

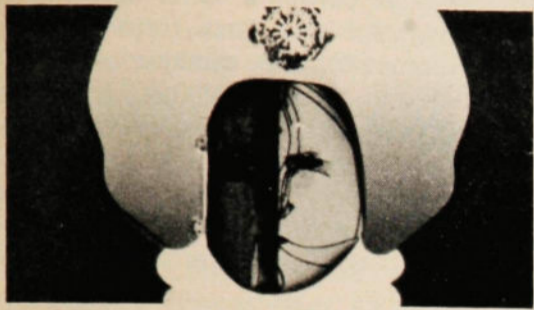
ATELIERS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Vol. 3 - Numéro 1

Montréal 10 Janvier - 23 Mars 1974

25 cents



3 ARTISTAS MEXICANOS

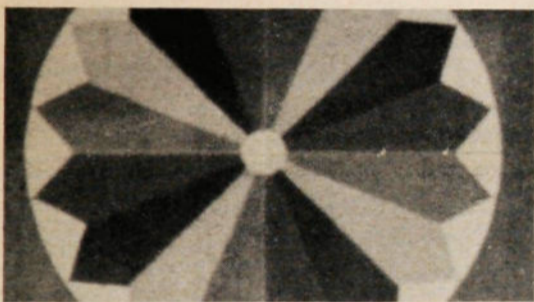
CUEVAS-ESQUEDA-FRIEDEBERG

10 JANVIER
10 FEVRIER



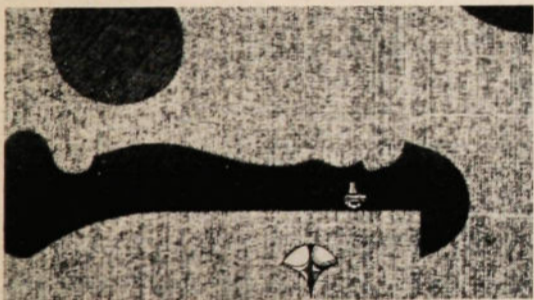
GRAVURES DE JIM DINE

10 JANVIER
10 FEVRIER



PORTES DE GRANGES

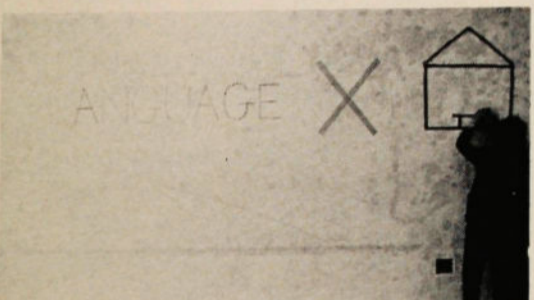
10 JANVIER
10 FEVRIER



HAROLD TOWN

OEUVRES RÉCENTES

17 FEVRIER
23 MARS



PÉRIPHÉRIES

ARTISTES DU GROUPE VÉHICULE

17 FEVRIER
23 MARS



CONTACTS

de BILL VAZAN

17 FEVRIER
23 MARS

PRIÈRE D'AFFICHER

"3 ARTISTAS MEXICANOS"

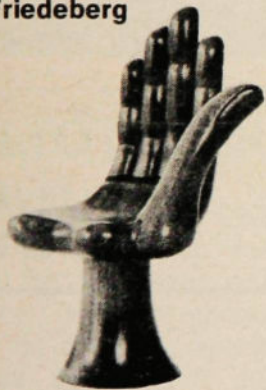
LE MEXIQUE INSOLITE

Le Musée d'art contemporain présente du 10 janvier au 10 février 1974, l'exposition "3 artistas mexicanos". Cette exposition comprendra près de 70 oeuvres de trois grands artistes mexicains dans la trentaine, qui sont également trois amis. Nous pourrions voir les lithographies de Jose Luis Cuevas, qui est sans doute le plus connu des trois, les toiles de Xavier Esqueda ainsi que les sculptures insolites de Pedro Friedeberg.

Cette exposition, organisée par la compagnie Rothman's, parcourt le Canada depuis le mois de juin 1973 et se terminera à l'automne 1974. L'originalité de cette exposition tient du fait que c'est la première fois que ces trois amis voient leurs oeuvres exposées ensemble.

Chacun à sa manière présente un monde insolite soit par le truchement du surréalisme, soit par le réalisme social critique. Pedro Friedeberg et Xavier Esqueda ont choisi de s'exprimer à travers le langage du surréalisme.

Pedro Friedeberg



Friedeberg, "Chaise-main de Baphomet", 1961 (bois)

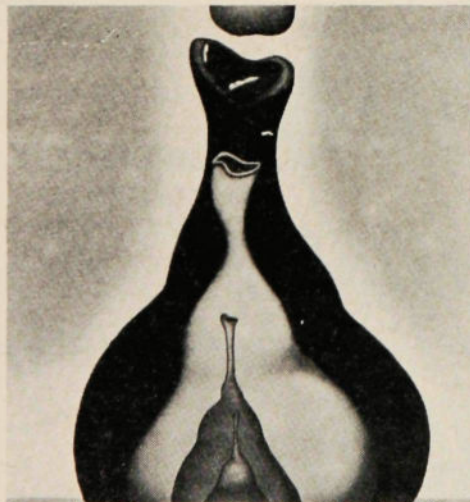
Friedeberg, le plus âgé des deux, est né à Florence en 1937 et vint s'établir à Mexico à l'âge de trois ans avec ses parents. Il fit des études en architecture à l'Ibero-American University de Mexico. Malheureusement, ses conceptions architecturales étaient toujours retirées des concours, car elles ne correspondaient pas aux normes architecturales en vigueur. Et il faut voir l'explication de ces refus dans la grande admiration qu'il portait alors à Giovanni Piranesi et à Antonio Gaudi qui avaient pu se permettre de jouer librement avec les formes. C'était son but: la liberté d'expression plastique. Il l'a trouvée dans le surréalisme, peuplant son espace pictural d'objets et de créatures insolites parce que placés dans un contexte autre que celui qui leur est habituellement accordé; ce qui ne manque pas de faire réagir et d'intriguer le spectateur.

Pour bien comprendre ses "sculptures", il convient de s'attarder à sa peinture. Dans ses oeuvres picturales, l'espace qui entoure ses objets est composé

d'effets optiques d'une grande puissance. Il obtient de tels effets par la combinaison et la juxtaposition de nombreuses particules géométriques. La différence essentielle à noter entre la peinture de Friedeberg et l'art optique consiste en l'utilisation chez lui d'effets optiques pour suggérer un espace vaste et percutant. L'art 'op' ne s'intéresse, lui, qu'aux seuls effets optiques suggérés et à leur produit abstrait. Certains disent que Friedeberg faisait de l'art optique avant même la naissance de l'art 'op'. Sa peinture est une sorte de jeu raffiné comportant des éléments d'ornementation et de perspective. Il trouve d'ailleurs sa motivation principale dans la géométrie de base offerte par la perspective.

Dans la présente exposition, Pedro Friedeberg nous montre des objets-meubles-sculptures issus de son imagerie picturale. Ce sont des objets auxquels il donne une vie autonome par la troisième dimension. Il a conçu une chaise-main qui suggère au spectateur un accueil chaleureux sous la forme d'une gigantesque caresse. Ses objets sont tantôt fonctionnels comme cette chaise, tantôt dépourvus de toute utilité. Une vingtaine d'oeuvre tridimensionnelles de Pedro Friedeberg, datant de 1961 à 1973, seront exposées.

Xavier Esqueda



Esqueda, "Métamorphose d'un baiser", 1971 (huile)

Xavier Esqueda, le plus jeune des trois, est né à Mexico en 1943. Ses oeuvres picturales ambivalentes ont été fortement influencées par Pedro Friedeberg dans l'utilisation des fonds optiques. Son utilisation des objets dans l'espace se rapproche cependant davantage de René Magritte ou de De Chirico. Il a réussi à assimiler adroitement ces influences pour nous offrir une oeuvre très personnelle et puissante, aux connotations érotiques nombreuses.

Ses objets, souvent disproportionnés, sont étudiés dans différents contextes, sous divers aspects, et semblent vouloir sortir de la toile pour prendre vie

et acquérir la même liberté que les objets de Friedeberg.

Bien que l'exposition ne nous présente que des toiles, Xavier Esqueda a également réalisé des sculptures d'un esprit semblable à ses oeuvres picturales.

Jose Luis Cuevas



Cuevas, "Cartel de musica", 1966 (lithographie)

Jose Luis Cuevas, né à Mexico en 1933, nous aborde par un tout autre chemin. Il est avant tout un grand maître du dessin. Il dessine effectivement depuis qu'il est capable de tenir un crayon. Tout jeune, il dessinait furtivement à travers Mexico des scènes de la vie quotidienne sur des rebuts de papier qu'il prenait à la manufacture de papier de son grand-père. Depuis ce temps, Cuevas a toujours eu un grand respect du papier à dessin et a longtemps hésité avant de commencer à dessiner sur un papier plus raffiné.

C'est à travers la littérature de Dostoïevsky et de Kafka que Cuevas a trouvé la source première de son imagerie. Ces écrivains ont appris à Cuevas à analyser les aspects les plus bas de la nature humaine afin de les bien comprendre. Toutefois, son approche graphique n'a rien de littéraire. Il n'utilise ni l'allégorie, ni l'allusion; son coup de crayon parle de lui-même. Virtuose du dessin, ce talent ne constitue pas un but, mais un moyen pour exprimer la solitude de l'homme d'aujourd'hui, sa difficulté de communiquer. Cet état est exprimé dans son imagerie par de nombreuses déformations physiques qui remplacent les mots avec une grande éloquence.

Plastiquement influencé par Orozco et Picasso, il se réincarne en eux et retourne de façon étrange, par son imagerie, à l'époque d'un Grünewald ou d'un Goya. Certains ont vu cette réincarnation comme du pastiche ou de la parodie. Au Mexique, il est perçu comme un artiste de la satire sociale par sa contribution graphique aux journaux de Mexico. Son oeuvre comporte effectivement une tension entre la caricature et la rigueur du médium utilisé. Il reste, plastiquement parlant, un artiste conservateur qui a refusé de se laisser emporter par les mou-

vements 'Pop' et 'Op', se refusant même l'essai de l'abstraction.

Actuellement son médium préféré est la lithographie mais il ne s'y limite pas. Il a produit des oeuvres d'un grand intérêt en s'adonnant à de multiples expériences. Il combine ainsi souvent la lithographie à l'eau-forte et à la pointe sèche et quelquefois au linoléum et au collage. Il utilise subtilement les lavis délicats aux côtés d'une ligne aussi personnelle que son écriture. Il nous fait sentir que la lithographie est vraiment pour lui l'extension du dessin.

Très conscient de sa personne, il utilise souvent l'autoportrait sous diverses formes. Son portrait est placé dans des endroits discrets de l'image ou dans des endroits manifestes comme dans les autoportraits de Rembrandt.

Le monde de Cuevas est basé sur la réalité; chaque archétype correspond à un être réel. C'est l'origine de la puissance de l'oeuvre de Jose Luis Cuevas qui s'impose au public international depuis des années.

L'exposition nous fera voir 25 oeuvres de sa production des six dernières années, extraites de nombreuses illustrations de livres. Nommons seulement "Cuevas-Charenton" qui nous rapporte sa visite à l'asile de Charenton où travaillait son frère aîné et "Hommage à Quevedo" publié en 1969 où il a expérimenté des techniques multiples connexes à la lithographie.

L'exposition "3 artistas mexicanos" est un événement important dans la vie artistique du Musée d'art contemporain; en effet, nous avons très peu souvent l'occasion de voir des oeuvres latino-américaines contemporaines. L'exposition pourra nous permettre de constater l'originalité de la recherche ainsi que l'essor de l'art mexicain de la dernière décennie.

Nicole Cloutier
Yolande Racine

Bibliographie:

- Anonyme, Pedro Friedeberg, dans "Arts Magazine", vol. 44, no. 2, novembre 1969, p. 62.
- José Luis Cuevas, dans "Art Forum", vol. 9, no. 6, février 1971, p. 86.
- Jose Luis Cuevas, dans "Art Magazine", vol. 46, no. 5, mars 1972, p. 64.
- CAMARATA, Martin, The Collectors Press Lithographic Workshop, dans "Artists Proof", vol. 11, 1971, p. 98.
- ENGEL, Walter, 3 Artistas Mexicanos, dans "Art Magazine", no. 14, printemps-été 1973, pp. 28-30.
- GOMEZ-SICRE, José, The Cuevas phenomenon, dans "Art International", vol. 16, no. 1, janvier 1972, pp. 22-28.

Catalogue:
3 Artistas Mexicanos, La compagnie Rothman's de Pall Mall Canada Limitée, 1973, non paginé, ill.

GRAVURES DE JIM DINE

OU MIEUX CONNAÎTRE CE QUI EST CONNU

Biographie: Né à Cincinnati, Ohio, le 16 juin 1935. Etudes à l'Université de Cincinnati. Etudes au Boston Museum School. Diplômé de l'Université d'Ohio en 1958. Vit à New-York depuis 1959. Artiste en résidence au Oberlin College en 1965.

L'imagerie de Dine est issue de sa passion pour l'objet quotidien. Cette passion trouve sa source, à l'époque de son enfance, dans la quincaillerie de son père. Ciseaux, pinces et marteaux étaient pour lui des objets fascinants et il leur a gardé une place primordiale dans son vocabulaire visuel actuel.

"Rien ne peut être plus vrai qu'un objet réel".

Pour Dine, l'objet devient un catalyseur qui provoque une réaction, entraînant la réalisation d'une oeuvre graphique, sculpturale ou picturale. Il passe d'un objet à un autre avec une extrême rapidité. Il veut que nous prenions contact avec ses objets. Pour lui tout est objet. "L'oeuvre est un objet; une tache rouge, un chandail, c'est la même chose".

La première réaction du spectateur, à la vue des oeuvres de Dine, est de le classer sous l'étiquette d'artiste "Pop" à cause de son utilisation fréquente des objets familiers en tant qu'oeuvres d'art. On ne peut effectivement ignorer le contact important de Dine avec Rauschenberg et Johns. L'influence de ces derniers est caractérisée dans l'oeuvre de Dine par l'utilisation des objets incorporés dans les tableaux.

Mais voilà que Dine se refuse d'être classé comme artiste 'Pop'. A cet égard, la rétrospective de ses oeuvres au Whitney Museum à New-York en 1970 fut importante pour lui: "Elle a finalement mis un terme au mensonge qui voulait que je sois un artiste 'Pop', ce que je n'ai jamais senti être. Ça ne me dérange pas qu'on me dise 'Pop', j'ai seulement senti que le terme n'était pas juste; parce que je pense que tous ces artistes Pop parlent de paysage extérieur, alors que mon paysage est intérieur. Je n'avais rien à voir avec les produits des mass-média. Je ne croyais pas que ce fut phénoménal d'avoir grandi avec le "rock and roll" ou la soupe Campbell. Ce qui m'intéresse, c'est mon propre paysage, ma vie. Je pense encore que c'est ce qui me soutient".

De cette introspection artistique résulte la production d'un



Dine, "Toolbox 5" (lithographie)

oeuvre que l'on peut qualifier d'autobiographique.

Pour comprendre cette autobiographie, il faut savoir que Jim Dine, d'un esprit vif, est le type d'homme qui attire les gens. Le contact humain est soit positif, soit négatif, dépendant de la réaction de chacun face au stress physique qu'il dégage. Très conscient de sa valeur, il est "dandy" et rêve d'être acteur; ce qui lui fait dire que ses gravures sont "des petits théâtres; plusieurs objets représentent mes apparitions sur scène". Ce désir d'être acteur s'est souvent manifesté lors de 'happenings' qu'il réalisa dans les années '50. Ils représentaient pour lui le prolongement de sa vie et de ses oeuvres. C'est à travers ceux-ci qu'il arrivait à rejoindre les gens plus directement qu'il ne le pouvait par ses oeuvres visuelles. Il cessa d'utiliser la formule des 'happenings' en 1960, lorsqu'ils devinrent trop populaires. La poésie, le théâtre, et le design sont quelques-unes des multiples facettes de Jim Dine. Tous ces déploiements ne visent qu'un seul but: communiquer intensément avec le public.

LE ROLE DES OBJETS

Par son art, il tente de nous bousculer, de nous tenir en éveil et de nous faire participer, par son engagement intense, au royaume marginal des sensations où règnent la joie, la frustration et la répression. Il veut exprimer la richesse et l'ambiguïté du rôle des objets dans notre vie et plus particulièrement dans notre sensibilité sexuelle. Entre l'appréhension et la sublimation, l'anxiété et l'euphorie, il vit son art et agite devant nous des cen-

taines de détails sélectionnés dans sa vie et ses sentiments personnels. S'il ne retrouvait pas dans l'exécution de ses oeuvres cette combinaison d'anxiété et d'excitation, il ne les ferait pas avec autant de plaisir.

Pour Dine, créer devient un renouvellement constant du processus de catharsis que l'artiste nous invite à partager.

Dine respecte notre sensibilité démodée et nos habitudes émotionnelles. Mais il demeure important pour lui d'élargir notre point de vue, de nous ouvrir aux multiples expériences que les changements radicaux de notre époque apportent aux valeurs esthétiques.

On a souvent donné aux objets familiers qu'utilise Dine dans ses oeuvres une connotation sexuelle. Dine approuve cette association en ajoutant que c'est le domaine qui le fascine le plus et qui lui est le plus familier.

Certains collages de Dine ont déjà été confisqués par la police, lors d'une exposition à Londres en 1967, pour obscénité. On aurait pu interpréter certaines formes colorées (couleur chair) comme des parties génitales. Il ne faut pas pour autant croire que Dine ne produit que des oeuvres à caractère sexuel. En fait, la sexualité s'apparente bien au climat de tension physique de ses oeuvres.

LA PREMIERE LITHO

C'est en 1962, aux éditions Universal Art Limited, que Jim Dine conçut sa première lithographie. Au contact de ce nouveau médium, il fit connaissance avec un nouvel objet: le papier. Il porta alors toute son attention sur l'objet-papier sur lequel serait imprimée l'image d'un objet. Dans la majeure partie des oeuvres graphiques de Dine, le papier reste apparent. Il est utilisé pour sa texture et sa couleur propres et devient ainsi partie intégrante de l'oeuvre. Plusieurs lithographies ont été inspirées par la qualité de certains papiers. Dès lors le papier devient catalyseur.

La force de Dine est due à la grande facilité qu'il a de passer d'un médium à l'autre, adaptant ses images et ses objets aux nouvelles possibilités offertes par le médium. Ses gravures sont des natures mortes **domestiques** rehaussées d'un titre, au ton parfois ironique, faisant encore une fois partie intégrante de l'oeuvre. L'objet, le papier et le texte sont les composantes majeures de ses images graphiques.

Son thème principal reste toujours l'objet familier autobiographique. Il reproduit des objets qui lui appartiennent, exprimant ainsi ce qu'il est par le truchement de ce qu'il possède. Son oeuvre est donc facile d'approche et de compréhension pour le public en général.

Les cravates, les pinces, les pinceaux et tout autre objet familier jalonnent son oeuvre. Sous l'influence de divers environnements, il modifie leur fonction première. Il fait de longues séries sur un même thème. L'exécution, les complications et les variations du thème lui procurent de grandes joies. Il a notamment réalisé une grande série sur le coeur (symbole simple et graphiquement irréfutable) présenté dans des contextes insolites: entouré de broche à poule, recouvert de poil, brûlé, sanglant, etc... Il aime que les coeurs qu'il représente soient libres et qu'ils courent et sautent sur la surface picturale. Toute son imagerie est reliée à des expériences ou des émotions personnelles, vécues chaque jour, qu'il cherche sans cesse à nous communiquer.

Jim Dine, dans un "Test in art", manifeste son envie de concevoir ses oeuvres sur tous les panneaux publicitaires d'une route entre deux grandes villes. En effet, pourquoi le panneau publicitaire ne deviendrait-il pas un médium au même titre que la toile, la pierre ou la murale? Peut-être un jour pourrions-nous admirer, avec le même intérêt et la même reconnaissance du statut d'oeuvres d'art, les oeuvres de Jim Dine sur l'autoroute Montréal-New-York. En attendant ce jour, le Musée d'art contemporain nous présente 57 gravures de Jim Dine, du 10 janvier au 10 février 1974. Le service d'éducation et d'animation présentera, sur demande spéciale, un film sur Jim Dine pendant la durée de l'exposition.

Jaques Dumouchel

Bibliographie:

BECKER, Jurgen et VOSTELL, Wolf. *Happenings, fluxus, pop nouveau réalisme*, Romoht Veriag, Reinbek bei Hamburg, 1967.

BIHALJI-MERIN, Oto. *Adventures of Modern art*, Abrams, New-York, 1966.

FINCH, Christopher. *Pop art: object and image*, Studio Vista/Dutton Pictureback, New-York, 1968.

ROSE, Barbara. *American Art since 1900: a critical history*, Praeger, New-York, 1967.

Catalogue:

"GRAVURES JIM DINE", The Owens Art Gallery, Sackville, N.B., 1972, non paginé, ill.

PORTES DE GRANGES

LE DÉBUT D'UNE NOUVELLE TRADITION?

Le même souci d'embellissement par la couleur et le même désir de participer à la création d'un paysage habité est à l'origine des peintures d'animaux et de scènes de chasse dans les cavernes préhistoriques, des peintures sur les murs aveugles et défraîchis dans les villes et des décorations peintes par les cultivateurs sur les portes de leurs granges.

Cette dernière pratique fait l'objet d'une exposition intitulée "Portes de granges" dans le foyer du Musée d'art contemporain, du 10 janvier au 10 février prochains.

Regroupant une quarantaine d'agrandissements photographiques en couleurs et un diaporama de près de deux cents diapositives projetées sur trois écrans dans le Studio du Musée, cette exposition constitue en quelque sorte une reconnaissance de l'art populaire contemporain. Un vidéo d'une quinzaine de minutes dans lequel on ét recueillis les propos de cultivateurs ayant décoré les portes de leurs granges, de leurs hangars ou de leurs garages complète cette présentation.

Les photographies réalisées par Mme Georgette Laporte, auteur de l'article "Tableaux champêtres" paru dans Perspectives de La Presse en mai 1970, proviennent principalement des portes de granges des comtés de Bagot et de Drummond, des bords du Richelieu et de la Yamaska, des Cantons de l'Est et du long de la route de Montréal à Québec. Dans la région de Saint-Hyacinthe, environ 50 milles à la ronde, on trouve une très forte concentration de portes de granges décorées d'un motif peint. On en trouve cependant aussi en Mauricie, au Saguenay, au Lac Saint-Jean, dans la Beauce, au sud de Québec et de Montréal ainsi qu'en Pennsylvanie.

Cette pratique semble relativement nouvelle. Selon les témoignages recueillis, elle date d'environ vingt-cinq ans.

Autrefois les portes des granges québécoises étaient souvent chaulées puis, plus tard, teintes avec de l'ocre rouge ou vert, de couleur uniforme. Le rouge est la couleur favorite pour les fermes de tous les pays, peut-être parce que c'est la couleur complémentaire du vert de la nature. Selon le témoignage d'un cultivateur du comté de Drummond, on ne décorait que les portes des bâtiments par souci d'économie. C'est d'ailleurs la partie de la grange qui est la plus manipulée, c'est donc à elle que l'on consacre le plus d'attention pour la

décoration. Le souci d'embellissement et de propreté de la ferme par la décoration de motifs peints sur les portes des granges entraîne inévitablement une dépense d'argent et de temps; seuls les cultivateurs à l'aise semblent donc s'y adonner. C'est incontestablement un signe de prospérité.

Les motifs sélectionnés par les cultivateurs québécois sont le fruit de leur propre imagination. C'est souvent la femme qui crée le dessin. Ils manifestent leur désir d'originalité en voulant "faire différent". Les cultivateurs créent, composent, en harmonie avec la nature et avec l'organisation des bâtiments de la ferme, des peintures monumentales dont la forme et les couleurs les identifie, sans référence précise cependant à l'idée de symbole ou d'emblème. Ils réalisent, avec beaucoup de soins, un motif bien composé et bien intégré à l'environnement de la ferme.

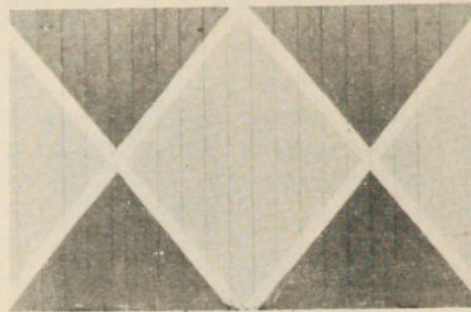
FIGURATION ET ABSTRACTION

On peut classer les différents motifs employés en deux catégories principales: la figuration et l'abstraction. Dans la première catégorie, on retrouve des scènes réalistes telles des paysages et des animaux, mais aussi des stylisations d'éléments de la nature, ou de symboles connus tels l'étoile, le trèfle, la feuille d'érable, la fleur de lys...

Selon Eric Arthur et Dudley Witney, auteurs du livre "The Barn", en Amérique du Nord, seule l'architecture vernaculaire de l'Etat de Pennsylvanie présente autant de décorations colorées que celle du Québec. Ils remarquent qu'en Pennsylvanie les motifs peints représentent en grande majorité le bétail ou les chevaux, annonçant par là l'animal qui fait la réputation de la ferme. Ces animaux sont le plus souvent représentés en silhouette, le dessin étant ainsi plus facile à reproduire. Au Québec aussi on trouve parfois des motifs figuratifs qui ont pour double fonction de décorer et d'annoncer les animaux de la ferme. D'autres sont cependant uniquement des sujets de décoration, sans aucune préoccupation publicitaire.

La deuxième catégorie, plus répandue peut-être à cause de sa plus grande simplicité d'exécution, comprend la peinture de la charpente apparente de la porte en une couleur contrastant sur le fond et des motifs géométriques plus ou moins complexes.

Les Suisses et les Allemands peignent leurs maisons et leurs granges dans des couleurs primaires en accordant une attention



Motif géométrique peint sur une porte de grange

particulière aux poutres. Cette tradition nationale est issue de l'architecture à colombage caractéristique à ces régions. On trouve aussi au Québec des portes de grange dont la charpente extérieure est soulignée par une couleur (souvent rouge ou blanc) contrastant sur les planches du fond. Un réseau de lignes est ainsi créé par l'entrecroisement et la juxtaposition des poutres de la charpente.

Les motifs géométriques peints sont les plus nombreux peut-être parce qu'ils requièrent une moins grande adresse mais certainement aussi à cause de l'effet-choc qu'ils provoquent. Les cultivateurs aiment les choses frappantes, contrastantes. Le cercle, le losange, le triangle et les diagonales sont privilégiées pour ce genre de décoration.

Mme Laporte soutient que "Pour le cultivateur, ce n'est pas une abstraction mais une expression de sa sensibilité en harmonie avec le paysage qui l'entoure: il crée un décor... Et pourtant c'est une abstraction puisqu'il résume le plus souvent dans son dessin l'ombre du pignon de sa maison dans un triangle, le treillis de la galerie dans un losange, le groupe des bâtiments dans des chevrons... Il fait inconsciemment une synthèse, une abstraction de son monde, influencé par son siècle, par l'art moderne qu'il voit partout: sur les machines agricoles, les camions sur les routes, les produits et objets dont il se sert, la publicité des journaux et de la télévision."

Parfois, dans une même ferme, plusieurs motifs différents sont utilisés sur les portes des divers bâtiments. On voit aussi le même motif réajusté sur des portes de dimensions différentes.

A l'exception des scènes réalistes où les couleurs le sont également, les couleurs primaires et complémentaires sont les plus courantes. A celles-ci vient s'ajouter le blanc qui présente le double intérêt de faire contraste et d'être un symbole de propreté.

La décoration extérieure des bâtiments n'est pas exclusive au Québec, cependant chaque pays l'interprète à sa façon. L'Europe a une grande tradition de décorations peintes. Au sud de l'Ita-

lie, par exemple, dans la région déshéritée des Pouilles, on retrouve une tradition semblable qui fut abandonnée pendant plusieurs années: les habitants peignent les murs des maisons de motifs élémentaires qui sont transmis de génération en génération.

Arthur et Witney soulignent que les Québécois aiment la couleur et que cet amour s'exprime sur les peintures des portes coulissantes des granges dans des couleurs et des motifs d'une grande variété. Ils poursuivent en faisant une association entre ces réalisations picturales et l'Ecole des Beaux-Arts et l'Ecole du Meuble à Montréal.

Il y a effectivement une similitude entre certaines de ces peintures et des oeuvres des Plasticiens de Montréal, tant au niveau du thème (cibles de Toussignant, verticales de Molinari, motifs triangulaires d'Hurtubise...) qu'au niveau de la technique (utilisation occasionnelle de l'acrylique et du "masking tape").

UNE TECHNIQUE PRECISE

Voici comment, en général, le cultivateur procède pour la réalisation de ces peintures. Il exécute, avec soin et précision, un dessin préparatoire, la plupart du temps en couleurs. C'est généralement la femme qui dessine le motif, bien qu'elle n'ait aucune formation particulière en dessin sinon les cours élémentaires suivis à l'école. Elle a cependant une grande habileté et l'habitude d'exploiter son imagination visuelle, ne serait-ce que pour inventer des motifs pour les courtèpointes ou des patrons de vêtements pour les enfants.

Après avoir appliqué une couche de fond sur la porte, on y reporte le dessin au crayon, à l'échelle voulue, en calculant la position de chaque élément à partir du contour de la porte, des angles ou du centre. Plusieurs techniques sont utilisées pour tracer des lignes bien droites. On emploie une baguette de bois ou une corde fixée sur deux points de la porte à l'aide de clous; on trace en suivant cette ligne. Pour les lignes courbes, on trace autour d'un objet courbe: baguette ou tige de métal courbées. Pour les cercles, on utilise des objets usuels ronds. Le dessin semble rarement fait à main levée sauf pour les scènes réalistes.

Chaque forme est remplie par la suite avec la peinture de couleur appropriée. On se sert parfois d'acrylique, parfois de peinture à bâtiment. On remplit donc les espaces sans superposer les couleurs pour ne pas gaspiller la peinture. Pour les motifs

La musique et la technique chez Friedlaender

Récemment, le graveur de réputation internationale Johnny Friedlaender séjourne à Montréal, à l'occasion de l'ouverture de son exposition rétrospective, au Musée d'art contemporain. Comme chacun le sait, Friedlaender reçut de nombreux graveurs québécois à son atelier parisien "L'Ermitage". Léon Bellefleur, Roland Giguère, Roland Pichet et Monique Charbonneau y perfectionnèrent leur technique de la gravure sur métal.

Le lundi 10 décembre 1973, il s'adressait au public québécois au Studio du Musée. Pendant un bref exposé suivi d'une longue période de questions et réponses, Friedlaender traita essentiellement de ses deux préoccupations majeures: la musique et la technique.

Il souligna l'importance qu'il accordait à la poésie dans les oeuvres d'art. Sans chercher à condamner, mais déplorant l'absence de celle-ci dans l'art d'aujourd'hui, il suggéra aux artistes de chercher à développer un regard musical, laissant sous-entendre qu'il accédait à la poésie par l'intermédiaire de la musique, art qu'il préfère à tout autre, au-delà des arts visuels. Il rappela que Messiaen déclara un jour qu'il cherchait idéalement à créer des oeuvres musicales desquelles se dégageraient des émotions colorées. Friedlaender opère une démarche inverse dans ses gravures. De son oeuvre se dégage une sensation musicale à laquelle Stockhausen fut sensible puisqu'elle fut le sujet de quelques-unes de ses compositions musicales.

Selon Friedlaender, la transposition parfaite de la gravure en musique serait suggérée davantage par une musique intime telle la musique de chambre ou le clavecin plutôt que par la musique symphonique.

Pour sa part, la musique correspond à un besoin; il l'écoute en travaillant mais elle n'influence pas directement sa création.

Entraîné par les interventions de plusieurs graveurs présents dans la salle, il aborda un sujet plus pratique en insistant sur l'importance primordiale de la maîtrise totale de la technique. C'est seule-

ment lorsque cette dernière devient une seconde nature que l'artiste peut accéder à la domination complète de son projet de création. Selon Friedlaender, la connaissance parfaite de la technique est une condition essentielle pour arriver à ce qu'il n'y ait pas d'écart entre le projet et la réalisation.

La gravure est son métier, il y travaille régulièrement de 9 heures le matin à 6 heures le soir "non pas par habitude, mais par enthousiasme". Il éprouve sans cesse l'envie de travailler. Il consacre ses vacances d'été à la peinture.

En gravure, il se décrit lui-même comme un "puriste", sans toutefois blâmer ceux qui ne le sont pas. Par exemple, il est hostile à la méthode du relief de William Hayter mais il l'admet parce que Hayter connaît bien son métier et que les résultats sont bons. "Tout est permis si le résultat est bon", dit-il. Il s'agit de faire ce qu'on a envie de faire tout en restant "incorrupible".

Sa technique, qu'il a apprise par des livres d'abord, par expérience ensuite, est "simple et classique".

Actuellement il dessine peu, sauf pour les dessins préparatoires de la gravure. Il en fait un pour chaque planche afin d'être certain qu'il n'y ait pas d'erreur de sa part. Cet adversaire farouche du hasard, de l'accident, grave exactement ce qu'il veut. Chaque trait est voulu. Friedlaender conçoit ses gravures en trois temps. Premièrement le thème, deuxièmement la poursuite du thème, de l'idée, ou sa répétition, troisièmement le support ou le fond.

C'est avec une très grande virtuosité qu'il emploie toutes les techniques de la gravure sur métal mais principalement la technique au sucre. Elle consiste à dessiner sur une planche de cuivre avec un mélange de sucre et d'encre de Chine que le graveur recouvre ensuite de bitume gelé qu'il fait "sauter"; il applique de la résine puis fait la morsure. Friedlaender préfère l'acide nitrique comme mordant parce qu'il lui permet de voir progresser l'opération et ainsi d'avoir un meilleur contrôle.

Friedlaender fait maintenant presque uniquement de la gravure en couleurs. Il aime la couleur, elle met un accent à ses gravures, mais le noir et le blanc peut aussi donner des résultats très satisfaisants, ajoute-t-il.

Son exigence de la perfection technique se retrouve dans toutes les étapes de la réalisation de la gravure, jusqu'à l'impression.

Il a expérimenté plusieurs types de papiers d'impression et son choix s'est arrêté sur un papier très simple, très normal: le papier Rives ou le papier d'Auvergne qui sont de pur chiffon et reproduisent impeccablement tous les grains de la plaque.

L'impression de ses plaques est confiée au maître imprimeur Leblanc à Paris. Friedlaender exécute lui-même les premiers essais et sort le "bon à tirer". Exigeant de lui-même avant d'exiger des autres, il met tous les soins pour que ses planches soient parfaitement gravées afin que l'imprimeur n'éprouve pas de difficultés à imprimer, qu'il n'ait pas à improviser. Il exige que chaque tirage soit identique. Le nombre en est limité à 95 exemplaires, plus 10 épreuves d'artiste.

Friedlaender ne s'adonne pas à la gravure sur bois ni à la sérigraphie (qu'il accepte cependant comme une expression de notre temps) ni à la lithographie (dont il trouve la surface trop plane et l'effet "trop affiche"). C'est à l'intérieur des différentes techniques de la gravure sur métal qu'il expérimente sans relâche.

Réfutant toute influence dans son oeuvre, il impose sa marque en observant, très simplement, qu'il a influencé nombre d'artistes.

Cette rencontre avec Friedlaender nous révèle un homme d'une grande ouverture d'esprit et aussi d'une profonde intégrité professionnelle.

Note: Cette rencontre a été l'objet d'enregistrements télévisés et sonores disponibles au Musée, par l'intermédiaire du Service d'éducation et d'animation.

YOLANDE RACINE

à ligne droite, il n'est pas rare de voir le cultivateur utiliser du "masking tape" pour éviter de tacher la couleur voisine. En général les portes sont repeintes tous les deux ans, au printemps. On en profite parfois pour changer le motif.

Le cultivateur québécois a conservé de ses ancêtres le goût d'enjoliver les objets utilitaires et le souci du "travail bien fait". Chaque réalisation est impeccable.

On peut difficilement accorder une valeur emblématique à ces motifs puisque les cultivateurs les changent au gré de leur fantaisie. Mais il demeure que pour identifier certains d'entre eux, on se réfère aux caractéristiques et aux couleurs de leurs portes de grange.

Peut-être cette pratique sera-t-elle transmise de génération en génération et verra-t-on apparaître dans nos campagnes une nouvelle tradition!

YOLANDE RACINE

Bibliographie

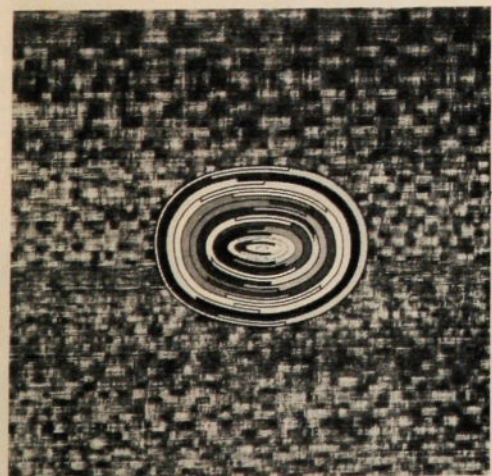
Note: Ce sujet n'ayant encore jamais été l'objet d'une recherche approfondie, la documentation est rare.

Laporte, Georgette, *Tableaux champêtres*, dans *La Presse*, Perspectives, vol. 12, no 22, Montréal, 30 mai 1970, ill. pp. 14, 15.

Arthur, Eric et Dudley Witney, *The Barn a Vanishing Landmark in North America*, McClelland and Stewart Limited, Toronto, 1972, 256 pages, ill. pp. 172 à 201.

HAROLD TOWN

OEUVRES RÉCENTES 1969-1973



Town, Oeuvre de la série "The Snaps"

Le Musée d'art contemporain présentera du 17 février au 23 mars 1974 une exposition des oeuvres récentes du peintre torontois Harold Town. Ces peintures, regroupées sous les thèmes suivants: les cordes cassées, les parcs et variations sur un dessin de Vale, s'échelonnent entre 1969 et 1973.

Nous reproduisons ici un extrait de l'introduction au catalogue de

David P. Silcox traitant de ces trois thèmes.

"Les cordes cassées" ("The Snaps")

Expliquons le nom assez inattendu de cette série. Il provient de la technique employée; sa simplicité peut surprendre ou même gêner certains visiteurs. Town a inventé une nouvelle façon de peindre: il tend une ficelle sur la toile, ajoute de la peinture, puis la casse. Je n'avais jamais entendu parler de cette façon d'appliquer la peinture, mais ce n'est pas plus étrange que de l'appliquer à l'aide d'un pinceau, d'utiliser les doigts ou une spatule, ou encore de presser sur un tube pour en faire jaillir la couleur, de projeter des ta-

ches sur la toile ou de faire dégoutter la peinture.

Cette technique est intéressante parce qu'à partir d'un simple treillis, il a façonné des oeuvres fort compliquées et raffinées. A l'aide d'un procédé aussi simple, il a découvert des qualités et des applications difficiles à imaginer à priori, tout comme il était difficile d'imaginer un violon à l'aide de quatre ficelles tendues sur une boîte de résonance. Town est devenu le virtuose de la corde cassée.

Trait caractéristique de Town: une fois passé maître de ce nouveau système, il l'applique d'une façon complètement inattendue. Les lignes droites se transforment en courbes. Il oppose le fond uni à

la texture de la peinture; puis il ajoute des ellipses de couleur mate, de vrais bijoux, servant à concentrer la composition à l'intérieur de la toile; de plus, elles créent une équivoque au sujet de l'espace à deux dimensions, bien plus accusée que dans toutes les oeuvres précédentes de l'artiste. Le dernier tableau de cette série, par son chatoyement lumineux des tons, se rapproche de la série des parcs.

Tout artiste sérieux possède un "mémoire des formes". Son esprit est alimenté d'images. Certaines formes, certains motifs, certaines associations de couleurs et d'idées se retrouvent aux

(Suite page suivante)

HAROLD TOWN

diverses périodes de son oeuvre. Milne est le seul autre peintre canadien qui possédait ce don remarquable au même degré que Town, ce don que partageaient Picasso, Van Gogh, Vermeer, Goya et d'autres encore. Par là, l'oeuvre complète d'un artiste présente une certaine cohérence et une certaine richesse. Tous ses tableaux reflètent des éléments de nouveauté, tout en créant un lien avec son oeuvre passée et avec l'art en général. Par exemple, les petites ellipses rappellent certains tableaux de la série **Great Seal** du début des années 60; on y retrouve certaines caractéristiques de la série **Tyranny of the Corner** qui a suivi; certaines formes font penser aux gravures du milieu des années 50 et aux peintures de la fin des années 50. Cette mémoire des images se retrouve régulièrement, tout en empruntant une forme différente, comme c'est le cas pour la langue écrite ou parlée. L'artiste doit faire preuve d'un talent prodigieux pour rappeler une image sans toutefois la répéter, pour lui trouver un contexte nouveau sans toutefois oublier le précédent.

Ces caractéristiques intensifient l'effet global tout en intensifiant l'effet particulier de chaque toile. Une force élégante et tranquille s'en dégage; elle s'accroît avec le temps passé à admirer l'oeuvre. La peinture à la mémoire de Art Scace présente une autre qualité caractéristique d'un art vraiment canadien. Il est difficile de définir les qualités qui rattachent une oeuvre à un pays. Il s'agit peut-être de la combinai-

son des couleurs, des formes ou de la composition, ou peut-être de tout cela ensemble; quoi qu'il en soit, ces caractéristiques sont très grandes. On ne se trompe pas en affirmant d'emblée qu'une oeuvre comme celle-ci ou comme **The Great Divide** ne peut provenir que du Canada.

Les parcs ("The Parks")

Cette série offre bien des ressemblances de formes avec les cordes cassées (**Snaps**). Town a peint en couleurs limpides et unies des formes géométriques aux contours bien nets qu'il place sur un arrière-plan composé de taches estompées qu'il appelle ses "petites terres incultes".

Il est peut-être injuste d'insister sur le fait que ces petites terres sont véritablement des parcs perdus au sein d'un environnement urbain créé et arrangé par la main de l'homme. Pourtant le message paraît évident. Cette série évoque les dessins de Town appelés **My Hill**, inspirés par un ravin situé derrière sa maison, et aussi les peintures **Metropolis**. La même représentation de l'environnement se retrouve dans sa murale de l'aéroport de Toronto, où on relève des formes qui suggèrent l'idée de pistes sans toutefois les reproduire. Il en est de même avec sa murale de 1958 sur la voie maritime de Cornwall: le barrage devient une métaphore qui s'impose au paysage.

Une des caractéristiques essentielles de l'oeuvre de Harold Town est le contraste entre le précis et le flou. L'artiste crée des

tensions en opposant la spontanéité à la recherche organisée, la mise en relief à l'uniforme et les traits nets aux traits estompés. Chaque toile présente des contrastes fort accusés. Cette même dualité se retrouve dans la série **Homage to Turner** du début des années 60 ou dans les premiers collages **Death of Mondrian**. Dans la série des parcs, la peinture rayonne à partir d'un champ d'intérêt où divers éléments opposés créent un équilibre tout en violence. Chez cet artiste-peintre, l'harmonie est très subtile. A première vue, on a même l'impression d'un déséquilibre. Son utilisation de formes de consistance curieuse, de masses suspendues ou inclinées, d'angles ouverts ou fermés, est sa façon à lui de détruire l'équilibre, tout en le créant.

Cette dualité explique que ses toiles les plus réussies reflètent des métaphores de parcs ou de jardins, qui sont aussi des métaphores de la vie. On y découvre une profondeur du message accessible à tous. Non seulement ses toiles révèlent la réaction d'un être sincère et sensitif qui a toujours habité la ville, mais représentent également des métaphores de parcs qui hantent la pensée. Tout comme dans le jardin d'arbustes de Northrop Frye, l'environnement canadien y est étudié de façon symbolique et imaginative.

Variation sur un dessin de Vale ("The Vale Variations")

Ces variations s'inspirent d'un charmant petit dessin à la plume de Florence Vale, épouse de feu Albert Franck. Il existe actuellement plus de soixante-dix oeuvres faisant partie de cette série, effectués au cours des derniers mois. Comme on le constate en comparant ces oeuvres à celles qui les ont inspirées, il s'agit de variations au sens large du terme.

Premièrement, on relève des dessins aux traits simples qui suivent de près l'original; puis des

improvisations sur le thème, des variantes en couleurs exotiques. Dans quelques-unes, certaines parties de l'original sont isolées et approfondies. Les proportions changent brusquement. Le petit ange à demi caché dans les nuages est parfois absent, parfois éloigné à l'arrière-plan, parfois même il domine le paysage. Quelquefois l'accent est mis sur le premier plan, quelquefois sur l'arrière-plan. Les différents éléments sont hardiment déplacés, mais demeurent toujours reconnaissables. Parfois l'artiste y ajoute des éléments inexistant dans l'original.

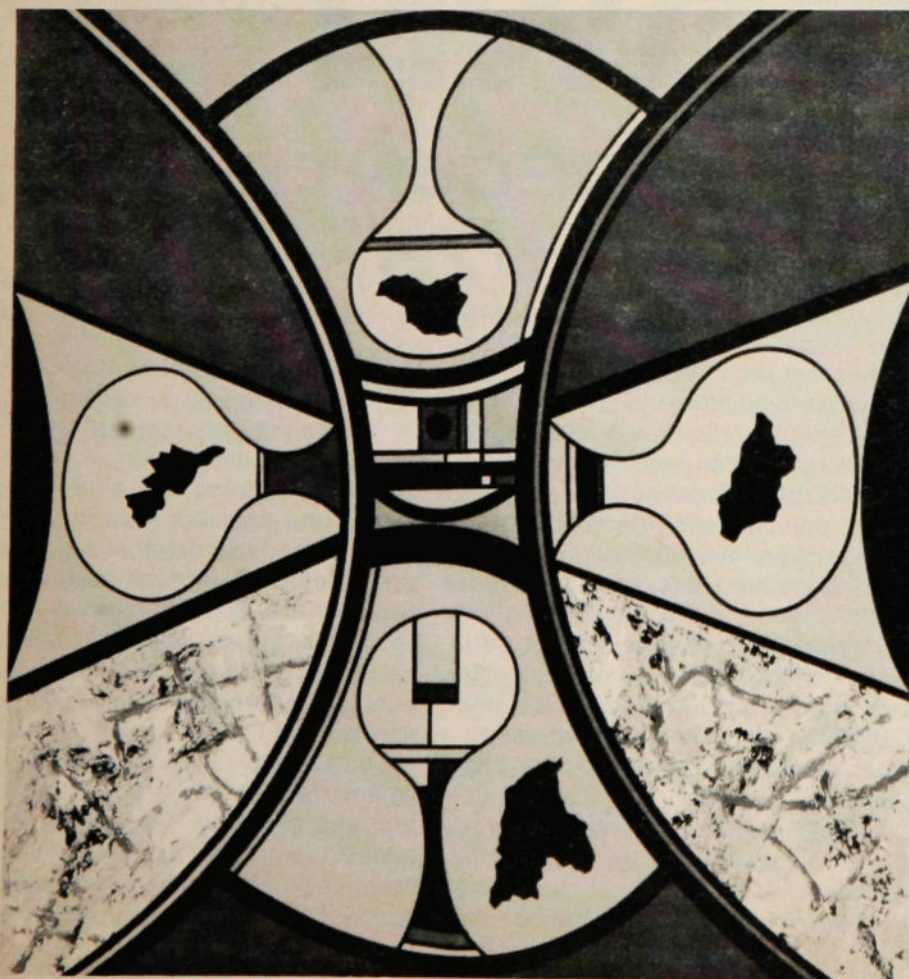
Les techniques utilisées semblent a priori très simples, l'artiste travaillant surtout au pastel. Cependant, dans un cas, Town a tracé chaque trait à l'aide d'un pistolet. Dans un autre, un tumulte de couleurs jaillit de la pyramide; il est arrivé à rendre cet effet très spécial en brandissant du haut au bas de la toile. Il a également fait appel au papier coloré, aux crayons à dessiner des enfants; il a étalé des taches, il a écrasé, gratté, hachuré et frotté la peinture; il est même arrivé à créer l'illusion d'un collage dans un ou deux cas.

Une occasion unique s'offre au visiteur de découvrir la pensée et l'art de Harold Town à travers l'ensemble de son oeuvre. L'effet global des variations prouve la qualité et l'étendue de son habileté.

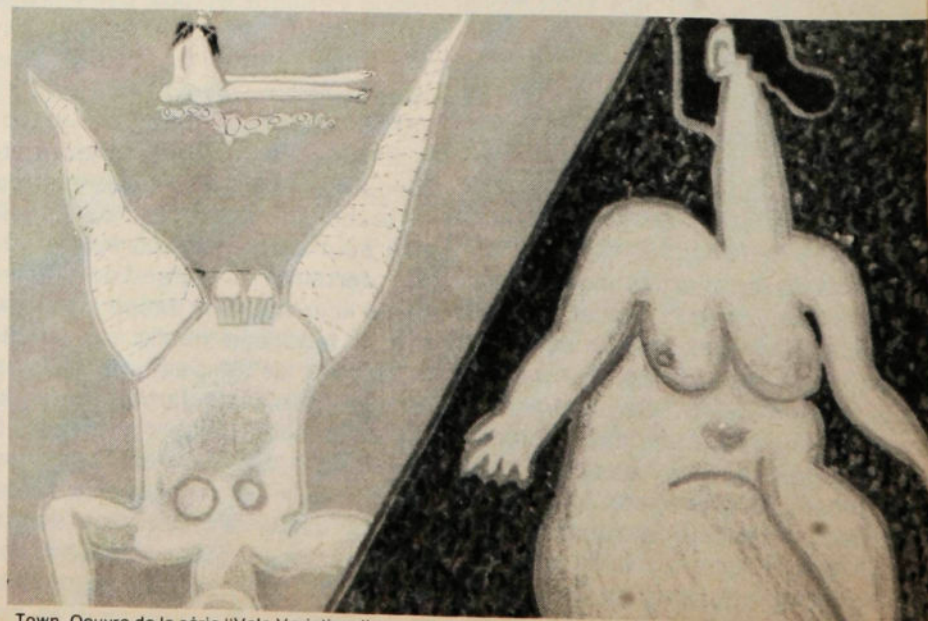
Harold Town est resté fidèle au caractère général de l'original. Ses variations présentent la même gaieté, la même sensibilité et le même charme. Il a su en garder l'humour et la fantaisie. A notre époque où l'art est difficile et complexe, on accueille avec plaisir cette oeuvre pleine de fraîcheur."

traduction: Ministère des Communications

CATALOGUE: "Harold Town, The First Exhibition of New Works, 1969-1973", McClelland and Stewart Ltd., 1973, non paginé, ill.



Town, Oeuvre de la série "The Parks"



Town, Oeuvre de la série "Vale Variations"

PÉRIPHÉRIES

ARTISTES LIÉS AU GROUPE VÉHICULE

Qu'est-ce que "Périphéries"? Le terme s'applique autant à toutes les formes de perception possibles dans cette exposition qu'aux objets qui y sont présentés. Ces objets sont-ils "périphériques", soit en marge de la notion d'œuvres d'art traditionnelles; ou bien les questions soulevées dans l'esprit du visiteur sont-elles assez fortes pour faire le tour de la notion contemporaine de créativité artistique, établissant ainsi un circuit périphérique de nouveaux concepts autour de la notion même d'objet et de perception? Les réponses ne peuvent facilement se trouver dans un commentaire critique, car nous sommes justement dans un domaine où la frontière entre l'artiste et le critique est abolie, celui de l'art conceptuel. L'objet comme valeur absolue disparaît derrière le concept élaboré par l'artiste, devient témoignage d'un cheminement critique qui peut s'exprimer par des voies étrangères au traitement esthétique au sens restreint.

ce qui concerne l'évolution de la science contemporaine: "... il décrit comment les hommes de science approchaient du point-clé de la philosophie, situé entre les mathématiques et la physique, par les divers moyens que sont l'analyse, la création de formules, l'expérimentation, l'image, la parabole et la poésie. L'extension d'un domaine dans l'autre conduit à la découverte. Apparemment, les tendances générales de la découverte scientifique trouvent leur parallèle dans le domaine de l'art. Là aussi nous trouvons l'explora-



Andy Dutkewych

tion d'autres domaines: le film, la manifestation théâtrale, la poésie, la philosophie, la science et la technologie."

A un degré variable selon les individus, tous les artistes figurant dans "Périphéries" sortent du champ traditionnel de l'esthétique sacralisante, ou bien accompagnent une création esthétique d'un commentaire analytique qui annihile l'effet "artistique" en l'expliquant, donc en le démystifiant.

La grande diversité des productions offertes à la perception du visiteur offre certaines constantes qui permettent de regrouper, (peut-être malgré eux), certains artistes par affinités de concepts. Ainsi Serge Tousignant, Gunter Nolte, Henry Lehmann, Andrew Dutkewych présentent des objets forts différents les uns des autres (se reporter au catalogue de l'exposition) mais qui offrent tous la caractéristique principale d'être simultanément une réflexion sur l'ambiguïté de la notion de perception, qui tend à fixer l'objet dans un schéma à priori et empêche donc de l'appréhender "per se" alors que de multiples variables dans la position physique et intellectuelle du spectateur sont à un moment donné fixées par le choix de l'artiste, et une réflexion sur la fonction du même objet, qui peut être exprimée, soit par un ajout ou une transformation, soit par un commentaire littéral. En ce sens les objets de ces artistes ont une fonction didactique

car ils réapprennent au visiteur à regarder. Citons pour exemple le miroir de Serge Tousignant, les ardoises et argiles permutationnelles de Gunter Nolte. D'autres objets, tels ceux de Dennis Lukas ou de Jean-Guy Prince, présentent un phénomène de fonctionnement symbolique dans lesquels le phantasme profond de l'artiste s'impose aux phantasmes refoulés du visiteur. La nature, quant à elle est utilisée soit par pure translation (telle la marche dans les bois, de Jean-Marie Delavalle, que vous pouvez écouter), soit comme "Process" dans le film de François Déry ou encore remaniée et transportée telle quelle en amoncellements de roches par les soins de Bill Vazan.

La perception du corps humain, par plusieurs points de vue simultanés dans les dessins-photographie sur toile de Suzy Lake et le poème dit en canon de Françoise Sullivan, est aussi illustrée cinématiquement par le vidéo de Tom Dean.

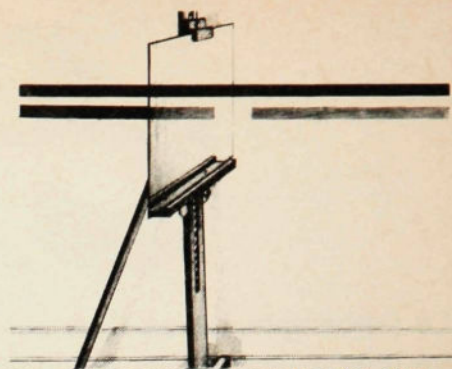
"Périphéries" élimine donc les frontières entre ce qui reçoit généralement l'étiquette "art" et ce qui reçoit l'étiquette "idée".

L'ensemble des œuvres et manifestations présentées est donc à la fois un commentaire sur la notion d'objet d'art et sur les diverses réactions constitutives de la perception d'un visiteur. Dans cette optique l'exposition est donc à la fois expérimentale (puisqu'il s'agit généralement d'objets ou d'événements non commercialisables et non voulus comme tels) et didactique car la poursuite de tous les cheminements des créateurs constitue une magnifique leçon de perception.

ALAIN PARENT



Raymond Guilbeault



Serge Tousignant "Hommage à Magritte", 1973, dessin

Qu'est-ce que "Véhicule"?

Véhicule Art inc. est une galerie coopérative. Elle ouvre ses portes le 13 octobre 1972; mais son organisation naquit presque une année auparavant, et presque tous les artistes vraiment innovateurs à Montréal y avaient pensé depuis longtemps.

Sa vraie force résida dans ces rêves et ces idéaux qui permirent cette coopérative. Les buts de Véhicule sont multiples à cause de l'histoire, de l'attitude actuelle envers l'"ART", des œuvres qui sont créées maintenant, et d'une ouverture d'esprit en ce qui concerne les changements plastiques dans l'avenir.

La plupart des activités de la galerie donnent priorité, dans cet espace qui ressemble à un gymnase, à des œuvres peut-être trop expérimentales au point de vue formel pour être représentées dans une galerie commerciale.

La galerie est administrée par un groupe d'artistes bénévoles de Montréal, plus concernés par l'information visuelle que par l'équilibre des comptes en banque.

Cependant, en sortant des ateliers des objets d'art sans précédent on risque de créer un "choc culturel". Jusqu'ici, il y a très peu d'information visuelle qui puisse faire écho au formalisme des concepteurs actuels.

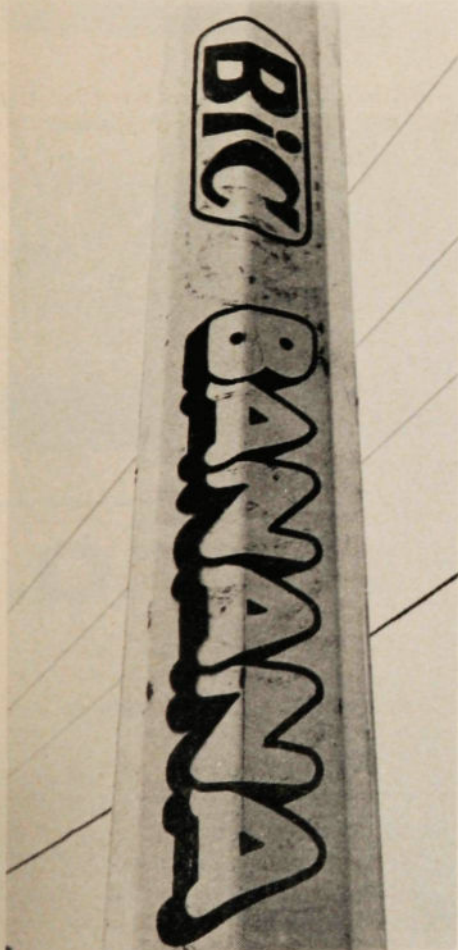
Donc, la diffusion de l'information, non seulement dans le milieu artistique, mais au grand public, devint d'une nécessité vitale tout comme la galerie elle-même. Le résultat: un circulaire qui contient des essais, de la correspondance internationale, des concours, des comptes rendus d'activités générales, et des conférences qui sont à la fois didactiques et spectaculaires, ou bien des événements. La galerie est en ce moment en train de coordonner ses activités avec d'autres centres de documentation sur l'art contemporain du monde entier, pour rendre plus accessible ce qui existe déjà.

Aujourd'hui, les frontières entre l'art et ses diverses expressions sont seulement dans les esprits de ses concepteurs. Véhicule offre de l'espace sur ses murs, son plancher, de l'espace pour le vidéo, pour la poésie, pour le théâtre... un espace coopératif.

SUZY LAKE

Bibliographie

Meyer, Ursula, "Conceptual Art" Dutton Paperback, New-York, 1972, 227 pages, ill.



Pierre Boogaerts

Les objets présentés par la quinzaine d'artistes du groupe "Véhicule" rassemblent dans cette exposition un aspect des concepts élaborés récemment à Montréal et permettent donc de faire le point sur l'état des expériences les plus avancées dans ce domaine.

Ils répondent à la définition du savant américain Werner Heisenberg (cité par Ursula Meyer dans son livre "Conceptual art") en

CONTACTS

BILL VAZAN

Le lancement de ce livre aura lieu au Musée d'art contemporain, le 17 février 1974, et sera accompagné d'une exposition de certaines des pages originales du livre. L'exposition se terminera le 23 mars.

Tout ce qui a été réuni dans ce livre, des épreuves photographiques ("photo **contact** sheet") aux documents les plus divers, est le résultat d'une vaste entreprise de communication totale ("**contacts**") avec un nombre imposant de personnes de tous les coins du monde.

Chacun des participants nous a fourni un ensemble de documents directement reliés à leur entourage immédiat: famille, amis, lieux privilégiés, etc. Chacun d'entre eux se devait, par ailleurs, de nous fournir le témoi-

gnage photographique d'une rencontre d'éléments divers ou similaires (ce qui se traduit en anglais par "**contacts**"). Nous demandions, notamment, des témoignages d'actions et d'échanges entre l'homme et la nature. Le signe graphique de ces témoignages ou le symbole de ce rituel, si vous préférez, était le 'X'. Le 'X' est le lieu de rencontre de deux lignes, de deux directions. Il est également le symbole d'un centre d'intérêt, d'un équilibre entre deux réalités différentes tout en possédant certaines con-

notations primitives. Il peut être aussi le symbole de l'inconnu. En acceptant de participer au projet, toutes les personnes dont vous lirez les noms dans ce livre, participent également à une certaine formalisation d'une idée. Une sorte de sensibilité globale s'est dégagée malgré la richesse et la diversité des résultats.

Cette même sensibilité globale est le résultat d'un système symbolique établi par tous les participants. L'acte d'identifier une réalité extérieure quelconque, grâce au projet "**contacts**", re-

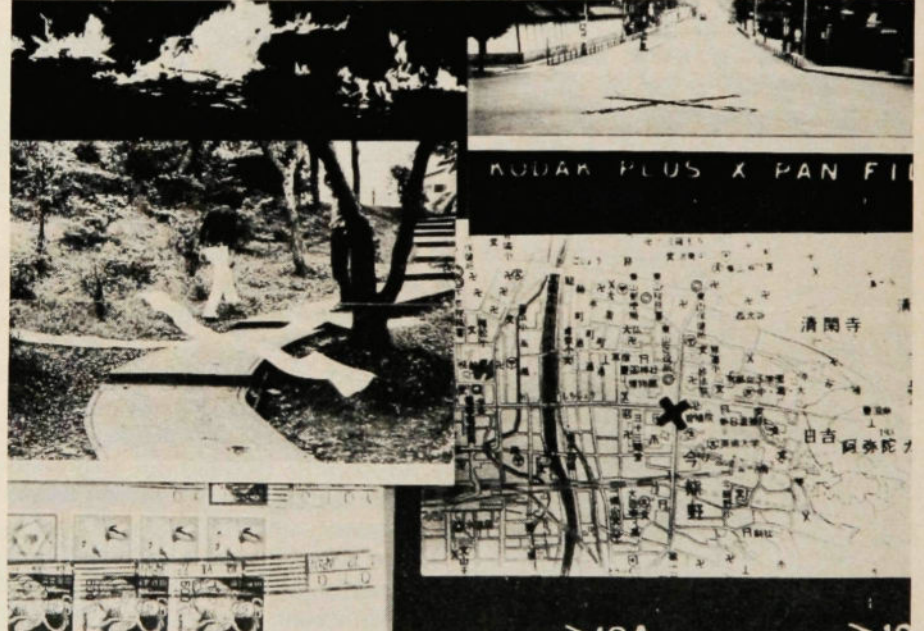
liait tous les participants à des usages presque primitifs du signe. En ce temps de l'histoire de notre planète, cette reconnaissance des fondements mêmes de la connaissance contribue à tourner nos regards vers des nécessités vitales premières, telles que la préservation de notre spécificité originaire ainsi que celle de la nature.

BILL VAZAN

BIBLIOGRAPHIE:
HEYWOOD, Irene, "Concept Is What It's Called" dans *Montreal Star*, Mtl, 27 mai 1972, p. C8
"Bill Vazan: Topographies" dans *Ateliers*, M.A.C., Vol. 1, No 6, Mtl, 10 déc. 1972, ill.



W. VAZAN, "CONTACTS"



W. VAZAN, "CONTACTS"

VISIONNEMENT DE FILMS DE L'O.F.Q.

L'Office du film du Québec, en collaboration avec le Musée d'art contemporain, a le plaisir de projeter le 27 février 1974 l'une de ses plus récentes productions: LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, un court métrage de Jacques Gagné qui remet en question la notion même de musée.

L'OFQ, à cette occasion, présente aussi trois films qui sont à l'avant-garde de sa production cinématographique: MEMOIRE LIQUIDE, un essai de cinéma-peinture; L'INAUGURATION, le rêve d'un sculpteur; UNE FORET DE SYMBOLES, l'intégration de l'art à la vie.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

- p. 1 Courtoisie de la cie Rothman's de Pall Mall Canada Ltée
Courtoisie de Owens Art Gallery, Sackville, N.B.
Mme Georgette Laporte, O.F.Q.
M. Michael Neill, pour Mazelow Gallery
M. Jean-Marie de Laval
M. William Vazan
- p. 2 Courtoisie de la cie Rothman's de Pall Mall Canada Ltée
- p. 3 Courtoisie de Owens Art Gallery, Sackville, N.B.
- p. 4 Mme Georgette Laporte, O.F.Q.
- p. 5, 6M. Michael Neill, pour Mazelow Gallery
- p. 7 M. Alex Newman
M. Jean-Marie de Laval
M. Alex Newman
- p. 8 M. William Vazan

IDENTIFICATION DES PHOTOGRAPHIES DE LA PAGE COUVERTURE

- 1. CUEVAS, "LA MASCARA", 1969 (lithographie)
- 2. DINE, "NIGHT PORTRAIT"
- 3. PORTE DE GRANGE DECOREE
- 4. HAROLD TOWN, PEINTURE DE LA SERIE "THE SNAPS"
- 5. LES LEVINE, 1973
- 6. W. VAZAN, "CONTACTS" 1971-1973

ATELIERS

publié par les artistes exposants
au Musée d'art contemporain
Cité du Havre, Montréal (103)



Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec