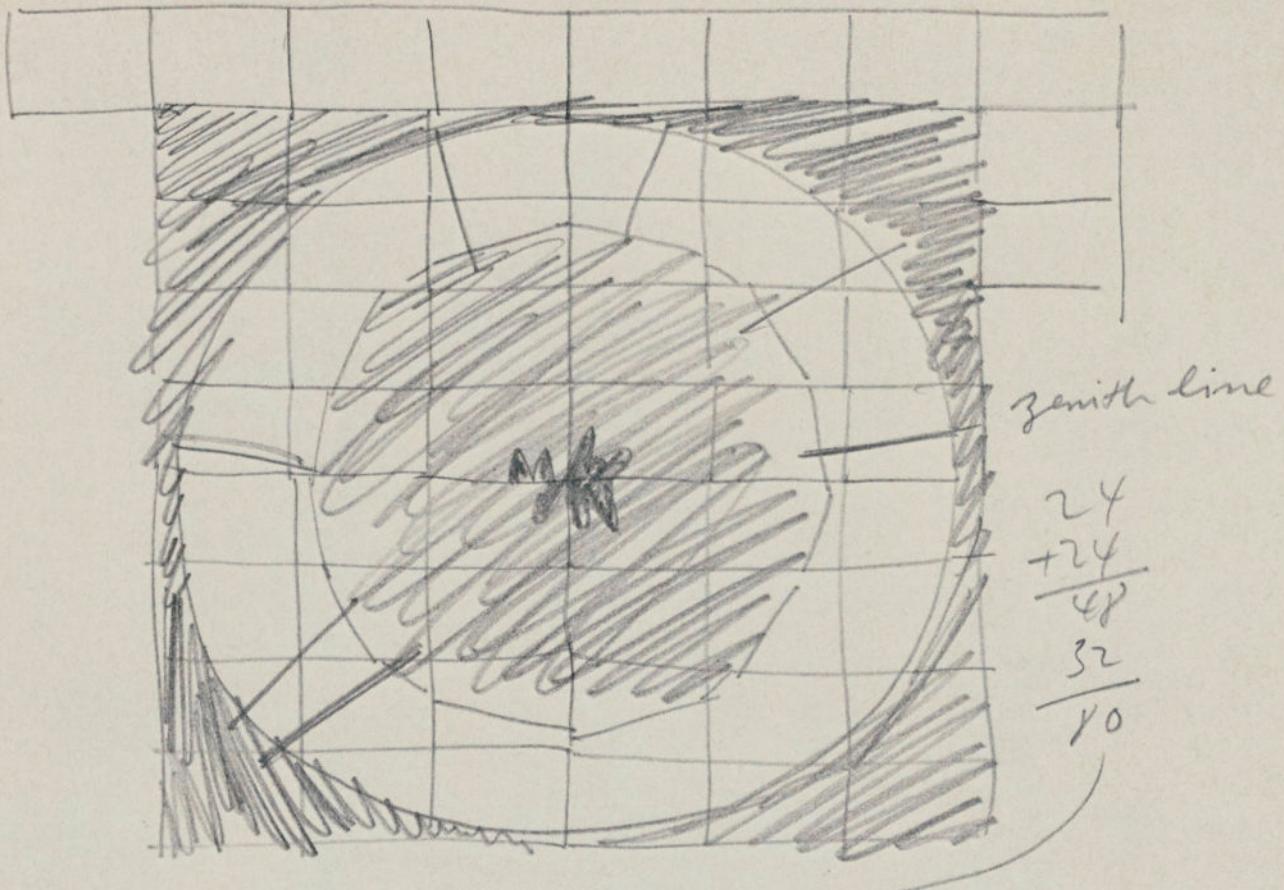
"Je m'arrête, ce travail n'ayant pas d'autre but que de donner une peinture détaillée de la résidence de M. Landor, — telle que je l'ai trouvée." Edgar Allan Poe,
"Le Cottage Landor", *Histoires grotesques et sérieuses*.

Pourquoi trouver aujourd'hui la fin de cette introduction? Le texte doit être remis dans trois semaines seulement. Inutile d'arrêter maintenant. À moins que ce travail n'ait un autre but que de donner une "peinture" détaillée des œuvres de Bill Vazan... Il est peut-être temps de tracer un épicentre dans ce texte.

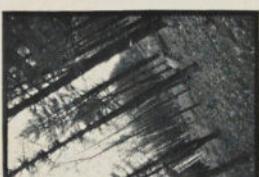
Ce texte prend prétexte de Vazan, plus précisément d'une exposition de quelques œuvres de Vazan. Mais comme l'écrit Smithson, "Yucatan is elsewhere". Je fais partie, par le ton de cette introduction, de la bande des "performing critics" comme les a nommés Nancy Marmer²². Lorsque j'ai donné une réponse à Vazan, je lui ai dit que je ferai un texte mimétique par rapport à son œuvre. J'entrevois la seule possibilité de jouer avec le temps, mais voilà que j'utilise aussi la spirale. Je m'éloigne de la résidence de M. Landor, à la vitesse de l'escargot, peut-être, mais tout aussi sûrement. Je dérive à partir de Vazan et il se pourrait bien que vos désordres ne soient pas les miens²³. Mais si je vous impose la direction explicite de Vazan je ne ferai que traduire en mots ce que vous devriez voir. Je serai le guide (non bénévole) d'un parcours obligé, presque un informateur au sens policier du terme. Comme d'autres, je préfère avant tout l'impur ou l'impair.



Sweeps, Horizon to Horizon. 1978
(Balayages d'un horizon à l'autre)
Thebes, Égypte.

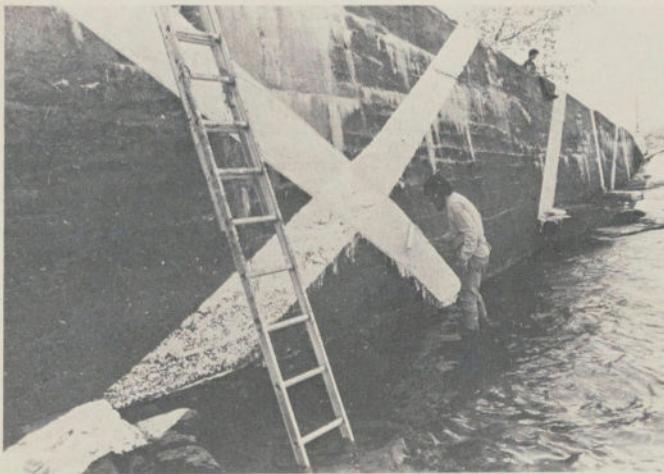


EARTH AS ISLAND
earth - sky - earth



Mystery Hill. 1979 New Hampshire.

Earth as Island. 1976 (Notre planète comme une île)



Bord Ogam. 1979-80 Devant le Musée d'art de Joliette. 5 m x 30 m x 120 m.

*Utilisation de l'arête d'un mur de béton longeant la rivière Assomption pour écrire en Ogam.
Référence au passage des Celtes-Phéniciens en Amérique du Nord dans les temps anciens.*

*Use of a concrete wall alongside the Assumption river to have an "edge" form for Ogam writing.
A reference to early Celtic-Phoenician visitors to North America.*

Quelle est la fonction d'une introduction de catalogue? Quelques esprits retors (et j'en suis) diront qu'elle sert à légitimer un produit culturel, à vendre symboliquement une oeuvre. Avez-vous déjà lu une introduction acerbe? D'autres (et j'en suis) prétendent que le produit vendu est le signataire même. Je n'est pas un autre, sinon en rêve ou en poésie... Des visiteurs souhaiteraient être informés: William (Bill) Vazan né à Toronto en 1933, vit et travaille à Montréal. Certains "catalogueurs" (et j'en suis) croient qu'un texte n'est pas un curriculum vitae, ni d'ailleurs un catalogue raisonné. Situons-nous par référence, disons tout de go de quel "lieu" je parle: aujourd'hui je marche à côté des *Écrits timides sur le visible* de Gilbert Lascault. J'aimerais faire "l'apologie du pluriel":

Nous ne serons jamais assez dispersés, assez nonchalants. Nous serons toujours trop tendus, trop raides.²⁴

S'il vous plaît de faire encore quelques pas dans une "esthétique dispersée", suivez le guide et attention à la marche.

2 février 1980

Sculpture/nature, photographie et marché de l'art

Un des volets de l'exposition comprend des photographies de travaux exécutés antérieurement et hors des limites du musée et de la galerie. Bien que la réalité ne soit pas si simple: certaines œuvres de Vazan ont été exécutées sur des terrains appartenant aux institutions spécifiques de l'art (Harbourfront à Toronto) ou les voisinent (Cité du Havre, Plaines d'Abraham); d'autres sont réalisées dans le cadre de programmes culturels (le 1% à Terrebonne, Corridart).

Vazan ne se retire pas au désert, comme Heizer ou De Maria, il ne cherche pas le site exotique ou inaccessible. Son activité se déroule dans le monde de l'art, dans les lieux nouvellement consacrés de la diffusion.

L'accuser de vouloir se situer hors du système de l'art mais d'y être malgré tout serait donc lui faire un procès qui porte à faux. Vazan écrit à ce sujet:

The structures of art support (the environmental works) for better or worse. To be out of the system does not necessarily mean that the work will be made, nor being in, they will be too compromised.²⁵

Vazan joue le jeu sans équivoque. Ce n'est pas à lui qu'il faut s'en prendre si on a rêvé d'un autre sort pour les œuvres. Les critiques qui ont cautionné un art hors limites institutionnelles, en croyant que le système serait à tout le moins contourné, sinon ébranlé, sont maintenant revenus de cette illusion. Le travail de Daniel Buren et l'autocritique de Lucy Lippard ont contribué à démasquer l'illusion d'un art pur.

La stratégie de Vazan se porte ailleurs. Par ce qu'il appelle un "art de documentation" (diffusion de travaux "à travers les circuits d'information sous forme de photographies, diapositives, estampes, livres, films et bandes vidéo") il souhaite créer un lien actif avec le spectateur²⁶. Je n'ai pas vu *Ghostings*, ni *Épicentre avec glissement*, ni le *Labyrinthe de pierres* — ce dernier travail a d'ailleurs eu un public restreint mais choisi en la personne collective des

employés de la Ville de Montréal qui a démantelé Corridart en 1976 — mais par la reproduction photographique j'y suis, comme j'ai vu René Lévesque, la reine Juliana ou l'assassinat de Oswald. Je n'ai pas marché sur la lune, m'étant peu identifiée à Tintin, mais je l'ai vue, de mes yeux vue, dans la boîte à images lorsqu'un astronaute y fit un petit pas.

On peut discourir sur l'expérience vicariale, glosor sur les méfaits de la distanciation, il n'empêche que c'est moi qui rêve, qui réfléchis ou qui écris à partir des traces de cette "conjonction du moi (celui des autres) et du monde extérieur".

Note:

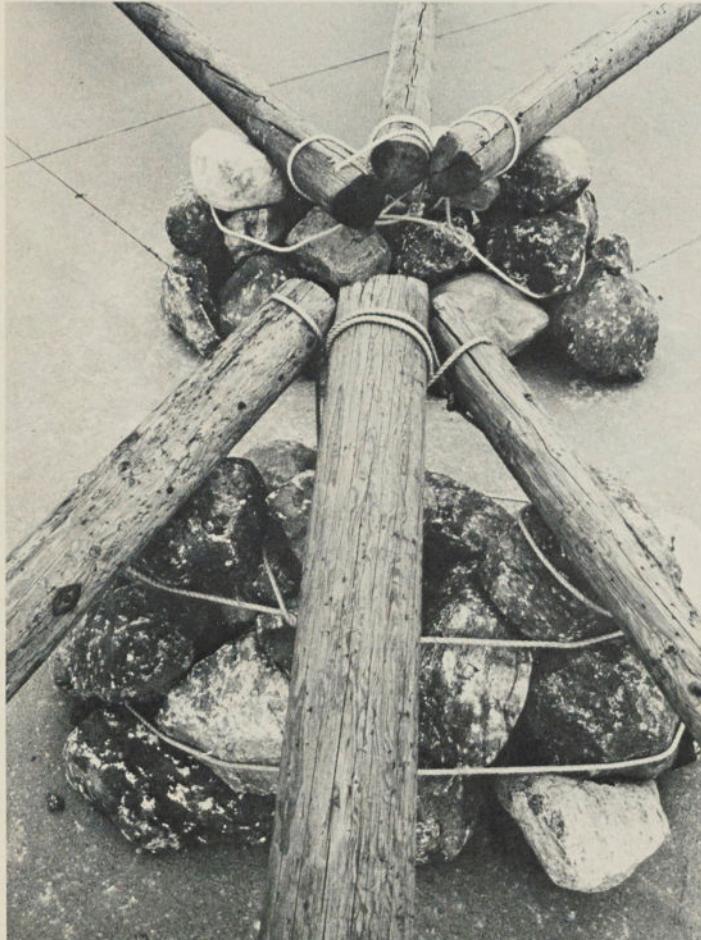
Lorsqu'on déplore l'utilisation de la photographie documentant le land art, est-ce parce qu'on regrette l'expérience directe avec l'œuvre, parce que le produit unique se dissout par la multiplication, ou parce que la photographie elle-même n'est pas encore considérée comme un des beaux-arts?

6 février 1980

The artist tends to think in terms of time slots, seasons, and spatial requirements, not of impermanence.

Impermanence is a word that has a special meaning to investors.

Photographs, the ideal form of documentation of the political gesture, are also the best way for retarding impermanence. G. Abish²⁷

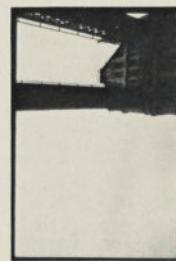
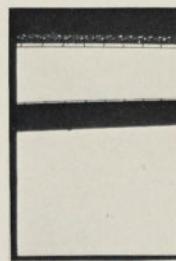
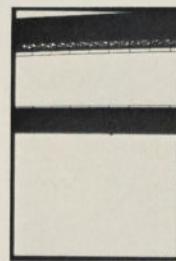
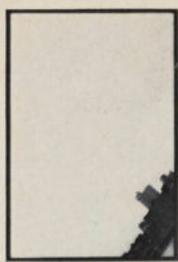


Rock Language Project. 1970-71 (Projet sur le langage de la pierre).

Calendrier solaire, 1975. Musée d'art contemporain, Montréal.
1.5 m x 11 m x 22 m.

Poteaux orientés vers des lever et des couchers de soleil annuels spécifiques.

Poles oriented to specific yearly sunrises and sunsets.



Two Levels — Tower Bridge (detail). 1977 (Deux niveaux — Le pont de la Tour de Londres, détail) la Tamise, Londres.

Suite de la note du 5 février 1980: ou parce que la photographie efface l'éphémère?

La photographie et le texte donnent à l'oeuvre (ou au "travail/proposition" selon l'expression de Daniel Buren) un sursis, alors qu'on aurait pu (voulu?) croire à sa fin. Confronté aux rappels documentaires, le spectateur se met à douter de la réalité de l'exécution ("N'est-ce pas une photo retouchée?"); si l'artiste, ou un critique ou un témoin, confirme la réalité — à savoir la présence concrète des traces sur le sol — certains seront déçus et rejeteront sur l'artiste la responsabilité de ce manque onirique.

L'artiste devient suspect. L'utilisation de la photographie paraît alors un moyen publicitaire. Certains observateurs préféreraient que l'oeuvre soit "off record", qu'elle reste confidentielle. Qu'on l'étale ainsi, aux regards de tout un chacun, la dévalorise. ("Impermanence is a word that has a special meaning to investors"). Cette perte de l'objet unique par sa reproduction — sa transformation? — se retourne contre son auteur. L'artiste devient un observateur qui décrypte un travail en lui faisant perdre tout son jus (sa réalité, sa poésie, son sens, sa qualité, son intérêt, etc). Le créateur devient un critique froid qui analyse un travail et le rend méconnaissable. L'artiste a-t-il réellement voulu tout ce qu'on y met.

Vazan transmet une information. Ou je regrette de ne pas avoir vu l'original, ou je le soupçonne de me duper. Et si la photo était à voir, et le travail à vivre?

9 février 1980

Vazan dessine sur le sol. Les traces linéaires sont parfois interrompues par des excroissances (piquets ou roches). Les larges figures les plus employées sont des cercles, des spirales et des labyrinthes circulaires. Parfois une droite s'interpose qui accentue par sa seule présence les circonvolutions. Un des effets de ces formes contournées est de révéler la rigidité de l'architecture environnante. Les marquages de Vazan accusent les rectangles et les cubes d'une architecture à tête carrée. Les formes architectoniques que privilégie Vazan renforcent le contraste entre la rigueur géométrique d'aujourd'hui et la liberté des constructions anciennes. Vazan retient les tertres celtes, les "longues maisons" amérindiennes, les labyrinthes. Il les inscrit sur la surface terrestre pour nous signaler que d'autres solutions sont possibles, puisqu'elles furent déjà.

Les bornes placées sur les sites indiquent les mouvements de la terre par rapport au soleil, et les points cardinaux. Ces repères disparaissent presque sur les photos aériennes. Ils ponctuent le site et donnent au marcheur son orientation. Le regardeur se pose autrement: il se situe de haut et planant visuellement ne court pas le risque de trébucher. La photo nous fait voir l'ensemble et nous désoriente. L'expérience du site nous fait marcher... Les grands axes sont à la fois perdus et vécus. Nous allons d'une borne à l'autre et nous oubliions les repères pendant le trajet. Ou nous les utilisons comme poste d'observation, comme siège et parfois même comme poubelle!

Le rapport à l'architecture du travail de Vazan n'est donc pas simple. Nous sommes vraiment dans l'entre-deux identifié par Rosalind Krauss, entre le "non-architecture" et le "non-paysage"²⁸. Vazan trace des épures qui ne se veulent pas des fondations; il ne paysage pas les sites choisis. Le

matériau employé pour les lignes effleure la surface et disparaît rapidement, s'envolant ou réintégrant le sol. Sur les terrains entretenus, le tracé résiste tout au plus à deux coupes de gazon. Certaines fonctions architecturales sont maintenues — lieu de rassemblement par exemple — mais sur un mode mineur malgré les dimensions du travail. Nulle part, il n'est question d'abri. Tout se passe en plan, en surface.

"Post-scriptum qui n'a rien à voir"

Au sujet de Corridart et de l'enlèvement de *Labyrinthe de pierres*, lire avec attention cette note de Daniel Buren:

Toute censure mettant définitivement fin à tout questionnement, et c'est en cela même que la censure bien loin d'apporter une publicité quelconque, réussit dans ses buts puisqu'elle remplace par un scandale ce qui pouvait être une véritable subversion en étouffant les questions qu'elle pouvait soulever.²⁹

19 février

Retour de New York, mecca du land art en conserve et haut lieu de consécration de la photographie comme énième art.

24 février 1980

Retour à l'envers sur le travail déjà fait. Fignolage, ponçage, tressage d'un texte à paraître.

5 mars 1980

"Je m'arrête, ce travail n'ayant pas d'autre but que de donner une peinture détaillée de la résidence de M. Landor — telle que je l'ai trouvée."

Bon à tirer

Lise Lamarche
Doux hiver 1980

NOTES ET INTERVENTIONS. BIBLIOGRAPHIE DISCRÈTE.

1. "Je dirai que (...) notre époque se caractérisera par le fait que les amateurs et les professionnels, avant de s'inquiéter de savoir ce qui qualifie les œuvres qu'ils abordent et leur rapport à ces œuvres, se seront d'abord pensés comme des comptables." Pleynet, Marcelin, *Transculture*, Paris, 10/18, 1979, p. 278.
2. "Mini-Bob": surnom du dictionnaire *Le Petit Robert* utilisé par Michel Cournot dans ses recensions du *Nouvel Observateur*. Au fait, que devient Cournot?
3. Toupin, Gilles, *Bill Vazan*, Québec, Musée du Québec, 1974, p. 7.
4. Intrusion de l'analyse formelle atténuée par la parenthèse. Relire l'intervention 1 et revenir à la citation qui suit:

"Lorsque deux équipes se rencontrent à des fins d'interaction, les membres de chaque équipe ont tendance à soutenir qu'ils sont ce qu'ils prétendent être; ils tendent à rester dans leur rôle." Goffman, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, La présentation de soi, Paris, Minuit 1973, p. 161.

Il faudra bien un jour, un autre jour, réfléchir sur la critique "objective" et sa valeur d'échange.

5. "Don't mention him in your text". Sorry, Bill. I did.

6. Vazan, Bill, *Environmental Sculpture*, texte à paraître à l'occasion du

- Symposium International de Sculpture Environnementale de Chicoutimi, été 1980.
7. "Écrire sous du texte (souligner) ou en marge (noter) c'est déjà mettre en marche le processus de la citation, c'est-à-dire qu'on va (tôt ou tard) écrire sur ce déjà-dit déjà-là sélectionné." Payant, René, "Bricolage pictural. L'art à propos de l'art. 1ère partie: la question de la citation", *Parachute*, no 16, automne 1979, p. 6.
 8. Références de l'inventaire:
 - Nemiroff, Diana, "Les Planètes de Vazan", *Vie des Arts*, no 95, été 1979, pp. 22, 24.
 - Vazan, William, *Ligne mondiale (1969-71)*, Montréal, 1971.
 - Vazan, William, *Contacts (1971-73)*, Montréal, Véhicule Press, 1973.
 - Photographies aériennes, dossier personnel de l'auteur.
 - Photocopies de montages, dossier personnel de l'auteur.
 - Vazan, Bill, "Aménagement conceptuel", *Urbanisme*, no 168-169, 1978, pp. 104-106.
 - *Bill Vazan. Obras recientes*, Buenos Aires, CAYC, 1975. (Introductions de Normand Thériault et Paul Heyer).
 - *Bill Vazan. Recent Photoworks and Videotapes*, London, Canada House Gallery, 1978. (Introduction de Diana Nemiroff).
 - *Bill Vazan*, Paris, Centre culturel canadien, s.d. (Introduction de Normand Thériault).
 - *Bill Vazan*, Québec, Musée du Québec, 1974. (Introduction de Gilles Toupin).
 - Centre de documentation, *Dossier de presse de Bill Vazan*, Québec, Musée du Québec, 1974.
 9. Lippard soulignait la pertinence du "instant art history" (expression de Henry Geldzahler) pour l'étude de l'art Pop "si résolument ancré dans le présent". Cf. "New York Pop", in Lippard, Lucy R. (ed.) *Pop Art*, New York, Praeger, 1966, p. 69. Nous soupçonnons que cette méthode serait aussi valable pour l'étude d'un art en voie de consécration comme la photographie. L'abrége de la méthode n'ayant pas encore vu le jour, nous recommandons aux lecteurs intéressés de suivre avec attention la nouvelle revue américaine *Art Criticism*, dirigée par Lawrence Alloway et Donald B. Kuspit.
 10. Keim, Jean A., *La Photographie et l'homme*, Casterman, 1971, p. 19.
 11. Poinsot, Jean-Marc, "Sculpture/Nature", *Parachute*, no 12, automne 1978, pp. 14-19.
 12. Voir le catalogue *Bill Vazan* du Musée du Québec (1974) pour quelques illustrations de ces premières interventions.
 13. À noter que Vazan donne un cours à l'Université Concordia intitulé "Land Art: Possibilities and Problems".
 14. "Horizon: couche bien caractérisée (par des fossiles, par la composition du sol)": définition du *Petit Robert* et terme utilisé par Vazan lors de notre rencontre du 13 janvier.
 15. "On sait que les constructions néolithiques de Stonehenge ou les alignements de Carnac par exemple avaient une fonction et un fonctionnement mathématique et astronomique. Par ailleurs on a pu penser que la forme des pyramides égyptiennes était une métaphore des rayons du soleil qui percent les nuages du matin et cela se rattache à de nombreux aspects de la mythologie et de la religion égyptienne." Vazan, Bill, "Aménagement conceptuel", p. 106.
 16. Gilles Toupin, dans une introduction (cf. note 11), avait déjà signalé cet "irrespect de toute véracité topographique".
 17. La liste des matériaux de *Indices migratoires* (Artpark, 1976) comprend "240 kgs de mélange de graines pour oiseaux sauvages". Cf. le catalogue de l'exposition Vazan au Centre culturel canadien, p. 11.
 18. Sorry Bill. I did it again...
 19. Au sujet des mouvements de l'appareil, lire Vazan, "Aménagement conceptuel", p. 106.
 20. Noah, Barbara, "Cost-Effective Earth Art", *Art in America*, janvier 1980, pp. 12-15.
 21. Vazan, Bill, *Environmental Sculpture*.
 22. Marmer, Nancy, "The Performing Critic", *Art in America*, décembre 1979, pp. 69-71.
 23. "C'est à Breton que je dois le peu d'ordre qu'il y a dans ma tête. Mais il y a aussi beaucoup de désordres et ces désordres ne s'accordent peut-être pas avec les siens." Lettre de Borduas à Riopelle, 1947.
 24. Lascault, G., *op. cit.*, p. 14.
 25. Vazan, Bill, *Environmental Sculpture*.
 26. Vazan, Bill, "Aménagement conceptuel", p. 106.
 27. Abish, Cecile, "From Content to Discontent and Vice Versa", *Artforum*, janvier 1980, p. 24.
 28. Krauss, Rosalind, *John Mason. Installations from the Hudson River Series*, New York, Hudson River Museum, 1978, p. 11.
Ou un extrait important de ce texte dans une publication plus accessible: "John Mason and Post-Modernist Sculpture: New Experiences, New Words", *Art in America*, mai-juin 1979, pp. 120-127.
 29. Buren, Daniel, *Rebondissements*, Bruxelles, Daled et Gevaert, 1977, p. 38. (Cette référence est dédiée aux étudiants et étudiantes du cours HAR 3220 (1980)).



Approaching The Centre of Canada, 1977 (Vers le centre du Canada) Détail de Globes de Winnipeg. Collection de la Winnipeg Art Gallery.

COSMOGRAPHY IN A NEW CONTEXT¹

PAUL HEYER

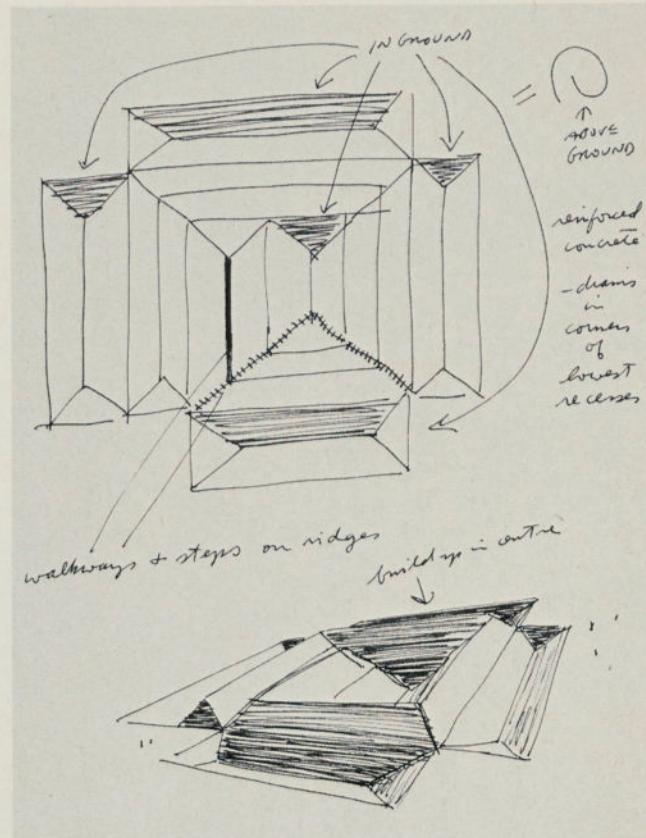
We are living at a time when new developments in the visual arts are highly pre-meditated. Artists innovate with full and deliberate awareness of prior traditions. In recent conceptual art and its off-shoots, there has emerged an obsessive concern with re-defining what constitutes art, of pushing up against and extending the art-historical tradition. This quest has been characterized by a fixation on notions of necessary progress and development, to which the human foundations of art often become subordinate.

Bill Vazan is an exception to this trend. True, he is a conceptual artist (a term used here in its widest definition) working in and trying to build on the art-historical tradition, but he is also engaged in a more inclusive enterprise. We might say he is anthropologically as well as artistically motivated. The work in this exhibition, in addition to being innovative contemporary art, is an attempt to uncover the "roots" of our humanity through signifying, bestowing meaning, on some of the basic and recurring activities by which *Homo sapiens*, the cultural animal, has bridged and rendered meaningful his relationship to nature and natural processes. Pursuing this path has led Vazan to extend his "canvas" to the environment itself.

The last sentence is not just a figure of speech. Vazan began as a painter. He did not arrive at what we now call conceptual art, or in some cases its offspring, earthworks, as a result of the direct influence of that ill-defined movement. But acrylic paint on canvas was too limiting a medium for this cosmographer to be. To his canvases, he gradually added collage elements such as sand, pebbles, seeds, twine and other textural debris. In time the painted geometric bands unfolded from their shallow space convolutions to delimit spatial extensions not taken in by a simple visual glance but required the spectator's body movement exploration. His concern for a time dimension through kinesthetic activity impelled him to move out into the environment itself. Sand, snow, rocks, trees, the natural landscape itself became a subject of focus for ritual demarcations, many of them precursors of the works in this exhibition, especially the land drawings, spirals and maze patterns. The prototypes of these projects were done in the sixties and early seventies, therefore coinciding with the rise of the modern conceptual art movement and antedating many similar works done by international and local artists over the last several years. The late sixties and early seventies also saw Vazan unfurl his global linkup projects such as *Worldline* and *Contacts*.² These were attempts to signify, through minimal demarcation, and draw connections between, a select segment of the diverse humanly created "cultural" environments that encircle the world. I feel these early linkup projects were forerunners of the various globe and visual sphere pieces in this exhibition. In works such as *Visual sphere from Jacques Cartier Bridge, Deux Niveaux, Low Tide Sand Forms and Snow Walks*, Vazan



Low Tide Sand Forms # 5 and # 3. 1967-69
(Formes de sable à marée basse, no 5 et no 3), Ile-du-Prince-Édouard.



Esquisse de Complexe architectural en béton et en brique. 1967-69

Sketch for Concrete and Brick Architectural Complex.

Veuillez prendre note que le lien entre les premières formes de terre et les premiers dessins sur le sol et ceux de l'époque néolithique ou celte auquel nous faisons souvent référence, a été découvert après l'exécution des œuvres.

It should be noted that any current referencing of the early land forms and land drawings to neolithic and celtic traces have come after the fact: that is, the works were made first.

is attuned to unsuspected structural similarities in ritual monuments found in widely divergent areas.

I first met Bill Vazan at *Galerie Media* in Montreal in 1971. At the time I was completing a Ph.D. in anthropology and interested in the role of art and ritual in human evolution. He struck me as a contemporary artist whose works might shed some light on this question. I found that, unlike many artists I had met, Vazan was attuned to the wider implications of his work. He has consistently sought an understanding of the various levels, or contexts, to which his projects relate. He seemed as interested in the anthropological implications of his ideas as he was with their relevance to the art-historical continuum. Again, unlike many other artists, Vazan was not hesitant to talk theory or to seriously study the work of writers in disciplines other than the fine arts.

Shortly after we met, we came to the conclusion that certain aspects of conceptual art, and the newly emergent structuralist and semiotic (the study of sign systems) perspectives in the human sciences, when combined, might provide clues to the underlying nature of artistic activity when it is reduced to its most fundamental levels. We pooled our resources and collaborated on an article for the international art journal, *Leonardo*³. The hypotheses we elaborated, it must be noted, did not provide specific motivation for the various art projects described. In the beginning was the act, the artistic act. The written text served as a source to enhance our understanding of the wider implications of the various art projects. Neither of us has ever felt that our analyses de-mystify, or explain away art as a phenomena.

THE COSMOGRAPHIC VISION AND ITS SOURCE

When I first saw Vazan's studio, it amazed me that work having such art-historical, international and human significance could be conjured up in the confines of east-end Montreal. My prejudices are those of a native son. I was raised in the very neighbourhood where I would later be introduced to Vazan's studio! And what a space that studio is! It recalls a Renaissance museum. There is a bewildering array of diverse objects with very little breathing space between; and as was the case with the sixteenth century European "cabinet of curios", the order of things, the categories into which the objects are grouped, defy the contemporary sensibility. If one looks closely enough it is even possible to find paintings on canvas stretched over wooden frames, vestiges of the prehistory of Vazan's artistic development. But there are many other curiosities to draw the eye and perplex the mind. A preliminary survey yields bottles of earth, a collection of assorted rocks and minerals, maps, aerial photographs, photographic equipment, and archeological artifacts juxtaposed against objects from recent history — for example on one wall pre-Inca cloth and similarly colored license plates co-exist. Correspondences from around



Holding the Globe. 1971-74 (Tenant le globe) 76 cm x 103 cm Photo couleur.

Empreintes digitales de 16 m tracées dans la neige à Montréal et sur une plage de sable de l'île Grand Bahama. Liée à la série Marche dans la neige avec deux yeux.

16 m fingerprints traced in Montreal snow and Grand Bahama Island beach sand. Related to Snow Walk with Two Eyes series.

the world are everywhere. The place is a synthesis of studio and laboratory.

In our technologically complex society, artists have become difficult people to categorize. Because of their link to the mystical and the intuitive, the term "alchemist" has been used on more than one occasion. Obviously the transformation of base metals into gold is not a major concern of even the most innovative conceptual artist! Rather, the "alchemist" label has referred to the fact that many artists take the ordinary and mundane, and through a process never satisfactorily explained, transform it into something precious steeped with new meaning. More recently the French anthropologist Claude Lévi-Strauss has described the artist, especially in non-western cultures, as a *bricoleur*.⁴ This term has no precise English equivalent, although "handyman" and "jack-of-all-trades" come close. By being a *bricoleur*, the artist has a tool kit as broad as the environment in which he/she moves. This kit consists of objects and techniques that, owing to the artist/*bricoleur*'s ability to perceive in new and unusually innovative ways, can be utilized in a manner that differs from their original function. *Bricoleur* and "alchemist" then, are labels readily applicable to Vazan. But to my mind they are not inclusive enough. Given the direction of his recent work, I have developed a third and I believe more appropriate term: "cosmographer".

Cosmography is a mixture of science, art and philosophy that deals with the whole order of nature. It is prevalent among those peoples we sometimes call primitive, people whose extraordinary knowledge of the environment has astounded many recent writers. It was also a part of the western European world view prior to the development of print via moveable type in the fifteenth century and the later proliferation of the scientific ideas of Copernicus, Galileo, Kepler, Bacon and Newton. With the advent of the modern scientific perspective heralded by these thinkers, cosmography was succeeded by a series of increasingly specialized sciences. The understanding that derives from these sciences has opened up our minds to an awareness of the mechanisms of the universe. However, when we relish what has been gained with this development, we should also assess what has been lost. The more sophisticated our theoretical understanding, the less aware we have become of the perceptual experience of nature that prompted the work of our scientific founding fathers. Also, as my colleague William Leiss has pointed out, when the modern scientific world view displaced cosmography, nature was perceived as a phenomena that could and should be dominated and this notion of domination was ultimately extended to our fellow human beings.⁵

Although many of us know what causes the seasons, or the results of the latest planetary probe — Saturn as of this writing — does the night sky, or the daily and seasonal path of the sun on the increasingly rare occasions when such things are visible, strike us as meaningful? It must be remembered that it was this kind of perception, not abstract theory, which inspired the likes of Copernicus and Galileo. The contemporary separation of theory from experience was made apparent to Vazan when his children would come home from science lessons in school with theoretical knowledge exceeding his, and yet unable to identify many of the natural occurrences dealt with in the theories, such as the position of the sun during different seasons, or the location and movement of the planets.



Prospection aérienne en France: "Berry-au-Bac (Aisne). Grâce à la sécheresse de juillet 1976, les céréales sont beaucoup plus vigoureuses au-dessus des anciens fossés comblés: tranchées de la guerre 1914-18 et enclos circulaires de caractère funéraire et rituel de l'Âge de bronze." De "Spécial archéologie aérienne", Dossiers de l'archéologie , no 22, 1977, Dijon.

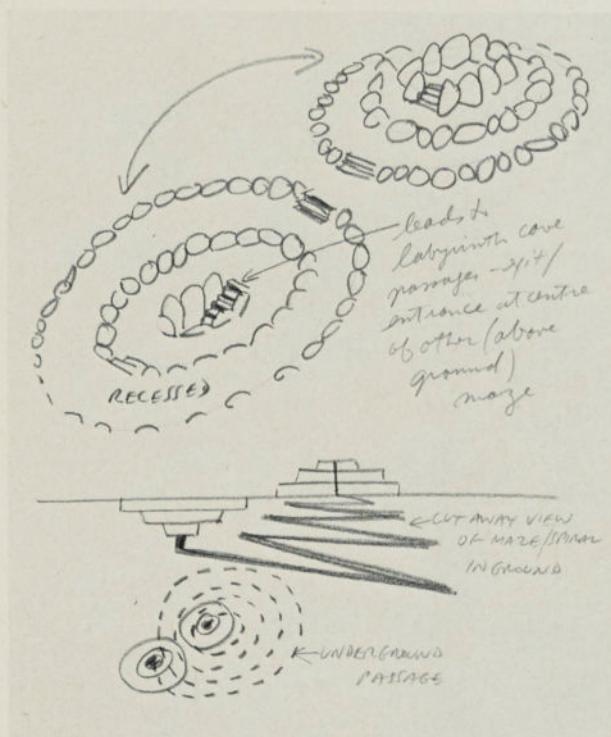
Aerial archeology in France: "Berry-au-Bac (Aisne). Because of the July 1976 drought, the grain growing over the filled-in ditches is much taller: the 1914-18 war trenches and the funeral and ceremonial-type circular enclosures of the Bronze Age." From "Spécial Archéologie Aérienne", Dossiers de l'archéologie, No 22, 1977, Dijon.



Rain-God Chac's Eye (l'oeil de Chac le Dieu de la pluie) Uxmal.

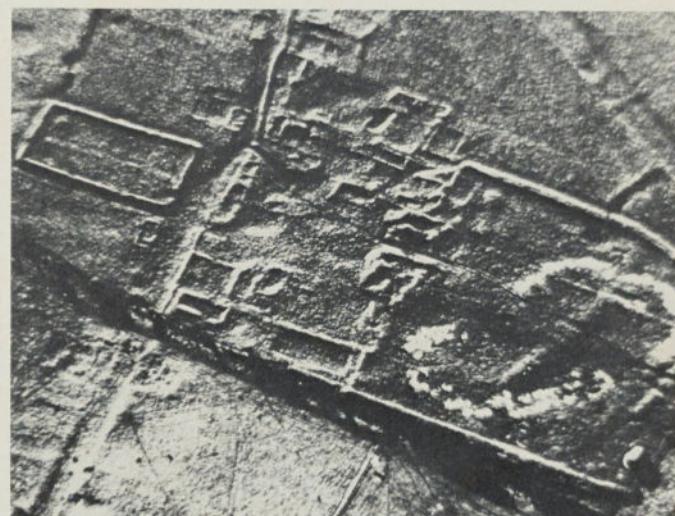


Snow Maze/Digital Whorl. 1973-74 (Labyrinthe de neige/Spire digitale) Parc Maisonneuve



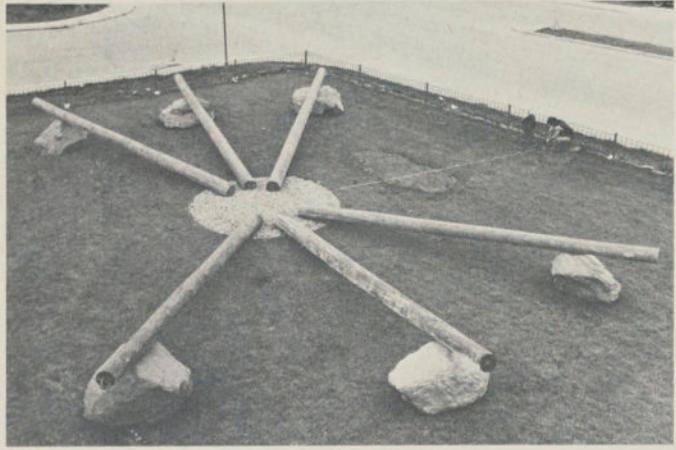
Esquisse d'anneaux étagés avec passage souterrain en labyrinthe. 1973-74

Sketch for terracing rings with underground maze passage.

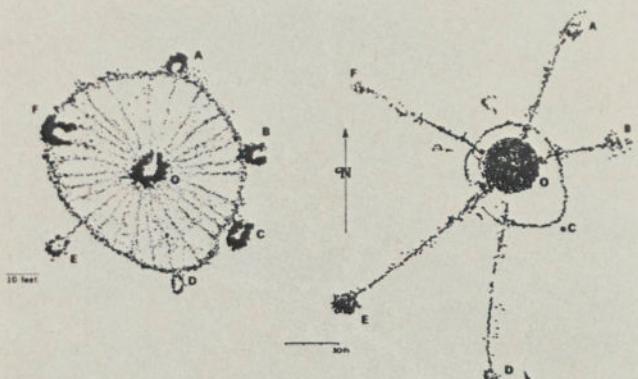


Village médiéval abandonné à Argam, Yorkshire.
"Sur les photographies en lumière rasante (le plus souvent le soir), les moindres reliefs fournissent une ombre portée révélatrice." De Document Archéologia, no 1, 1973, Dijon.

Medieval village in Argam, Yorkshire. "On photographs with low-angled light, (most often in the evening), the slightest projections throw a tell-tale shadow." From Document Archéologia, No 1, 1973, Dijon.



Calendrier des saisons. 1974-75. Commission pour le Bureau de Poste de Terrebonne, Québec. 1.5 m x 9 m x 16 m.



Medicine Wheel de Big Horn au Wyoming et de Moose Mountain en Saskatchewan. Tumulus de pierres alignés vers le lever de soleil du solstice d'été et vers trois étoiles brillant dans l'aube d'un matin d'été. (John A. Eddy)

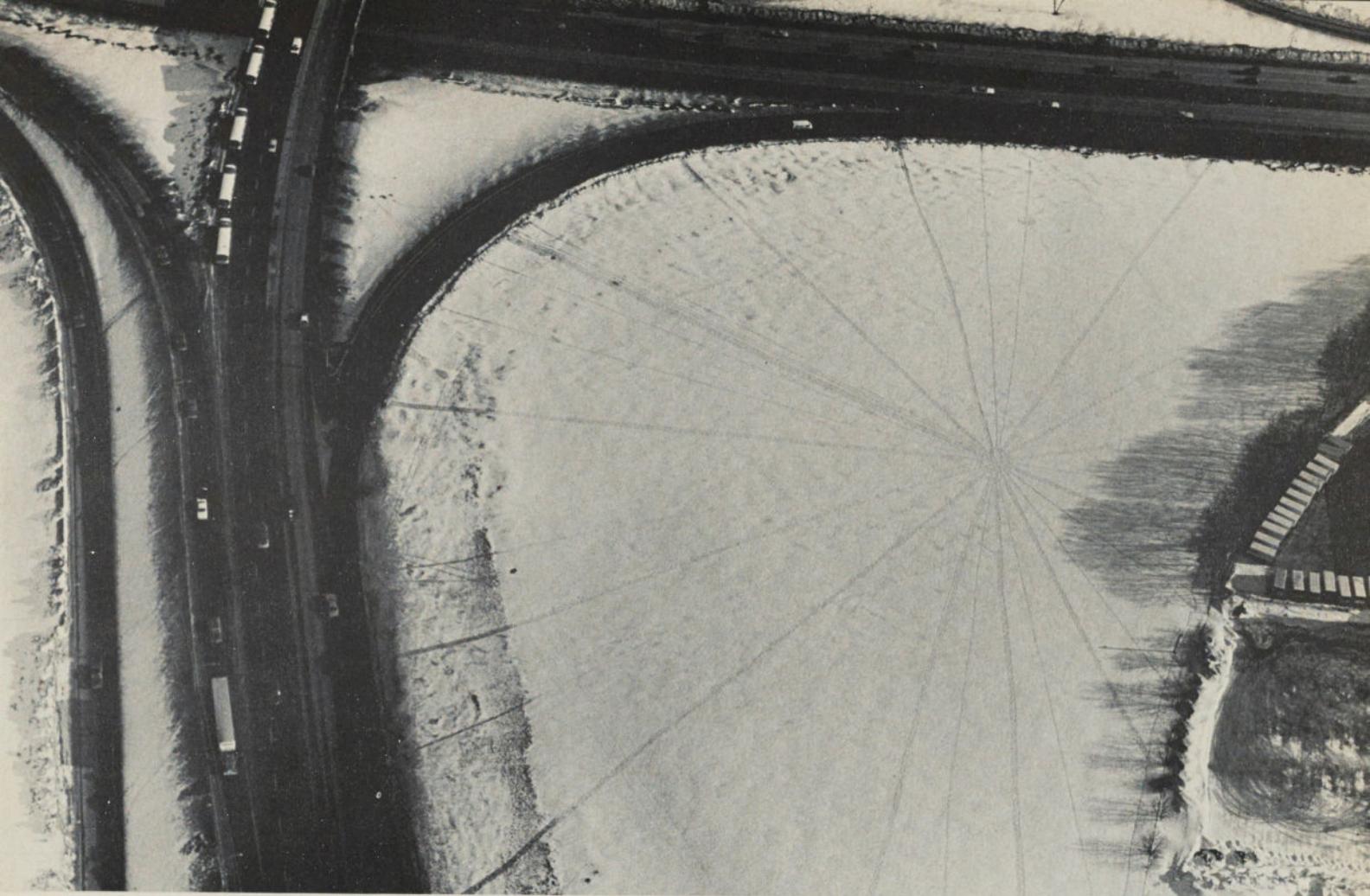
Big Horn Medicine Wheel in Wyoming and Moose Mountain Medicine Wheel in Saskatchewan. Cairns aligned to summer solstice sunrise and to three bright stars of the summer dawn. (John A. Eddy)

Vazan has always been attuned to natural phenomena. I remember talking to him after he had returned from an exhibition of his work at the Centre for Art and Communication in Buenos Aires, Argentina. I asked him if he felt dis-oriented in that distant city. "Yes", he said, "but not because of the city." Buenos Aires, with its European flavour, did not perplex him as much as the fact that, when looking out of the door of the art centre his first night there, he found changes in the sky. Southern hemisphere stars and constellations were, at that moment, visible to him for the first time; also, familiar constellations were askew, in some cases upside down. His immediate reaction was to transform this perception into part of his artistic repertoire. He came up with a piece called *Two Orions*, juxtaposed photographs of that constellation viewed in the northern hemisphere context of his back yard, and the southern hemisphere context of the art centre.

As an artist/cosmographer, Vazan is concerned with a human centered universe. He tries to signify, to bestow meaning, on situations where land, sea and sky can be re-experienced as primal orienting forces. Many works in this exhibition attest to this pre-occupation. It is no accident that inspiration is frequently drawn from primitive and prehistoric cultures and archaic civilizations. For example, native American land drawings, alignments and structures from Stonehenge, Egypt and Central America are modified and recast in a new context in an effort to re-acquaint us with some basic natural processes and relationships such as solar movements, seasonal changes, the life cycle, and the structure of perception itself. The latter is especially apparent in the various globe and visual sphere pieces.

Certain trends in recent contemporary art have revived the old, and I believe misguided, "art for art's sake" notion: the view that art constitutes a separate and distinct form of experience and knowledge, that it speaks (or should speak) only to itself. This perspective overlooks the fact that throughout history artists have often used the "aesthetic" to communicate implicit and explicit knowledge about environments. Even the origins of art bespeak this connection. For prehistoric people the universe was immediate and relevant, the object of ritual celebrations of an aesthetic nature that continually revived the peoples' understanding of natural cycles and their implications. Art, mythology and practical sciencing converged. Nowhere is this more apparent than in the art and artifacts found in caves in Western Europe dating from the close of the last ice age, fifteen thousand years ago. Forms of great beauty are accompanied by what at first glance appear to be decorative embellishments. Closer analysis has revealed complex notational systems, probably calendrical.⁶ Self, Society and Cosmos were in constant interchange. Today, with the onslaught of modern technology and the accompanying fragmentation and specialization of knowledge, our awareness of natural processes and cycles has become greatly attenuated. It is now the artist and the poet, rather than the scientist, who most struggle to keep the cosmographic vision alive.

Critics will perhaps argue that Vazan's works are naive attempts to re-capture an ill understood past, or that there are inaccuracies that derive from the idiosyncratic license he has taken in executing several of the projects. However, extreme exactitude is not his goal. Science can take care of that. His goal is to be suggestive, to make us aware of relationships known, but rarely experienced. With this kind of art, as in the case of mime, suggestiveness can at times



Snow Walk — Spoked Wheel. 1978-79 (Marche dans la neige — Roue à rayons) À l'échangeur Queensway, Ottawa.

convey more powerfully than exact replication. For example, Vazan's mazes do not coincide with any particular mazework unearthed by archeologists. Rather they provide us with an "ideal-type" or "archetype" intended to trigger our appreciation of the natural-process understanding that is an aspect of all mazeworks.

Being an artist/cosmographer is not without its hazards. Working on the environment, be it natural or cultural, poses problems rarely encountered in the painter's studio. While executing his snow mazeworks, Vazan has been repeatedly scrutinized by police cruisers. He was also interrogated by police when he was on a tour of the city photographing tree houses. In 1971, the completion of several global link-up projects was impeded when the RCMP intercepted the mails he had been receiving from around the world and questioned him regarding his intentions. We suspect that the FBI or the CIA may have played a role in prompting the investigation. He was not alone in his outrage over this invasion of privacy. It led me to write a satirical article accusing Vazan of being a spy. I claimed that his earth drawings and global link-up projects were done in collusion with Erich von Daniken, author of *Chariots of the Gods* and perpetrator of the notion that ancient earth drawings, such as the Nazca Lines of Peru, indicate landing locations for extraterrestrials who allegedly brought civilization to this planet. In the article I argued that Vazan's recent work was geared to facilitate a second coming of the extraterrestrials. We were tempted to send a copy to the RCMP.

However, the most painful intervention on Vazan's artistic freedom occurred with respect to the piece in this exhibition called *Stone Maze*, executed in Montreal during 1976 in Lafontaine Park across from the public library. It was part of the infamous Corridart series, works executed along Sherbrooke Street by local artists as part of a cultural festival tied to the Olympic Games. The project was funded and discharged under the auspices of the provincial government. Nevertheless, the mayor of Montreal claimed the works were an eyesore and in a midnight raid had the entire series destroyed right after it went on view. The artists involved are suing the city and Vazan's case is pending. Outrage over the incident has been international in scope.⁷

THE LANDWORKS: A PROVISIONAL ANALYSIS

One of the obvious features of many of the projects in this exhibition is their transient nature. For the most part Vazan, and other conceptual artists, are not trying to produce an enduring object. The art is ritualistic. It utilizes another aspect of time in that duration is required for a focus on immediate experience. It deals with the artist's action as he/she intervenes on an environment and/or perceives it through a particular medium such as photography or video. What resides in this exhibition are documents of that intervention or perception. Despite his widespread use of photography Vazan is not a photographer in the traditional sense, nor can his art be described as photography. The photograph is simply used as a document to record and recall

the intervention or perception. As I elaborated in an earlier publication, it is not the art of photography that is being demonstrated but photography for art's sake.⁸ However, the photograph can become a commodity having a market value. This situation, assiduously avoided in early conceptual art, is frequently becoming the norm. Again, it must be stressed that the photograph is not a work of art *per se*; it is used to document the elaboration of an artistic idea.

The above statements logically invite comparison of the relationship between conceptual art and more traditional forms of representation such as painting and sculpture. A number of conceptual artists have been outspoken in their belief that there exists an unbridgeable gulf between the two realms. Earlier, I mentioned how Vazan's land art was a continuation or extension of his canvas to the environment itself. I believe that there is a continuum, rather than a discontinuity, in Vazan's work, between what has been called "object art" (painting and sculpture) and "post-object art" (conceptual) traditions, and this continuum extends to recent art history as a whole. My view is that any work of visual art, be it "object" or "post-object", is both physical and conceptual, though one element might be more important than the other. *It is physical in that it is either an object or the result of an artistic event and it is conceptual in that it is the consequence of an idea emanating from the mind of an artist.* The audience experiences this unity, and the relative proportion of each of the elements, when viewing the work or evidence of the work. What much of conceptual art attempts to do, in addition to minimizing the notion of art as object, is to downplay the importance of the traditional media and techniques involved in painting and sculpture. The following equation might help explain the process: conceptual art = art making ritual + documentation.

Many of the landworks in this exhibition can be viewed as natural transformations. For example, the various mazes, spirals and snow walks are attempts to take a segment of the environment and render it meaningful through ritual demarcation. The forerunners of these projects were more minimal in scope. In the sixties Vazan began to intervene on the environment by piling rocks, arranging logs, using cord and laying down masonite slats. The geographic space was signified through these transient impositions. Culture was bridging nature. Mind was demonstrating its tendency to impose formal meaning on the external world in a fundamental way. When I first saw these projects they recalled some of the minimal demarcations found in the caves of prehistoric Europe and in the environment of modern day hunting and gathering people such as the Australian aborigines. Like the mythology of many pre-literate peoples, these precursors of art may have been attempts to come to grips with nature and natural processes. In Vazan's modern versions, an effort is made to re-acquaint us with what once were primal life-governing relationships.

Although Vazan's first earthworks were minimal statements, those on view in this exhibition are somewhat more intricate. They are symbolic on a number of levels. For example, some of the maze/spiral patterns are oriented to the position of the sun during the onset of the various seasons, thus forming a kind of environmental calendar. A more permanent attempt in this direction is the piece *Seasons' Calendar* located in front of the Terrebonne post office in Terrebonne, Quebec. In the landwork *Pressure/Presence* the play on humankind making its mark on the environment is not limited to the basic presence of lines but extends to the fingerprint whorl suggested by the orientation of the



Frégate et lignes droites sur les plaines de Nazca au Pérou.

Frigate bird with straight lines in Nazca Plains, Peru.

44 Flights into Yesterday

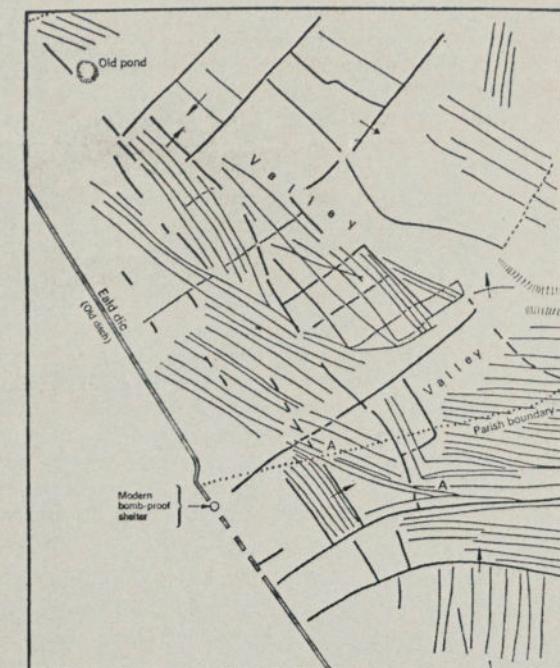


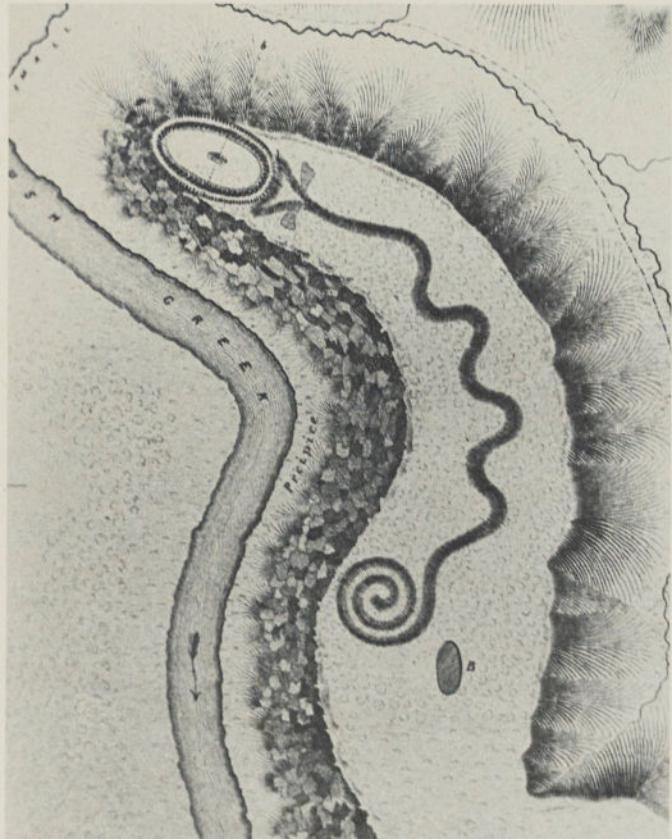
Figure 2. Diagram of 'Celtic' (bold lines) and Saxon (thin parallels) lynchets at Thornham Down, Wiltshire

lines. This body-extension-imposition idea is also apparent in the handprints that make up the earth-drawing *York Palms*. A work like *Pressure/Presence* symbolizes the Earth's daily movement, seismic activity, the seasons, geography, and factors pertaining to the human agency. Similar implications can be inferred from *Epicentre with Slip*. However, given the context and concept of "two nations", *Pressure/Presence* can also be taken as a political commentary, though this is not the artist's primary intention.

Several of the landworks, in addition to being ecological and cosmographic statements, are intended to be sanctuaries providing a sacred space for contemplation. *Stone Maze* is an excellent example. It is a centre for reflection, part of a city park island encircled by auto traffic. The labyrinth pattern suggests a ritual game; the opening represents the vulva of an earth mother. The destruction of this work by the City of Montreal is symptomatic of the domination of nature, and the naturally human, by agents of modern technology. Although Vazan's work does not explicitly point to the crisis in our biosphere, it prompts our awareness of it.

In *Ghostings*, historical time as well as natural space is being signified. This land drawing is a play on recent aerial archeological methods of locating early human habitation sites using infrared photography, oblique lighting (at sunrise and sunset), varied vegetation growth and surface contours viewed from a distance. In *Ghostings*, the straight lines signify the natural: they highlight glacial scratchings etched into the bedrock of the Toronto region during the last ice age, which receded perhaps fifteen thousand years ago. The curved lines draw our attention to an Indian village that pre-dates the coming of the white man. *Ghostings* is also a commentary on the interplay between nature and culture during a time when a more equitable balance between the two realms was achieved.

Several of Vazan's environmental projects deal with time in its many dimensions. They particularly draw our attention to cyclical rather than linear conceptions of time, the way time was perceived prior to the advent of the mechanical clock. Today we work with one standard reference for time and impose it on nearly every aspect of our daily lives. In



Great Serpent Mound, Ohio. Planche XXXV, Ancient Monuments of the Mississippi Valley, 1847, par Squier et Davis, Smithsonian Institute, Washington.

Image de fécondité et lien possible avec Avebury en Angleterre?

Precursor du Serpent à plumes du Mexique selon la théorie du Diffusionisme?

Genesis genitals and a link with Avebury, England?
Precursor of Mexico's Plumed Serpent, if Diffusionism were to apply?



*Outikan Meskina, détail, 1979-80. Parc urbain de Chicoutimi.
2 m x 70 m x 89 m.*

early epochs this was not the case. Time was connected to nature and natural processes. It was experienced in recurring periodic cycles, often between extremes such as in night and day, winter and summer, drought and flood, age and youth, life and death. This perception was extended to the dominant life activities such as hunting, planting, and ritual celebrations. Vazan's concern with cyclical natural time dates back to the small scale temporary earthworks he constructed in the late sixties. In this exhibition *Stone Maze* evidences his most monumental (pun intended) attempt to make us aware of cyclical natural time. The opening of the maze points to the position on the horizon where the sun will rise during the summer solstice. Foresight rocks positioned beyond the perimeter of the maze indicate sunrise and sunset conjunctions for the two solstices.

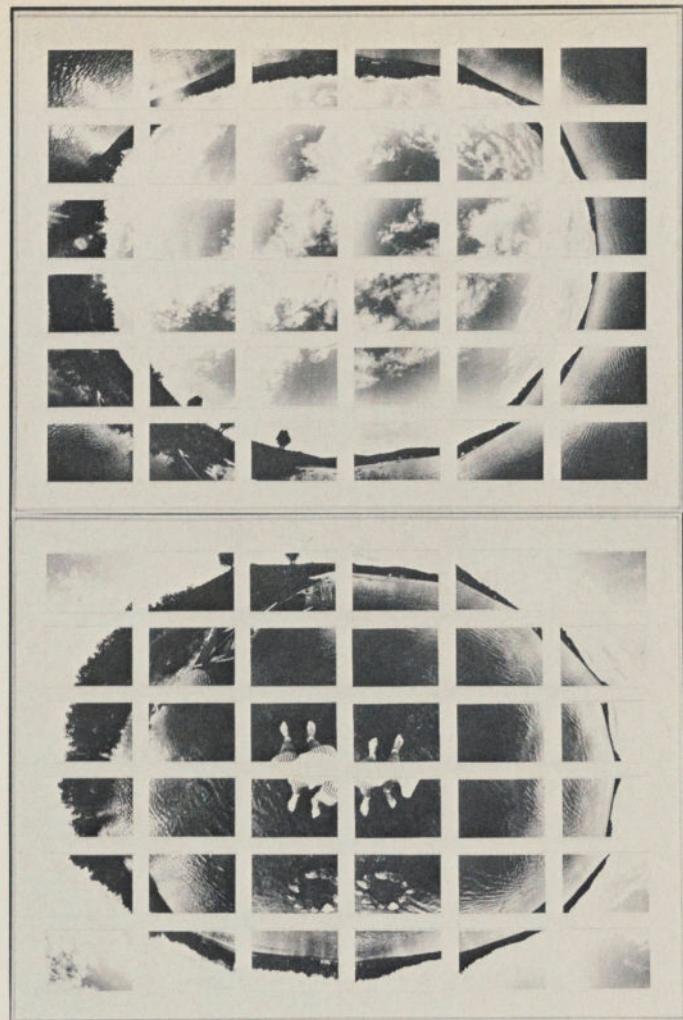
Time in the sense of duration is another dominant aspect of his works in the field. Beyond the need to turn the head and body to take in the whole work, compounding the normal visual point fixings of the eye, the land pieces invite spectator participation. Whether the works be of the surface only, or structured by boulders, the invitation is for the participant to kinesthetically follow and explore paths within and outside of them. These landworks require more than the cursory glance normally given to the usual art object. Because of scale and physical displacement, they demand a body movement throughout their spread — making us aware of the extended time element to fully take in all the works' aspects. This stretching out of awareness with alternating fixings and disruptions of perception mixed in with general and recent memory leads to multiple shifting syntheses of direct experience. A kind of inversion of sense of place occurs so that we become conscious of our inner space. It is not by the eye alone but rather with the foot that these works are travelled.

It must be noted that Vazan's documentation photos tend to visually draw together the landworks because of the aerial distancing via light aircraft. Back to the single glance? Not really. The photographs are for documentation purposes only, but allow for subsequent and secondary experiential triggering. The primary experience lies in the work itself, a network of paths and visual perspectives where the whole work is never comprehended at any one point in time.

One final comment on Vazan's land art might be in order. This relates to its ephemeral character, a phenomena especially apparent in the land drawings and snow tracings. Since the landworks are semi-permanent at best, does it constitute a realm qualitatively removed from the more enduring objects we associate with painting and sculpture? Both Vazan and I would argue that the difference is one of degree. Time erodes all human statements, some more quickly than others. The ephemeral nature of his landart can lead us to question the assumed durability of any object or environment.

GLOBES AND SPHERES: A PROVISIONAL ANALYSIS

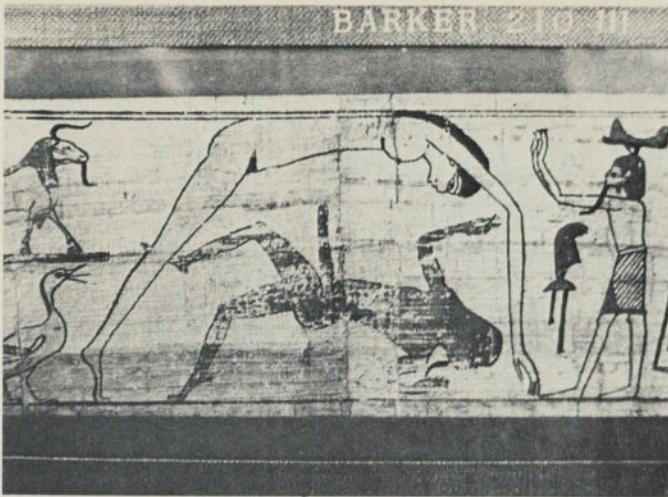
A great deal of Western art has deliberately explored the limits of, and the relationship between, perception and cognition: the dialogue between eye and mind. The various globe and visual sphere projects in this exhibition continue the tradition. They also take it into a new realm by exploring properties of the photographic image. Just pause and think: how much is our awareness of environments other than those in which we live and work mediated by the photograph?



Two Globes No. 1, 1976-77 (Deux globes no 1) Collection de la Banque d'oeuvres d'art, Conseil des Arts du Canada, Ottawa.
(Photo: Brian Merrett et Jennifer Harper)

The anthropologist Claude Lévi-Strauss has argued that all works of art are reduced models of the reality being depicted.⁹ The reduced model gives a knowledge of the whole, and the unsuspected relationship between its elements, while in the original only partial understanding is possible. Shrinking the scale helps render the object more accessible. In the globe and visual sphere projects Vazan uses the camera to reduce and contain various structures found throughout the world. This transformation enables us to see the object or location in a new and unusual way. Sometimes a visual pun may result. The depicted structure may resemble something bearing not the remotest connection to it. For example, the way Vazan has displayed monumental architecture in the globe and sphere pieces has led several commentators to remark that the structures look like space ships. Perhaps in some of the historically archaic examples, von Daniken's chariots of the gods hypothesis might be a factor prompting this resemblance.

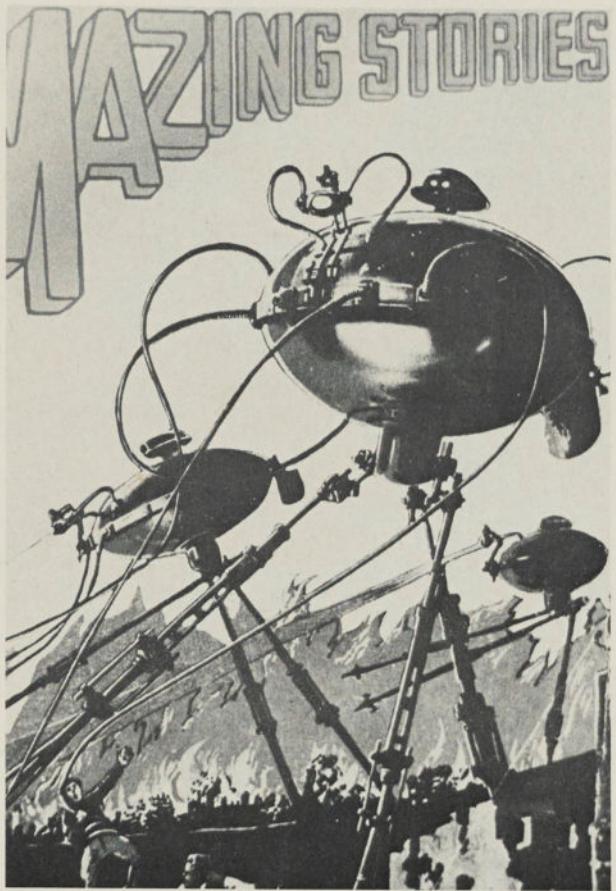
The globe, the sphere and the circle reappear with intriguing regularity in Vazan's recent work. They suggest an attempt to unify in the face of our modern technological legacy: the fragmented, the discrete and the specialized. This concern for unity began manifesting itself in the early *Worldline* and *Contacts* projects. In *Worldline*, Vazan had people in different art centres around the globe join in a



Separation of earth from sky into individual spheres.
(Séparation de la terre et du ciel en sphères individuelles) British Museum.

"Nut, déesse égyptienne du ciel arrachée à Geb,
dieu de la terre." Voir la série Deux globes.

"Nut, Egyptian Goddess of the sky torn from Geb,
the Earth-God." See Two Globes series.



*Engins martiens de The War of the Worlds par
H. G. Wells. Voir Globes — Deux niveaux.*

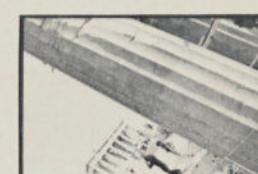
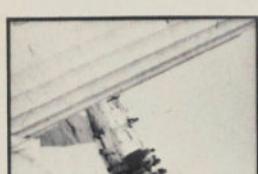
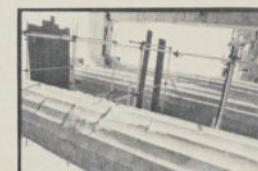
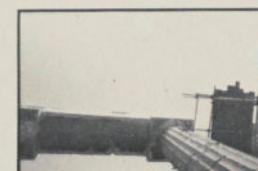
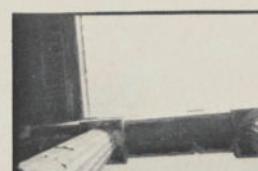
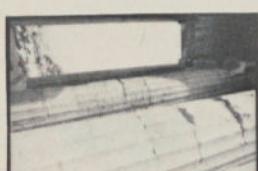
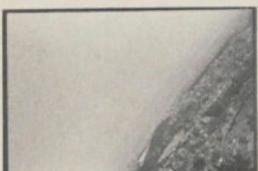
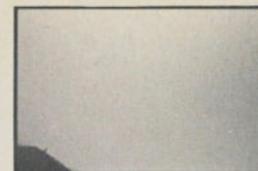
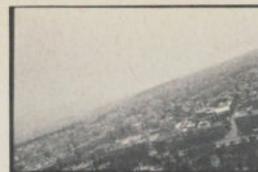
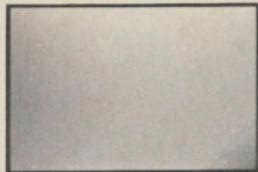
*Martian machines from H. G. Wells' The War of
the Worlds. See Two Level Globes.*

common communication by laying down angled black cloth tape lines aligned so that one arm pointed to the nearest site participating in the project to the east, and the other to the west. For example, in London one arm of the tape angle pointed to Zaire in Nigeria, the other to Paris, and so on around the globe. In *Contacts* the common task was for people in the various countries to photograph a natural and a cultural transformation, their living space or neighbourhood, and to effect or observe a minimal "X" demarcation. The subsequent documentation book of the project highlighted both the diversity and unity of the participants. However, in this exhibition, concern with the global focuses on structures and their perception, rather than with people and events, but in both cases it is the photograph that draws our attention to the wholeness and unity being signified.

While the landworks frequently deal with time, the globe and visual sphere projects tackle space in nature and the structure of architectural space. *Visual Sphere from Jacques Cartier Bridge* is a prime example. The work demonstrates that although we conceptualize the particular environment surrounding us as a whole, we only perceive limited segments of it at any one time. Vazan uses the camera to capture these segments as they are experienced three-dimensionally. He then transfers them to the two-dimensional form of the photograph in a manner that recreates, on a reduced scale, a sense of the original structure that would surround the viewer should he/she stand on the same spot as the artist. The fact that we only perceive limited segments of an environment at any one time is highlighted by the camera's view finder, since its visual field, at a given instant, is considerably less than the human eye's framing. The camera's perceptual limits therefore, can prompt us to think about the limits of human visual perception and the fact that in any environment, we know, or we think we know, considerably more than we actually see in a given instant.

The various globe and visual sphere projects remind me of a little known fact unearthed by researchers in psychological anthropology: that we have to learn to read a photograph. Cross-cultural studies have shown that the recognition of a photographic image, which transforms three dimensions into two, while retaining the illusion of three, is not an innate phenomena. It requires learning. Non-western peoples who have never seen photographs have to be taught how to perceive the illusion. However, despite the fact that we have been trained from an early age to comprehend the photographic image, this training has been geared to the single image. For example it is through picture-post-card archetypes that we relate to the familiar monuments, such as the Eiffel Tower, depicted by Vazan in this exhibition. How many of us are prepared to relate to the multi-faceted enveloping and inside/outside planes of perception integrated in the globe and visual sphere works? Without doubt many of us experience a tension. In our mind's eye we try to align the individual photographs to give us a sense of how the structure ought to look when visually represented in a more traditional way.

The juxtaposed photographs in the globe and visual sphere pieces force us out of the passive consumer role we play when looking at the photographic image of well-known monuments or sites. They compel us to put ourselves in the artist's place, to try to understand and relate to his experience of the situation being depicted. This is not the first time in art history that a series of works has dealt with more than what the eye sees in a given instant. Early in this century,



Acropolis Two Levels. 1979 (Deux niveaux — Acropole).

analytical cubist painting tried to visually depict what the mind infers but what the eye cannot see in a given perceptual instant, for example, the backside of familiar structures. In addition, several cubist/futurist works have also attempted to deal with what the eye sees in a series of instants by freezing different stages in the movement of phenomena.

At the outset of this section I mentioned how much our awareness of environments other than those in which we live and work is mediated by the photograph. This is especially true in the case of the various monuments and structures highlighted in the globe and visual sphere projects. The new vision of these phenomena presented in Vazan's work can make us aware of common properties that are unsuspected when we view these phenomena in a more traditional context. From the pre-Columbian Americas, to ancient Greece, to the European Renaissance, to the modern industrial world, similar motifs are repeated in the structure of architectural space. Vazan signifies this unity in the face of the bewildering technological diversity of our time.

Underlying artistic visual conceptions or styles, lies an impulse to transform natural and man-made environments rendering them meaningful within a given culture. In traditional painting and sculpture (including non-figurative) this activity is mediated through the properties of an art object. Conceptual art, as elaborated by Bill Vazan, by dispensing with traditional media and techniques and working directly on environments, tries to bring us in contact with the fundamental mode, or root structure, of aesthetic understanding. The conclusion I draw from his work is that this foundation is much closer to nature and natural processes than the ideology of our technological society has led us to believe.

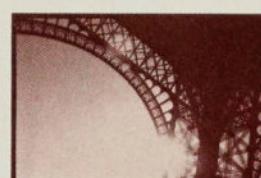
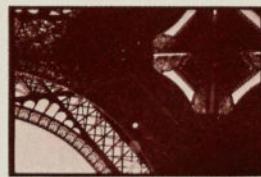
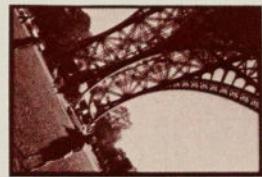
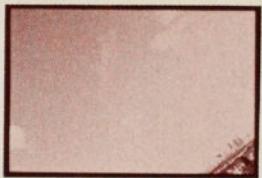
I see Vazan's recent work as a cosmographic diary. He has traveled the world and explored the limits of his own back yard (literally) in a personal vision quest for a unified sensibility. He has dealt with the natural relationships that once constituted a collective life-governing experience; he has sought the Ariadne's thread, the common line, through a complex labyrinth of humanly created structures. In accomplishing this he has not rejected technology. Instead he has turned it back on itself in an inquiring way and adapted it to further humankind's relationship to nature and self-understanding.

Paul Heyer

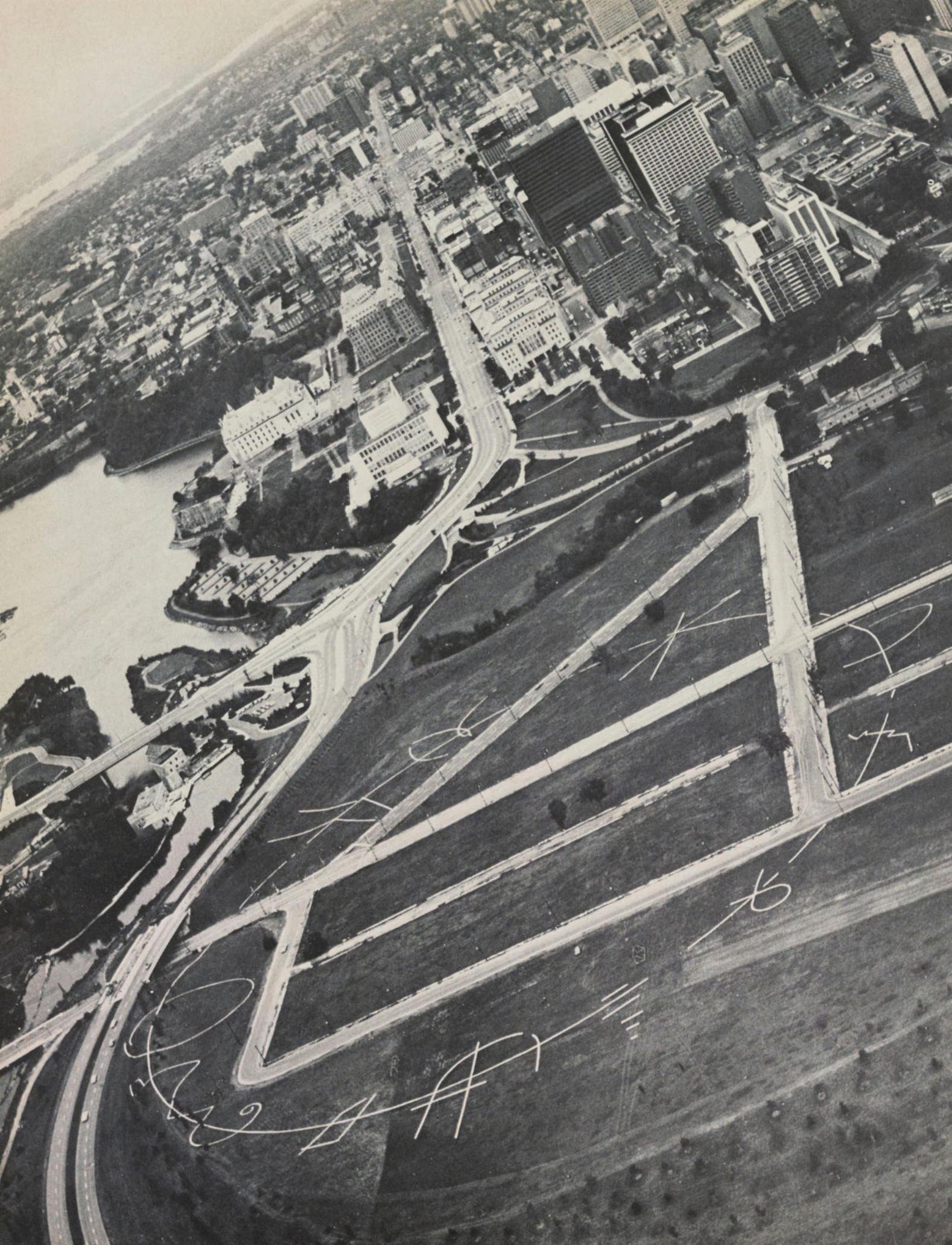
Department of Communication
Simon Fraser University
Burnaby, B.C.

REFERENCES

1. This essay is dedicated to Ingrid Fowler in the hope that it might inspire her career.
2. Vazan, William. *Worldline*, Montreal, 1969-71.
Vazan, William. *Contacts*, Montreal, 1971-73, Véhicule Press.
3. Heyer, Paul and Vazan, William. Conceptual Art: Transformation of Natural and Cultural Environments, *Leonardo*, Paris, Vol. 7, No. 3, 1974.
4. Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*, Chicago, The University Press, 1968.
5. Leiss, William. *The Domination of Nature*, Boston, Beacon Press, 1974.
6. Marshack, Alexander. *The Roots of Civilization*, New York, McGraw-Hill, 1972.
7. Dubicanac, T. Urban Art, *Leonardo*, Paris, Vol. 12, No. 3, 1979.
8. Camerart, Montreal, Galerie Optica, 1974.
9. *Ibid*, ch. 1.



Deux Niveaux — Tour Eiffel (détail). 1977 La Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa.





York Palms. 1973-77 (Paumes de York). Craie sur gazon. 165 m x 500 m. Exécutée avec les étudiants de maîtrise en arts visuels à l'Université York à Toronto.

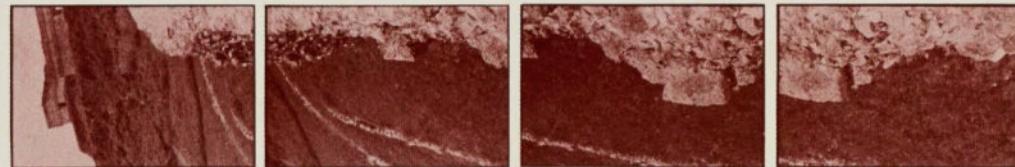
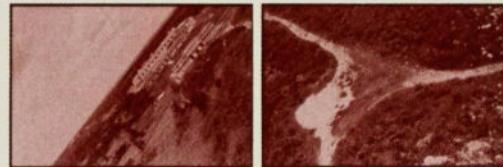
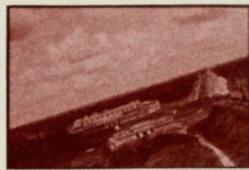
Sept paires d'empreintes de mains (d'étudiants et de l'artiste) montrent la manipulation de la surface de la terre par l'homme tout en imitant par la couleur blanche et les cannelures apparentes l'abrasion causées par les anciens glaciers.

Seven pairs of handprints (students' and artist's) showing today's manipulation of the earth's surface by man, while emulating through the white color and apparent gouging, the early glacier abrasion of the land.

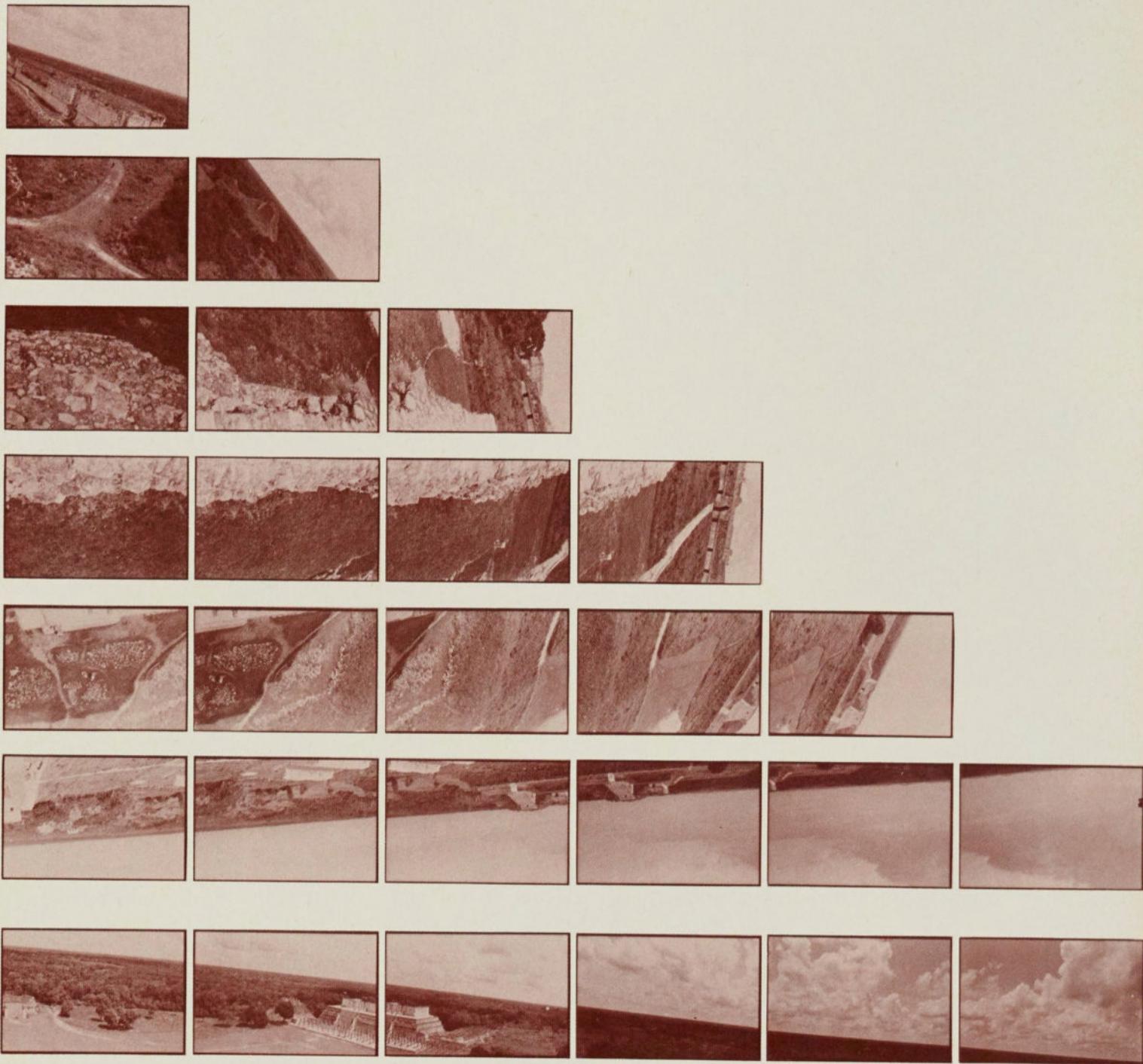
Plane Talk. 1979-80 , Plaines Le Breton, Ottawa.

Visiteurs primitifs pré-vikings et amérindiens. Écrits et pictographes sur les lieux du portage.

Early visitors, pre-Viking and Amerindians. Writing and pictographs at the portage place.



Mayan Unfolding. 1979 (Déploiement maya) Yucatan (Uxmal et Chichen Itza).



Balayages d'un "Globe" étendus par étapes de deux.
"Globe" sweeps stretched by steps of two.



Epicentre with Slip. 1977-78 (Épicentre avec glissement) Harbourfront, Toronto. Craie sur gazon. 123 m x 100 m. (Photo: Michael Mitchell)

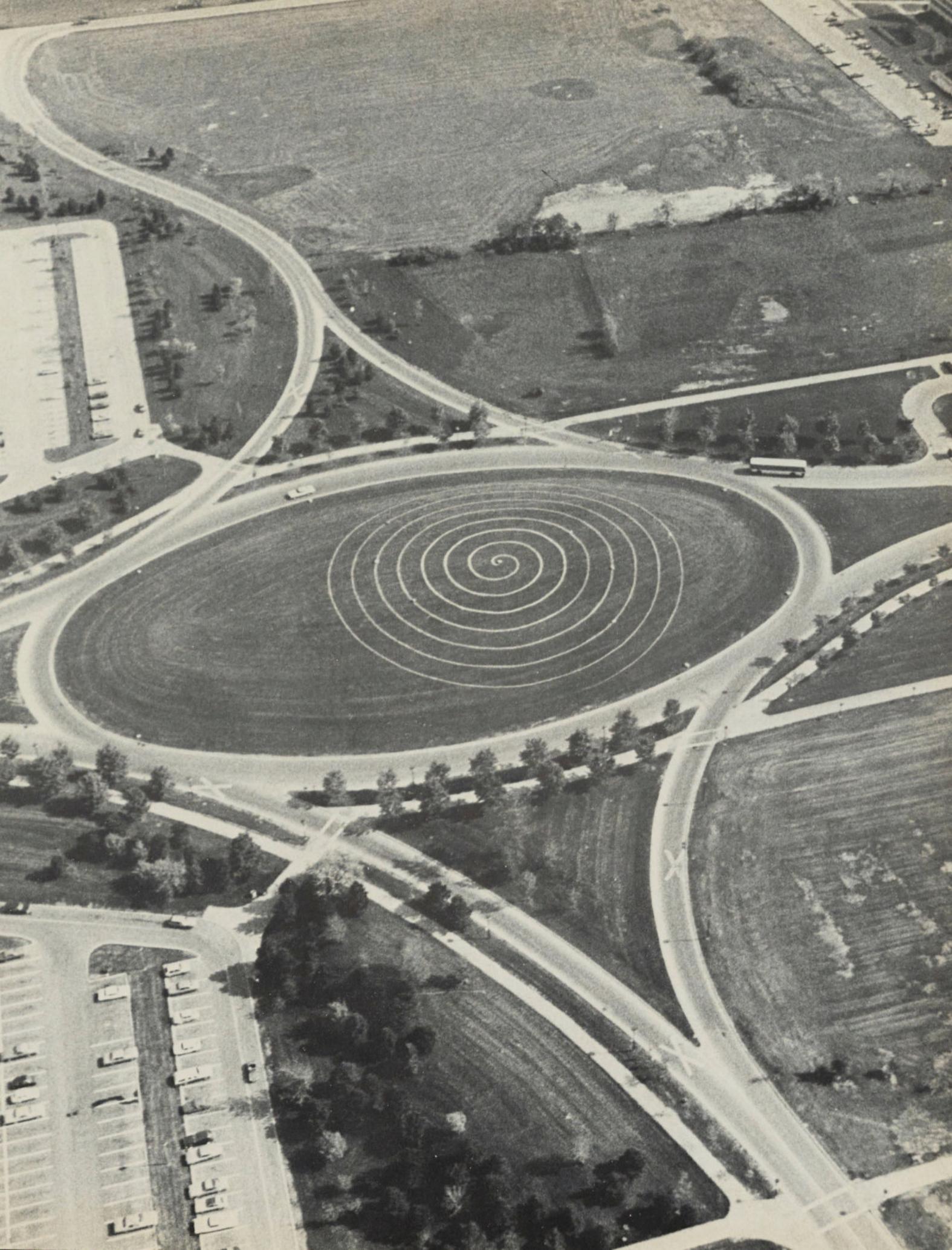
Pour doter Toronto d'une histoire.

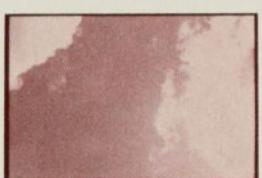
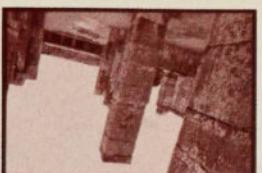
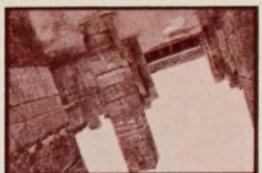
Furnishing a history for Toronto.

Blocs de granite disposés à intervalles réguliers sur la spirale et au bord du monticule pour représenter les points solsticiaux.

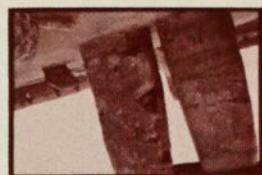
Boulders placed at staggered intervals on the spiral arm and at the mound's edge to form solstitial alignments.

Sun Zone. 1977-78 (Zone solaire) York University, Downsview. Craie sur gazon et treize blocs de granite. 8 m x 139 m x 74 m.

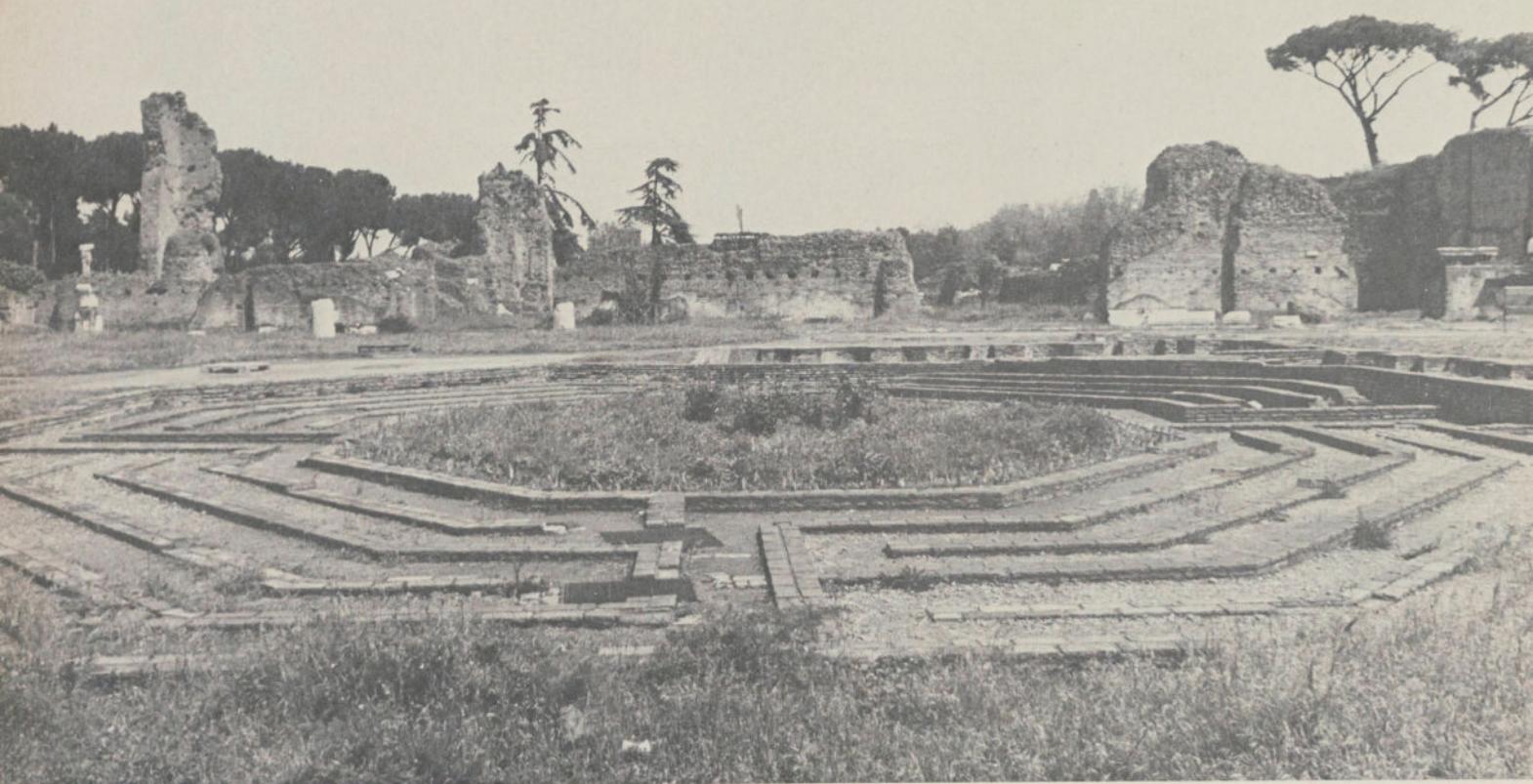




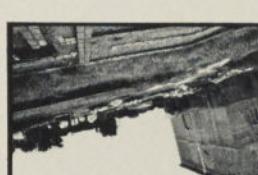
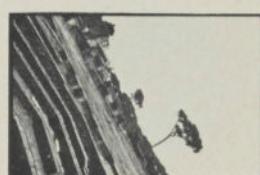
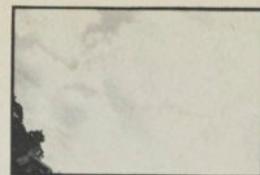
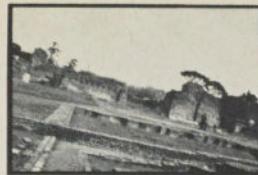
Sky Globe. 1979 (Globe céleste) Chichen Itza.



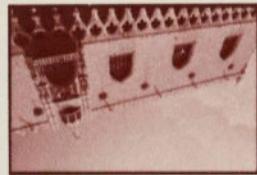
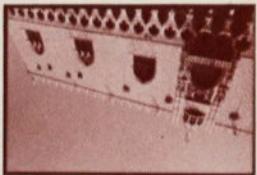
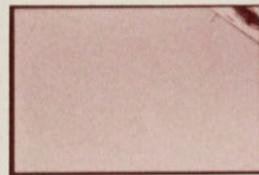
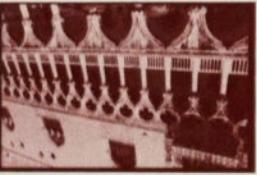
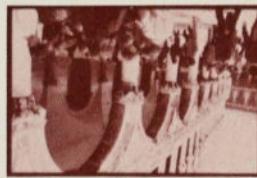
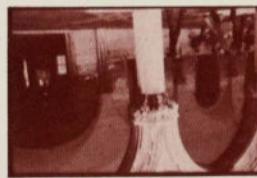
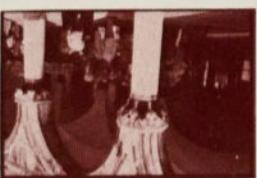
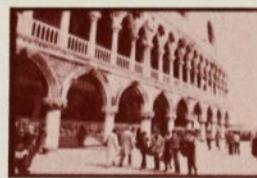
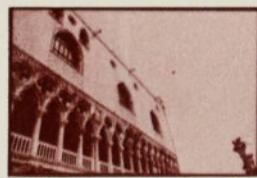
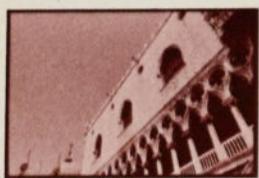
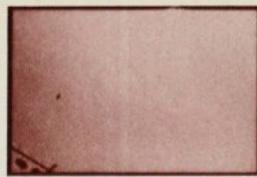
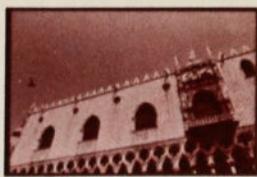
Sixth Circle. 1977 (Sixième cercle) Stonehenge.



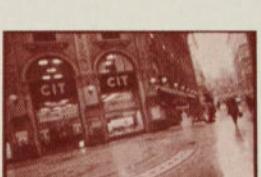
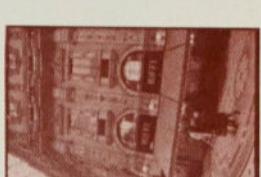
Dédale en brique découvert sur le Pont Palatin à Rome.
Brick maze found on Palatine Hill in Rome.



Brick Maze. 1979 (Dédale en brique) Mont Palatin.



Asian Entry, 1979 (Entrée asiatique) Venise.



Two Axes. 1979 (Deux axes) Galleria, Milan.



Stone Maze. 1975-76 (Labyrinthe de pierres) 1 m x 37 m x 55 m. 250 blocs de pierre à chaux d'approximativement une tonne chacun. Corridart, à l'occasion des 21e Jeux Olympiques à Montréal.

Refuge insulaire loin de la circulation urbaine, rocaille, lieu de réunions sociales; labyrinthe pour rituels/jeux; calendrier solaire avec pierres indiquant les lever et couchers de soleil des solstices; le tout englobé par le symbole de la vulve de la terre nourricière et de la naissance de la ville.

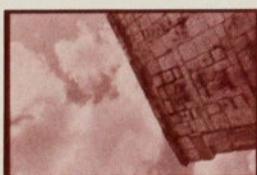
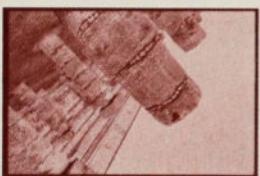
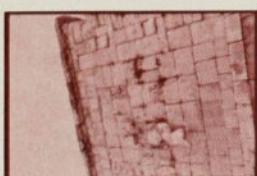
An island refuge from the city's traffic, being a rock garden; a social meeting centre; a maze for ritual/game; a sun calendar with foresight stones aligned to the solstice sun risings and sunsets; and all within the symbol for issue from the earth-mother's vulva and the beginnings of the city.

Lecture des augures chez les Indiens Montagnais dans une omoplate de caribou fracturée par le feu pour découvrir les meilleurs sentiers menant à une chasse fructueuse. L'utilisation de blocs de pierre provenant d'une carrière locale (entraînés vers le sud par les glaciers pour former un lit de moraine) dans le tracé de ce parcours, constitue un autre lien avec la région.

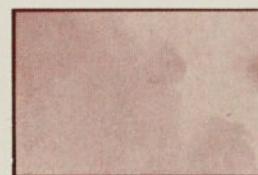
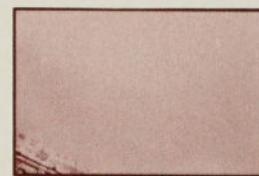
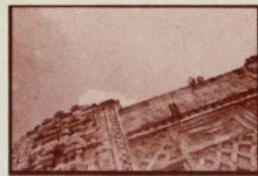
Deux conditions sont nécessaires à la découverte de l'objet: l'exploration de l'espace par le spectateur (transformé en participant) et la nécessité de prendre le temps de vivre directement l'expérience à travers la synthèse sans cesse changeante de fragments de perceptions et de mémoire.

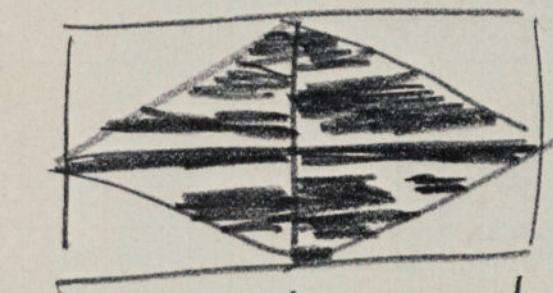
A Montagnais Indian augury reading of fire-cracked caribou shoulder blade bone to find the best paths for the successful meat hunt. These elevated lines of travel also relate to the region through use of local quarry boulders (rolled South by the glaciers and deposited in moraine beds).

To understand the object, two conditions are necessary: the exploration of space by the spectator (now transformed into participant) and the demand for time expenditure to find direct experience through ever-changing syntheses of fragmented perceptions and memory.



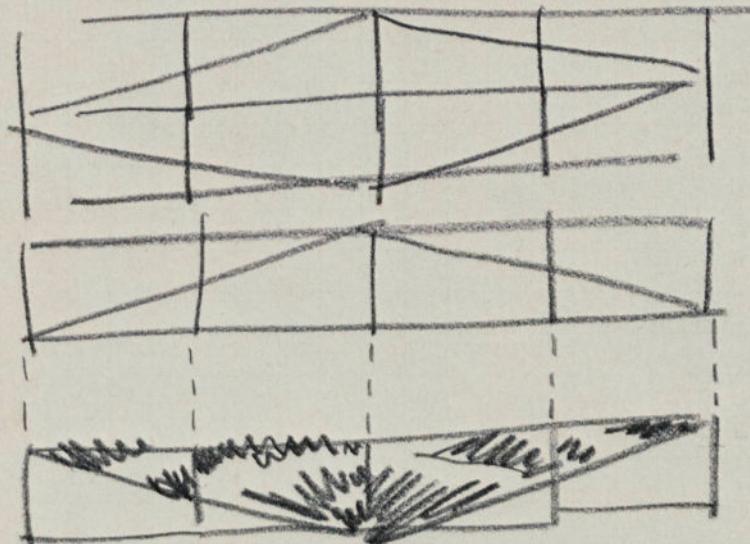
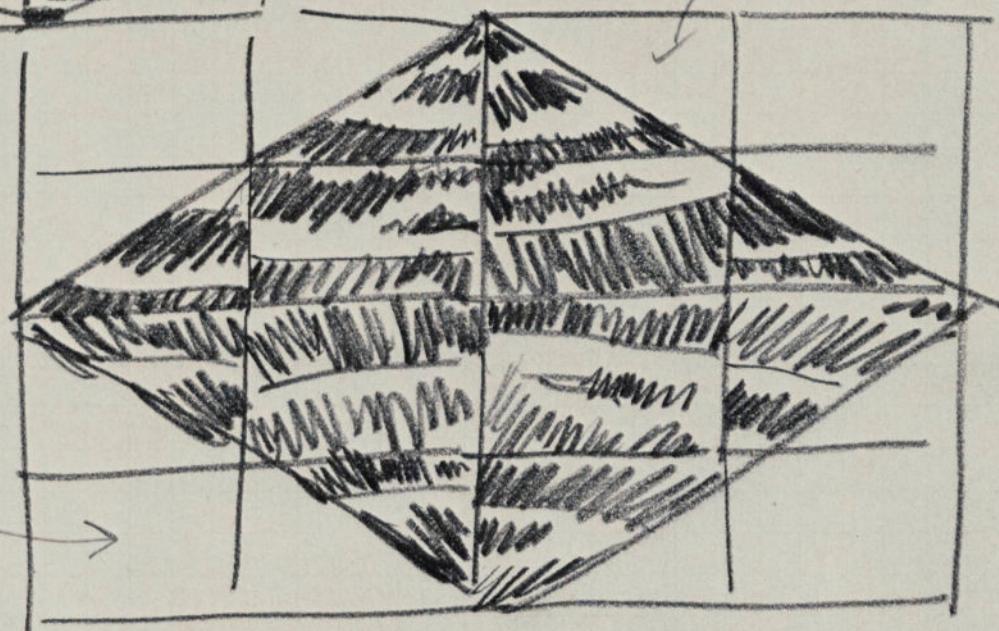
God's Eyes. 1979 (Les Yeux de Dieu) Yucatan (Chichen Itza et Uxmal).



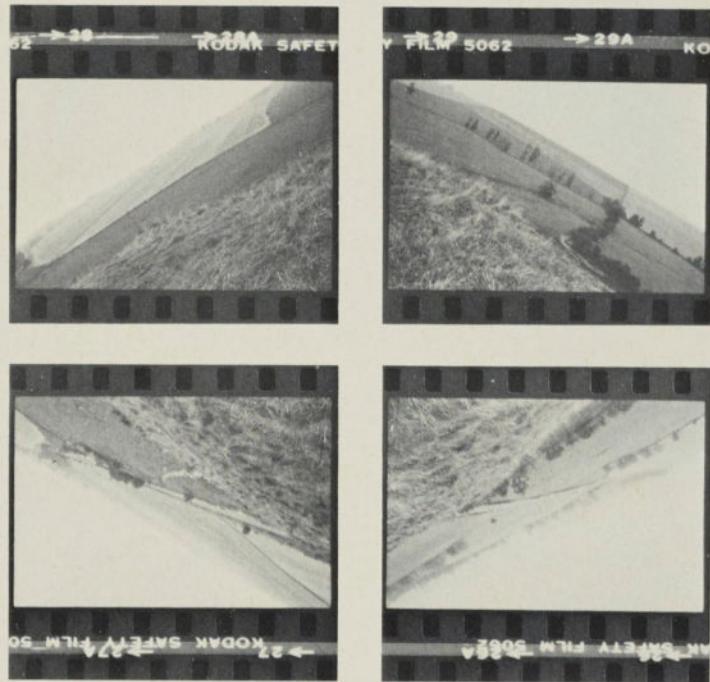


further horizontal waves
16 square $2\frac{1}{4}^{\circ}$

directions (?) to
covers?



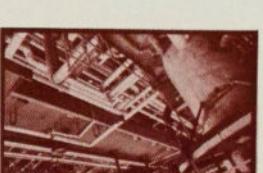
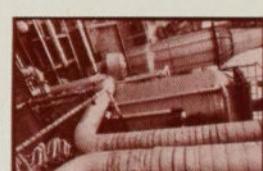
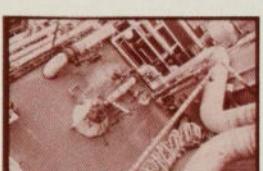
- plane trails
- sun rays (Egyptian pyramids)
- high sailing wings
- cloud herring bones
from Cessna.
- super highway alignments
- rivers - airports
- railway yards - farm fields



Silbury Pap in Flight. 1978 (Le Sein Silbury au volant).



Milan Roof. 1979 (Le Toit de Milan).



Eastern World, 1979 (Le Monde oriental).

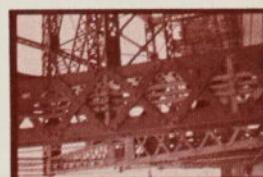
Three Snow Walks. 1978-79 (Trois marches dans la neige). À l'échangeur Queensway. Exécutée avec les étudiants de l'Université d'Ottawa.



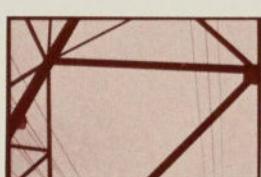
À lire dans le sens des aiguilles d'une montre: extensions fabriquées par l'homme de sillons tracés dans la neige par un bâlier mécanique, méandres pour briser la rigidité des formes géométriques de l'autoroute et roue à rayons reflétant le mouvement de la circulation sur le site.

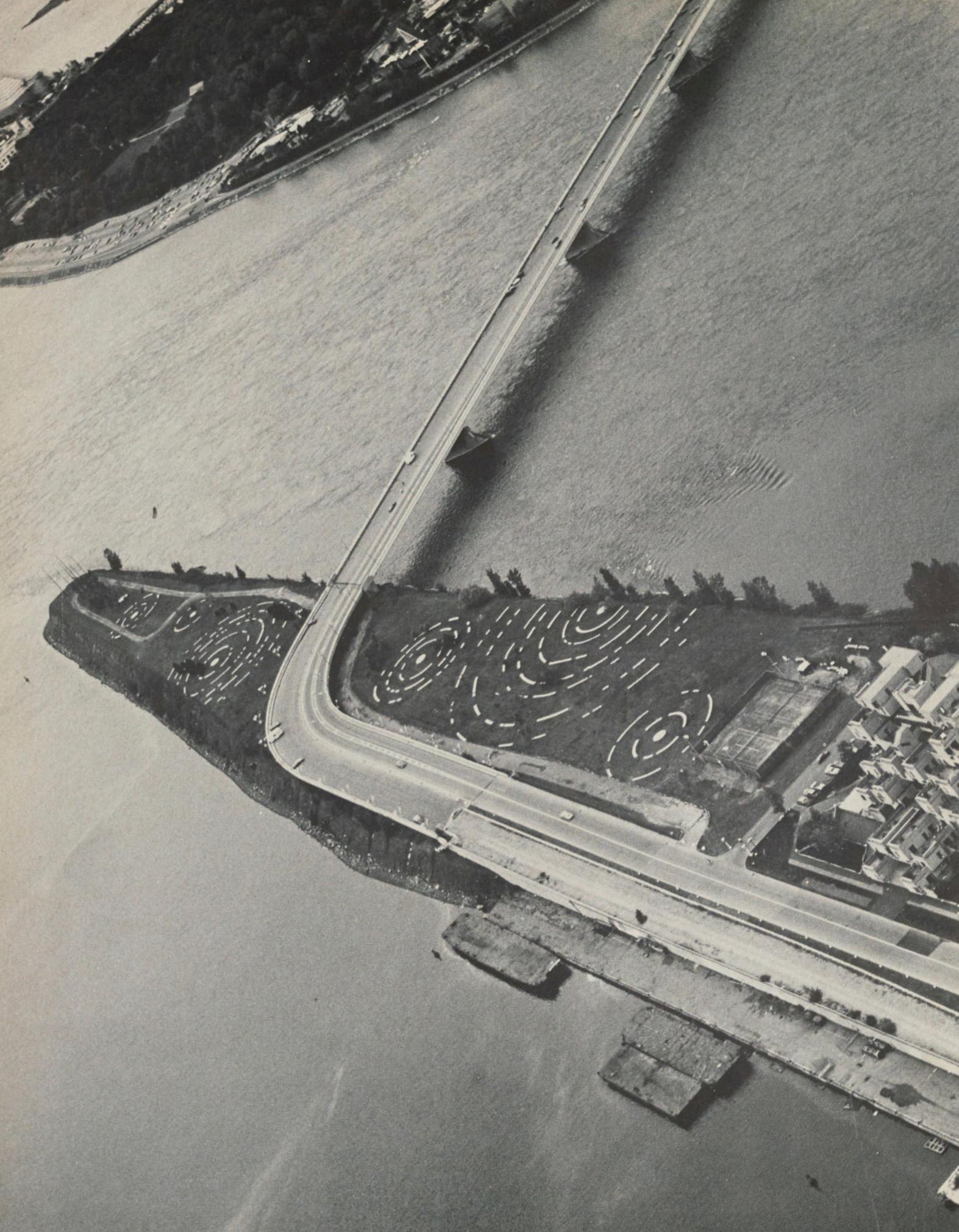
Reading clockwise: man-made extensions of snow bulldozer ridges, meanders to break the rigidity of the geometric highway shapes and a spoked wheel, reflecting the site's motion and turning the traffic along its edge.

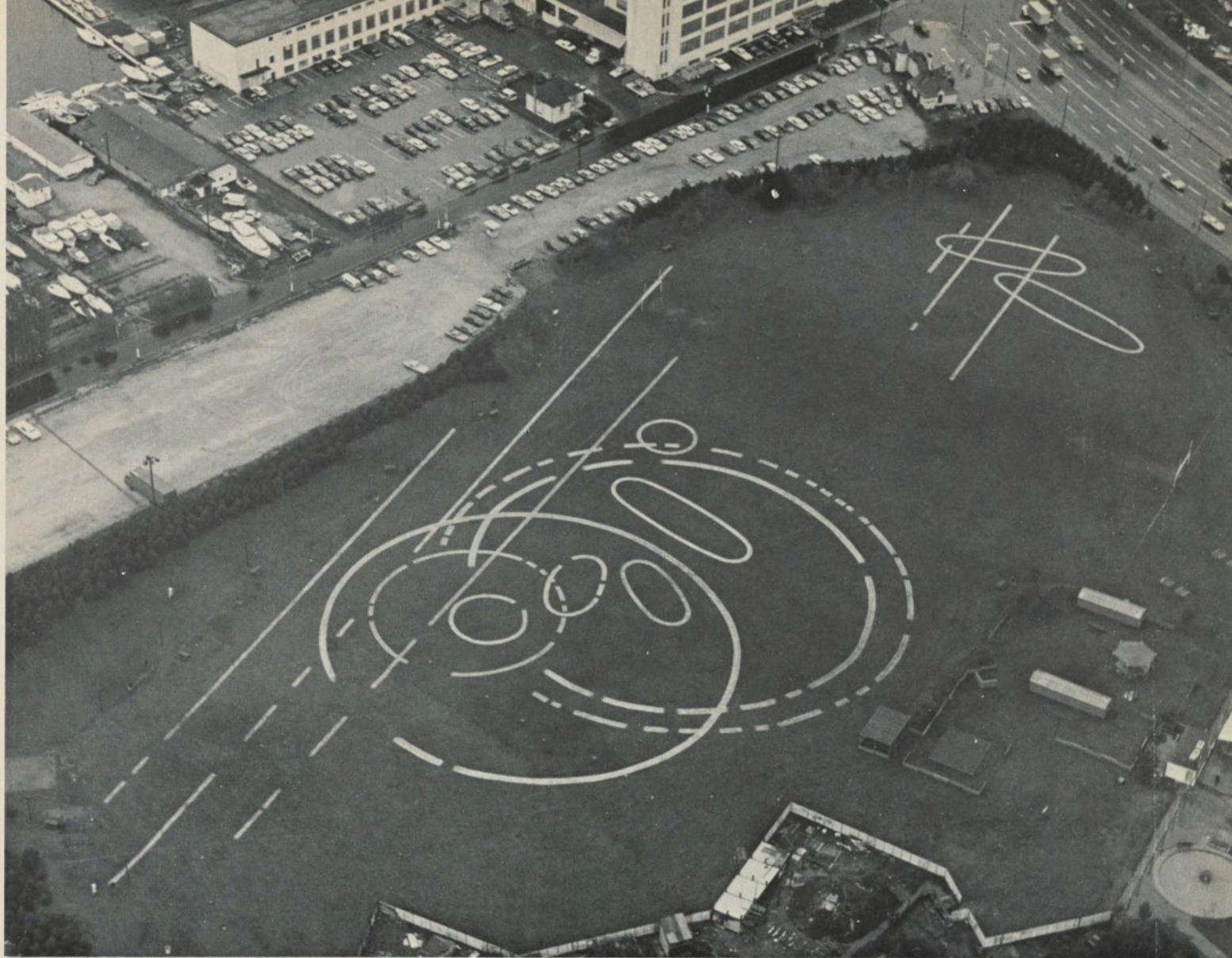




From Harlem Bridge. 1979 (Du pont de Harlem).







Ghostings, 1978-79. Harbourfront, Toronto. Craie sur gazon. 122m x 244 m.

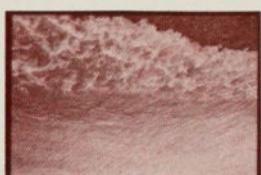
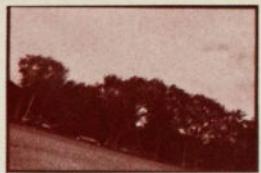
Stries de l'époque glaciaire découvertes dans la roche de fond de Toronto pendant les années 50 et le tracé d'anciens tumulus, d'anciennes maisons longues et palissades amérindiens du sud de l'Ontario.

Glacier striation marks as found in Toronto's bedrock during the 50's and the outlines of early Southern Ontario Amerindian burial mounds, longhouses and palisade enclosures.

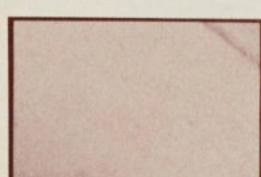
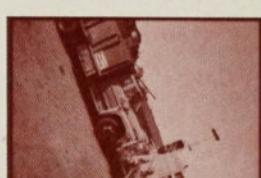
Hot Spots Shot, 1977-80. Cité du Havre, Montréal. Craie sur gazon. 110 m x 615 m.

Modèle d'activité volcanique dans la chaîne Montérégienne qui traverse le sud du Québec.

A Model for volcanic plug activity in the Monteregian chain across Southern Québec.



Device at Water's Edge. 1979 (Point de convergence au bord de l'eau) Kewbeach.





Pressure/Presence. 1978-79 (Pression/Présence) Sur les Plaines d'Abraham à Québec. Craie sur gazon. 400 m de diamètre.
Exécutée avec La Chambre Blanche.

Symbol de la dichotomie nature/culture: les forces de la nature et les besoins chez l'homme d'explorer et de reproduire le monde extérieur. Retour à un besoin primitif de comprendre et de contrôler les phénomènes qui nous entourent.

Les spirales alternantes et les cercles concentriques témoignent du mouvement toujours présent de la terre dans la région de la vallée du Saint-Laurent: résultat du mouvement de la croûte terrestre lors de l'époque glaciaire. La spire digitale d'autre part constitue une allusion directe à la présence humaine.

A symbol of the natural/cultural dichotomy: natural forces and man's need to probe and replicate the outside world. A kind of throwback to the primitive's urge to understand and control the phenomena about himself.

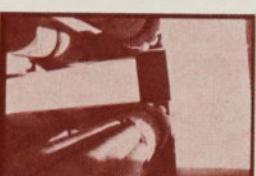
The alternating spirals and concentric circles indicate the ever-present earth movement in the St. Laurence River valley area: earth crust rebound from the last ice age weight. Whereas the fingerprint whorl constitutes a direct allusion to the human presence.



Cité du Havre Digs. 1978-79 (Fouilles à la Cité du Havre) Craie sur gazon. 92 m x 152 m. Exécutée en collaboration avec les étudiants de maîtrise de l'Université Concordia à Montréal.

On traite ici de trois cultures différentes. Rendre temporairement visibles: anciens temples/forts céltiques (voir Barry Fell et autres), maisons longues amérindiennes (Algonquines) et les restes des terrains géométriques de l'Expo '67. Des tumulus déjà existants furent utilisés dans trois des sites.

Three cultural horizons dealt with. To render temporarily visible: Early Celtic temple/forts (see Barry Fell and others), Amerindian long-houses (Algonquin) and the Expo '67 geometric terrain remnants. Already-present moundings were used for three temple and house sites.



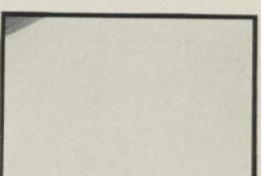
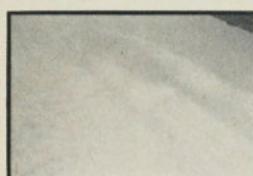
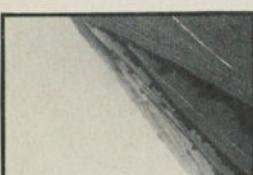
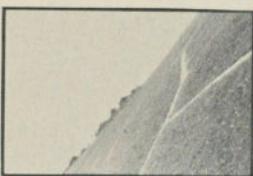
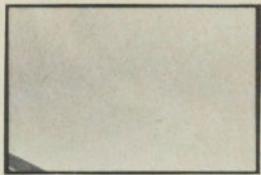
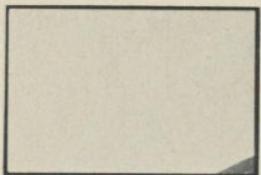
Luxor Temple Sky Globe. 1978 (Globe céleste, Temple de Luxor) Thebes, Égypte.



Karnak Temple Sky Globe. 1978 (Globe céleste, Temple de Karnak) de la série Carnac-Karnak. Versions agrandies (2 m x 2 m). Collections du Musée d'art de Joliette et du Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson.



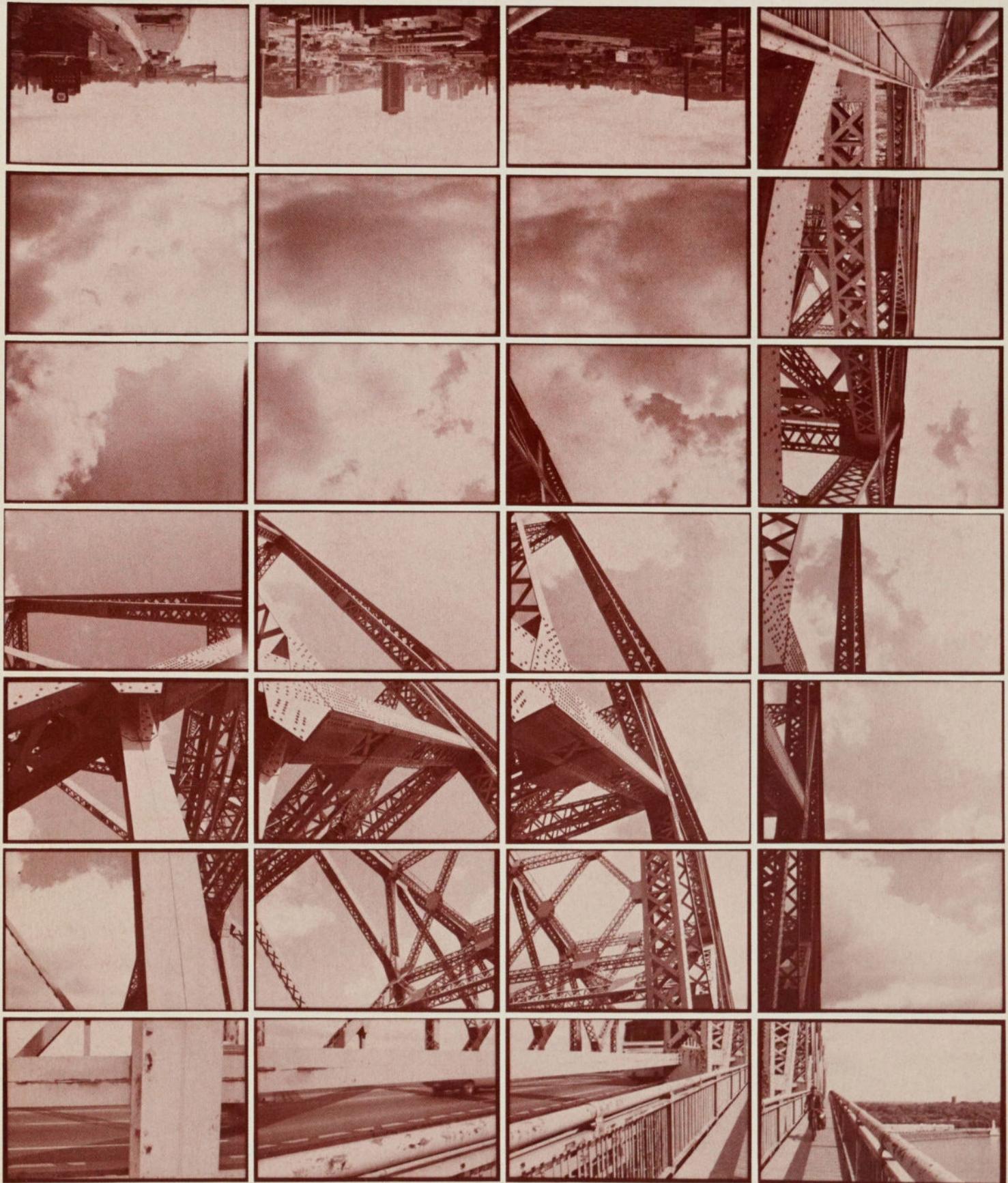
Cerne Abbas Giant. 1978-80 (Géant de Cerne Abbas).



Cerne Abbas Giant. 1978-80 (Géant de Cerne Abbas).

Visual Sphere from the Jacques Cartier Bridge (Quadrant) 1975-77 (Sphère visuelle du Pont Jacques-Cartier, Quadrant). Collection de la Art Gallery of Ontario, Toronto.



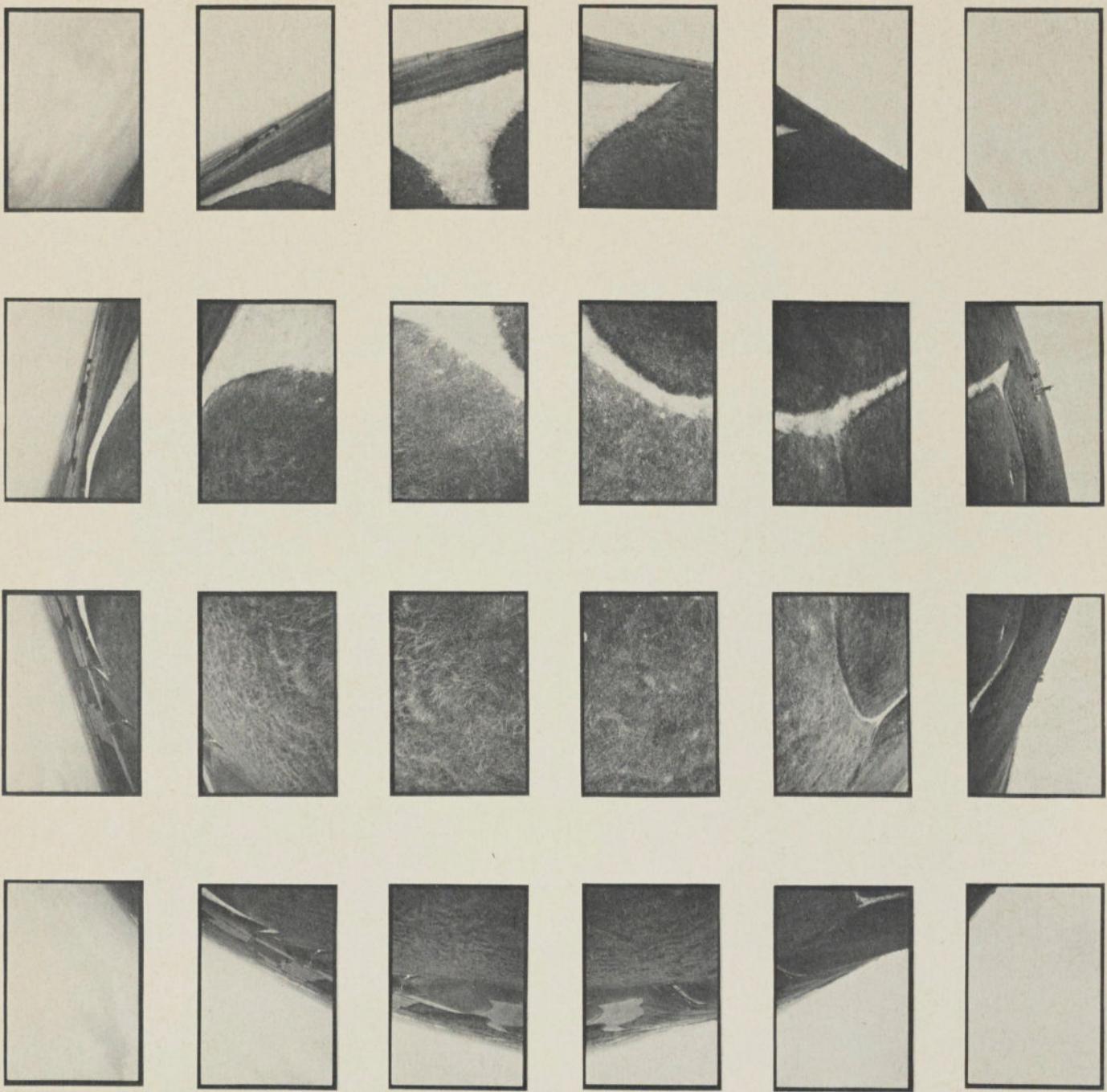




Uffington Horse. 1978 (Cheval de Uffington)

*Figure découpée dans la tourbe sur une colline et laissant apparaître le fond de craie.
Date du temps des Celtes. (Rencontre étrange)*

A turf-cut hill figure, dating from Celtic times. (Jet-lag meets chalk bird).



Uffington Horse becoming Flying Dragon. 1978 (Cheval de Uffington se transformant en dragon volant).



Helicopter Bubble. 1977 (Globe vu de l'hélicoptère) de la série Globes de Winnipeg, no 4. Collection de la Winnipeg Art Gallery.

LISTE DES OEUVRES EXPOSÉES

Dans la liste des œuvres, certains titres anglais n'ont pas été traduits, leur nature spécifique (jeux de mots, associations liées à un contexte particulier, etc...) les rendant intraduisibles sans que leur sens soit détourné.

Sauf indication contraire, les œuvres mentionnées ci-dessous font partie de la collection de l'artiste.

1. *Sphère visuelle du Pont Jacques-Cartier*, 1975-77.
156 photos noir et blanc, 28 x 26 cm chacune
Coll. Musée d'art contemporain, Montréal
2. *Visual Sphere from the Jacques Cartier Bridge (Lower Left Quadrant)*, 1975-77
(Sphère visuelle du Pont Jacques-Cartier, Quadrant)
49 photos noir et blanc, 28 x 36 cm chacune
Coll. Art Gallery of Ontario, Toronto
3. *The Winnipeg Globes: Approaching the Center of Canada*, 1977-78
(Globes de Winnipeg, vers le centre du Canada)
144 photos noir et blanc, 28 x 36 cm chacune
6 panneaux en tout dont 4 sont ici présentés
Coll. The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
4. *Deux Globes no 1*, 1976-77
72 photos noir et blanc, 20 x 26 cm chacune
2 panneaux
Coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des Arts du Canada, Ottawa
5. *Horizontal Waves*, 1977 (Vagues à l'horizontale)
12 photos noir et blanc, 40 x 50 cm chacune
Pièce au sol
Coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des Arts du Canada, Ottawa
6. *Deux Niveaux — Tour Eiffel*, 1977
24 photos noir et blanc, 40 x 50 cm chacune
Coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des Arts du Canada, Ottawa
7. *Pharaoh World*, 1978 (Période pharaonique)
Pyramides et tombeaux à Gizeh
24 photos noir et blanc, 40 x 50 cm chacune
Coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des Arts du Canada, Ottawa
8. *Stonehenge*, 1977
24 photos noir et blanc, 50 x 60 cm chacune
9. *Temple à Karnak*, 1978, Égypte
24 photos couleur, 40 x 50 cm chacune
10. *Deux Niveaux*, 1977, la Tamise, Londres, Angleterre,
48 photos, teintées bleu, 40 x 50 cm chacune
11. *God's Eyes (Detail)*, 1979 (Les Yeux de Dieu), détail
24 photos teintées bleu
12. *Nile Landing*, 1978 (Amerrissage sur le Nil)
7 photos couleur, 40 x 50 cm chacune
13. *Mayan Unfolding*, 1979 (Déploiement maya), Yucatan
54 photos noir et blanc, 50 x 60 cm chacune
14. *Ouareau — Pharaoh*, 1978 (Ouareau — Pharaon)
28 photos teintées bleu et brun, 40 x 50 cm chacune
15. *Milan Roof*, 1979 (Le Toit de Milan)
24 photos noir et blanc, 50 x 60 cm chacune

OEUVRES SUR LE TERRAIN

86 cm x 112 cm chacune

16. *Low Tide Sand Forms*, 1967-69 (Formes de sable à marée basse)
Île-du-Prince-Édouard, de 3 à 7 m de diamètre chacune
photo couleur
17. *Sun Zone*, 1977-78 (Zone solaire), York University, Toronto
Craie sur gazon et treize blocs de granite, 76 x 137 m
photo couleur
18. *Snow Walk (labyrinthe)*, 1973-74 (Marche dans la neige)
Parc Maisonneuve, Montréal, 30 m de diamètre, photo couleur
19. *Cité du Havre Digs*, 1978-79 (Fouilles à la Cité du Havre) 91 x 152 m
Exécutée avec les étudiants d'arts plastiques de l'Université Concordia, Montréal, photo couleur
20. *Epicentre with Slip*, 1977-78 (Épicentre avec glissement)
Harbourfront, Toronto, Craie sur gazon, 106 x 152 m, photo couleur
21. *Holding the Globe*, 1971-74 (Tenant le globe)
Empreintes à Montréal et aux Bahamas de 16 m chacune
photo couleur
22. *York Palms*, 1973-77 (Paumes de York) York University,
Craie sur gazon, 152 x 457 m, photo couleur

23. *Stone Maze*, 1975-76 (Labyrinthe de pierres) Parc Lafontaine, 38 x 61 m. Exécutée dans le cadre de l'événement Corridart photo couleur
24. *Snow Walks*, 1978-79 (Marches dans la neige) Ottawa.
Exécutée avec les étudiants de l'Université d'Ottawa, photo couleur
25. *Ghostings*, 1978-79, Harbourfront, Toronto .Craie sur gazon 122 m x 244 m, photo couleur.
26. *Pressure/Presence*, 1978-79 (Pression/Présence)
Plaines d'Abraham, Québec .Craie sur gazon ,400 m
Exécutée avec la Chambre Blanche de Québec, photo couleur

MAQUETTES

30 cm x 38 cm chacune

27. *Visual Sphere at Lac Savard*, 1971-74 (Sphère visuelle au Lac Savard)
photos couleur
28. *Flat Approach*, Cheops' Pyramid, 1978 (Approche horizontale, pyramide de Cheops) , photos couleur
29. *Hidden Sky Globe*, 1978 (Globe céleste voilé) été, Lac Savard
photos teintées brun
30. *Boat Globe*, 1979 (Globe d'un bateau), Méditerranée
photos teintées bleu
31. *Asian Entry*, 1979 (Entrée asiatique), Venise
photos délavées
32. *Eastern World*, 1979 (Le Monde oriental) photos noir et blanc
33. *Device at Water's Edge*, 1979 (Point de convergence au bord de l'eau)
Kewbeach , photos teintées bleu
34. *Space Alignment Scan*, 1977-78 (Balayage axial de l'espace)
Temple de Karnak , photos teintées brun
35. *Sweeps, Horizon to Horizon*, 1978 (Balayage d'un horizon à l'autre)
Gizeh et Nil , photos couleur
36. *Hidden Sky Globe*, 1978 (Globe céleste voilé), hiver, Lac Savard
photos couleur
37. *Brick Maze*, 1979 (Dédale en brique), Mont Palatin
photos teintées brun
38. *Egyptian Memory*, 1979 (Souvenir égyptien), York-Est
photos noir et blanc
39. *David's End*, 1979 (La fin de David), Plaines d'Abraham
photos teintées bleu
40. *Mystery Hill*, 1979. New Hampshire . photos noir et blanc
41. *Hill Fort Globe*, 1978 (Globe Hill Fort), Maiden Castle
Coll. de Sorel Cohen
42. *Sky Globe*, 1978 (Globe céleste) , Temple de Luxor
photos teintées brun
43. *KLM Cabin, Over Alps*, 1979 (Cabine de KLM, au-dessus des Alpes)
photos teintées bleu
44. *Two Axes*, 1979 (Deux axes), Galleria, Milan ,photos teintées bleu
45. *From Harlem Bridge*, 1979 (Du pont de Harlem) .photos noir et blanc
46. *Art Deco*, 1979 Mexico . photos teintées brun
47. *Airfield, Emblem*, 1979 (Terrain d'aviation, emblème)
photos noir et blanc
48. *Monument*, 1978 , Londres, photos teintées brun
49. *Deux Niveaux*, 1978. Québec .photos noir et blanc
50. *Globe at entry to Acropolis*, 1979 (Globe à l'entrée de l'Acropole)
Athènes ,photos teintées brun
51. *Deux Niveaux*, 1979.Venise ,photos noir et blanc
52. *Spiral Globe at Lac Savard, Premonition*, 1979 (Globe en spirale au Lac Savard, prémonition) .photos couleur
53. *Sky Globe*, 1979 (Globe céleste) , Chichen Itza ,photos teintées bleu
54. *Snow Walk Spiral*, 1980 (Marche dans la neige en spirale)
photos teintées bleu
55. *Four Suns*, 1971-75 (Quatre soleils) .photos couleur
56. *Carnac-Karnak, Alignments*, 1978 (Carnac-Karnak, alignements)
photos couleur
57. *Early Horizons*, 1977-78 (Horizons préhistoriques), (figure dans le gazon et long tumulus), photos teintées brun

NOTES BIOGRAPHIQUES:

58. *Silbury Pap in Flight*, 1978 (Le Sein Silbury au volant)
Vaisseau spatial, de quatre coins, de quatre directions.
From four corners, four directions, Space Machine.
photo couleur
59. *Une journée sumérienne*, 1978. Lac Savard, photos couleur
60. *River Influence*, 1978 (Influence de la rivière), Luxor
photos teintées brun
61. *Uffington White Horse becoming Flying Dragon*, 1978
(Cheval de Uffington se transformant en dragon volant)
photos teintées brun
62. *Roman Temple Globe*, 1979 (Globe de temple romain), Athènes
photos délavées
63. *Sky Opening, from Cromlechs*, 1978 (Ouverture céleste
de Cromlechs), Bretagne, photos teintées bleu
64. *Carborough Bluffs*, 1979 (Falaises de Scarborough)
photos noir et blanc

Né à Toronto, le 18 novembre 1933
S'installe à Montréal en 1957
Éducation:
Danforth Technical School, Toronto
Ontario College of Art, Toronto
École des Beaux-Arts, Paris
Sir George Williams University, Montréal
Co-fondateur en 1971 de la Galerie d'art Véhicule à Montréal
Enseigne à l'Université Concordia (programme de maîtrise)

PROJETS SÉLECTIONNÉS:

1957

- *Montreal Island Raft Project* (Projet de radeau de l'île de Montréal)

1963

- *Rock Alignments and Piling* (Alignement et entassement de roches)
Saint-Jean-de-Matha, Québec

1967

- *Sand Imprints* (Empreintes dans le sable) Wells, Maine
— *Traces à marée basse*, Victoria, Île-du-Prince-Édouard

1969

- *Canada entre parenthèses*, Vancouver et l'Île-du-Prince-Édouard

1970

- *Événement ligne trans-canadienne — le 10 janvier 1970* (huit endroits,
de Vancouver à St-Jean, Terre-Neuve)
— *Direction Rose*, commission d'Air Canada, Montréal

1971

- *Événement ligne mondiale — le 5 mars 1971* (vingt-cinq endroits et
dix-huit pays)

1973

- *Balances*, Lac Clair, Rawdon, Québec

1975

- *Calendrier des saisons*, commission du gouvernement fédéral,
Ministère des Travaux Publics — Terrebonne, Bureau des Poste, Québec
— *Calendrier solaire*, Musée d'art contemporain, Montréal

1977

- *Paumes de York*, York University, Downsview, Ontario

1978

- *Zone solaire*, York University, Downsview, Ontario
— *Épicentre avec glissement*, partie de l'exposition "Performance" pour la
10ième Conférence Internationale de Sculpture, Harbourfront, Toronto

1979

- *Marches dans la neige*, Ottawa (exécutée avec les étudiants de
l'Université d'Ottawa)
— *Ghostings*, Harbourfront, Toronto
— *Pression/Présence*, Plaines d'Abraham de Québec (exécutée avec
la Chambre Blanche)
— *Fouilles à la Cité du Havre*, Montréal, (exécutée avec les étudiants de
l'Université Concordia)

1980

- *Bord Ogam*, Musée d'art de Joliette
— *Hot Spots Shot*, Cité du Havre, Montréal
— *Plane Talk*, Plaines Le Breton, Ottawa, (exécutée avec SAW Gallery)
— *Stèle Wash-out*, Université de Sherbrooke, (exécutée avec les étudiants
du CEGEP de Sherbrooke)

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES SÉLECTIONNÉES:

- 1968
— 1 + 2 + 3, Galerie Libre, Montréal
- 1970
— *Taped Sculpture Court*, Art Gallery of Ontario, Toronto
- 1971
— *Maps & Moving*, A Space, Toronto
- 1972
— *Topographies*, Musée d'art contemporain, Montréal
— *Champs de Force*, Mezzanine Gallery, Nova Scotia College of Art, Halifax
- 1973
— 273 ans, Véhicule Art, Montréal
- 1974
— *Contacts*, Musée d'art contemporain, Montréal
— *Les Traces*, Musée du Québec, Québec
- 1975
— *Obras Recientes*, Centro de Arte y Comunicacion, Buenos Aires, Argentine
— *Trajectoires solaires*, Centre d'art, Université de Sherbrooke
- 1976
— *Oeuvres récentes*, Centre culturel canadien, Paris
— *Scannings*, Centre culturel international, Anvers, Belgique
- 1977
— *Photo Scannings*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal
— *Planetary Works*, Art Gallery of Ontario, Toronto
— *Oeuvres planétaires*, Galerie Shandar, Paris
- 1978
— *Recent Photoworks and Videotapes*, Canada House Gallery, Londres, Angleterre
- 1979
— *Recent Photoworks and Videotapes*, Centre culturel canadien, Bruxelles, Richard Demarco Gallery, Edinburg et Ulster Museum, Belfast
— *Oeuvres et Documentation photographique*, La Chambre Blanche, Québec
- 1980
— *Recent Photoworks and Videotapes*, Art Gallery of Hull, Angleterre et Art Gallery of Winchester, Angleterre
— *Suites photographiques récentes et œuvres sur le terrain*, Musée d'art contemporain, Montréal (exposition itinérante)
- 1973
— *French Window*, Zagreb, Yougoslavie et Paris
— *Artistes canadiens*, Galerie B, Montréal
— *Six Conceptual Artists*, São Paulo Contemporary Art Museum, São Paulo, Brésil
- 1974
— *Book as Artwork*, Exempla Edizioni d'Arte, Florence, Italie
— *Impact/Art/Video/Art '74*, Galerie Impact, Lausanne, Suisse et Arc 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
— *Périphéries*, Musée d'art contemporain, Montréal
- 1975
— *Québec 75/Arts*, Musée d'art contemporain, Montréal, (exposition itinérante organisée par l'Institut d'art contemporain, Montréal)
— *Changing Visions: the Canadian Landscape*, Art Gallery of Ontario, Toronto (exposition itinérante)
— *Quebec Video*, Gallery One One One, University of Manitoba, Winnipeg
— *Camerart*, Galerie Optica, Montréal (exposition itinérante)
- 1976
— *Forum '76*, Musée des beaux-arts de Montréal
— *Artpark*, Lewiston, New York
— *Corridart*, exposition au Programme Arts et Culture du Comité organisateur des Jeux olympiques de Montréal (*Labyrinthe de pierres*)
— *Pan-Conceptuals*, Gallery Maki, Tokyo
- 1977
— *Gheerbrant Artists*, Isaacs Gallery, Toronto
— *Visual Poetics*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brésil
— *Montréal maintenant*, London Art Museum, London, Ontario
— 03.23.03, Rencontres internationales d'art contemporain, organisée par l'Institut d'art contemporain, Montréal
- 1978
— *The Winnipeg Perspective 1978*, The Winnipeg Art Gallery
— *Artwords and Bookworks*, Los Angeles Institute of Contemporary Art
— *Tendances actuelles au Québec*, (section sculpture), Musée d'art contemporain, Montréal
— *Compass: Montreal*, Harbourfront, Toronto
- 1979
— 20 X 20: *Italia/Canada-Preview*, Factory 77, Toronto
— 20 X 20: *Italia/Canada*, Studio Luca Palazzoli et Galleria Blu, Milan
- 1980
— *Reasoned Space*, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson (exposition itinérante)
— *Sitelines*, Galerie Optica, Montréal
— *Le Symposium International de Sculpture Environnementale de Chicoutimi*, Chicoutimi (*Outlickan Meskina*)

EXPOSITIONS COLLECTIVES SÉLECTIONNÉES:

- 1969
— *Sondage '69*, Musée des beaux-arts de Montréal
— *Photo Show*, Sub Gallery, University of British Columbia
- 1970
— *Realism(e)s*, Musée des beaux-arts de Montréal et Art Gallery of Ontario, Toronto
- 1971
— 45° 30' N — 73° 36' W, Sir George Williams Art Gallery et Centre Saidye Bronfman (organisateur et participant)
— *Pluriel '71*, Musée du Québec, Québec
— *Image Bank Postcard Show*, exposition itinérante de la Galerie nationale du Canada, Ottawa
— *VIIIème Biennale de Paris*, Paris
- 1972
— *Artists Books*, Moore College of Art, Philadelphie
— *Opus Demercificandi*, Centro Tool, Milan, Italie
— *Land Art Documentation*, House of Arts, Brno, Tchécoslovaquie
— *Realisms: Emulsion + Omission*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario (exposition itinérante)

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE:

(Cette bibliographie n'inclut pas les articles de journaux.)

- Vazan, William. *Ligne Mondiale*, Montréal 1971
Gopnik, I. "The Semantics of Concept Art", *Artscanada*, avril-mai 1971,
pp. 61-62
Lamy, Laurent. "L'Art conceptuel", *Vie des Arts*, Hiver 1971, pp. 30-33
Toupin, Gilles. "La Géographie de Bill Vazan", *Vie des Arts*, Hiver 1972,
pp. 60-63
Boyer, Jean-Pierre. "A l'esthétique de l'idée", *Ateliers*, publié par le
Musée d'art contemporain, Montréal, décembre 1972, p. 2
Robert, Guy. *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, Édition La Presse, 1973
Toupin, Gilles. "L'Alternative du Groupe Véhicule", *Vie des Arts*, Été 1973,
pp. 58-61
Vazan, William, *Contacts*, Montréal, Véhicule Press, 1973
Heyer, Paul and Vazan, William. "Conceptual Art: Transformation of Natural
and of Cultural Environments", *Leonardo*, Paris, vol 7, été 1974, pp.
201-105, 211
Heyer, Paul. *Obras Recientes*, Centro de Arte y Comunicacion, Buenos
Aires, 1975 (catalogue de l'exposition)
Thériault, Normand. *Bill Vazan*, Centre culturel canadien, Paris, 1976,
(catalogue de l'exposition "Oeuvres récentes")
Vazan, William. "Aménagement conceptuel", *Urbanisme*, Paris, no.
168/169, 1978, p. 106-107
Nemiroff, Diana. *Axial Structures — Recent Photoworks and Videotapes*,
Canada House, London, 1978 (catalogue de l'exposition)
Nemiroff, Diana. "Les Planètes de Bill Vazan", *Vie des Arts*, Été 1979,
pp. 22-24, 86, 87
Martel, Richard. "Pression/Présence: Vue et corrigé", *Intervention*,
no. 5, 1979, pp. 31-33
Vazan, William. "Quelques réflexions", *Bulletin de la Chambre Blanche*,
Québec, septembre 1979, pp. 3-4
Rodrigues, Pedro. "L'Art Planétaire de Bill Vazan", *Perspectives*, La Presse,
19 avril 1980, pp. 10-12
Wylie, Liz. "An Interview with Bill Vazan" *Armagazine*, May/June 1980,
pp. 75-78
Côté, D.J., Gaudreault, C.. Entrevue, *Intervention*, no. 9, 1980, pp. 6-7
Lamarche, Lise. *Sans Titre*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1980,
(catalogue de l'exposition "Suites photographiques récentes et œuvres
sur le terrain").
Heyer, Paul. *Cosmography in a New Context*, Musée d'art contemporain,
Montréal, 1980, (catalogue de l'exposition "Suite photographiques récentes
et œuvres sur le terrain").

COLLECTIONS

- Musée des beaux arts, Montréal
Art Gallery of Ontario, Toronto
Power Gallery of Contemporary Art, Sydney, Australia
Musée d'art contemporain, Montréal
Philadelphia Museum of Art
Compagnie Pétrolière Impériale Ltée, Toronto
Banque d'oeuvres d'art, Conseil des Arts du Canada
Galerie nationale du Canada, Ottawa
Loyola de Montréal
Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ont.
Ministère des Affaires extérieures, Ottawa
Ministère des travaux publics, Terrebonne, Québec
York University, Toronto
Téléglobe Canada, Montréal
Banque nationale, Montréal
Musée d'art de Joliette
Ville de Chicoutimi
Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson
Collections privées

