

ATELIERS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN - 8 AVRIL AU 13 MAI 1973

Volume 2 numéro 3

Montréal 8 avril au 13 mai

25 cents



HENRY SAXE

Né à Montréal en 1937

ÉTUDES

Sir George Williams School of Art 1955-56
L'école des Beaux-Arts, Montréal 1956-61
Bourse du Conseil des Arts du Canada 1966-67-68-70
Travail à Londres - Angleterre - 1968

EXPÉRIENCE D'ENSEIGNEMENT

Ecole des Beaux-Arts (Design 3 D) - (Sculptures) - 1966-67
Université Sir George Williams - (Basic Design) - 1968-69
Ecole des Arts visuels - (Université Laval, Québec) 1970-73

EXPOSITIONS - SOLO

Galerie Libre de Montréal (1961) (peintures - graphismes)
Galerie Camille Hébert, Montréal (1962) (peintures)
Galerie du Siècle, Montréal (sculptures)
Biennale des artistes de moins de 35 ans - Paris (Galerie Nationale d'Ottawa, 1968)
Sir George Williams Université - 1968
Dunkelman Gallery - Toronto - 1968
20-20 Gallery London Ont. - 1968
Carmen Lamanna Gallery - Toronto - 1970

EXPOSITIONS DE GROUPE

Représentant du Canada à la biennale des jeunes artistes - Musée d'art moderne - Paris - 1968
300 ans d'art canadien - Galerie Nationale - 1968
Canada - Art d'aujourd'hui - 1968-69 - Paris, Bruxelles, Rome, Lausanne
3ième internationale - "Pioneer Gallery"
Musée Cantonal - Suisse
Musée d'art moderne - Paris - 1970
Survey 69 - Musée des Beaux-Arts - Montréal
Collège Scarborough - Toronto - 1971

COLLECTIONS

Galerie Nationale - Ottawa
Galerie d'art de l'Ontario
Musée du Québec
Musée des Beaux-Arts de Montréal
Musée d'art moderne
Banque d'art du Conseil des Arts du Canada

MILLY RISTVEDT

Née à Kimberley, Colombie-Britannique, le 9 novembre 1942
Etudes à: "Vancouver School of Art" (1960-64)

EXPOSITIONS - SOLO

Galerie Carmen Lamanna, Toronto, 1968
Galerie Carmen Lamanna, Toronto, 1969
Galerie Carmen Lamanna, Toronto, 1970

EXPOSITIONS - DUO

Galerie Waddington - Montréal (1971)

QUELQUES EXPOSITIONS DE GROUPE

7e biennale de la peinture canadienne - "Ontario Art Gallery" - 1968
3e exposition internationale - "Pioneer Galleries"
Musée Cantonal - Suisse
Musée d'art Moderne - Paris (1970)
Concours artistique - Montréal - Québec (1970)
12e biennale de Winnipeg - Winnipeg (1970)

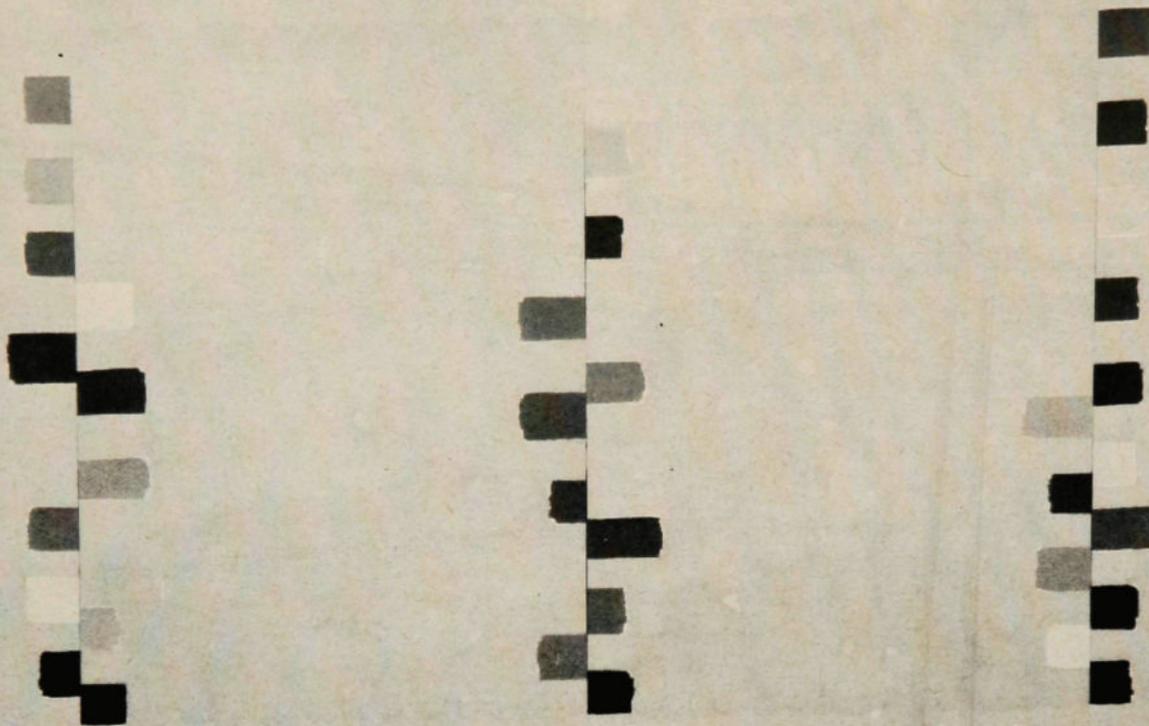
PRIX

Boursière du Conseil des Arts du Canada 1967-69-71-72
12 biennale de Winnipeg "Purchase award" 1970

COLLECTIONS PUBLIQUES

Conseil des Arts de l'Ontario
Galerie d'art de l'Ontario
Galerie d'art de Winnipeg
Musée des Beaux-Arts de Montréal
Banque d'art du Conseil des Arts

MILLY RISTVEDT



"LOCK-UP"

4 panneaux

7'½" x 18'

Acrylique sur toile

Les sources de mon art sont nombreuses, très variées et pas nécessairement d'ordre visuel. Sélectionner ce que je veux dire à partir de ce que je connais et de ce que je sens est un processus actif et continu, à la fois intuitif et spontané.

Choisir c'est aussi être conscient qu'il existe un nombre infini de formulations possibles, visuellement ou autrement, qui sont valides en elles-mêmes et connaître celles qui sont issues plus directement de moi-même.

Lorsqu'on me demande comment une peinture en particulier est née, tout ce que je puis dire, c'est qu'elle a émergé de celles qui l'ont précédée, en ce que chaque peinture offre des problèmes et des défis qui doivent être développés et traités dans des tableaux ultérieurs. La progression qui en résulte est toujours imbriquée dans les circonstances de ma vie elle-même.

La distinction entre concept et exécution devient de plus en plus difficile à faire. C'est ainsi que cela doit être. Tout ce qui se trouve dans le tableau final est voulu.

Le support du canevas qui définit la surface plane du tableau et la base qui reçoit le pigment possède aussi une véritable fonction de couleur à certains endroits, en même temps qu'il constitue un élément d'espace interne à partir de sa réalité tactile.

La méthode d'application de la peinture sur le canevas illustre certaines possibilités du pinceau déterminées par mes propres intuitions.

Les couleurs elles-mêmes accèdent à la plus grande signification, quand les usagers visuels

— émotifs — symboliques qu'elles peuvent véhiculer sont compris. Nous vivons entourés littéralement de millions de couleurs qui agissent sur notre vision, surtout à des niveaux inconscients. Mes tableaux sont, et ont toujours été, des tentatives non seulement pour accentuer la conscience de la couleur, mais aussi pour utiliser la couleur dans des formulations bien intégrées dont la partie va beaucoup plus loin que le visuel. La comparaison entre la musique et la peinture a été faite un très grand nombre de fois, particulièrement au sujet ou par des artistes qui utilisent l'échelle des couleurs comme une "voix" de la même façon qu'un compositeur utilise les gammes de couleurs pour exprimer des idées et des émotions. Le terme de "tonalité" est utilisable dans les deux domaines.

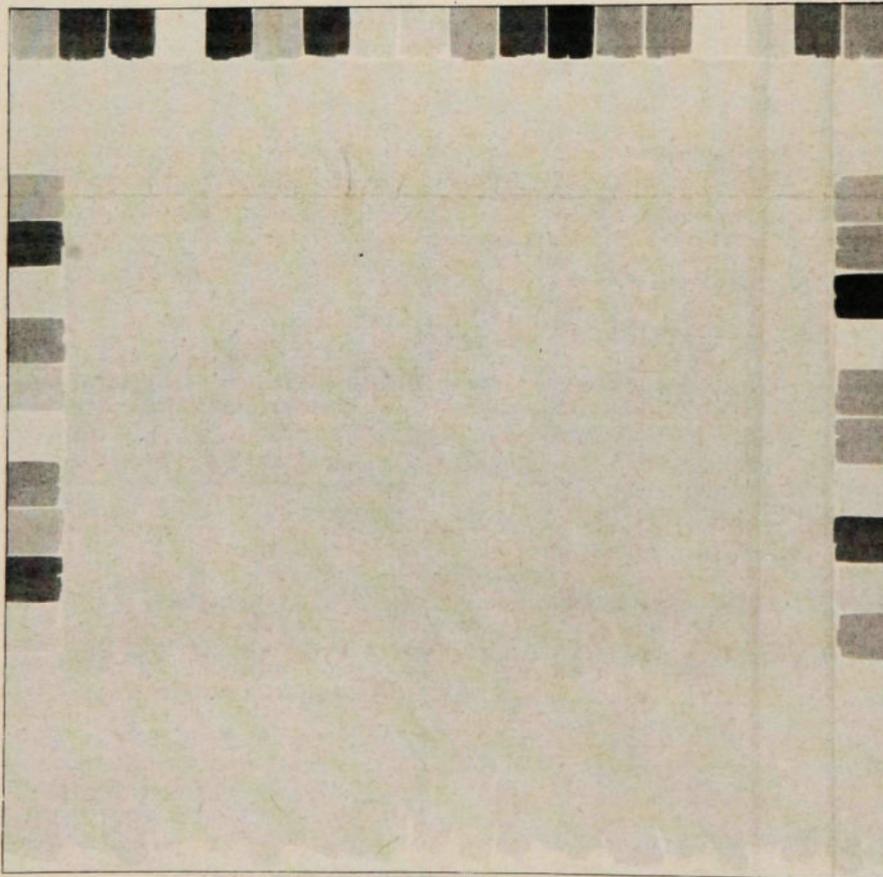
Ainsi la forme, la couleur et le processus sont ensemble chargés d'activer à partir du niveau visuel, d'autres niveaux potentiels de réaction. C'est à ce moment précisément que les mots perdent leur pouvoir, aussi bien que leur validité, de s'immiscer et de diriger les perceptions du spectateur. L'oeuvre doit éventuellement parler pour elle-même. Il n'y a pas de significations cachées, secrètes dans mes oeuvres. Pourtant je souhaite sincèrement qu'ils offrent à la fois un mystère et une révélation.

Milly Ristvedt
Février 1973

"END OF THE RAINBOW"

6' x 6'

Acrylique sur toile



The sources of my art are many and varied and not necessarily visual. Choosing what to say out of what I know and feel is an active and continuous process, and one marked by both spontaneity and intuition.

Choosing is also knowing that there are an infinite number of statements, visual or otherwise, that are valid in themselves, and knowing which ones come most directly from myself.

When I am asked how a particular painting came into being, all I can really say is that it came out of the ones before it, in that each painting presents problems and challenges to be met and dealt with by the following ones, and that the resulting progression is constantly being tempered by all the circumstances of my living.

The distinction between concept and execution becomes increasingly more difficult to make. That's as it should be. Everything in the final picture is meant to be there.

The canvas support as defined picture plane surface and ground for pigment also has an integral function as color itself in some areas as well as being a measure of internal space with its own tactile reality.

The method of application of paint to canvas is descriptive of some of the brush's capacities as delineated by my own intentions.

The colors themselves have the most significance when the visual/emotional/symbolic uses to which they can be put are understood. We live with literally millions of colors which affect our vision largely on an unconscious level.

My paintings are, and always have been, attempts not only to focus awareness of color, but to put color to use in making cohesive statements that go beyond the visual. The simile between music and painting has been made a countless number of times, particularly by and about artists who use the range of color as a 'voice' the way a composer uses the range of sound to express feelings and ideas. 'Tonality' is a word common to both.

Form, color and process, then, are together charged with the task of engaging, from a visual level, other potential levels of response. It is precisely at this point that words lose their power as well as their right to interfere and direct the viewer's perceptions. The work must ultimately speak for itself. There are no hidden meanings in my work, no secrets. I sincerely intend, however, that there is both mystery and revelation.

Milly Ristvedt
February 1973

Mes œuvres récentes se sont développées à partir d'une réaction antithétique à des séries antérieures de travaux.

Chacune de ces sculptures était constituée de modules de dimensions et de formes identiques, formant, une fois réunis, une sorte de grille dont la disposition concrète était indéfiniment transformable et adaptable à des espaces spécifiques, intérieurs ou extérieurs.

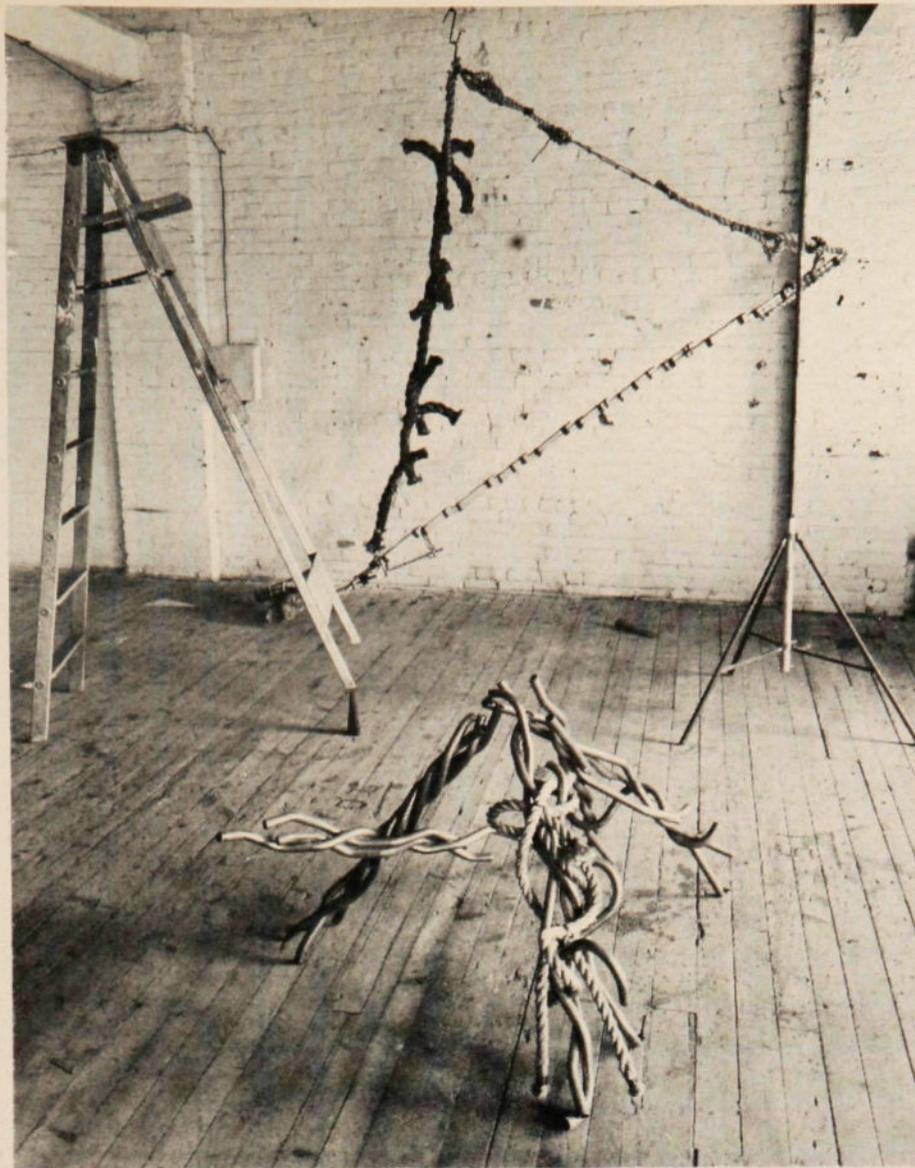
Elles pouvaient se disposer simplement au sol, ou être tendues de diverses façons, une fois fixées à un mur. Chaque unité comportait une forme orthogonale, munie aux extrémités, de larges boucles rigides. Tout le système pouvait changer sa forme, lorsqu'on en soulevait ou tirait une partie quelconque, modifiant ainsi le périmètre, et créant temporairement un volume spatial à l'intérieur de celui-ci. La flexibilité devenait l'élément visuel prédominant, se substituant aux substrats structuraux. Ces sculptures se présentaient comme une structure bi-dimensionnelle, incorporant une liaison interne d'éléments binaires.

Je veux maintenant obtenir un système ternaire, i.e. appuyé sur trois points, comme modèle de développement d'un système visuel souple, tout en étant conscient du fait qu'un système à trois appuis peut très souvent conduire à la production de structures fixes et rigides. Comme il m'apparaissait que je m'engageais dans un problème de dessin structurel, j'ai commencé à développer la sculpture graphiquement, à partir de photographies. Des triangles ont été juxtaposés en diverses positions sur des photos de paysages, afin de permettre de saisir l'effet d'un élément bi-dimensionnel inséré dans le déroulement d'une image étalée sur un plan bi-dimensionnel.

Le processus d'accumulation des matériaux et informations, nécessaires au développement de ces nouvelles œuvres, a impliqué près d'un an d'expériences frustrantes.

Un tripode, un escabeau modifié par une cheville à bois, afin que ne subsistent que trois points d'appui, une forme suspendue triangulaire fixée par une corde et du bois, et une structure à trépied, faite de tuyaux tressés, furent les premiers instruments structuraux pouvant concrétiser ce système tri-dimensionnel à trois appuis. La sculpture qui en a résulté m'a aussi laissé la liberté de développer l'idée de systèmes utilisant d'autres types de données. Mon travail n'était plus seulement une accumulation de modules unitaires formant un tout, mais un groupement d'objets accumulés, formant des unités discontinues, se reliant dans un ensemble. Le nombre des matériaux, des formes, des relations et des interactions à l'intérieur de chaque unité, constitue l'élément crucial de la sculpture totale, en tant que structure visuelle.

HENRY SAXE



"THREE POINT LANDING", 1971-1972

"DUALGRID", 1970

The development in my latest works is the result of reacting contrarily to an earlier series of works.

Each of those sculptures was made of units of equal size and shape, forming a grid-like pattern when assembled that could be completely transformed and would adapt in shape to specific indoor or outdoor spaces.

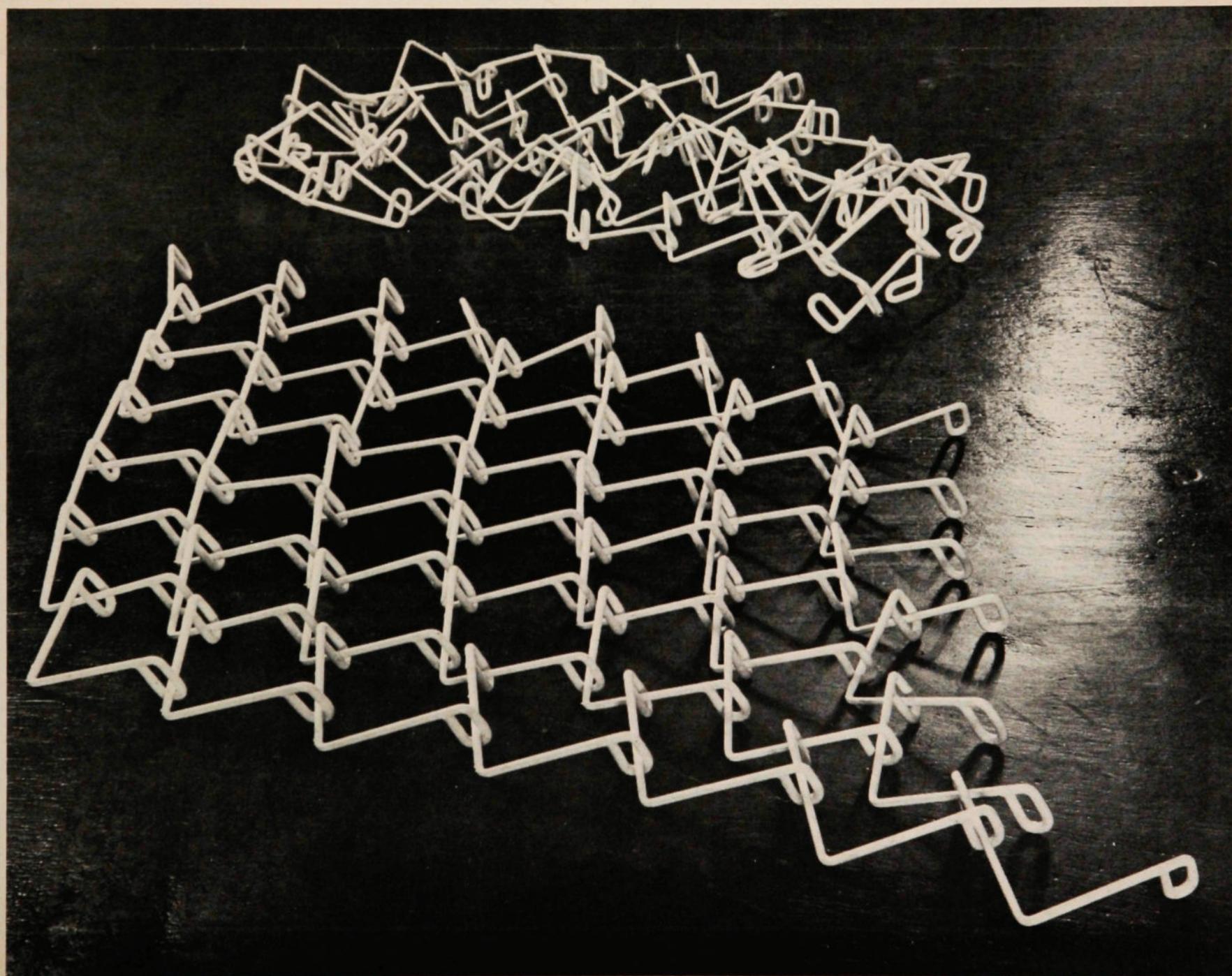
They were supple when placed on the ground and tensile when hooked on a wall. Each unit was composed of a right-angle linear shape with large fixed loops on the ends. The whole system could then be reshaped by lifting and pulling any part or section, thus changing the perimeter and developing a temporary volume inside this adjustable perimeter. Flexibility was the sculptures' visual device intended to replace structural appearances. They were two-dimensional as to structure, incorporating a repeated two-point linked system.

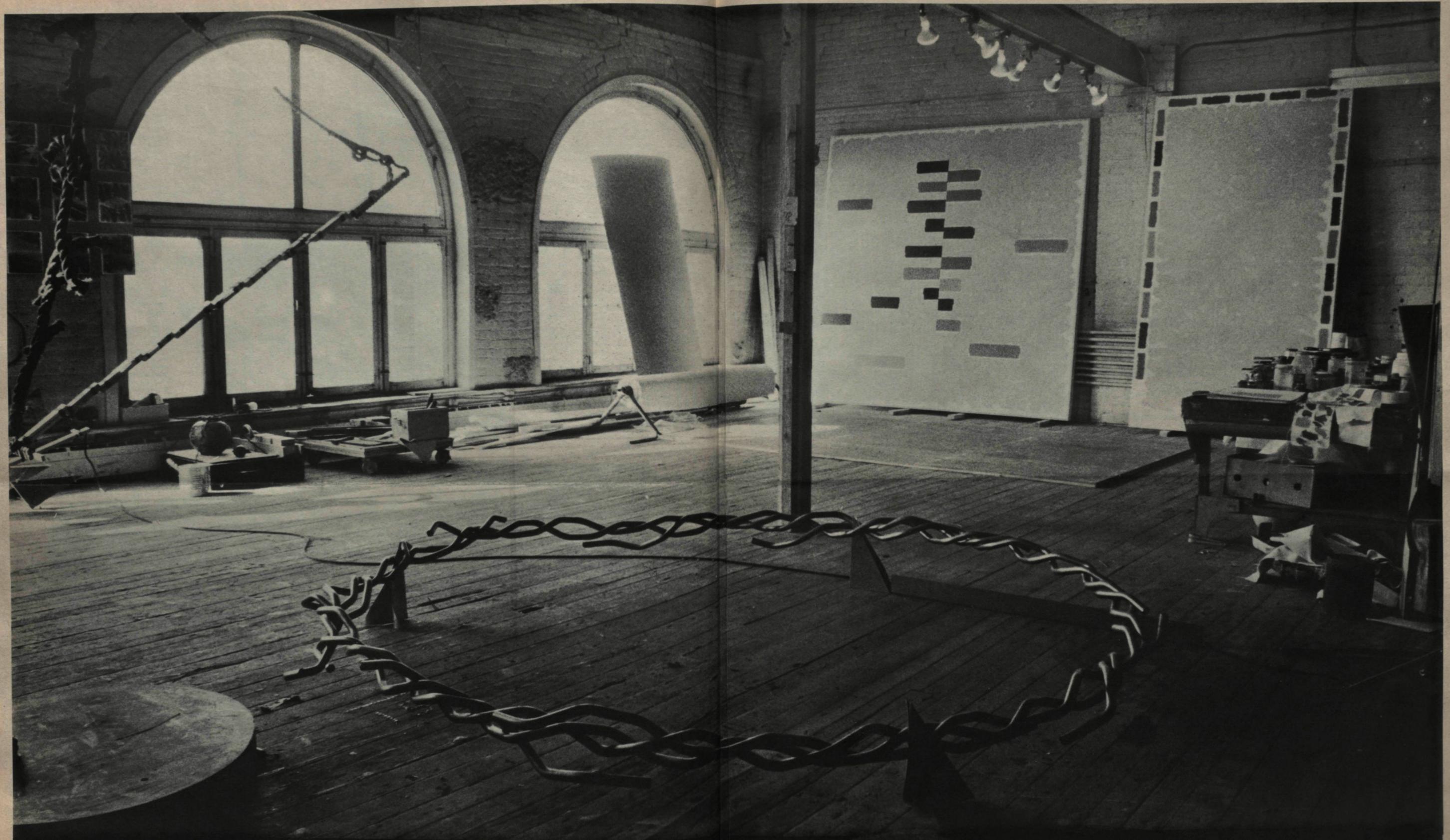
I now wanted a three-point system as a guide to continue my development of a visual but non-structural linked system, knowing at the same time that three-point systems too easily develop to form fixed rigid structures. Realizing I could be engaged in a structure design problem, I began to work out the sculpture graphically through photography. Triangles were superimposed in various positions over landscape photos which helped me to understand the effect of a two-dimensional device affecting the position of an image on a two-dimension plane.

The process of accumulating materials and information necessary to the development of these new works accounts for at least a year of frustrating experiment.

A tripod, a stepladder altered by a wedge so there would be only three supporting points, a three-sided suspended figure fastened with rope and wood, and a woven pipe structure forming a tripod shape, were the first structural devices that successfully illustrated the three-point, three-dimensional system. The resulting sculpture also enabled me the freedom to expand the idea of systems employing other conditions of sets. My work was no longer an accumulation of single units forming a whole, but numbers of accumulated objects forming discrete units relating together as a set. The number of materials, shapes, relationships and procedures in each unit is critical to the total sculpture as a visual structure.

Henry Saxe





HENRY SAXE • MILLY RISTVEDT

8 AVRIL AU 13 MAI • MUSEE D'ART CONTEMPORAIN • MONTREAL

TSAI

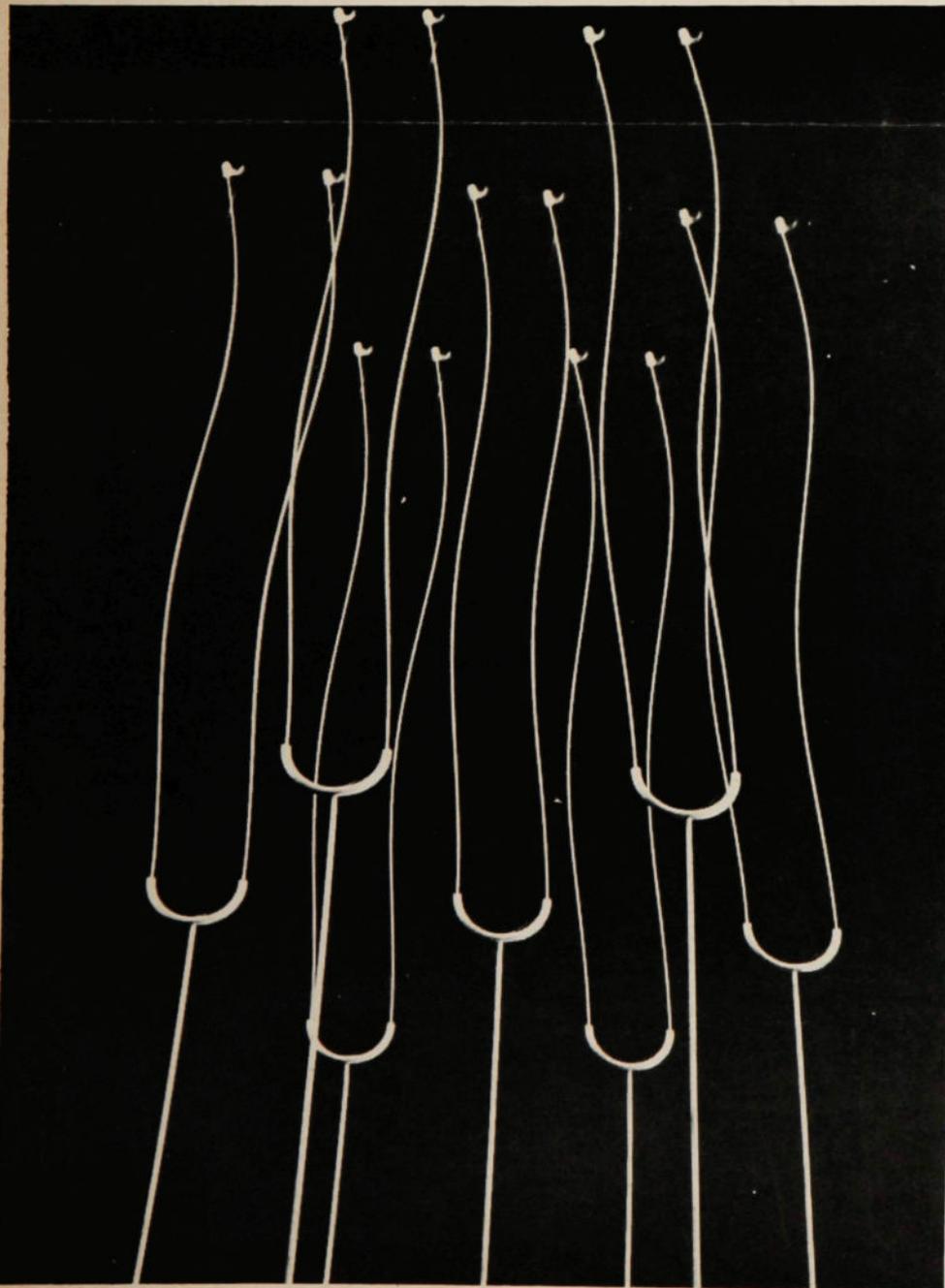
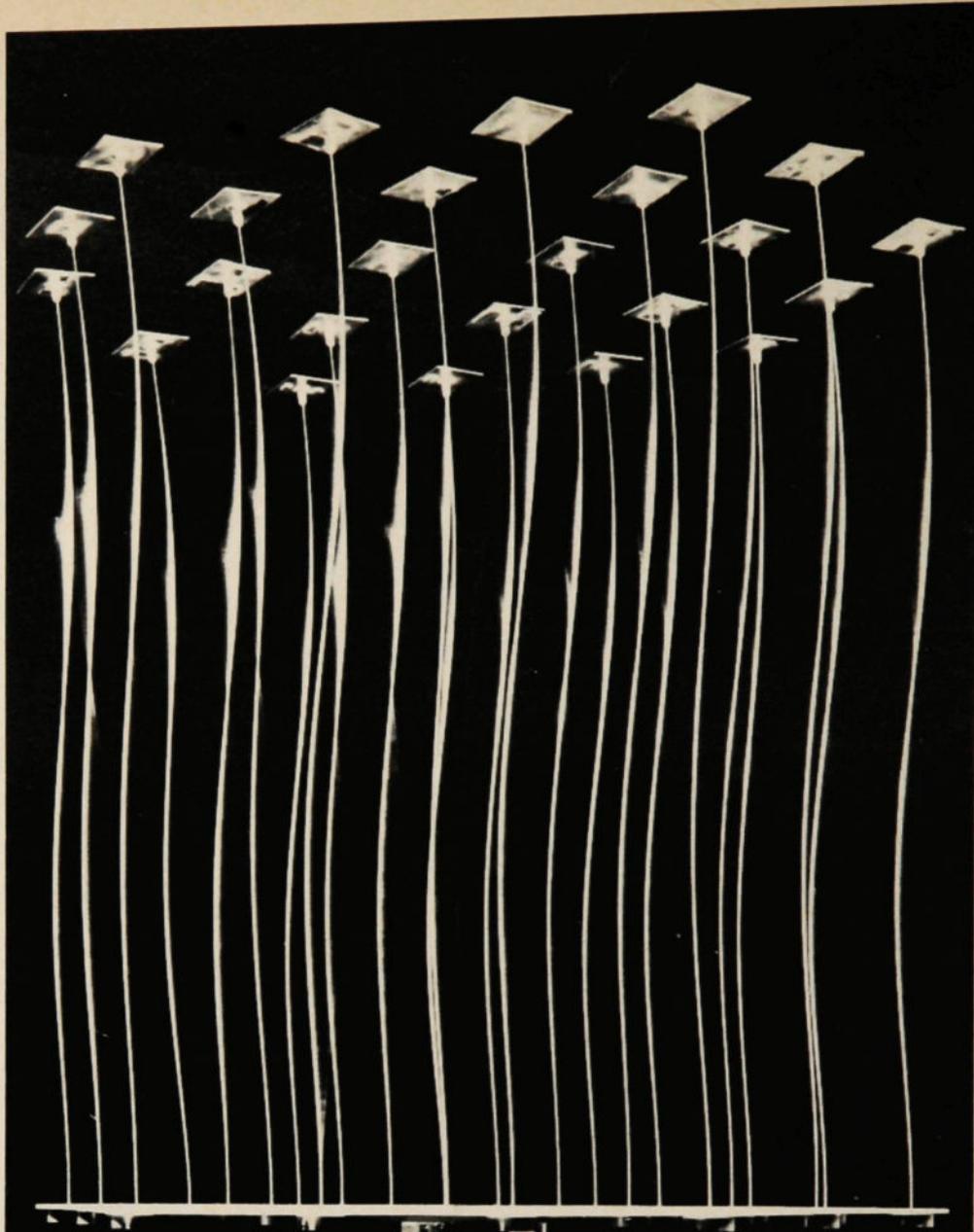
SCULPTURE CYBERNÉTIQUE

25 AVRIL AU 20 MAI • MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

"Comme l'aiguille d'une boussole indique le nord, l'imagination et la sensibilité des meilleurs artistes et poètes ont désigné nos vrais besoins, et par là les véritables valeurs de la vie. Mais, dans aucun autre domaine de notre monde confus, il n'y a autant de faux prophètes, de fallacieuses promesses, d'espoirs mal fondés, que dans le domaine de l'art. Beaucoup d'artistes contemporains ne peuvent en effet échapper aux contrecoups d'une société chancelante. Leur vue est brouillée et leur sensibilité émoussée. En effet, on rencontre rarement une vision créatrice claire et globale qui ait la sûreté que donnent la santé et la force intérieures. Dans ce monde des valeurs polluées, d'acrobaties de l'ego, de farouche âpreté au gain, il est bon et rare de trouver une vision créatrice qui ne porte pas sa trahison en elle-même.

L'oeuvre de Tsai est animée par une telle vision. Aussi, se situe-t-elle à part, non à la suite d'une décision délibérée, mais en raison de sa qualité et de sa dignité provenant de la clarté et de la force. Expliquer son oeuvre n'est pas la meilleure façon de l'aborder. Il ne suffit pas non plus de la regarder simplement comme un objet d'art. Elle doit être considérée en fonction de ce qu'elle nous apporte. Car ces merveilleuses formes élancées vont nous entraîner, vous et moi — nous tous — jeunes et vieux, naïfs et blasés, dans une même émotion sensible et nous faire participer à un rythme magique émanant de cet acier oscillant, dansant et tremblant comme s'il était vivant. Quand on voit l'oeuvre de Tsai dans une "exposition", on découvre assez vite que le terme d'exposition ne convient plus. Ces éblouissantes lignes pures, qui se meuvent sans effort avec la précision infaillible inhérente à la logique des phénomènes naturels, transforment l'espace et font de vous un élément de cet espace. Il se crée alors une complicité instantanée, une fête spontanée entre des gens qui frappent dans leurs mains, chantent, et réagissent. L'oeuvre de Tsai capte tout ce qu'il y a de vivant dans l'art, c'est-à-dire le rythme de la vie. Il réalise dans un langage moderne ce que Hsieh Ho, un maître chinois du cinquième siècle, considérait comme la première exigence de l'art: la "vitalité rythmique" ou "le rythme spirituel exprimé dans le mouvement de la vie". Car c'est seulement quand ce rythme est trouvé que nous sommes mis en relation avec la vie, pas seulement la nôtre, mais avec toutes les vies qui nous entourent. Le rythme est une certaine forme de connivence et dans l'oeuvre de Tsai il y a une connivence de la lumière, du son et de nos propres battements de coeur. La connivence entre les différentes modalités sensibles a une longue et riche histoire dans l'art, et non des moindres dans la culture dont Tsai est issu. Les jades rituels, façonnés par les touches subtiles de l'artisan, émettaient, quand on les portait, des sons tintant harmonieusement de sorte que les "pensées mauvaises et dépravées ne pouvaient entrer dans l'esprit". La connivence de la lumière et du son dans l'oeuvre de Tsai a un impact semblable. Et ce n'est pas par hasard. Car la force de Tsai réside dans son pouvoir de réunir le savoir intellectuel et le nouveau savoir, les techniques séculaires et la technologie la plus avancée, l'ancienne sensibilité et une vision d'avant-garde."

GYORGY KEPES (1)



"Cette exposition se limite à son travail récent avec des tiges vibrantes, travail qu'il poursuit depuis six ans. Elle se présente comme un environnement total auquel chaque pièce contribue. La lumière générale provient d'un dispositif stroboscopique bleuâtre de haute fréquence, qui crée un effet visuel étrange, d'un autre monde. Les pièces sont toutes différentes mais elles ont certaines caractéristiques plastiques communes. (...)

La technique de base des baguettes vibrantes de Tsai (comme celle de Gabo) offre le paradoxe suivant: le courant animateur dont tout l'artefact reçoit son énergie est aussi une force perturbatrice qui dérange l'équilibre statique des baguettes. L'écologie de ces organismes requiert non seulement du courant électrique mais aussi la présence dans leur environnement d'une espèce différente — le participant humain, avec son système optique singulier. Le travail de Tsai est un défi au photographe qui est obligé de contrefaire la réponse "real-time" du système psycho-optique humain au moyen d'un système mécanique construit selon d'autres spécifications. La technique stroboscopique de Tsai se joue de notre tendance à voir des formes constantes et crée l'effet de sinuosité propre à son oeuvre: une oscillation irrégulière et asymétrique qui donne un aperçu des interférences et des complexités de la vie organique. Car l'hétérogénéité est un principe vital, comme le sont l'ordre et le rythme; et l'oeuvre de Tsai possède tous ces caractères.

Entre "l'artefact" et l'observateur — ou entre l'environnement et le participant — s'établit une sorte de dépendance mutuelle ou symbiose. Dans les structures qui incorporent une réaction au comportement du spectateur, s'introduit un facteur supplémentaire de dépendance. Les sons humains qui frappent le microphone sont comme le courant électrique: une force qui perturbe la stabilité mécanique de "l'artefact" mais qui est aussi une source essentielle de sa vie ou de sa puissance artistique; une sorte d'interférence créatrice. Ce rapport entre l'observateur et l'artefact est, bien sûr, vrai pour tout art. L'oeuvre de Tsai fait fonction de métaphore de l'art en général. Elle est un paradigme du processus selon lequel l'art dépend d'un renouvellement ou re-création constants par son propre environnement. Sans le courant électrique ou sans la participation constants des spectateurs, les oeuvres de Tsai sont aussi vides de vie que des anémones de mer au sec dans une mare vide ou qu'un film cinématographique projeté en plein soleil. (...)

Tsai manipule un petit nombre de sources d'énergie avec une extrême économie — puissance électrique, sons humains, etc. — et en fait un modèle de toutes les ressources infiniment variées de la coordination dont l'équilibre de la vie et de l'environnement dépend. Il y a peu d'artistes, dans tous les media, qui offrent une réponse aussi complète à l'environnement contemporain."

Jonathan Benthall
Janvier 1971 (2)

BERNARD SCHIELE

L'année 1972 nous a permis de retrouver Bernard Schiele. Avec, coup sur coup, trois expositions — à Terre des Hommes, à La Sauvegarde, à la Boutique Soleil — il a démontré combien sa démarche s'était restructurée fermement autour des problèmes posés par l'image et en particulier l'image photographique. Ce sont donc des photos qu'il nous donne une fois encore à voir. Mais n'y voir que cela, c'est rester en deça de l'objet de ce travail.

Est-ce au cours de ce long séjour à l'étranger qu'il fit durant deux ans après avoir abandonné la production d'environnement audio-visuelle pour le théâtre, qu'il transforma aussi radicalement son approche de la réalité? Sans doute une double distance (par rapport à une certaine quotidienneté comme par rapport à une pratique spécifique) furent l'occasion de régler son compte à un vraisemblable déjà fort éprouvé au contact des textes d'Artaud, de Genet et de Michaux. L'expérience du théâtre n'était pas allée sans reposer cruciallement le problème de la re-présentation du réel.

Image et langage sont les axes de la réflexion qui sous-tendent la production de Bernard Schiele. Aussi ne nous étonnons pas de cette organisation-syntaxe, système narratif ouvert à mi-chemin du cinéma, introduisant le temps, renforçant ainsi le potentiel d'illusion du médium photographique et, simultanément, brisant les vertus de cette illusion par l'infini des possibles du récit que l'on voudrait y lire. Même chose pour l'image prise comme élément. Elle sollicite notre imaginaire par le traitement des tons, du grain et cet imaginaire qui s'appuie sur un possible "cela est" se trouve lui aussi nié par une autre image/élément où "cela est aussi", brusquant aussi la rhétorique proposée en ces termes par R. Barthes : "cela est mais cela n'est plus". Tour à tour, récupérant les pouvoirs projectifs du dessin et réintroduisant des conventions de représentation du réel en photographie, Bernard Schiele nous introduit peu à peu au coeur d'un débat contradictoire.

En poursuivant cette quête du sens et du non-sens, découvrant que ce qui imprime / exprime se

supprime, nous parvenons à dégager un autre niveau au discours de cette production. Car ce qui est remis en question c'est le vraisemblable, lequel comme le déclare C. Metz "est culturel et arbitraire: entendons par là, que la ligne de partage entre les possibles qu'il exclut et ceux qu'il retient (et à qui il accorde une véritable promotion sociale), varie considérablement selon les pays, les époques, les arts et les genres. L'acte qui consiste à dépasser un ensemble de conventions est l'introduction du "vrai" dans le discours; c'est le moment où l'on peut démasquer l'aliénation, "mutilation du dire et du dit".

Bernard Schiele écrivait il y a quelque temps dans OVO "tout au plus, nous permettent-elles (les images) de laisser libre cours à notre sensibilité et de nous attendrir sur l'horreur ou la joie d'une certaine situation. Nous reconnaissons en elles un système de valeurs et de représentation que nous possédons déjà trop bien. En définitive, ces images sont sécurisantes. Il nous est facile d'appeler la douleur: douleur, et l'amour: amour. Changer la forme, le style, le grain, le contraste... ne modifie nullement le langage qui supporte et induit ce type de production tendant à re-présenter la réalité". C'est ici que trouve ses bases le travail de la réflexion sur son médium et il n'est pas toujours aisé de se résoudre à ses contradictions.

On pourrait conclure comme Bernard Schiele lui-même dans le passage cité, sur une note logique et absurde à la fois "que c'est peut-être dans une civilisation sans image que l'homme aurait le plus de chances de rencontrer son semblable".

Aussi ne nous illusionnons pas nous-mêmes sur l'impression de silence que l'on ressent parfois à la lecture de ces photographies... car c'est celui de notre propre langage.

Georges Adamczyk



- LES FILMS SUR L'ART À LA TÉLÉVISION -

A l'occasion du 1500^e anniversaire d'émissions de "Femme d'aujourd'hui", une rétrospective des principaux films sur l'art, entrevues d'artistes, visites d'ateliers, qui y ont été réalisés, sera présentée au Musée d'art contemporain, les samedi et dimanche, 31 mars et 1^{er} avril, de 2 h à 5 h p.m. dans la salle du Studio.

Centre rétrospective illustre certains des efforts les plus intéressants accomplis par la télévision, au cours des dernières années, pour faire connaître à un large public, de façon neuve et dynamique, la production artistique dans le milieu québécois.

François D'Allegret
Marcelle Maltais
Roland Giguère
Gaétan Beaudin

Jacques Hurtubise
Marcelle Ferron
Frère Jérôme
Alan Glass

Signataires Refus Global
Artistes québécois à Osaka

- CALENDRIER DES EXPOSITIONS -

- 8 avril au 13 mai:** Henry Saxe et Milly Ristvedt
Vernissage le dimanche 8 avril – 15 heures
- 8 avril au 20 mai:** Photographies de Bernard Schiele
Vernissage le dimanche 8 avril – 15 heures
- 25 avril au 20 mai:** Tsai – Sculpture cybernétique
Vernissage le mercredi 25 avril – 21 heures
- 24 mai au 24 juin:** Rétrospective Claude Tousignant
Vernissage le jeudi 24 mai – 20 heures
- 27 mai au 24 juin:** Exposition LeCorbusier
Sculptures architecturales de Marta Pan
Photographies de John Koenig
Vernissages le dimanche 27 mai – 15 heures

Le Musée d'art contemporain est ouvert du mardi au dimanche inclusivement, de 10 heures à 18 heures. Fermé le lundi.

La Bibliothèque est ouverte du mardi au vendredi inclusivement de 10 à 17 heures.

On se rend au Musée par l'autobus no 12, à la station McGill ou Bonaventure, ou en voiture en empruntant la première sortie à droite de l'autoroute Bonaventure, indiquée "Cité du Havre".

- CRÉDITS DES PHOTOS -

- Page 1** Gabor Szilasi
- Page 2** Henry Saxe – Milly Ristvedt
3
- Page 4** Galerie Denise René – New-York
- Page 5** Bernard Schiele

ATELIERS

publié par les artistes exposants au Musée d'art contemporain

Cité du Havre, Montréal (103)

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec