

## Art-actualité

---

Volume 21, Number 86, Spring 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54942ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

(1977). Art-actualité. *Vie des arts*, 21(86), 79–82.



d'animaux. Grâce à un petit écran, nous pouvons assister à une de ses innombrables représentations au son d'une musique de cirque. Nous saisissons dès lors la richesse d'invention, cette combinaison de jeu, d'humour, de surprise, de spontanéité qui se trouve au cœur de tout l'œuvre de Calder; nous comprenons l'interminable succès de Monsieur Loyal, le maître de cérémonie, celui de la femme à barbe, de l'avalheur de sabres, de Rigolot, l'haltérophile en fil de fer, des trapézistes qui exécutent dans un grand suspense des voltiges à couper le souffle, tous manipulés, animés par les gros doigts de leur créateur. Succès assuré pendant trente ans, chaque fois que Calder a ouvert la fête et mis sa troupe en mouvement.

Car, le mouvement a été la création de Calder, depuis les jouets, depuis le cirque, et si les mobiles et les sculptures mécanisées ont été inspirés par les travaux des sculpteurs futuristes, ils n'en sortent pas moins directement du *Cirque*. On retrouve l'esthétique du *Cirque*, ses thèmes, ses couleurs, sa gaieté, dans ses créations les plus diverses: sculptures en fil métallique, en bronze ou en bois, bijoux, dessins, gouaches. C'est grâce au cirque que Calder fut lié aux artistes d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, les Gabo, Duchamp, Miró, Arp, Mondrian. C'est chez Miró, en 1928, puis chez Mondrian, en 1930, qu'il a vu ses premières œuvres d'art abstrait. Il a raconté, dans son autobiographie, comment sa première visite à l'atelier de Mondrian fut une révélation et comment, entre 1930 et 1933, années décisives et créatrices, il fit ses premières expériences de l'abstraction et des formes plastiques en mouvement: sculptures mues par un moteur et mobiles. A New-York, les visiteurs s'attardaient longtemps devant *Une Boule noire*, *une Boule blanche*, un des tout premiers mobiles où il tire parti du mouvement et du son: les deux boules valsent dans un mouvement de rotation et de translation et frappent, dans un rythme constamment renouvelé, des soucoupes-cloches en métal rouge de grandeurs différentes, disposées ça et là sur le sol et produisant des sons tout aussi variés. Depuis cette merveille d'ingéniosité et de poésie, Calder, l'ingénieur, a livré au vent et au hasard plus de deux mille mobiles, les uns sur pied, les autres suspendus au plafond ou au mur, des animobiles, des totems,

1. Alexander CALDER  
*Le Coq de Saché.*

2. Alexander CALDER  
*Dessin du Cirque.*

des gongs. Pour chacun de ses poèmes dansants, il a trouvé, sans outils spéciaux, sans recette magique, un équilibre, un mouvement propre. «Vous placez un disque ici, puis un autre, triangulaire, à l'autre bout, puis vous continuez comme ça à en ajouter, en trouvant l'équilibre sur un doigt.»

C'est ce caractère de jeu, de bricolage-improvisation, qui subsiste dans toutes ses créations, jusqu'aux gigantesques stables. Calder, qui n'aimait pas théoriser, ni expliquer son travail ou ses objets — termes qu'il préférait à art et à sculpture — a maintes fois affirmé qu'il travaillait d'après un grand modèle vivant: l'univers, avec ses formes les plus simples, le cercle, la sphère, avec le mouvement majestueux du soleil, de la lune, des étoiles et des planètes. Il a développé ces thèmes en poursuivant sa quête de l'abstrait et du mouvement dans plusieurs techniques simultanément: sculptures en fil métallique, dessins à l'encre — voir ses étonnants dessins spatiaux de 1931-2



## L'UNIVERS D'ALEXANDER CALDER

En novembre 1976, au moment même où New-York rendait hommage à Alexander Calder, nous apprenions la mort, à l'âge de 78 ans, de cet enfant — géant de l'art contemporain. Consacré artiste du deuxième centenaire des États-Unis par le Whitney Museum of American Art, Calder avait, pendant ces deux dernières années, participé à la préparation d'une vaste rétrospective de son œuvre, organisée par Jean Lipman et de nombreux collaborateurs.

*Calder's Universe* présente environ deux cents œuvres, toutes de grande qualité et choisies parmi les techniques les plus variées — parfois les plus inattendues — que Calder a pratiquées depuis cinquante ans. Pour qui ne connaîtrait du plus célèbre sculpteur américain que les mobiles et les stables, la visite des dix-sept sections de l'exposition, chaque section correspondant à une technique, procurerait des surprises nombreuses et heureuses.

Les jouets et le *Cirque* suscitent l'émerveillement des grands et des petits. La plupart des jouets sont des animaux animés, ancêtres des animobiles. Un des plus fascinants, *Le Coq de Saché*, est fabriqué de lamelles de fer blanc découpées dans des boîtes de café et de bière très colorées, assemblées avec des bouts de fil métallique. Le bel oiseau multicolore, qui s'ébroue joyeusement en tournant à l'extrémité de son fil, tient autant de la sculpture et du mobile que du jouet.

Le penchant de Calder pour les matériaux de rebut, bois, métal, fil métallique, papier, bouchons de liège, boutons, tissus de toute sorte, cuir, caoutchouc, sequins, a trouvé son plus bel emploi dans son merveilleux cirque. C'est en 1925, après avoir dessiné un cirque presque jour et nuit pendant deux semaines, que Calder eut l'idée de posséder le sien. Commencée à Paris, en 1926, avec quelques figurants, la troupe du plus petit cirque du monde compte à présent des douzaines de personnages et

1932, abstraits, minimalistes avant la lettre —, peintures à l'huile et gouaches où l'imagerie cosmique s'apparente à celle de Miró. Ainsi, *Une Flopée de soleils*, une grande tapisserie au titre évocateur, fut exécutée, comme l'ensemble de sa production, dans des couleurs empruntées à Mondrian: les primaires jaune, rouge et bleu auxquelles s'ajoutent le blanc et le noir. Pour lui, ces couleurs permettaient les plus vivants contrastes, le rouge surtout qui s'oppose le mieux au noir et au blanc. Même dans ses décors pour le théâtre, plus d'une douzaine, il est resté fidèle aux grandes formes abstraites, aux couleurs primaires, au mouvement. A Montréal, on peut admirer *Man*, un de ses plus impressionnants stables, créé, en 1967, pour l'Exposition Universelle, ainsi que deux mobiles au Musée des Beaux-Arts où l'accrochage permet de saisir un élément important recherché par Calder pour ses sculptures en fil métallique et ses mobiles: le jeu des ombres. Suspendu au centre de la cage transparente, au dernier étage de la partie neuve, *Quatre disques noirs* projette, en tournant lentement, des ombres mouvantes sur le grand mur blanc laissé nu, ombres et mobile pouvant être aperçus des autres niveaux.

La rétrospective Calder sera présentée au High Museum of Art d'Atlanta, en Georgie, du 5 mars au 1er mai; au Walker Art Center, à Minneapolis (Minnesota), du 5 juin au 14 août; au Dallas Museum of Fine Arts, à Dallas, au Texas, du 14 septembre au 30 octobre. Souhaitons qu'en dépit de l'absence du vent pour les mobiles et de l'espace forcément restreint pour les stables, la présentation soit aussi réussie dans ces musées qu'au Whitney Museum of American Art, à New-York. Les œuvres exposées sont toutes reproduites dans le livre largement illustré publié par Jean Lipman pour l'occasion: *Calder's Universe — A Studio Book*, New-York, The Viking Press, en coopération avec le Musée Whitney, 1976.

Claudette HOULD

### UNE BOÎTE A SURPRISES: LE FESTIVAL DE CHICAGO

Quel réconfort de retrouver le faste et l'ampleur des salles d'autrefois. Elles nous font oublier un moment la médiocrité des cinémas actuels, de mini-boîtes de carton totalement dépourvues de style. Réflexion qui nous traversa l'esprit tandis qu'on prenait place au parterre du somptueux Uptown Théâtre, où se déroulait la majeure partie du Festival international du film de Chicago, du 5 au 18 novembre dernier. A l'écran, le Canada était à l'honneur: un film d'animation de l'Office National du Film, *Une vieille boîte* (Paul Driessen), ouvrait la manifestation. Mais tenons-nous en aux films sur l'art, non dépourvus d'agréables surprises.

Régler des séquences d'animation sur des thèmes musicaux célèbres, voilà la formule utilisée, dès 1940, par Walt Disney dans *Fantasia*. L'originalité du long métrage *Allegro Non Troppo* (Bruno Bozzetto/Italie) réside ailleurs, dans l'alternance et la juxtaposition de prises de vues réelles, en noir et blanc — un chef d'orchestre détraqué dirigeant des musiciennes séniles — et d'animation, de couleurs vives — créatures extravagantes, faunes et satyres audacieux, au graphisme soigné. Un des clous du film: un personnage dessiné cherchant refuge aux extrémités d'une feuille de papier... en flammes! L'esprit italien ne manque pas de brio.

Divertissement musical qui ravive le désir d'entendre un orchestre sur le vif dans une

salle de concert. Des deux critères exigés d'elle, bonne acoustique et architecture attrayante, souvent l'une ou l'autre fait défaut. Tel n'est pas le cas en Australie. Des prises de vues par mer, air et terre nous révèlent l'exceptionnel *Sydney Opera House* (Dirk Wales/États-Unis). Puis, brusquement, le film change de ton et de direction: avec humour, le cinéaste confronte de jeunes spectateurs critiquant son film auquel on reproche de cacher les faits. Le cinéaste rajuste son tir, et on apprend alors pourquoi ce temple de la culture a fait couler tant d'encre, dont l'interminable durée des travaux (près de 15 ans) et la montée en flèche du coût de l'immeuble (de \$7 millions au départ, en 1958, il était passé à \$100 millions, en 1973 — simple erreur de calcul!). Après cette déviation des structures normatives du langage cinématographique, le film fait boomerang et revient à sa trame initiale pour se terminer sur une note classique: le majestueux Opéra baignant dans un splendide coucher de soleil.

Ceux qui préfèrent le confort de leur intérieur aux sorties et déplacements auront tôt fait d'adopter un passe-temps plus conforme à leur tempérament sédentaire. Contrairement à ce que son titre peut contenir de suggestif, *Under the Covers* (Millie Paul/États-Unis) n'est pas une incitation à la concupiscence, mais plutôt un plaidoyer en faveur des courtépous. Relance d'une tradition et présentation des modèles les plus accomplis de ce noble métier, *Under the Covers* est également un film sensible: en témoigne cette dame du troisième âge révélant la symbolique des motifs de sa courtépous — un arbre de vie — dont un enfant mort très tôt. Et si, par hasard, la confection de couvre-lits ne parvenait pas à rassasier vos instincts domestiques, *Pysanka* (Slavko Nowytski/États-Unis) vous propose la décoration d'œufs de Pâques ukrainiens. Ici, pas un mot, pas une image sont superflus. Didactique, ce film est aussi un plaisir pour l'œil, donc un modèle du genre: sur fond noir, la diversité des motifs et la vivacité des coloris tranchent avec éclat. Ces œufs ne manqueront pas de ravir les enfants et d'alimenter la conversation de vos invités à la prochaine équinoxe du printemps.

Las de l'uniformité de notre société standardisée, on redécouvre donc les métiers d'art qui permettront de doter les intérieurs privés d'un cachet particulier. Or, l'artisanat favorise le travail individuel et le petit format, et s'adapte mal à l'échelle des grands immeubles publics, lesquels partagent pourtant ce même souci de se distinguer des tours voisines, toutes de verre et de béton. L'artiste américain Tom Scharffe a imaginé une solution inattendue, des sculptures de néon, que l'on peut voir dans son propre film, *Sky Diamond Landing*. Fascinant, ce long tube rose fluorescent, flottant dans l'espace avec la grâce et souplesse d'un serpent. Ou encore cette porte-tambour captant les reflets des motifs au néon du plafond d'un grand

hall, effet souligné par un arrêt sur image. Entièrement tourné en ralenti, sur accompagnement de musique classique, les néons, devenus fluides et aériens, acquièrent entre les mains de Scharffe leurs lettres de noblesse.

Si la vue de drapeaux ou d'enseignes lumineuses en plein air ne soulève plus la stupéfaction, l'impassibilité fait vite place à l'étonnement devant le spectacle grandiose d'un rideau colossal. Grâce au montage parallèle, *Christo's Valley Curtain* (Albert et David Maysles, Ellen Gifford/États-Unis) parvient, à travers maquettes et dessins de l'artiste, à nous faire saisir la nature et l'ampleur d'un projet peu commun: l'érection d'un rideau orangé de polyester d'un quart de mille de long dans une gorge du Colorado. Nous avons déjà parlé en ces pages d'un film antérieur sur le même sujet (Vol. XX, No 81, p. 76). Alors que *Christo Hangs A Curtain Over the Grand Canyon* (Peter Gill/États-Unis) faisait ressortir le milieu ambiant — région et citoyens — où l'œuvre s'insère, le film des frères Maysles nous plonge au cœur même du processus créateur de Christo. Des caméras juchées en des endroits stratégiques ont judicieusement capté les diverses étapes de cet ambitieux projet, véritable défi lancé aux ingénieurs, et culminant dans le déploiement sensationnel du prodigieux rideau. Ému, un ouvrier déclarera n'avoir jamais rien vu d'aussi beau de sa vie.

Tandis que certains érigent des rideaux — Christo travaille présentement en Californie à un autre mur tissé, de plusieurs milles de long, cette fois — d'autres rabattent les masques. Constat de deux malaises, oppression et vulnérabilité de l'homme, *If Brains Were Dynamite, You Wouldn't Have Enough to Blow Your Nose* (Peter Bors, John Laing, Thom Burstyn/Canada) est le titre même de l'œuvre élaborée au cours du film par l'artiste montréalais Mark Prent, représentant un homme nu, démembré et grimaçant sur chaise roulante et ligoté d'un harnais compresseur. Dénonciateur de l'angoisse et de l'inhumanité des temps modernes, Prent moule des figures grandeur nature en fibre de verre et polyester, qu'il insère dans des environnements. A deux reprises, en 1972 et 1974, au cours d'expositions à la Isaacs Gallery de Toronto, il allait être victime de la censure. Une loi fédérale de 1892, désuète mais toujours en vigueur, stipulant qu'il est illégal d'exposer en public des objets dégoûtants, avait été invoquée. Le public avait pourtant fait la queue pendant des heures pour appuyer sur le bouton de *La Chaise électrique*, comme s'ils étaient les véritables bourreaux. En relatant ces incidents, ce film d'une belle rigueur nous fait partager la problématique de Prent, tant sur le plan existentiel que créateur. Ses environnements sont souvent atroces, répugnants et disgracieux. Néanmoins, *If Brains Were Dynamite* démontre avec conviction que l'esthétique à rebours a aussi sa raison d'être.

René ROZON



3. Au Festival de Chicago.  
*The Sydney Opera House*  
du cinéaste Dirk Wales.

## SIXIÈME BIENNALE DE CRACOVIE

La 6e Biennale de Cracovie, qui a eu lieu au cours de l'été 1976, a maintenu sa tradition de qualité et d'innovation. C'est une biennale assez unique dans sa conception. Par la taille, elle est monumentale, groupant environ 2500 œuvres, réparties dans les centres d'expositions principaux de Cracovie et de Katowice, et elle est accompagnée d'expositions particulières soulignant l'événement.

Par l'attrait qu'elle exerce sur des artistes célèbres, la Biennale a peu d'égale. Cette année, on y trouvait Julio Le Parc, Gérard Titus-Carmel, Antonio Saura, Emilio Vedova, Kalinowski, Joseph Kossuth, etc., et de nombreux jeunes artistes venus de tous les coins du monde, attirés par la réputation de la Biennale et assurés d'y trouver un éventail de tendances et de directions nouvelles.

Par sa formule axée sur la continuité, la Biennale entend manifestement maintenir un lien entre la tradition et l'innovation. Les lauréats de la précédente Biennale, les grands prix Joe Tilson (Grande-Bretagne) et Hans Hamngren (Suède), ont été honorés en 1976 par des expositions particulières.

Par l'attrait qu'elle exerce sur des artistes Par sa formule axée sur la continuité, la Biennale Le soin qu'elle apporte à la synchronisation de ses manifestations avec d'autres événements d'égale importance est un autre trait qui distingue encore la Biennale de Cracovie. Ainsi, l'été dernier, l'importante Biennale Internationale des Affiches ouvrit ses portes en même temps que la Biennale des Arts Graphiques à Cracovie, ce qui permit aux spécialistes de l'information et aux visiteurs qui viennent de l'étranger d'avoir à leur disposition, dans un lieu et un temps concentré (6 jours), des événements artistiques de tout premier ordre.

Il faut, enfin, souligner le caractère d'ouverture de cette manifestation internationale. Par exemple, la Pologne fait appel à des spécialistes étrangers pour diriger certaines des manifestations. Aux côtés d'Andrzej Lachowicz (Pologne), chargé de l'exposition *Photographie 76*, l'Italien Eugenio Carmi présentait: *La Couleur dans l'art graphique et l'expérience électronique*. De même, Jürgen Weichardt (Allemagne de l'Ouest) coordonnait *L'Art graphique et la photographie*, tandis que Pat Gilmour (Grande-Bretagne) présentait une exposition d'art mixte, *Nouvel art*.

Les dominantes de l'exposition furent donc la photographie et ses relations avec l'art graphique. La photographie comme forme d'expression et comme support ou témoin d'expérience.

Andrée PARADIS

4. Grand prix  
Gérard TITUS-CARMEL (France)  
*Cercueil de poche I*.  
Technique mixte.  
(Phot. Adam Wierzba)

5. IIe Prix  
Antoni STARCZEWSKI (Pologne)  
*GR 2*.  
Technique mixte.  
(Phot. Adam Wierzba)

6. IIIe Prix  
Dora MAURER (Hongrie)  
*/Dé/formation C I*.  
Technique mixte.  
(Phot. Adam Wierzba)

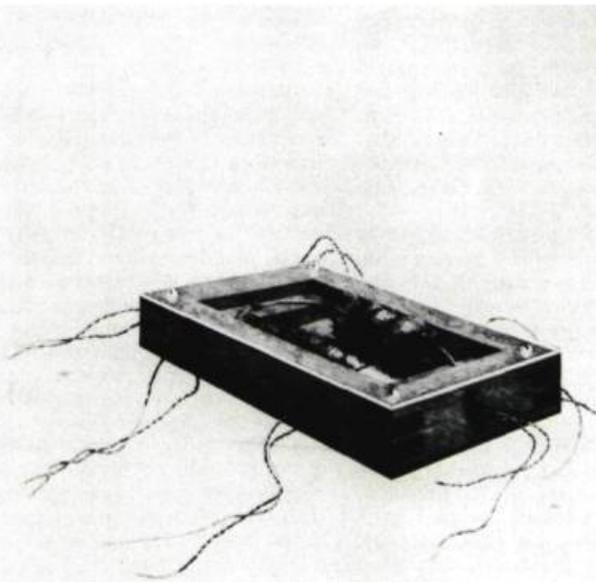
7. IIIe Prix  
Wolfgang TROSCHKE (RFA)  
*Fragment de la mer*.  
Sérigraphie.  
(Phot. Adam Wierzba)

## CINQUANTE-CINQ ARTISTES CANADIENS ÉLUS MEMBRES DE L'ACADÉMIE ROYALE DES ARTS DU CANADA

A sa dernière assemblée annuelle, l'Académie Royale des Arts du Canada a élu comme membres cinquante-cinq artistes canadiens, représentant plusieurs domaines des arts plastiques. Le palmarès comprend dix-sept peintres, onze sculpteurs, sept architectes (y compris

trois architectes-paysagistes), trois graphistes, un concepteur industriel, trois dessinateurs, trois graveurs, un dessinateur en textiles, trois céramistes, un décorateur-ensemblier, un muraliste et quatre photographes. Huit des nouveaux académiciens sont du Québec. Claude Goulet et Barry Wainwright, peintres; Peter Gnass et Hans Schlee, sculpteurs; Tib Beament et Mario Merola designers; Raymond Bellemare, graphiste; Sam Tata, photographe.

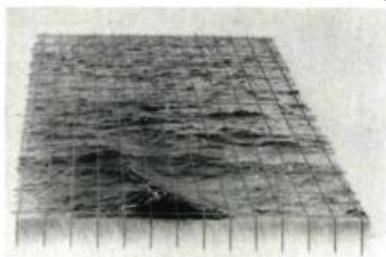
4



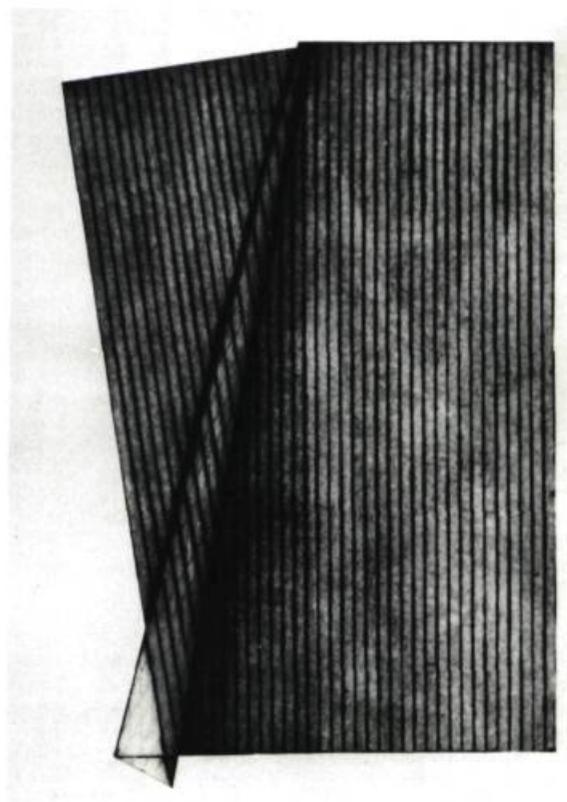
5



6



7



# NÉCROLOGIE

POUR QU'ILS CONTINUENT D'EXISTER

HOMMAGE A PAUL GOUIN ET A  
MARIUS PLAMONDON

L'écrivain Pierre Baillargeon regrettait qu'au Québec, chaque génération, ignorante de la précédente, est oubliée de la suivante, et il ajoutait que nos morts sont plus morts que les morts des autres pays — les leurs ont cessé de vivre, les nôtres ont cessé d'être.

Des hommes comme Paul Gouin et Marius Plamondon disparaissent, et notre vie n'en est guère perturbée. Pourtant, ces deux grandes figures du monde artistique ont, chacune dans leur sphère, tenté de nous donner plus de conscience de ce que nous sommes, de ce que nous pouvons réaliser.

Paul Gouin, par le biais de la culture, après une carrière politique mouvementée où il a agi comme réformateur dans le champ de la politique provinciale. En créant l'Action Libérale Nationale, un peu avant les élections de 1935, Paul Gouin se proposait de «relibéraliser le Parti Libéral». La réalité fut autre — en s'associant à Maurice Duplessis, un nouveau parti vit le jour, l'Union Nationale, et les libéraux furent battus. Vers 1948, il devint clair à l'homme, à qui le courage intellectuel et l'initiative n'avaient jamais fait défaut, que la politique, sans un enracinement réel dans la culture, risquait de s'embourser dans des formules stériles. C'était un sage et un visionnaire. Paul Gouin fit un choix: celui de la priorité du culturel sur le politique. A partir de ce moment-là, il

choisit de revendiquer sur tous les plans la liberté de l'esprit et celle du goût comme fondamentales. Il a voué à la protection du patrimoine son intelligence et toutes ses énergies, sans négliger un appui constant aux réalisations culturelles naissantes. C'est ainsi qu'il fut un des membres fondateurs de notre revue.

Il nous a quittés par un matin froid de décembre. Dans la petite église de Bonsecours, au cœur du Vieux Montréal qu'il a tant aimé, ses amis sont venus lui rendre hommage. Les jeunes bardes du quartier ont bien compris qui il était vraiment quand ils ont chanté, au milieu de l'émotion et de la surprise générale, *Quand il est mort le poète*.

C'est par le biais de l'art que Marius Plamondon a patiemment élaboré, à Québec, pendant une quarantaine d'années, une œuvre de création et de formation. Maître verrier, il a été l'un des rares à perpétuer dans notre pays un art qui, depuis ses origines médiévales, a connu successivement des périodes glorieuses et des temps d'effacement.

Le plus souvent associé à l'art religieux, le vitrail est tributaire des préoccupations architecturales et esthétiques d'une époque. Il ajoute de la lumière, du soleil aux temples de la spiritualité et, plus récemment, à ceux de l'industrie et de la vie publique. Marius Plamondon s'intéressait aux problèmes actuels du vitrail. Analyste discret, aimant la recherche et la technique très poussée, il apportait un grand soin au choix des verres qui entraient dans ses compositions. Pour en voir quelques exemples, il faut aller au Collège de Joliette, aux églises du Saint-Sacrement, de Saint-Charles-Garnier, des Saints-Martyrs, à la chapelle des Franciscaïns, à Québec.

Homme de culture, bien enraciné dans son époque, Marius Plamondon était aussi un éducateur impatient d'éveiller chez ses élèves le goût de la hardiesse et de l'innovation. Dans son œuvre, investie d'une force tranquille, nous reconnaissons le propre d'une pensée qui est nôtre.

Andrée PARADIS

## TOMBEAU DE LÉO AYOTTE

Un de nos lecteurs de Laval, M. A.-L. D'Hovan, s'indigne du «silence quasi total» — qu'il juge scandaleux — des médias d'information lors de la mort du peintre Léo Ayotte. Même s'il dit n'avoir pas connu personnellement l'artiste, il nous adresse à ce sujet une lettre de plus de cinq pages en prose et en vers.

Faute de place, nous devons nous contenter de publier le passage suivant: «Si les médias d'information n'ont pas trouvé digne de mention la mort du peintre Léo Ayotte pour sa valeur personnelle, c'est, en premier lieu, un mépris pour la mort et, en même temps, un mépris pour soi-même et pour tous les vivants qui l'ont aimé, y compris une grande partie du public à qui ils doivent leur existence et leur raison d'être.»

A l'École des Beaux-Arts de Montréal, Ayotte, pendant plusieurs années, se trouva à bénéficier, d'une manière un peu particulière, de l'enseignement de Charles Maillard. Un beau jour, il décida de mettre ses connaissances à profit et se lança dans la peinture. Doué et industriel, il y réussit fort bien, et ses œuvres, notamment ses paysages, lui procurèrent de fervents admirateurs et, ce qui mieux est, des acheteurs fidèles. Les uns et les autres partageront l'avis de M. D'Hovan. — J. B.

# TEXTS IN ENGLISH

## AUTHORITY AND FREEDOM

By Andrée PARADIS

The year 1976 has been an auspicious one on the international scene for the development of art magazines. By setting up evaluations and analyses, by increasing innovative presentations, by instigating thoughts on their condition, their problems, their financial difficulties and their future plans, we have contributed to understanding better the rôle of the art magazine which is still, until further notice, that of informing and assuring critical reflection on creations.

In relation to this matter, there is good reason to mention, among the many manifestations of 1976, an important exhibition, *The Art Press*, held from April to September at the Victoria and Albert Museum; two international conferences, the first at the University of Sussex in April and the second at Bologna, in May; an unprecedented tribute rendered *Artforum* of New-York by The Gallery in London, also during March

and April; and, finally, the autumn issue of *Studio International*, devoted entirely to art magazines. This issue is a feat of strength on more than one count. Particularly honest, it allows a magazine of *Studio International's* reputation to inquire into itself (in an almost masochistic manner) and to orientate its scope for the future. To other magazines it brings the certainty of mutual objectives, under different terms and a better knowledge of the rather similar limitations that must be accepted. Therefore, a comforting glance.

This having been said, several other facts remain to be stated. Thus, the proliferation of periodicals, the emergence of avant-garde newspapers, the financial balance attained by a certain number of publications at a time when a crisis in publishing is being discussed and when the disappearance of some periodicals is noisily being noted, these are reassuring. But it is obvious that, if *Studio International* feels the need to instigate a collective introspection on the problems of internal administration instead of continuing to inform on the art that is being produced, the reason is that a serious problem exists somewhere. And this basic problem, which concerns all of us, has to do with definitions and orientations. It was the criticism of his editorial policy (too thematic, discriminatory toward painting, etc.) that decided Roger Cork, editor in chief of the magazine since 1975, to react and to prove once again that, for him, publishing an art magazine is a way of learning and, if possible, inspiring those who are inclined to innovation to find the means of the actions necessary to constantly transform the field of perception. His principal aim is to present art, not as a narrow phenomenon which would be limited to internal characteristics, but rather as one of the many ways

of understanding used by the different domains of art to interpret and form the evolving forces of contemporary life. Roger Cork has therefore adopted the thematic formula with all that it implies of risks and possibilities to show the eternal complexity of the phenomenon of art in its relations with all the forms of creative, living thought. The editorial policy thus conceived becomes a constant exploration of all the spheres of activity having more or less influence on art.

Is the thematic issue a better tool for understanding the truth? It is the formula for several magazines at the present time, but it is not the only one. A composite formula that uses records, documents, and inquiries can be as effective. It has the advantage of being more flexible, of leaving the reader free in his interpretations. The risk of the theme is in being closed within it, in being too punctilious concerning its developments and in skirting the essential point, the art produced from day to day, in its unadorned truth. And, even in this case, the most demanding magazines do not succeed in fully reporting the current phenomenon of artistic creation.

In the following pages, our readers will find a report concerning present-day art in Toronto. It was prepared by guest editor Dr. Roald Nasgaard, contemporary art curator at the Art Gallery of Ontario, who, with his assistants, tried to explore the relations existing between art, photography, video, and ritual ceremonies. To the characteristic of co-existence are added other, more subtle ties, which invite to discovery. I wish to thank those who produced the report as well as the translators, for their very devoted collaboration.

(Translation by Mildred Grand)