

CONSTELLATION & CORRESPONDANCES

TRANSMISSION ENTRE ARTISTES

1970-1980

LES DOCUMENTS IMPRIMÉS RÉUNIS POUR CETTE EXPOSITION FONT PARTIE D'UNE VASTE PRODUCTION DE PUBLICATIONS D'ARTISTES CANADIENS RÉALISÉES PARALLÈLEMENT AUX EXPÉRI-MENTATIONS QU'ILS MÈNENT ENTRE 1970 ET 1980 DANS LE DOMAINE DES MÉDIAS ÉLECTRONIQUES, DONT LA VIDÉO. À LA FIN DES ANNÉES 1960, DE NOMBREUX COLLECTIFS D'ARTISTES ONT DÉVELOPPÉ UN RÉSEAU AU CANADA AFIN DE CRÉER DES ŒUVRES EN COLLABORATION, QUI REMETTAIENT EN QUESTION LES LIMITES DES PRATIQUES ARTISTIQUES TRADITIONNELLES ISSUES DE L'ATELIER, AINSI QUE LES CONTRAINTES INHÉ-RENTES AUX MUSÉES PUBLICS ET AUX GALERIES COMMERCIALES. DE PLUS EN PLUS VOUÉES À L'ART DE L'ÉPHÉMÈRE ET DE LA PERFORMANCE, CES PRATIQUES SE SONT ÉLOIGNÉES DES CHAMPS DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE POUR EMBRAS-SER LA SPHÈRE DES ACTIONS ET DES IDÉES. LA PRODUCTION ARTISTIQUE N'ÉTANT PLUS ASSOCIÉE À UN LIEU PRÉCIS, LA DISTRIBUTION EST DEVENUE UN ENJEU DE TAILLE. LA TRANSMISSION D'INFORMATIONS ENTRE ARTISTES A ALORS ÉTÉ INVESTIE DE NOUVELLES FONCTIONS GRÂCE À LA PUBLICATION DE DOCUMENTS (CORRESPONDANCES, BULLETINS D'INFORMATION, MAGAZINES ET LIVRES D'ARTISTES), DONT LA DISSÉMINATION COÏNCIDAIT AVEC LA MOBILITÉ CROISSANTE DES ARTISTES, ET LA CRÉATION DE NOUVEAUX LIEUX DE PRODUCTION ET D'EXPO-SITION AUTOGÉRÉS. GRÂCE AU CONSEIL DES ARTS DU CANADA ET À D'AUTRES PROGRAMMES DE FINANCEMENT FÉDÉRAUX OU PROVINCIAUX, CES INITIATIVES ONT PROGRESSIVEMENT ÉTÉ REMPLACÉES PAR UN SYSTÈME PARALLÈLE DE GALERIES. AUJOUR-D'HUI DÉSIGNÉ COMME LE RÉSEAU DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS. CES CENTRES CONTINUENT À APPUYER LA FORMA-TION DE NOMBREUX ARTISTES, COMMISSAIRES ET TRAVAILLEURS CULTURELS.

Cette exposition réinterprète d'une façon pragmatique le récit mythique d'AA Bronson en présentant les publications d'artistes comme un « tissu conjonctif » intimement associé à une scène artistique pancanadienne en évolution. Bien que la géographie du Canada puisse être qualifiée de linéaire avec ses métropoles éloignées les unes des autres et une population surtout concentrée le long de la frontière américaine, la transmission d'informations par le truchement du document publié s'opère selon le mode de

La dispersion, transcendant ainsi les frontières nationales. Ce mode de fonctionnement a souvent été comparé à un réseau par les artistes qui se sont approprié les moyens de production et de représentation médiatique, et qui ont publié pour créer des liens et de nouveaux publics. Néanmoins, une question demeure: qu'est-ce qui lie réellement cette constellation d'éléments disparates mis en correspondance dans le temps et dans l'espace ?

L'exploration spatiale, la guerre du Viêtnam, la crise pétrolière, la montée du féminisme et les mouvements des droits civils marquent d'une façon générale la prise de conscience sociale des années 1970. Une autre série d'événements a façonné le contexte canadien : fêtes du centenaire du pays, hausse du chômage, crise d'octobre et transformation du paysage médiatique. Le Canada disposait alors d'une infrastructure culturelle déficiente – que Marshall McLuhan dénonce dans **Counterblast** [1]. À une époque où les innovations technologiques recoupaient les utopies liées aux bouleversements sociaux, l'évolution de ce contexte culturel a incité les artistes à adopter comme mode de production alternatif des techniques d'édition commerciale (photocopies, polycopiés, impression en offset, etc.). Les écrits de McLuhan sur les médias en tant que prolongements de l'esprit, du corps et des sens ont considérablement influencé l'essor des pratiques artistiques au Canada. Souvent considérée comme l'un des points de départ de la culture des centres d'artistes autogérés au Canada, la coopérative Intermedia Society (1967) et sa **Newsletter** [2] ont été le fruit d'une série d'expériences formatrices et transdisciplinaires, menées à Vancouver, qui mettaient en application les thèses de McLuhan. Avec d'autres techniques expérimentales, l'imprimé a permis aux artistes de faire entendre leur voix, tout en rendant compte d'enjeux complexes au confluent de l'art, de la politique et de la culture. **Refus global** (1948), le manifeste des Automatistes montréalais, représente un exemple précoce de ce type de démarche en dénonçant le catholicisme conservateur du Québec au profit de l'imagination.

L'utilisation du système postal pour distribuer des documents imprimés a conféré une certaine visibilité au Canada qui se trouvait marginalisé par rapport aux centres d'art internationaux, tel New York. Ce mécanisme transcendant les limites régionales a ainsi permis d'atteindre des lieux isolés en pleine effervescence artistique. Les technologies liées aux communications se sont rapidement diversifiées: en 1969, le collectif N.E. Thing Co. a utilisé des téléscripteurs et des télécopieurs pour réaliser une installation au Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) dans le cadre de la **Project Class** de David Askeveld. Toutefois, la communication par correspondance et le système postal ont conservé leur rôle prédominant dans la transmission d'idées et la création d'affinités entre artistes à travers le temps et dans différents lieux géographiques. C'est ainsi qu'en 1968, Michael Morris, un artiste associé à Intermedia, reçut une lettre de Ray Johnson, fondateur de la New York Correspondence School, dont l'objectif était d'envoyer des collages et des œuvres textuelles par la poste. Ce contact offrit à Morris une voie pour accéder aux réseaux internationaux de l'art par correspon-dance. Robert Filliou, un artiste proche du mouvement Fluxus, qui prônait par son concept de réseau éternel une communication constante entre tous les artistes, a aussi influencé la façon dont les artistes comprenaient leurs activités, celles-ci étant enracinées dans des idéaux égalitaires de communication, de participation et d'échange. Le collectif Image Bank a été créé en 1969 par Michael Morris (Marcel Dot), Vincent Trasov (Mr. Peanut) et Gary Lee-Nova (Art Rat) dans le but d'accumuler et de redistribuer des envois à partir de listes d'adresses qui comprenaient entre autres celles de collaborateurs interna-tionaux. L'**Image Bank Annual Report** [4] offrait un échantillon de matériaux initialement envoyés aux participants du réseau. Sa liste d'adresses connaissant une forte croissance, Image Bank a ensuite publié un répertoire intitulé **International Image Exchange Directory** [14] et, de 1972 à 1974, la mise à jour de ces listes ont fait l'objet d'une rubrique régulière dans **FILE Magazine** [15].

General Idea (AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal), le collectif torontois à l'origine de FILE et, plus tard, d'Art

Metropole (1973), a aussi vu le jour en 1969. Les collaborations entre Image Bank et General Idea – dont la première eut lieu lorsque Michael Morris reçut le **1971 Miss General Idea Beauty Pageant** [6] – se poursuivent avec la tenue d'une cérémonie de remise de prix **Decca Dance** (1974) d'envergure internationale [9-10]. Organisé conjointement avec Willoughby Sharp, du magazine **Avalanche**, et Lowell Darling, un artiste de San Francisco, l'événement rassembla huit cents personnes à l'Elks Club de Hollywood, où eut lieu la remise des Sphinx d'Or [8]. La revue de Victor Coleman (Vic d'Or), **IS** [12], publi **Mondo Artie Episode No. 1681**, un scénario rédigé par Glenn Lewis (Flakey Rose Hips) et d'autres artistes pour accompagner la performance. L'épisode **Mondo Artie** servit de trame narrative à la cérémonie et au docu-mentaire vidéo **Art Stars in Hollywood: The Decca Dance** [7], créé entre autres grâce aux efforts conjoints de Chip Lord (membre d'Ant Farm) et de Megan Williams (membre de TVTV). Après la dissolution d'Intermedia, Glenn Lewis et sa New York Corres-Sponge-Dance School of Vancouver se sont associés à Image Bank et à d'autres collectifs pour fonder le Western Front Lodge (1973), un environnement pour artistes qui favorisait la conciliation travail-vie. Les participants aux activités du réseau se dotaient d'une identité fluide en utilisant des pseudonymes et des alter ego. Après **Decca Dance**, la revue expérimentale de fiction et de prapisme d'Opal L. Nations, **Strange Faeces, No. 17: All Canadian Edition** [13], a publicisé les retombées de ces jeux identitaires qui caractérisaient les activités des membres du Western Front Lodge.

L'utilisation de la publication en tant que mode de production par les artistes visuels coïncidait avec l'émergence de modestes maisons d'édition dans le champ de la contre-culture, pour qui l'édition indépendante était un moyen de transformation culturelle. La revue **blewintment** de bill bissett (1963-1972) combinait le visuel et le textuel. Dans le numéro **poverty isshew** [5], le travail de Maxine Gadd, un poète associé à Intermedia, et celui de l'artiste Gary Lee Nova apparaissent côte à côte (reliés avec du ruban adhésif), accompagnés des textes d'écrivains tels que George Bowering, Alfred Earle Birney, b.p. nichol ou Michael Ondaatje. Victor Coleman, rédacteur chez Coach House Press de 1966 à 1974, a favorisé l'essor d'un réseau liant Vancouver à Toronto en publiant des livres de poésie expérimentale tels que **Runes**, de Judith Copithorne [23], et a mis en contact General Idea et Image Bank. Coleman continua d'exercer son influence lorsqu'il accepta la direction de A Space (fondée en 1971) et il continua à encourager les artistes à s'exprimer en tant que critiques ou écrivains dans les pages de **Proof Only** [20], une revue réintitulée **Only Paper Today** [21] en 1974. Les écrivains du tandem Talonbooks-Coach House Press, dont le travail était axé sur la dimension visuelle de la poésie, ont aussi inspiré la nouvelle génération de poètes qui se réunis-sait à la galerie Véhicule Art (1972) de Montréal, utilisant ses équipements d'imprimerie et organisant des lectures dans son espace d'exposition. Par son magazine **davinci** [28], Allan Bealy a encouragé les poètes et artistes visuels de Véhicule Art à exprimer leurs intérêts communs.

Les documents imprimés ont, entre autres, permis de documenter des activités de nature éphémère telles que les performances et les échanges à distance entre artistes. Par exemple, **Transcanada Letters** [24] est une compilation de la correspondance du peintre et poète Roy Kiyooka avec divers intervenants du monde de l'art canadien entre 1966 et 1974. À ce chapitre, citons aussi **Halifax/Vancouver: Exchange** (1972), un échange mise en place par Kiyooka pour que les idées des membres d'Intermedia à Vancouver parvien-ent aux artistes de NSCAD à Halifax (et vice-versa). Il espérait ainsi souligner les écarts entre leurs différents partis pris philosophiques et esthétiques. L'œuvre **The Log's Log** [22], produite par Carole Itter (une participante de la côte ouest) avec l'aide du poète Gerry Gilbert (dont le pseudonyme était « Canada's National Magazine »), s'inscrit également dans le cadre de cet échange. De nature ludique, cette œuvre rapproche les côtes de la Colombie-Britannique de celles de la Nouvelle-Écosse en évo-quant le transport par train de rondins comme bagage personnel. Ce détournement irrévérencieux des règlements sur les bagages met à l'épreuve l'austérité des protocoles de transmission d'informations « pures » caractérisant les pratiques conceptuelles

de la côte est. **Askeveld, Dubé, Ferguson, Jarden, Kelly, McNamara, Murray, Robertson, Waterman, Young & Zuck** [26], un catalogue produit un an plus tôt pour l'exposition inaugurale de A Space (également organisée dans l'esprit d'établir un espace de com-munication), exprime clairement cette tentative de mise en valeur des qualités intrinsèques de l'information.

Les artistes ont utilisé la publication pour imiter et infiltrer la culture de consommation des magazines à grand tirage et se donner plus de visibilité dans les médias. Ainsi, **FILE Magazine** parodiait **LIFE** et sa promotion de la culture de consommation après la guerre. À l'origine, **Centerfold** [36] était un quotidien publié à Calgary par le Parachute Centre for Cultural Affairs (1975). Toutefois, après un déménagement à Toronto, Clive Robertson, Tom Sherman et Lisa Steele, s'inspirant de la formule du **TIME**, transformèrent ce journal en un magazine de nouvelles culturelles rédigées par des artistes. Certains d'entre eux comme Tom Sherman, qui utilisait le texte dans sa pratique artistique [16], se sont intéressés aux revues dont la ligne éditoriale permettait aux collaborateurs de s'exprimer sans contrainte tout en couvrant l'actualité des réseaux culturels. À Montréal, **Médiart** [33], dirigé par Normand Thériault, offrait certaines de ses pages aux artistes de Véhicule tel que Tom Dean (voir *Martha is Dead* dans **Médiart**, n° 13, 1973). Ce décloi-sonnement faisait écho au projet de publication de **Québec Underground** [32], trois volumes qui rassemblent, entre autres, la collection de coupures de presse d'Yves Robillard témoignant des pratiques artistiques marginales qui fusionnaient l'art et la politique dans les années 1960, au Québec. Née de l'expérience acquise par Chantal Pontbriand et par France Morin à **Médiart**, la nouvelle revue **Parachute** [34] avait pour vocation d'encourager la communication au sein des réseaux artistiques internationaux. Dans **Parachute**, les textes d'artistes cotoyaient les comptes-rendus d'expositions rejoignant désormais des lecteurs du monde entier.

En 1976, le Conseil des Arts du Canada a gelé l'aide qu'il accordait jusque-là aux centres d'art autogérés, car il ne pouvait plus répondre à leurs demandes de financement, compte tenu de leur croissance exponentielle entre 1970 et 1975. Une entrevue menée par Clive Robertson avec Michael Morris dans le numéro « Téléphone » du magazine enregistré sur cassette **Voicespon-dence** [35] révèle cette inquiétude des artistes quant à leur survie économique, ainsi que la pérennité de leurs pratiques artistiques en réseau. De la décision du Conseil naquit le Regroupement d'artistes des centres alternatifs (RACA), une association qui, grâce aux liens informels tissés entre les participants du réseau depuis le début des années 1970, a réussi à détourner l'intérêt de leurs membres pour la transmission d'informations au profit du lobbying et des interventions plus directement politiques. Sous la houlette de la rédactrice en chef Tanya Mars (à l'époque, Tanya Rosenberg), membre fondateur de la Galerie Powerhouse, à Montréal (1974), **Parallogramme** [38] a fait le pont entre diverses organisations affiliées au RACA en proposant des sujets de discussion qui consolident les alliances.

La production culturelle est devenue de plus en plus politisée au cours de la seconde moitié des années 1970. Les bandes dessinées de Carol Condé et de Karl Beveridge parues dans **The Fox** [40], une publication du groupe new-yorkais d'Art + Language, de même que le langage polémique de **Strike** [42] du Centre for Experimentation In Art and Communications rendent compte d'une prise de conscience graduelle à l'égard du statut sociopolitique des artistes. Les essais d'artistes parus dans la revue **Places des artistes** [39], publiée par le RACA, suggèrent un virage vers des partis pris idéo-logiques. Dans la même revue, l'analyse du réseau présentée comme une « pluralité différenciée » par Philip Monk est annonciatrice, tant dans l'écrit que dans la pratique artistique, du discours théorique qui dominera la prochaine décennie, alors que les questions identitaires liées au genre, à la différence sexuelle et à la race viennent troubler les assises de la représentation.

Felicity Tayler, MBSI

NOTES

LA COMMISSAIRE INVITÉE SOUHAITE REMERCIER LES ARTISTES - SANS LESQUELS IL N'Y AURAIT NI ESSAI NI EXPOSITION - DONT LE TRAVAIL EST REPRÉSENTÉ ICI, AINSI QUE LES ARTISTES ET LES PERSONNES QUI ONT EU LA BONTÉ DE PARTAGER AVEC ELLE LEUR VISION ET LEUR HISTOIRE, NOTAMMENT TOM DEAN, VINCENT TRASOV, MICHAEL MORRIS, TOM SHERMAN, GLENN LEWIS, VINCENT BONIN ET MICHAEL TURNER. MERCI ÉGALEMENT À JONATHAN FRANKLIN, PETER TREPANIER ET SARAH D'AURELIO DE BIBLIO-THÈQUE ET ARCHIVES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, À SES COLLÈGUES D'ARTEXTE, SYLVIE GILBERT, JOHN LATOUR ET KAREN SPENCER, À JENNIFER BÉLANGER ET L'ATELIER D'ESTAMPE IMAGO ET AU CONSEIL DES ARTS DU CANADA.

LISTE DES DOCUMENTS EXPOSÉS

LE MATÉRIEL RASSEMBLÉ POUR CETTE EXPOSITION PROVIENT DE BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, INCLUANT LA COLLECTION ART METROPOLE, DON DE JAY SMITH, TORONTO, 1999.

- MARSHALL MCLUHAN, *COUNTERBLAST*, TORONTO [PUBLIÉ À COMPTE D'AUTEUR, 1954].
- INTERMEDIA, *INTERMEDIA NEWSLETTER*, INTERMEDIA, 1968-1970.
- THE FILLIP REVIEW*, N° 10 (AUTOMNE 2009), VANCOUVER, PROJECTILE PUBLISHING SOCIETY, 2005-.
- IMAGE BANK, *IMAGE BANK ANNUAL REPORT*, VANCOUVER, IMAGE BANK [1972].
- BLEWINTMENTPRESS POVERTY ISSHEW*, MARS 1972, PUBLIÉ PAR BILL BISSETT, VANCOUVER, BLEWINTMENTPRESS, 1972.
- GENERAL IDEA, *THE 1971 MISS GENERAL IDEA PAGEANT ENTRY KIT*, TORONTO, GENERAL IDEA, 1971.
- CHIP LORD, MEGAN WILLIAMS ET COLL., *ART'S STAR IN HOLLYWOOD: THE DECCA DANCE* (ENREGISTREMENT VIDÉO), LOS ANGELES, CHIP LORD], 1974.
- SPHINX D'OR AWARDS*, [VANCOUVER, IMAGE BANK, INTERMEDIA PRESS, 1974].
- INVITATION ET BILLET D'ENTRÉE POUR DECCA DANCE. LOS ANGELES, LOWELL DARLING ET WILLOUGHBY SHARP, 1974.
- ANNONCE DU VISIONNEMENT DE DECCA DANCE [CARTE POSTALE], 1974.
- GENERAL IDEA, FOOTSY NUTZLE (FUTZIE), WILLOUGHBY SHARP, VIC D'OR, LOWELL DARLING, ROBERT FILLIOU, VINCENT TRASOV (MR. PEANUT), MICHAEL MORRIS (MARCEL DOT & MARCEL IDEA), ERIC METCALFE (DR. BRUTE), KATE CRAIG (LADY BRUTE), GLENN LEWIS (FLAKEY ROSE HIPS), DANA ATCHLEY (THE COLORADO SPACEMAN), JOHN DOWD, *MONDO ARTIE: EPISODE NO. 1681 (ART'S BIRTHDAY, THE HOLLYWOOD DECCA-DANCE)*, VANCOUVER, THE WESTERN FRONT, 1974.
- IS*, N° 17 (AUTOMNE 1975), *MONDO ARTIE: EPISODE NO. 1681, ART'S BIRTHDAY, THE HOLLYWOOD DECCADANCE*, PUBLIÉ PAR VICTOR COLEMAN, CONÇU PAR AA BRONSON, TORONTO, COACH HOUSE PRESS, 1974.
- STRANGE FAECES*, N° 17, AN ALL CANADIAN ISSUE OF EXPERIMENTAL FICTION AND GRAPHICS, PUBLIÉ PAR OPAL L. NATIONS, NEW YORK ET VANCOUVER, THE STRANGE FAECES PRESS, JUIN 1975.
- IMAGE BANK, *INTERNATIONAL IMAGE EXCHANGE DIRECTORY*, VANCOUVER, TALONBOOKS, 1972.
- FILE MEGAZINE*, VOL. 1, N° 1 (1972) À VOL. 3, N° 2 (1976), TORONTO, ART OFFICIAL INC. (ART METROPOLE), 1972-1976.
- TOM SHERMAN, *3 DEATH STORIES*, TORONTO, ART METROPOLE, 1977.
- LETTRE DE TOM SHERMAN À AA BRONSON, S.D. [1977 ?].

18 *EVIDENCE*, N° 2, TORONTO, EVIDENCE PUBLICATIONS, 1960.

19 A SPACE, NEWS, N°s 3, 4, 5/6 (JUILLET-SEPTEMBRE 1971), TORONTO, A SPACE GALLERY.

20 *PROOF ONLY* (MENSUEL CONSACRÉ À L'ART EN ONTARIO), TORONTO, A SPACE, 1973-1974.

21 *ONLY PAPER TODAY*, TORONTO, A SPACE, 1974-1980.

22 CAROLE ITTER, *THE LOG'S LOG*, VANCOUVER, INTERMEDIA PRESS, 1972.

23 JUDITH COPITHORNE, *RUNES*, TORONTO ET VANCOUVER, COACH HOUSE PRESS ET INTERMEDIA PRESS, 1970.

24 ROY KIYOOKA, *TRANSCANADA LETTERS* [VANCOUVER], TALONBOOKS, 1975.

25 ROBERT BARRY, MEL BOCHNER, JAN DIBBETS, DAN GRAHAM, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, LUCY R. LIPPARD, N.E. THING CO., ROBERT SMITHSON, JAMES LEE BYARS ET LAWRENCE WEINER, *PROJECTS CLASS*, HALIFAX, NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN, 1969.

26 GRAHAM DUBÉ, RICHARDS JARDEN, PATRICK KELLY, ALBERT MCNAMARA, ELLISON ROBERTSON, DOUG WATERMAN, JON YOUNG, TIM ZUCK, IAN MURRAY, DAVID ASKEVELD ET GERALD FERGU-SON, *ASKEVELD, DUBÉ, FERGUSON, JARDEN, KELLY, MCNAMARA, MURRAY, ROBERTSON, WATER-MAN, YOUNG & ZUCK*, TORONTO ET HALIFAX, A SPACE ET NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN, 1971.

27 GARRY NEILL KENNEDY, e., HALIFAX, EYE LEVEL GALLERY, 1980.

28 *DAVINCI*, VOL. 2, N° 1 ET N° 4 (AUTOMNE 1975), MONTRÉAL, [VÉHICULE], 1973-1975.

29 BILL VAZAN, *CONTACTS*, MONTRÉAL, VÉHICULE PRESS, 1973.

30 *BEAUX-ARTS*, NUMÉRO SPÉCIAL SUR LA PORNOGRAPHIE (1973), SOUS LA DIR. DE TOM DEAN, MONTRÉAL, VÉHICULE PRESS.

31 PAUL-ÉMILE BORDUAS, CLAUDE GAUVREAU, BRUNO CORMIER ET FRANÇOISE SULLIVAN, *REFUS GLOBAL*, MONTRÉAL, MITHRA-MYTHE, 1948.

32 *QUÉBEC UNDERGROUND. 10 ANS D'ART MARGINAL AU QUÉBEC*, 1962-1972, 3 VOL., MONTRÉAL, [LES ÉDITIONS MÉDIART, 1973].

33 **MÉDIART**, MONTRÉAL, GROUPE DE RECHERCHE EN ADMINISTRATION DE L'ART, 1971-1973.

34 **PARACHUTE**, N° 1 (OCTOBRE-DÉCEMBRE 1975), MONTRÉAL, ARTDATA, 1974-2006.

35 COUM, VIC D'OR, GENERAL IDEA, ROBERT FILLIOU, VINCENT TRASOV (MR. PEANUT), RAY JOHNSON, MICHAEL MORRIS (MARCEL DOT & MARCEL IDEA), IMAGE BANK (CORRES-SPONGE-DANCE SCHOOL OF VANCOUVER), NUMÉRO TÉLÉPHONE, VOICESPONDENCE, N° 2, CALGARY, REVUE ENREGISTRÉE SUR CASSETTES, 1976.

36 **CENTERFOLD**, TORONTO, PARACHUTE CENTRE FOR CULTURAL AFFAIRS SOCIETY, ARTON'S, 1976-1979.

37 PAUL WOODROW, CLIVE ROBERTSON ET BRIAN DYSON, *W.O.R.K.S.C.O.R.E.P.O.R.T.*, CULLOMPTON, DEVON, BEAU GESTE PRESS, CALGARY, W.O.R.K.S., 1975.

38 **PARALLOGRAMME**, VOL. 1, N°s 1 à 6 (NOVEMBRE/DÉCEMBRE 1976 – SEPTEMBRE/OCTOBRE 1980), VANCOUVER, REGROUPEMENT D'ARTISTES DES CENTRES ALTERNATIFS, 1976-1980.

39 REGROUPEMENT D'ARTISTES DES CENTRES ALTERNATIFS, *SPACES BY ARTISTS / PLACES DES ARTISTES*, 3^e RÉTROSPECTIVE PARALLÉLOGRAMME 3, TORONTO, REGROUPEMENT D'ARTISTES DES CENTRES ALTERNATIFS, 1978-1979.

40 SARAH CHARLESWORTH, JOSEPH KOSUTH, MICHAEL CORRIS, MEL RAMSDEN, ANDREW MENARD, IAN BURN, DAVID RUSHTON, PAUL WOOD, PETER BENCHLEY, KATHRYN BIGELOW, MARTHA ROSLER, ART & LANGUAGE UK, STEVE LOCKARD, MAYO THOMSON, JASNA TIJAROVIC, ROSS NEHER, NIGEL LENDON, FERN TIGER, EDWARD ROBBINS, PRESTON HELLER ET HERVE FISCHER, *THE FOX*, NO 3, NEW YORK, ART AND LANGUAGE FOUNDATION, INC., 1975-1976.

41 *ART COMMUNICATION EDITION*, N°s 3-7 (MARS-ADJÛT 1977), TORONTO, CENTRE FOR EXPERI-MENTS IN ART AND COMMUNICATION (CEAC).

42 *STRIKE*, N°s 1-3 (1978), TORONTO, CENTRE FOR EXPERIMENTS IN ART AND COMMUNICATION.

ISSN 1481-2061

© MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA, 2010