



ERIES PERIPHERIES PERIPHERIES PE

PERIPHERIES

EXPOSITION ORGANISEE EN COLLABORATION AVEC
LES ARTISTES-MEMBRES DE VEHICULE ART(montreal)INC.

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN

MONTREAL

17 FEVRIER – 23 MARS 1974

Véhicule remercie Mme. Fernande St-Martin et M. Alain Parent, du Musée d'Art Contemporain de Montréal d'avoir contribué à rendre cette manifestation et ce catalogue possibles.

Coordonnateur: Chantal Pontbriand.
Photos: Alex Neumann.

Des remerciements sont dus aux personnes qui ont contribué à la réalisation de ce catalogue:
René Blouin, Coordonnateur de Véhicule, Claude de Guise, Henry Lehmann, George Bogardi.

Déposé à la Bibliothèque Nationale du Québec le 17 février 1974.

LES ARTISTES

ALLAN BEALY

JEAN-SERGE CHAMPAGNE

GARY COWARD

TOM DEAN

JEAN-MARIE DELAVALLE

FRANCOIS DERY

ANDY DUTKEWYCH

JOHN HEWARD

SUZY LAKE

HENRY LEHMANN

DENNIS LUKAS

KELLY MORGAN

GUNTER NOLTE

JEAN-GUY PRINCE

FRANCOISE SULLIVAN

SERGE TOUSIGNANT

BILL VAZAN

Véhicule Art, Inc. opened its doors on October 13th, 1972, but its organization began almost a year prior to that and it germinated in the minds of practically every innovative artist in Montréal before that. It is the very strength of this dream and idealism that has made this cooperative plausible. Véhicule's purpose is related to the present attitudes towards "Art", to the work being created now and to an openness to changing forms in the future.

Most of the activity centres around the gallery, a gymnasium-like space, giving priority to work perhaps too experimental in form to be represented in the commercial galleries. The gallery is run and directed by a group of volunteer Montréal artists, so the sympathy is with visual information rather than bank balances.

The problem, however, with suddenly bringing 'unprecedented' art forms out of

the studios is that it can result in 'culture-shock'. Until recently, there has been very little visual information to bridge the gap between formalism and today's idea makers. So the dissemination of information to not only the art community, but also to the public at large, became as vital as the gallery itself. The result: a 'newsletter' containing essays, international correspondence, competitions and general activities and lectures, both of a didactic or performing or event nature. The gallery is in the process of linking up with other contemporary art documentation centres around the world to make what is available more accessible.

Today the boundaries of art and its forms are only in the minds of its respective conceivers. Véhicule offers wall space, floor space, vidéo space, poetry space, theatre space and cooperative space.

Suzy Lake
member of Véhicule

Véhicule est né en 1972 . . . presque dix ans après l'apparition sur le continent d'une attitude nouvelle envers l'art. Dix ans après l'éclosion de l'expressionnisme abstrait, du hard-edge et du pop-art. Divers mouvements qui, tout à tour, déplaçaient le centre d'intérêt des artistes sur eux-mêmes, sur le phénomène visuel proprement dit, et sur le social tel que rendu par les mass-media, cinéma, publicité, bandes-dessinées . . .

Déjà à cette époque, on pouvait sentir un intérêt marqué de la part des artistes sur autre chose qu'une esthétique formaliste. Il ne s'agissait déjà plus de créer un bel objet destiné à être vu et apprécié comme tel. L'objet d'art, tableau ou sculpture, devenait représentatif ou de l'intervention expressionniste de l'artiste sur la matière, ou d'une recherche purement technique, ou d'une façon stéréotypée de voir le monde urbanisé, commercialisé. Dès lors, les préoccupations dites "artistiques" s'étendent à des préoccupations relatives aux sciences humaines et à la technologie.

L'Art, qui jusqu' alors semblait se définir par lui-même, prend une tournure autre, s'alimentant de données philosophiques, sociologiques et techniques. Plus que ça, l'art devient consciemment une réflexion sur l'art.

Peut-on dire que les années soixante voient l'art passer d'une esthétique formaliste à une esthétique idéologique et informationnelle? C'est-à-dire que l'art, au lieu de se concentrer sur la création d'un objet, se concentre sur l'exploration ou l'analyse d'une idée de l'art. La critique se voit approprier par les artistes et devient par la fait même, une critique du phénomène artistique. Où se situe ce phénomène artistique? Est-il véritablement limité à la création artistique en soi? Ou relève-t-il également d'une assimilation sociale ou personnelle du phénomène?

N'est-il pas aussi important, à partir du moment où l'art semble déborder ses frontières, d'explorer les conditions réelles et profondes de son éclosion? C'est là que rentrent en ligne de compte l'artiste lui-même, la matière, et l'environnement social et naturel. Ces trois facteurs qui permettent l'exploitation d'un message artistique constituent les points départ de toute une génération d'artistes qui vont se manifester tous de façons fort différentes au cours des années soixante et soixante-dix.

"L'objet d'art" se substituera souvent à l'artiste lui-même, à ses activités, à ses interventions sur l'environnement, quelles soient personnelles ou qu'elles se traduisent par la présence de la matière même dans l'environnement et de son effet sur la perception du spectateur.

La transmission de ces "idées" d'art se fera, selon le cas, sous diverses formes: sculpture ou peinture dite "minimaliste" et art dit "conceptuel". Les dernières années ont vues apparaître dans les revues d'art contemporain qu'elles soient Art Forum, Avalanche, Art Vivant, Art Press, Flash Art . . . plusieurs nuances que l'on regroupe encore sous les termes généraux de post-minimaliste et de post-conceptuel. Des termes plus spécifiques, par exemple seraient art pauvre (earth works), body art, mail art, concept art, process art, etc. Les revues d'art s'en finissent plus de baptiser chacune des recherches qui semblent seulement se définir par rapport à l'activité propre de leur auteur. Aussi multiples que les noms qu'ils peuvent prendre, les formes par lesquelles transmises les idées varient de pièces monumentales à des documents photos, vidéos, xérox, off-set . . .

Il existe en Amérique comme en Europe des collectionneurs de cette nouvelle forme d'art, incluant quelques galeries. Pour la plupart ces galeries ou personnalités prennent plutôt l'allure d'éditeurs ou d'impressarios, comparativement à l'image traditionnelle du collectionneur.

Montréal, qui n'a jamais connu de véritable marché de l'art, comme à Paris, à New York ou comme en Allemagne récemment, se trouvaient donc situés dans une position originale pour permettre à ces nouvelles tendances de l'art contemporain d'être mis à jour. Il aurait été difficile sinon impossible pour les artistes montréalais de chercher à trouver soutien et encouragement à même les galeries locales. Et pourtant, de nouvelles idées surgissaient également à Montréal et il est apparu évident à un moment donné qu'il faudrait que les artistes s'intéressent à des recherches nouvelles trouvent leur propre moyens d'exposition et de diffusion de leurs idéaux et d'exposition de leurs travaux.

Ainsi, est né Véhicule.

Périphéries regroupe la plupart des artistes qui participent ou ont participé à l'organisation de Véhicule.

Les oeuvres de Champagne, Dutkewych, Tousignant, Nolte constituent une analyse de la matière qu'elle soit bois, verre, miroir argile. La matière est étroitement liée à l'environnement immédiat, aux constituantes de cet environnement. L'oeuvre agit sur l'environnement par sa présence, par échelle, sa structure, sa composition. L'environnement joue également sur l'oeuvre en ce sens qu'il lui impose une re-

action physique et un cadre. L'oeuvre joue sur la perception du visiteur en lui proposant un jeu d'ambiguïté (Dutkewych, Tousignant). Champagne explore les phénomènes intrinsèques des matériaux qu'il utilise (le bois): résistance, tension, équilibre. Nolte analyse la résistance de l'argile à l'air ambiant et au processus qu'on lui impose. Tousignant explore le jeu d'illusion qu'il crée avec l'utilisation de miroirs, de formes et de couleurs primaires.

Suzy Lake se concentre également sur la perception du spectateur. Ses oeuvres relèvent d'un processus d'activité mentale. Au delà de la perception visuelle plastique, elle explore les schémas de perception mentale. Ses tableaux et ses dessins sont en-soi une analyse même de l'image perçue d'une façon académique. Ils distordent volontairement l'image, la réduisant à ses composants de diverses façons, y incluant quelques fois d'autres images par association. Cette recherche constitue une décortication du processus mental et fait appel à des structures de pensées dont nous sommes imbus mais qui se situent, pour la plupart du temps, à un niveau subconscient. Des réflexes d'apprentissage nous portent à être inconscient de ce processus. Suzy Lake reporte ces mécanismes à la surface et génère une prise de conscience de nos fantasmes et de notre mythologie visuelle.

Les découpages de contre-plaqué d'Allan Bealy évoquent le glissement d'une attitude formaliste à une attitude idéologique ou conceptuelle. Les découpages intègrent l'environnement à un cadre délimité positivement (le tableau), tenant compte d'un espace qu'on aurait autrefois considéré négatif et l'incluant à la dédè l'oeuvre. L'oeuvre est significative de la marque, de l'intervention de l'artiste. Le formalisme perd de sa rigidité et substitue graduellement au "bien-fait" le "mal-fait" . . . Et l'idée prime à la faveur du "bel" objet. Là encore, des formes et des images connues (le roc de Gibraltar, les vaches) sont portés à la connaissance de celui qui regarde et utilisées pour cerner un phénomène perceptif et des réflexes conditionnés par un apprentissage formaliste.

Chez John Heward la peinture devient une interrogation sur la peinture, sur l'art comme signe et comme composante de l'environnement. Le poème suivant illustre bien ses préoccupations: "I / eye vision / illusion reflection / refraction figure / group element / whole the concrete / the abstract the continuous / the continuous the planned / the aleatory the determined / the undetermined".

Pour plusieurs artistes représentés dans ce catalogue, l'objet ne compte plus que comme document d'une expérience. C'est le cas de Delavalle, Déry, Lehmann. La bande sonore que présente Delavalle ainsi que la carte et les photographies, sont des documents qui illustrent et témoignent d'une "heure de marche" effectuée tel jour, à tel moment. L'artiste ne fait que retransmettre, recommuniquer, sans autre cadre de références, cette parenthèse de sa vie qu'il porte au niveau de l'expérience artistique. Vazan s'inscrit dans la même démarche. Ses oeuvres sont une parenthèse dans le temps, et relatent une expérience précise en rapport avec l'environnement naturel. Elles visent uniquement à communiquer les données de cette intervention, les éléments significatifs d'une présence dans le monde. Cette présence est définie surtout à un niveau cosmique et planétaire; elle ne tient pas compte d'un environnement social, urbanisé et cherche à replacer l'homme dans son contexte naturel aux prises avec des phénomènes physiques de gravité, pesant, tension, cycles naturel et astrologique.

Prince nous expose ses fantasmes, les magnifiant à un point où l'ambiguïté de leur irréalisme prend le dessus sur une perception anonyme et inconsciente. L'objet est amené à dépasser les fantasmes personnels, l'imagerie secrète enfouie au fond de chacun. Les oeuvres de Prince conservent une dimension modulaire qui annule en quelque sorte leur signification propre, et le fétichisme que les objets peuvent comporter. L'information fournie est sensible et portée au niveau du spectacle, du reflet mystifiant des choses, de la matière qui est ainsi niée.

Dean, Coward, Sullivan travaillent sur le corps même et communiquent leur expérience directement par le biais de la performance ou du vidéo. Ils utilisent la performance comme médium de communication. Leur rapport est direct avec le spectateur. Les situations qu'ils illustrent par les gestes ou qu'ils expriment par la danse s'inscrivent dans un processus de recherche personnelle qu'ils exposent à la vue et à la sensibilité du spectateur. Françoise Sullivan par exemple, présente à l'occasion de cette manifestation, un poème en canon, accompagnée de danseurs, qui est une réflexion sur le corps et sur l'esprit de l'art, ainsi que sur le contexte dans lequel l'art peut s'exprimer.

Quelles que soient les formes que semble prendre Périphéries, musique, danse, poésie, peinture, sculpture, elles visent toutes à communiquer une information philosophique et perceptuelle, visuelle, auditive, olfactive, tactile, kinesthésique ou autre. Cette information est transmise directement, encadrée ou filtrée par l'artiste. Elle est signe d'un changement de sensibilité qui ne relève plus uniquement d'une façon de "voir" les choses, d'un cheminement de lecture linéaire et académique. L'information tient d'une façon de "sentir" les choses qui est tout-à-fait relative au monde actuel, influencé par un mode de vie, un mode de communiquer et de percevoir fort différent d'il y a vingt-cinq ans.

Périphéries souligne des attitudes définies par quelques artistes montréalais qui ont voulu mettre à jour des recherches actuelles. Ces recherches pourraient tout aussi bien être celles d'artistes américains, européens ou sud-américains. Leur point de vue est celui d'une sensibilité qui s'affirme au niveau du "village global". Périphéries n'encadre pas ces idées mais cherche à les approfondir, à les étendre et à les faire connaître.

Chantal Pontbriand

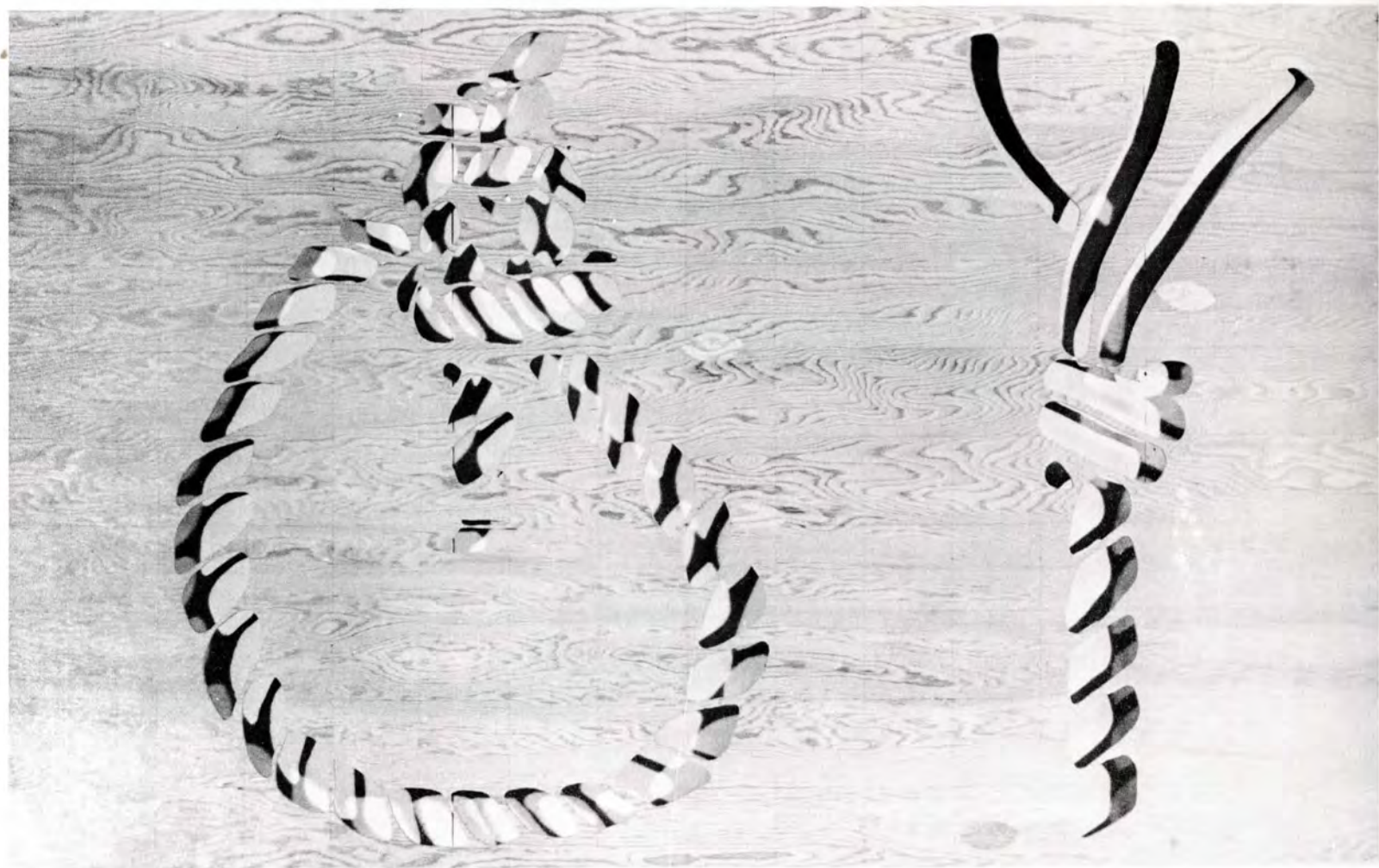
L'apport important des artistes liés à la galerie coopérative "Véhicule", témoigne du dynamisme des recherches faites par les jeunes artistes au Québec, au cours des dernières années.

Ce témoignage se manifeste par la première exposition de groupe de ces artistes au Musée d'art contemporain.

"Périphéries" est à la fois la manifestation de réflexions individuelles, mais convergentes, sur les notions d'objet et de perception, et l'illustration de cette démarche, qui crée ses propres lois en s'opposant à la notion d'objet esthétique, mais en la redéfinissant par la présentation d'un concept prééminent à l'oeuvre.

La fête pour l'oeil se transforme en une fête pour l'esprit.

Alain Parent
directeur des expositions
Musée d'art contemporain



KNOTS: e.f. / 5' x 8'

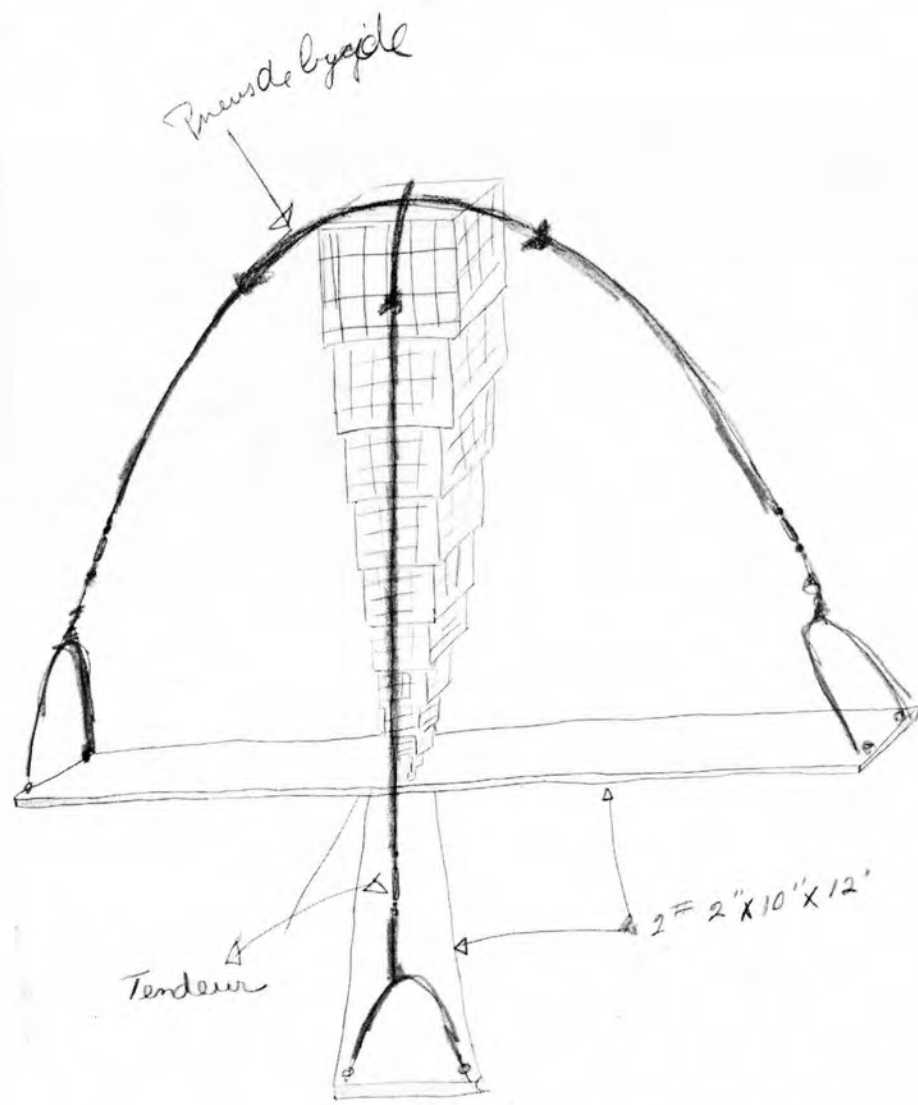
KNOT - (not), *n.v.*, Knotted, Knotting - *n.* 1. an interlacing, twining, looping, etc. of a cord, rope or the like, drawn tight into a knob or lump, for fastening, binding, or connecting two cords together or a cord to something else.

PLYWOOD - (pli' wood'), *n.* a material used for various building purposes, consisting usually of an odd number of veneers glued over each other, usually at right angles.

SYNTHESIZE - (sin' thi siz'), *v.t.*, -sized, -sizing. 1. to form (a material or abstract entity) by combining parts or elements (opposed to analyse): *to synthesize a statement.*

FOCUS - (fo' kus), *n.*, . . . 2. *Optics* . . . d. the position of a viewed object or the adjustment of an optical device necessary to produce a clear image: *in focus*; *out of focus.*

reference: The Random House Dictionary of the English Language



JEAN-SERGE CHAMPAGNE

Projet (bois, ridoirs, caoutchouc, fil métal) 1974

OPON
Telecommunications

Local
Time

MAA848

TELEPHONED

ZCZC MAA849 251621

FPC438

EEZH494 CRT NW VANCOUVER BC 25 119P PST

VEHICULE ART, DLVRY PD

61 ST CATHARINE ST W. MONTREAL QUE ¹¹⁴³

BT

MES PLUS SINCERES REMERCIEMENT AUX TRAVAILLANTS DE QUEBEC QUI PAR
LEUR IMPOT M'ONT LAISSER JOUER POUR LA BOURGEOISIE DE MONTREAL ET
MAINTENIR UNE CARRIERE D'ART D'UNE DISTANCE
GARY COWARD VANCOUVER.

Métre
Locale

OPON
Telecommunications

844-9623 ^{He}

JAN 25 4 24 PM '74

TELEPHONED	
TO <u>V</u>	AT <u>456</u> ^{PM} P.M. DATE <u>25</u> BY <u>TU</u>
DELIVERED <u>tonight</u>	
TO BE <u>TELEX</u>	
MAILED <u>FILED</u>	

GARY COWARD

The artist will appear at the vernissage with a number of special guest stars: chanteuse Marshalore, pianist John Plant, boxer Glendon Light and six young tap dancers from Lea Cohen's school of dance. Special choreography will be by Margaret Dragu.

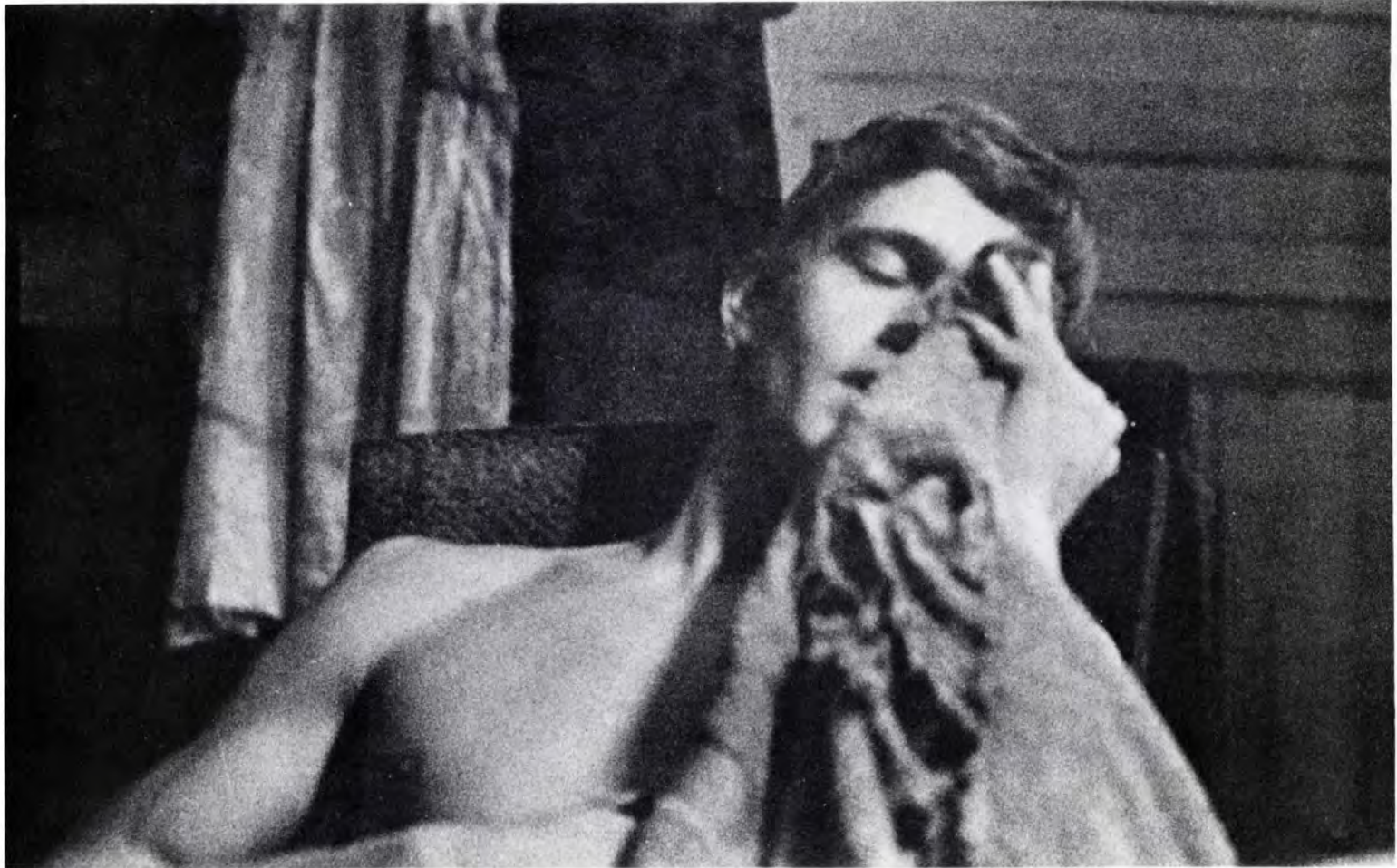


The artist with Glendon Light.

photo: Margaret Dragu

TOM DEAN

Tom Dean is very important in the art world but his biography is unavailable at this time.
He may be contacted personally through Véhicule Art, Inc.



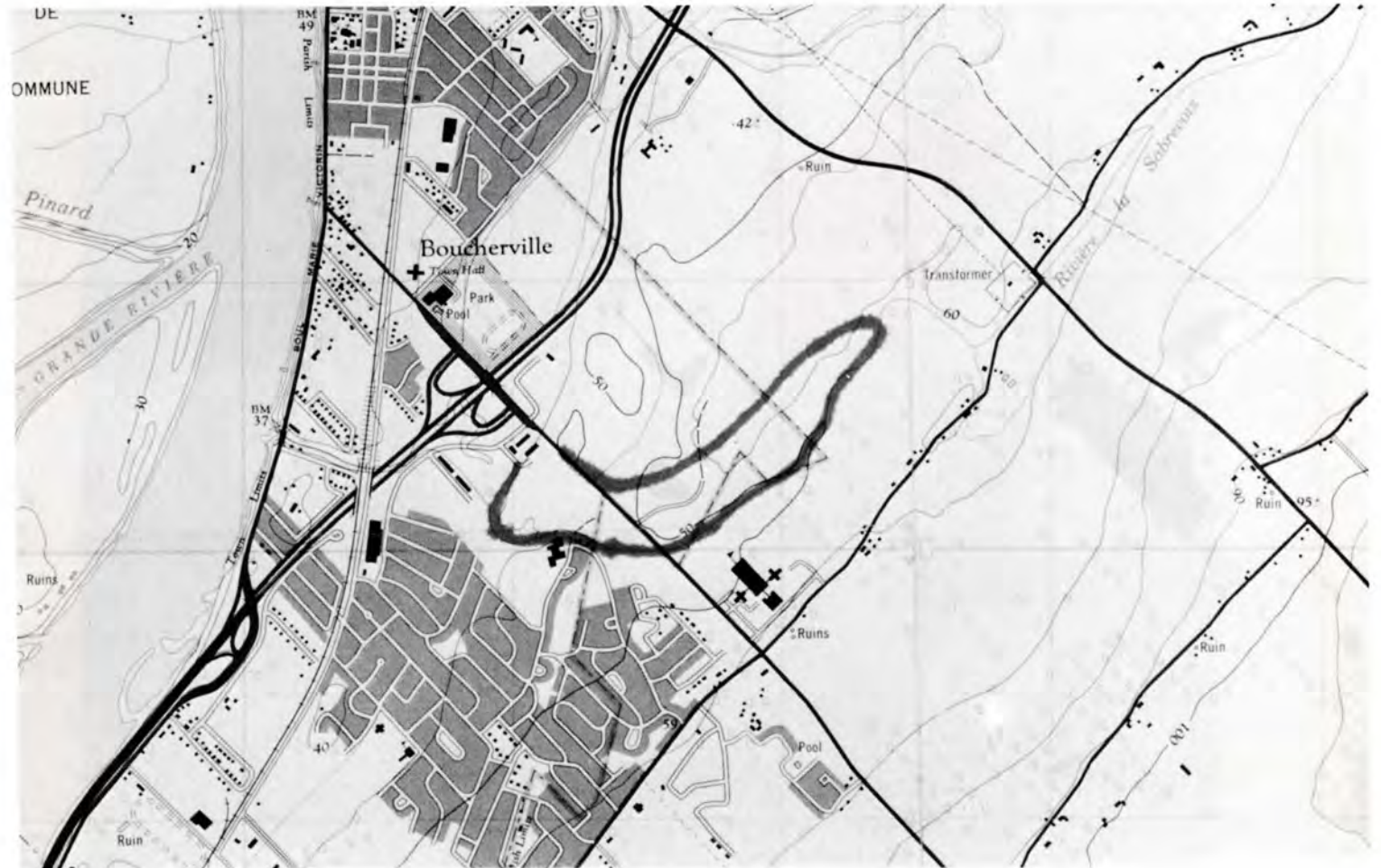
The artist apres la box.

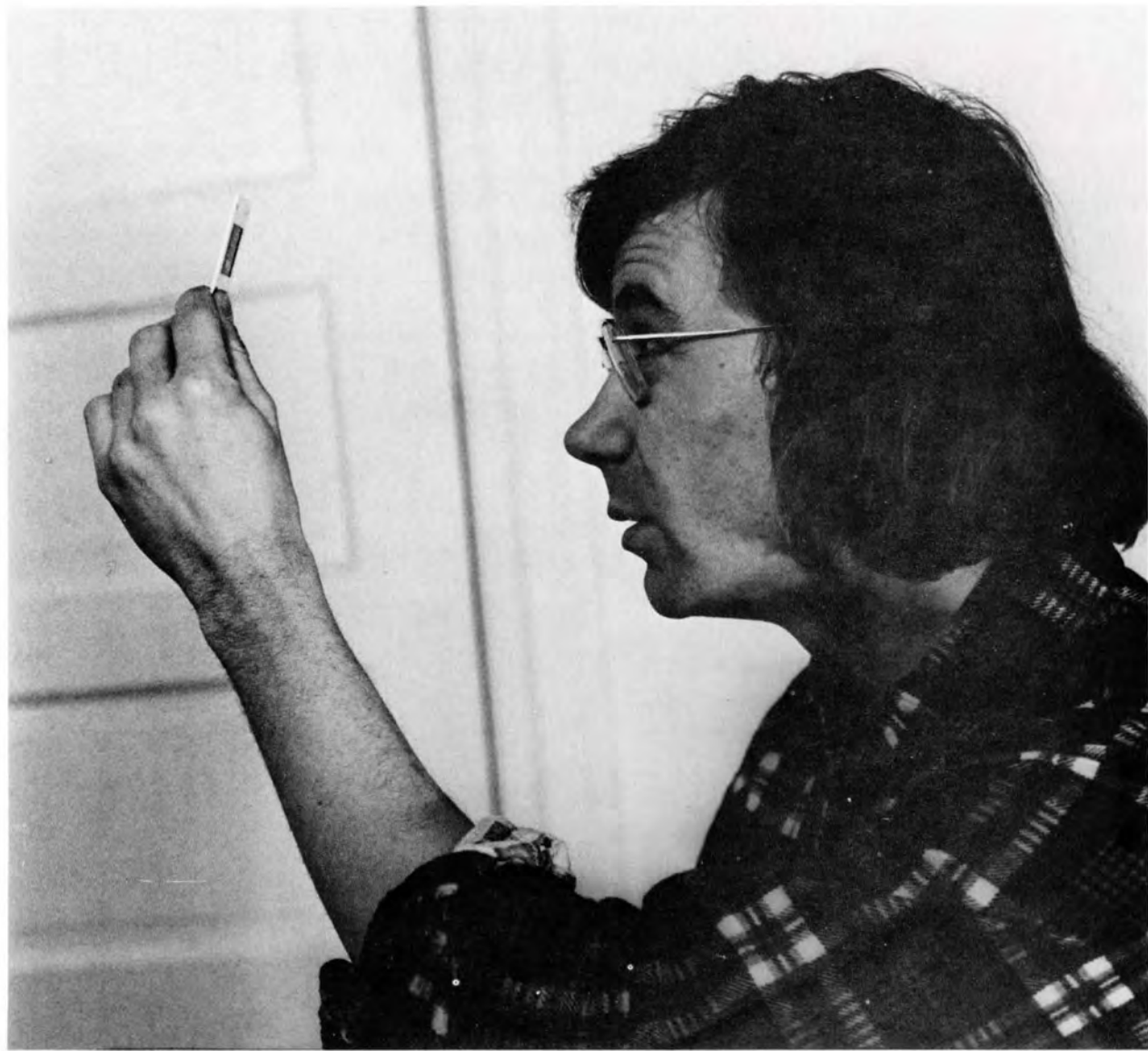


photo: Delavalle

Vue d'une Portion du Trajet de "Heure (Marche)", août 1973

JEAN-MARIE DELAVALLE





FRANCOIS DERY

lever soleil →
←

nuages ↙

plage →

rocher ↗

îles ↻

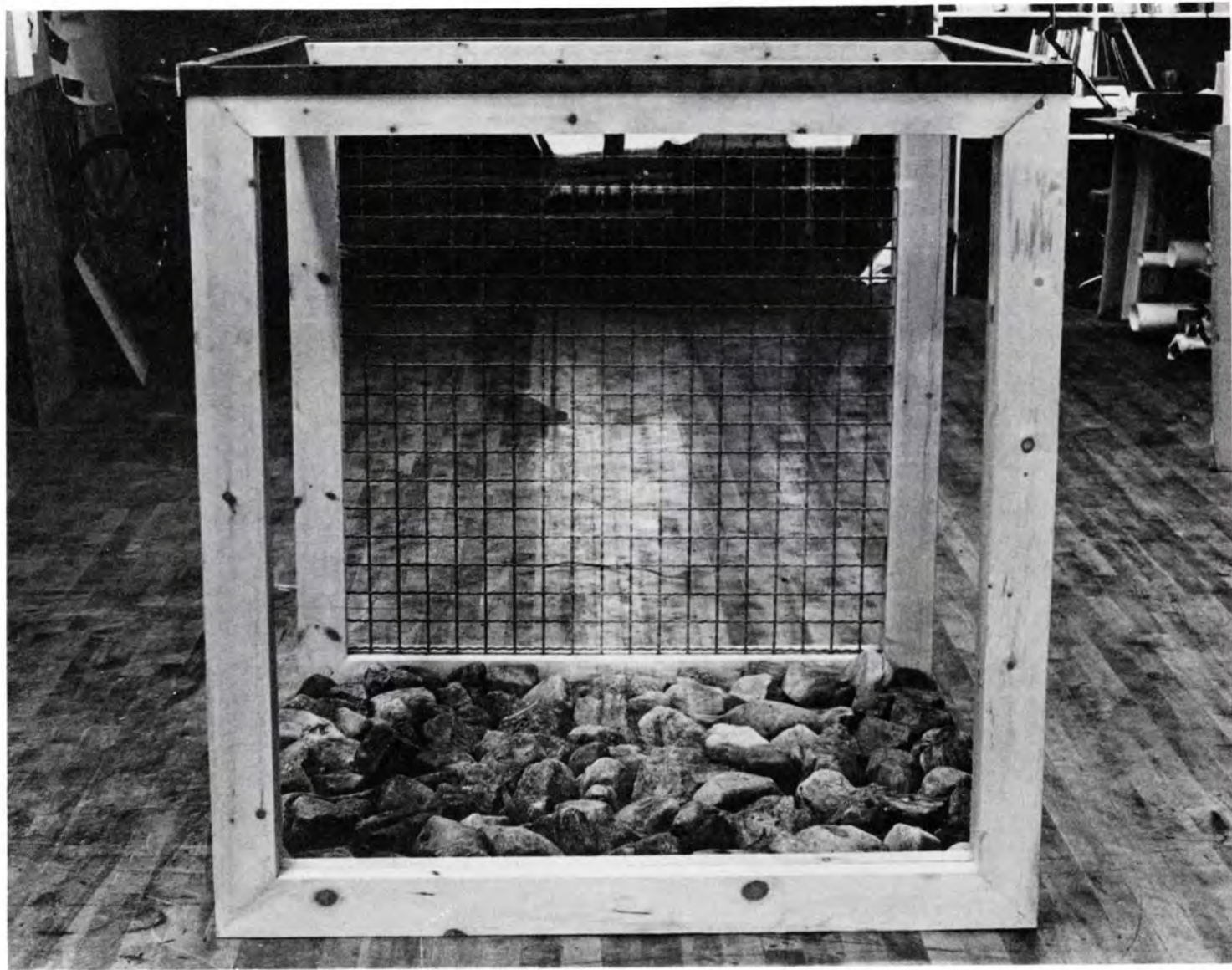
village → volcan

plage →

rue sur plage →

vague ↗ ↻

rue sur plage ↗ montagne
lever soleil.



Four-by-Four

ANDREW DUTKEWYCH

Basically, I use natural materials in their natural state; angle-iron, two by fours, plexiglass, metal grids, rocks, etc.

Often my sources for ideas and inspiration are construction sites, lumber yards and hardware stores.

I like to leave the elements in their found state. I use them for their texture or colour or structural qualities. The format, the organisation of the elements is the essential statement.

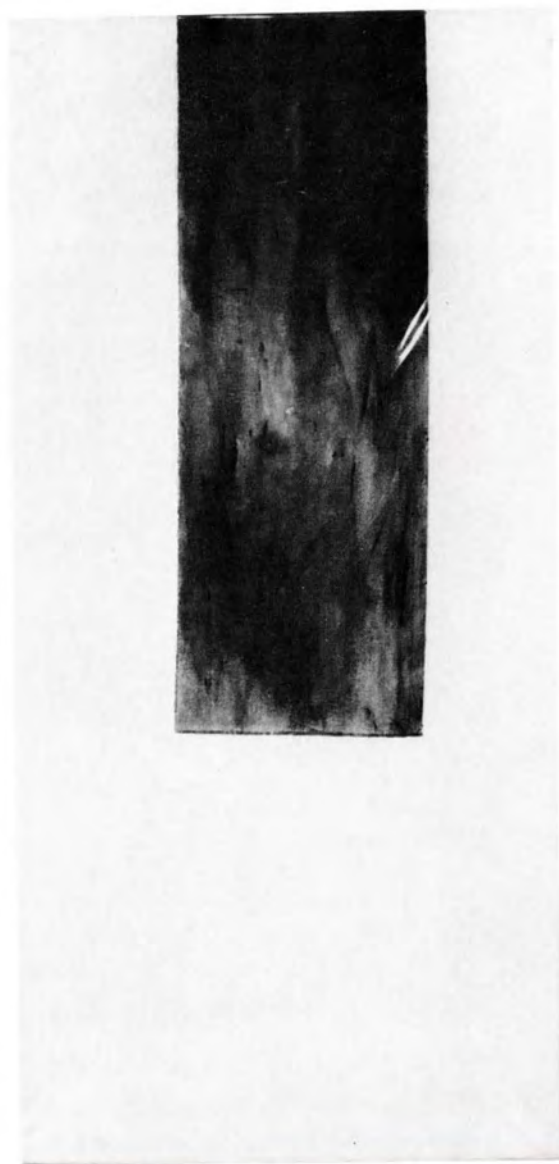
Assembly of the elements in a direct manner seems to eliminate ambiguity in the final statement.

I often think of my sculptures as drawings in space. There is a peculiar relationship between the two and three dimensional space. Sometimes the sculptures are conceived on the two dimensional plane.

I particularly like the crispness and transparency of glass. You can focus beyond it, on it or on the reflection.

Precision in the technical sense is important for the clarity of the statement. For awhile, a couple of years ago, I got into building musical instruments. Here precision was essential for the function of the instrument.

In the end product, the sculpture is precise and clear. All the details are considered.



JOHN HEWARD

Art contains material and psychic presence.

It acts as confirmation that the existent exists.

Art experience contains the bond between visual and psychic form.

The artists' work is to conceive and construct the presence of art.

My work is and implies constructs of art, art experience, art working and space-time.

Space time is defined as a fusion of the concepts of space and time, regarded as a continuum in which the existent exists.

I see my work as constructs of determined elements creating grounds and surround for the effects of indeterminate events.

The work can be seen as theatre, stated areas, rituals for the existent to experience and project.

The internal relationships are formal; they are contained within pictorial space.

Perception of the constructs is conditioned by site and sight.

The work probes the unconscious, the unseen and the unforeseen.

It operates through the perspective of the conscious, the seen and the known.

The work tends to vertical, man-oriented head to foot space rather than flat, point-to-ground, horizontal space; perception through relating of the parts rather than all-over viewing of the whole.

The scale is an attempt to establish an equality of role between work and viewer, not an overwhelming of either one by the other.

Colour dominates, tonality modulates.

Craft is impressive, process is expressive.

Found gesture is as much a marking of existence intended as gesture.



SUZY LAKE

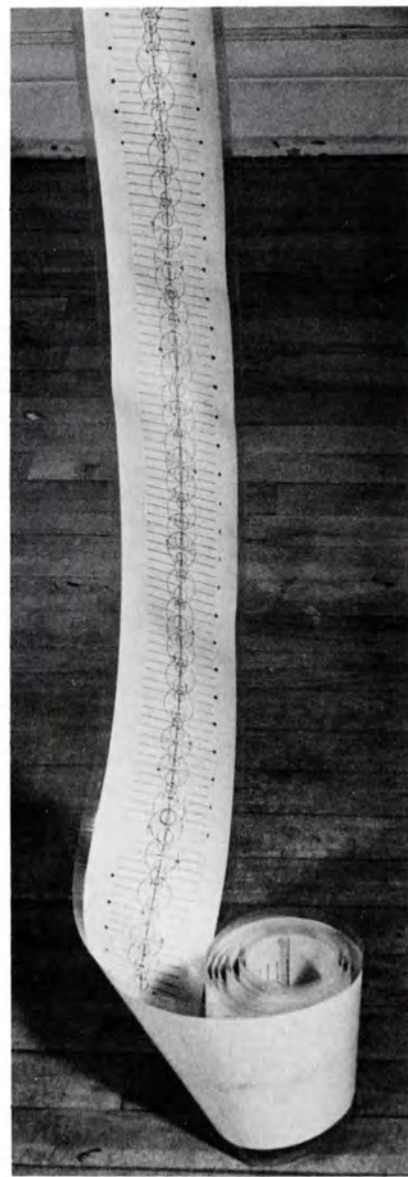
INTERVIEW at VEHICULE with SUZY LAKE

Friday, January 18, 1974

Conducted by Chantal Pontbriand

*Q: What is your reaction to being called a
"process" artist?*

*A: Lot better than other things I've been
called.*



HENRY LEHMANN

Here and There

I hold a cube in my hand. I wonder where I am going to put it. I believe that the possibilities are infinite and no possibility appears inherently superior to any other. Now, what am I to do? After all, I want to put this cube somewhere; moreover, I want this gesture, the placing of my cube, to articulate a question and a proposal. The question is, 'why here, not there?' The proposal is, 'it might as well be there as here.' Therefore, I measure off three feet directly in front of my left toe and at the end of these three feet I place my cube. This act and the apparent meaninglessness of my choice of site is intended to dramatise the fact or possibility that the cube could just as well be anywhere. It simply serves as an open focal point which presents rather than precludes all the other alternatives.

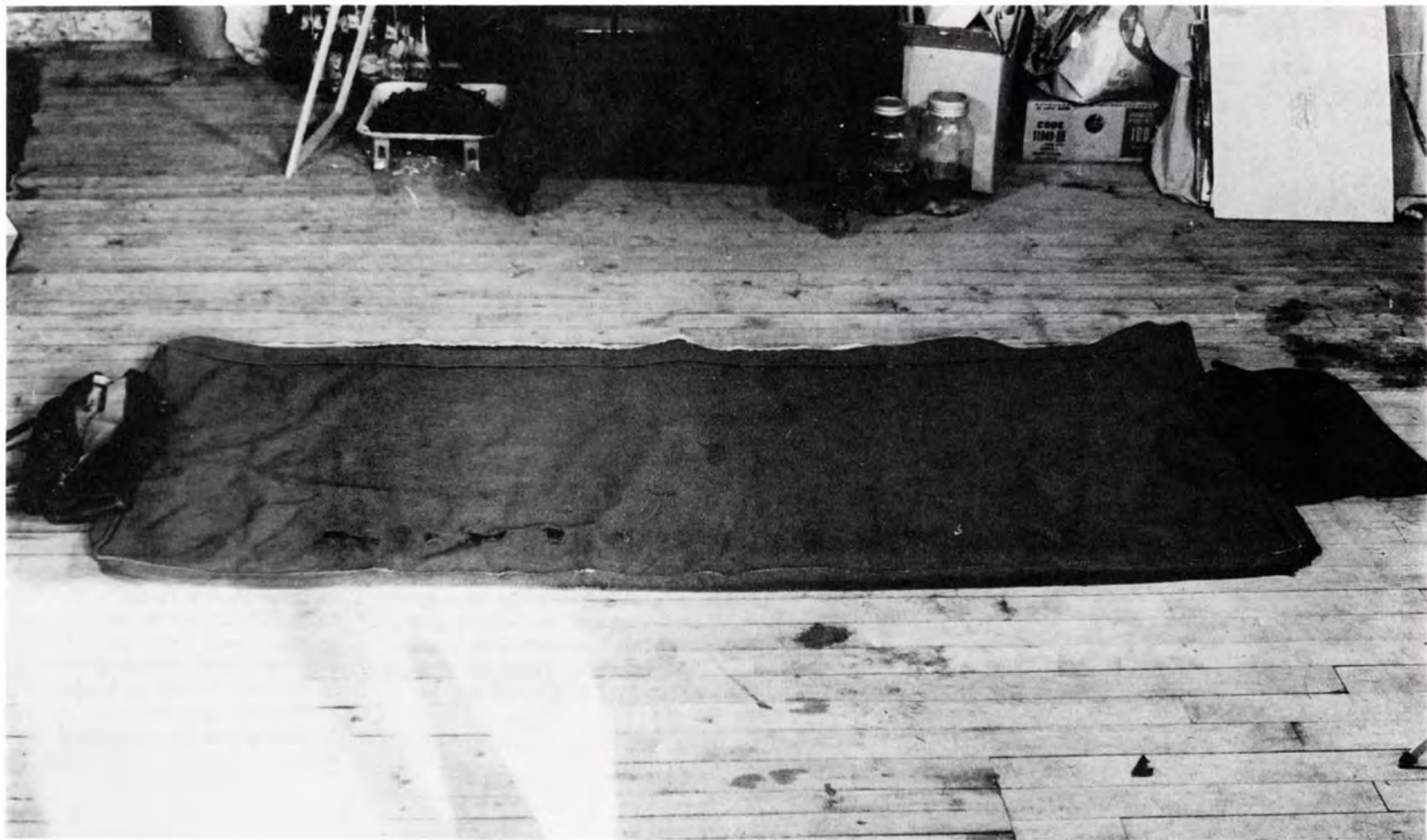
The relationship between my holes (points) and the systems to which they adhere is analogous to that of one cube

and the choice of site. Certainly the entire configurations and the contexts into which they are placed do not add up to a unit. Their hereness emphasizes there-ness. No point adheres or is where it is out of compositional necessity.

These plexiglass pieces have an 'art objectivity' appearance. Consider their sheen. Consider the hackneyed diagonal, the intricate, perhaps interesting grouping of holes, or the use of 'art material'. All these items suggest that these works hover close to traditional perceptual grid patterns concerning art; the distance between the viewer's expectation or grid pattern and the tangible reality with which he is confronted is not so great as to perceptually obliterate these objects. Rather, it will provide him with a safe familiar framework from which to begin seriously studying them. However, once under closer scrutiny it will become ap-

parent that in spite of their pretensions these works do not 'hold together'. That none of them are single indivisible symbols but rather that the elements tend to become independent constituents. They do not exist in terms of the vital dictates and life of a single organic unity. For example, let us look again at the diagonal configurations. There are no coherent relationships between these diagonals and the triangular areas which they create above and below. The points themselves have scant relationship with the horizontal and vertical edges of the work.

The viewer, if he has penetrated into the work thus far, is now faced with a major option. He may cling to the framework of 'art objectiveness' which allowed him to enter these works and reject them on that basis (bad composition) or he may be grateful for the assist which this false framework provided him and now endeavor to read these objects on their own terms.



New York to Montréal

NOTES

The work of art is not the object produced by an artist alone.

The work of art begins when we look at something. What & how & why & when we look at something as part of the process of the work.

Art work produces the object of the work of art. All of us are artists.

In the western world all of our eyes are trained by reading to see from left to right. In order to read or see in the work of art we must use all of our senses. The fact of this great multiplicity in perceptual input makes the lazy among us delight when they encounter symbols so represented as to be easy to verbalise, in a recognative sense.

To verbalise the seeing of an object is only one part of the process in the work of art.

Mathematicians & mystics have made us aware that all things are changing. Variation is reality.

To read or see in the work of art demands the abandonment of the linear progressions we are so accustomed to using in favour of the more global realities inherent in the work process.

Art work is like philosophy.

I want to see an art that is as humanist as walking down the street & being actively engaged in that process.

An art where style becomes not just the slight & dreary variations on a theme produced by individualism, but the choice of the individual or collective to present style as the unity of the total work presented, like the elements of thinking, like the number of thoughts in a free thinking mind.

An art where technique becomes as current as a passage in a landscape containing the most superb & intricate realities near others less complex & even including elements as contemporary as garbage.

How could anyone alive today miss the fact that change is occurring at a pace more rapid than ever before in time?

Isn't the artistic stance of pleasant orderliness nothing more than a reincarnation of pleasant idealism?

Is it not more reasonable to conceive that the great dynamics of a unity in diversity concept could present far more realistic information to a visual audience than the dynamics of any other unity concept?

Is there anything more real than the real?

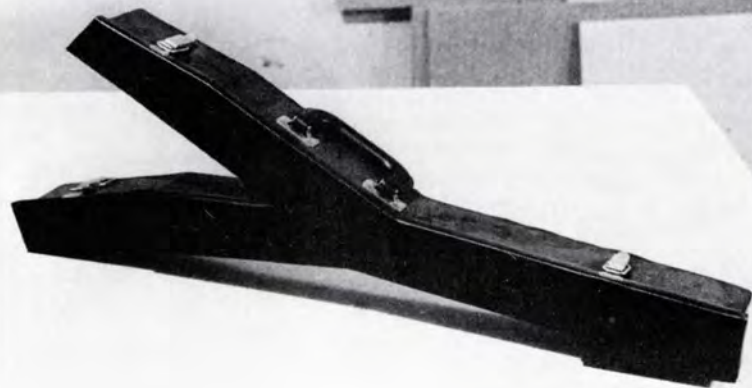
Is there anything as real as the real?

Is there anything less real than the real?

NEW YORK TO MONTREAL — last summer I hitch-hiked to New York with some artist friends & we were all torn back to Montréal after only a week-end. At the moment of leaving I found and made this piece.

So why floor art? to floor art.

It talks about understanding & not understanding. It's easy to pass over. It's primal as ignorance though more awkward to display. It's as awful to have around. It brings art to the level of everything else, & anyone truly interested, to its level. It's as real as anything. It's simple & it's complicated. It's quiet & disquieting & it is disposable.



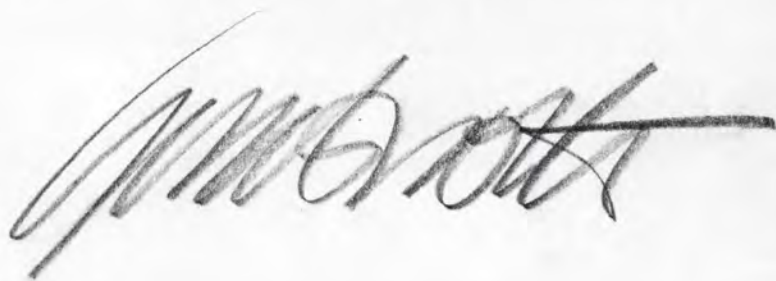
KELLY MORGAN

Trying to get these things down over emphasis sometimes works. Of course we all remember the old sayings like "every door may be a trap" and "a case is like a drawer, it opens". But then again you may have your own associations: fantasy, romantic, cynical, mythological, etc. . . but I won't have anything to do with them, because it makes me tense . . .

You bunch of city slickers

kelly morgan

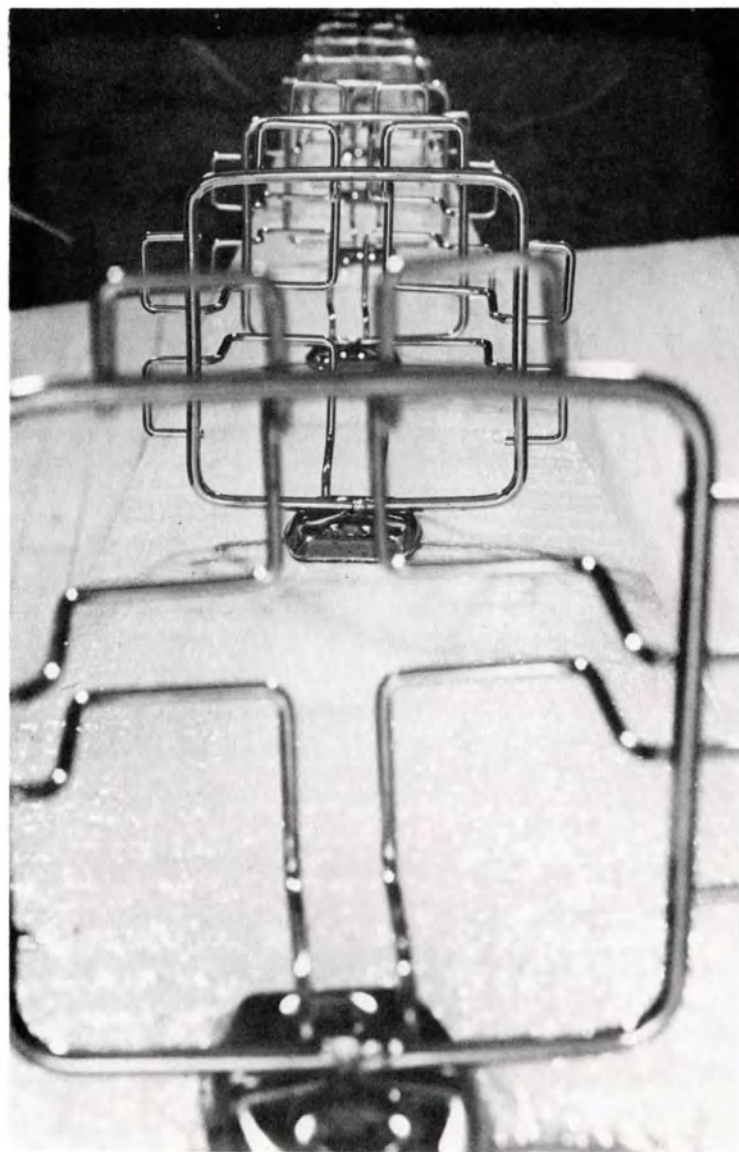
gesture: the condensation
of synthesized habit and
experience objectified
and made visible in
handwriting / signature

A handwritten signature in dark ink, featuring a series of fluid, overlapping loops and a long, sweeping horizontal stroke at the end.

GUNTER NOLTE

in 1959 i came from düsseldorf to montréal.

in the fall of 1971 i became one of the artists who tried to set up an alternative gallery. this space became a reality during the summer of 1972 as Véhicule Art, Inc. in the spring of 1973 i organised, together with gary coward, the Month of April at Véhicule. in that capacity i invited and presented franz erhard walther with part of his 1. Werksatz. the month following i showed a 100-gallon liquid clay piece at Véhicule, picked up the pieces at the end of the show and showed the same differently in the mezzanine gallery of the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax. i am presently preparing a series of drawings which will be shown in the fall of 1974 at Véhicule.



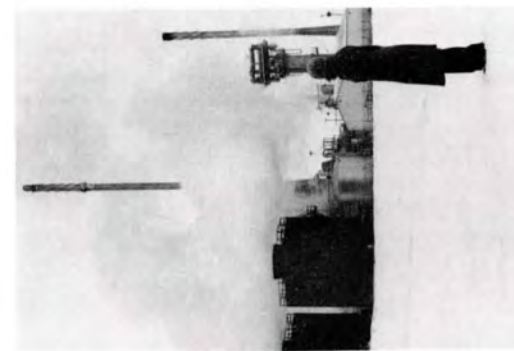
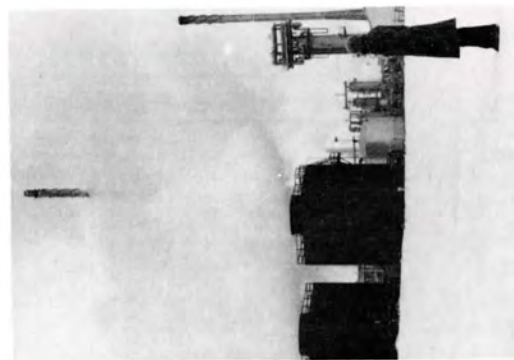
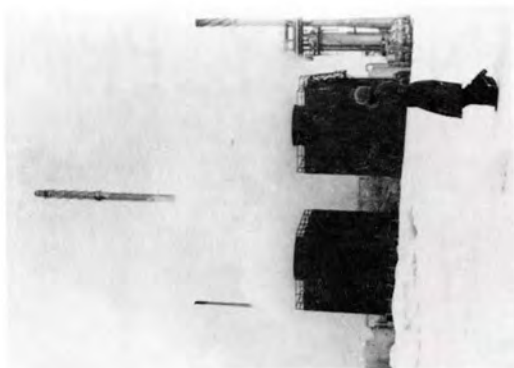
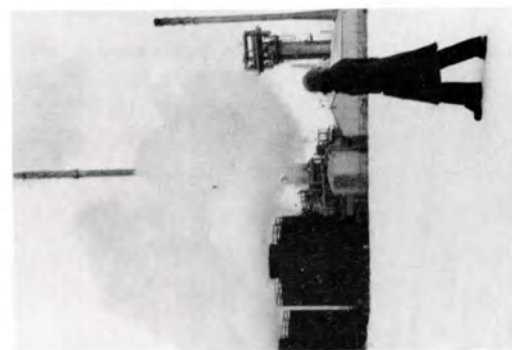
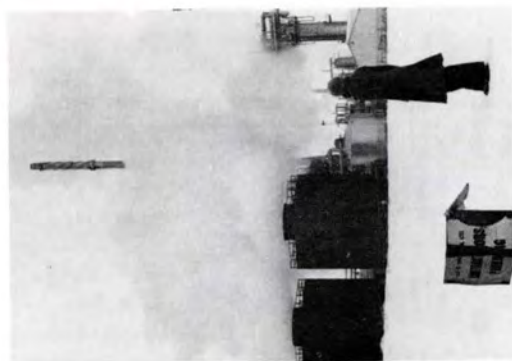
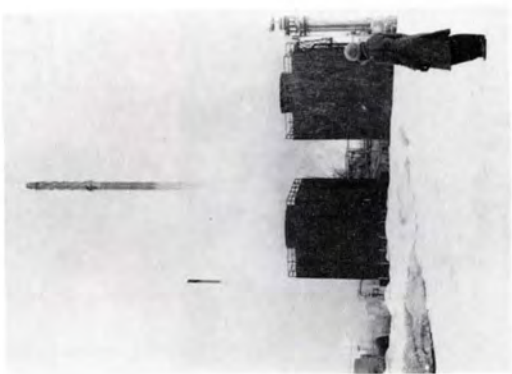
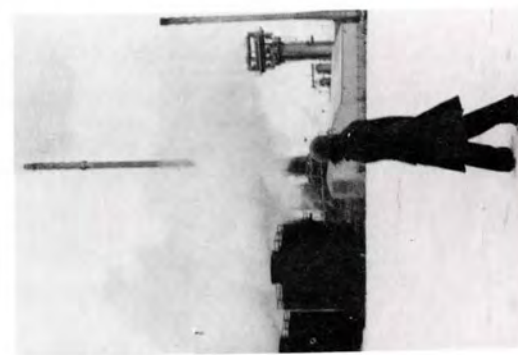
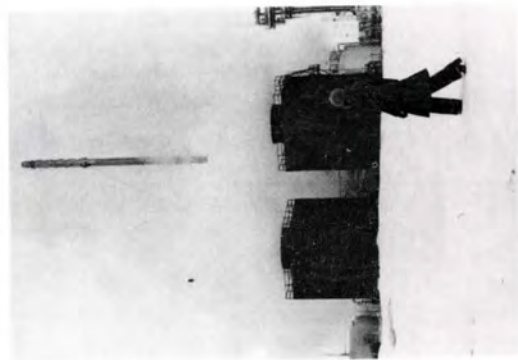
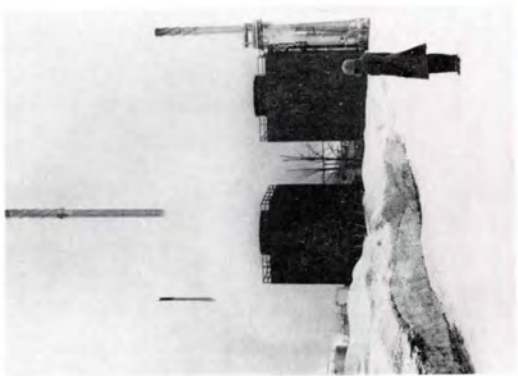
JEAN-GUY PRINCE

N.B. JEAN GUY PRINCE
incinéré
approximatif 2020

Expositions: dernière: muséogramme-lune (virtualité)
98e: multiplural, Düsseldorf (virtualité)
76e: blazard, New York
44e: Sodome Gallery, Israël
32e: -----
20e: Milanum, Milan
10e: -----
9e: Darmen Lamonnaie, Toronto
8e: -----
7e: -----
6e: -----
5e: -----
4e: S. A. P. Q., Mai 74
3e: Musée d'Art Contemporain, Février 74
2e: Média Gravure, Janvier 74
première: Véhicule Art, Octobre 73

Informations: Diplôme: Beaux-Arts, Montréal
Bourse: Ministère des Affaires Culturelles
Recherche: Sculpture—Folie
Alimentation: Concepts
Loisirs: Erotomanie

P.S. JEAN GUY PRINCE



FRANCOISE SULLIVAN

I

expérience de la conscience des phénomènes
de la réalité
mais la réalité visible n'est pas toujours la
réalité
un continuum de phénomènes apparaissent
dans une structure sous-jacente
comme je me pose des questions sur la nature
de l'art je réfléchis sur le côté protéen de ses
manifestations
l'analyse de ces moments où l'art s'est mani-
festé engage mon attention
ma curiosité mêlée à la contemplation des
actions humaines est tendre vers une re-
cherche de l'épanouissement
la vie demeure la chose la plus ahurissante
et mon art est une ouverture à ses possi-
bilités
certaines oeuvres d'art sont comme des
jaloux dans le système de l'histoire
les deux sont les faits des hommes et répou-
dent aux aspects d'une même réalité
les structures sous-jacentes suivent le prin-
cipe de la vie naissance croissance mort et
s'élaborent dans les diverses forces élé-
mentaires qui existent dans le continuum
de l'existence
mais le mécontentement l'aliénation les
troubles psychiques restes d'une sub-
jectivité épuisée ou sa réaction matéria-
liste les influences récentes de la mystique
orientale etc tout prévaut à une détériori-
sation graduelle

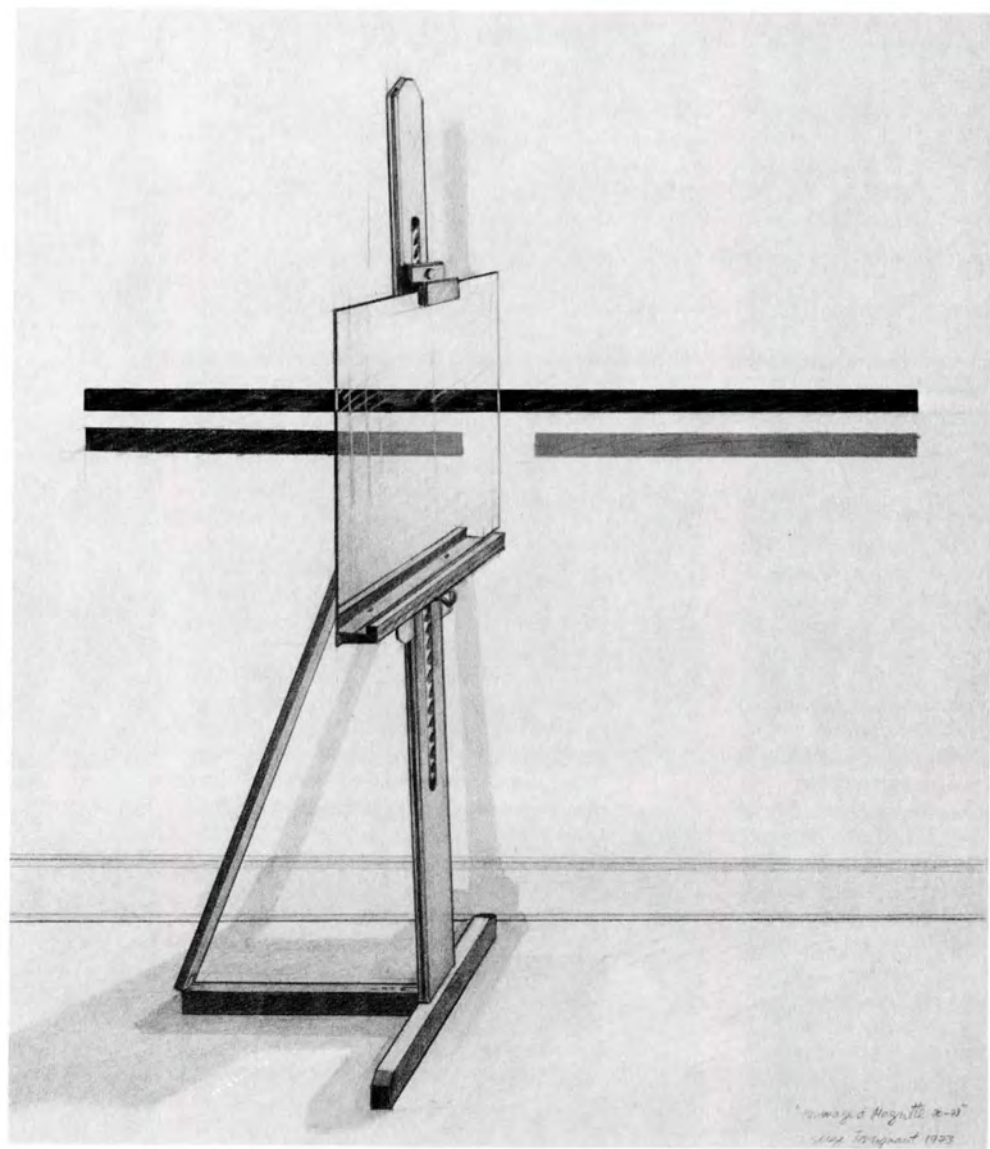
II

mais quand un germe étranger et fertile
pénètre un corps pourissant les civilisation
à leur terme deviennent d'autant plus
vulnérables
ces germes sont destructeurs et revitalisant
et ils marquent le début de changements
radicaux
contre la démesure de la science et les
décisions inconscientes des technocrates
il faut préserver la mesure de l'humain
c'est le moyen de transcender le trouble et
le chaos interne
je songe à la fragilité des choses humaines
et pourtant j'ai confiance en la vitalité
mystérieuse qui toujours sait surgir dans
le temps
mais le problème de l'art continue à se
poser à savoir comment il agit et engage
l'activité des hommes aujourd'hui
à ce propos je retiens la phrase de Hegel
"l'art dans sa plus haute manifestation est
une chose du passé ayant perdu pour
nous toute signification"
à l'analyse cette première époque
classique celle de l'art "dans sa plus
haute manifestation" il est clair que
"rien n'est et ne sera jamais plus beau" et
cependant d'autres études prouvent que
l'art ne recherche presque jamais la beauté
mais qu'elle est accordée eu surcroît quand
il est authentique
nos recherches ne tendent plus vers

l'esthétique mais l'héritage de cette période
classique n'en demeure pas moins valable
par son principe interne de vitalité et
d'humanisme

III

à la question récurrente que fait l'art où va
l'art peut-on trouver une réponse optimiste
serait-ce possible si l'art n'était pas mort
dans notre réalité se pourrait-il que l'art par
ses propositions et ses explorations pré-
vienne et propose et peut-être même trans-
cende en les rendant sensibles les secrets de
l'équilibre des choses aux regards des hommes
si je crie au danger car la vie elle-même s'en
va
oui j'en arrive à un arrêt et présente cet
arrêt même comme oeuvre d'art parce qu'il
est identique au malaise du temps présent
qu'il est le corps concret et spirituel de cette
souffrance



"Amalgam Height 2-11"
Urs Treggiert 1993

SERGE TOUSIGNANT

Les moyens qu'on prend pour rendre une idée sont secondaires. Le côté humoristique, c'est le souffle poétique.

Une maquette que j'ai préparée autour des années '69 - '70: "Hommage à Magritte", ressemble de par son esprit à ce que j'avais fait antérieurement, particulièrement à mes sculptures. Il s'agit d'un miroir sur un chevalet. Je peins des lignes sur un mur, qui, passant à travers le miroir, changent de couleur.

Quoique je n'ai pas pensé à Magritte à ce moment là, la thématique de base rappelle ce tableau de Magritte dans lequel se trouve un chevalet devant la mer et dans la mer à la fois, l'illusion de l'illusion. Ce tableau "Hommage à Magritte" se définit ainsi: Une ligne noire passe à travers le miroir sans changer de couleur. Au bas du tableau passe une autre ligne qui passe du vert au rouge. Le tout se réfléchit dans le miroir créant l'illusion d'une vitre supportée par un chevalet mais l'on s'aperçoit finalement qu'il s'agit d'un miroir.

Je choisis délibérément des formes épurées dans mon travail. Formes et couleurs ne sont que des outils, enfin que prime l'idée, l'idée d'une illusion, si je puis dire, et ce phénomène visuel se joue également

au plan de l'environnement. C'est ce que j'ai essayé de démontrer dans "Duo-Réflexe" qui consistait en une série de miroirs placés d'une certaine façon dans l'environnement. Selon une marche à suivre, que j'avais définie en dessinant une série de pieds sur le plancher, on se trouvait confronté au phénomène suivant: tu te plaçais d'un côté du miroir et moi de l'autre. Je te voyais avec une partie de mon corps et tu te voyais avec une partie de mon corps. Ce pouvait être le bas du corps, le haut ou une bande en plein centre, peu importe. En bougeant on en arrivait à des illusions d'optiques assez intéressantes, comme sectionner notre propre corps, le ramener à sa 'vraie nature' et ainsi de suite, seul ou avec les autres. Construction - déconstruction, tel était le phénomène exploité. Cette sculpture dont le volume n'était nulle autre que le 'monde', était sans la participation de ce dernier, une oeuvre statique, le spectateur étant l'objet.



photo: Vazan

'BALANCE' 1973, weight, tensions, wind gravity (trees, log, rope, rocks)

BILL VAZAN

The piece that will be shown at the museum for the Véhicule show hasn't yet been defined formally or whatever. All I do know is that it will consist of some natural elements which I will bring in from a natural outside situation and placement — where they aren't actually 'placed' — they just happen to be in that spot. These elements will be brought into the museum and made into another arrangement. It has to be a *rearrangement* because I am working in a cultural space. What the final visual form will be or what the processing will be, I do not know right now. It will consist of large rocks — it may include large stumps or logs or ropes — the final piece is going to depend on what is going to happen — when I am there during the few days prior to the show. It could be a very closed packed accumulation completely tied up and be shown that way. It could be suspended from the ceiling or somehow piled into a corner — into some geometric or loose-type forms on the floor or it could be a pervasiveness of elements within the museum by having small groupings of rocks — or singly — throughout that one gallery's floor or even spilling out into the hallways or approaches to it.

I come to a new place or situation with certain facts that I have found in working with other elements and when I'm working again, some of these things which are now part of my history, influence the development of the piece, but in working with the immediate material I may find other things that I can develop. New discoveries will probably happen at the museum. Just like when I started putting rocks into clusters of trees — I had not realised the importance of such factors as weight, gravity, tension and wind. I had to keep watching out for my head and feet or else I'd have been clunked! In other pieces — the balance pieces — the question was how many rocks I could pile on one end of the log balanced between the trees without the whole structure collapsing as I moved to the other end of the log to complete the balance. These tensions — my own tensions and the tensions the tree felt — only became evident as I was making these arrangements. It's an experiential awareness for one person but you can communicate it afterwards in new formats with their other experiential frames — by documentation, photos or video.

. . . essentially, my art deals with communication — as all successful art necessarily does. It transmits information as a reminder of our pre-literate and pre-formal consciousness through the medium of ritual manifestation. This ritual is a reaffirmation of our primal origins in the face of today's pervasive compartmentalization. To stress what I have said and individually speaking, the fact that I explore art's possibilities in new areas, I feel, symbolizes my — and man's — need to preserve and nurture our basic aesthetic sense . . .

FILM

FRANCINE LARIVEE

L'ENLEVEMENT DU COEUR DU FRERE ANDRE (16mm, couleur, 3mn.)

Film tourné dans la chambre du Frère André, reconstituée pour l'évènement
"le coeur du Frère André" à la Galerie Véhicule, juillet 1973

"Flash du mort qui se regarde éventré, le coeur extirpé mis dans un bocal de formol. Autour, des images pieuses, son "self-portrait" et quelques rêves érotiques, éparpillés subtilement dans sa mémoire. Battements de coeur solitaire, petoum, petoum, petoum, petoumm, petoummm, petoummmm . . . et l'âme quitte dans un bruissement d'ailes."



S PERIPHERIES PERIPHERIES PERIPH