

Bill Vazan:
Walking
into the Vanishing
Point

Art conceptuel
Conceptual Art

Cette publication fait suite à l'exposition Walking into the Vanishing Point. Œuvres conceptuelles de Bill Vazan présentée à VOX, centre de l'image contemporaine, à Montréal du 5 mai au 23 juin 2007.

Direction de la publication: Marie-Josée Jean et Bill Vazan
Auteurs: Marie-Josée Jean, Patrice Loubier, Claudine Roger, Johanne Sloan et Bill Vazan
Coordination: Claudine Roger
Correction et révision: Micheline Dussault et Michael Gilson
Traduction: Michael Gilson et Karen Pick
Conception graphique: 1f.ca
Traitement des images: Pierre Blache et Karine Cossette B.

Photographies par Bill Vazan, sauf indication contraire.
Les images sont reproduites avec l'aimable permission de l'artiste.

VOX, centre de l'image contemporaine
1211, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2S6
T : 514.390.0382
F : 514.390.1293
vox@voxphoto.com
www.voxphoto.com

Directrice: Marie-Josée Jean
Adjointe à la direction: Claudine Roger
Assistant à la coordination: Mathieu Dubois
Assistante à la production: Karine Cossette B.
Technicien: Gilles Cousineau
Stagiaire: Amélie Aumont

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada
Vazan, Bill, 1933-

Bill Vazan: art conceptuel: Walking into the Vanishing Point = Bill Vazan: Conceptual Art:
Walking into the Vanishing Point
Catalogue d'une exposition tenue à VOX, centre de l'image contemporaine,
Montréal, du 5 mai au 23 juin 2007.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-9808856-2-4

1. Vazan, Bill, 1933- - Expositions. I. Jean, Marie-Josée. II. VOX, centre de l'image contemporaine.
III. Titre. IV. Titre: Walking into the Vanishing Point. V. Titre: Bill Vazan : art conceptuel.

N6549.V39A4 2009 709.2 C2009-940117-7F

Dépôt légal 2009
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
Publié par VOX, centre de l'image contemporaine

Tous droits réservés. Tous les droits sur les photographies et les textes demeurent la propriété
de leurs auteurs. Les opinions émises dans les textes et celles qui peuvent être dégagées
des photographies n'engagent que les auteurs. Le droit d'auteur sur le livre appartient à VOX,
centre de l'image contemporaine. Toute reproduction et traduction d'un extrait quelconque
de cette publication, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier
par photocopie et par microfilm, sont interdites sans l'autorisation écrite des éditeurs.

Distribution
VOX, centre de l'image contemporaine
1211, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2S6
T : 514.390.0382
F : 514.390.1293
vox@voxphoto.com
www.voxphoto.com

This publication follows the exhibition Walking into the Vanishing Point. The Conceptual Works of Bill Vazan held at VOX, centre de l'image contemporaine, in Montreal from May 5 to June 23, 2007.

Publication editors: Marie-Josée Jean and Bill Vazan
Authors: Marie-Josée Jean, Patrice Loubier, Claudine Roger, Johanne Sloan and Bill Vazan
Publication coordinator: Claudine Roger
Copy-editing and proofreading: Micheline Dussault and Michael Gilson
Translation: Michael Gilson and Karen Pick
Graphic design: 1f.ca
Image processing: Pierre Blache and Karine Cossette B.

Photographs by Bill Vazan unless otherwise indicated.
All images reproduced in this catalogue are used by courtesy of the artist.

VOX, centre de l'image contemporaine
1211, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2S6
T: 514.390.0382
F: 514.390.1293
vox@voxphoto.com
www.voxphoto.com

Director: Marie-Josée Jean
Assistant director: Claudine Roger
Coordinating assistant: Mathieu Dubois
Production assistant: Karine Cossette B.
Technician: Gilles Cousineau
Intern: Amélie Aumont

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and
Library and Archives Canada cataloguing in publication
Vazan, Bill, 1933-

Bill Vazan: Conceptual Art: Walking into the Vanishing Point = Bill Vazan: art conceptuel:
Walking into the Vanishing Point
Catalogue of an exhibition held at VOX, centre de l'image contemporaine,
Montreal, May 5-June 23, 2007.
Includes bibliographical references.
Text in French and English.

ISBN 978-2-9808856-2-4

1. Vazan, Bill, 1933- - Exhibitions. I. Jean, Marie-Josée. II. VOX, centre de l'image
contemporaine. III. Title. IV. Title: Walking into the Vanishing Point. V. Title: Bill Vazan:
art conceptuel.

N6549.V39A4 2009 709.2 C2009-940117-7E

Legal deposit 2009
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Library and Archives Canada
Published by VOX, centre de l'image contemporaine

All rights reserved. Copyright on the photographs and texts remains the property of their
authors. The opinions in the texts and those which may be construed from the photographs
are those of the authors alone. Copyright on this book is held by VOX, centre de l'image
contemporaine. Any copying of any element of this catalogue by whatever means, whether
electronic or mechanical, in particular by photocopying or microfilming, is forbidden
without written permission from the publishers.

Distribution
VOX, centre de l'image contemporaine
1211, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2S6
T: 514.390.0382
F: 514.390.1293
vox@voxphoto.com
www.voxphoto.com

4

**Walking into
the Vanishing Point,
Northward on St-Laurent,
Montréal, 13 juin 1970**

23

Remerciements

Acknowledgments

29

Marie-Josée Jean

Avant-propos

Foreword

53

Marie-Josée Jean

Œuvres conceptuelles

de Bill Vazan

**The Conceptual Works
of Bill Vazan**

85

Johanne Sloan

Bill Vazan : Coordonnées urbaines

Bill Vazan's Urban Coordinates

125

Patrice Loubier et Bill Vazan

en conversation

**A Conversation Between
Patrice Loubier and Bill Vazan**

181

Claudine Roger

Biobibliographie

Bio-bibliography

Walking into the Vanishing Point,
Northward on St-Laurent (extraits),
Montréal, 13 juin 1970,
60 épreuves à la gélatine argentique,
10,2 x 15,2 cm chacune.

**Walking into the Vanishing Point,
Northward on St-Laurent (excerpts),
Montreal, June 13, 1970,
60 silver gelatin prints,
10.2 x 15.2 cm each.**



































Remerciements

Dès le moment où le projet d'organiser une exposition consacrée à la pratique conceptuelle de Bill Vazan a pris forme, il nous a semblé nécessaire de réaliser une publication qui permette de revisiter, d'analyser et de diffuser les idées qui l'ont déterminée. Cet ouvrage espère rendre compte d'une œuvre profonde, inventive et rigoureuse, laquelle n'avait pas encore fait l'objet d'une telle attention.

La présente monographie n'aurait pu se concrétiser sans la contribution inestimable de Bill Vazan qui, pendant plus de deux ans, nous a donné un accès privilégié à ses œuvres, à ses archives et à ses souvenirs. Nous lui en sommes particulièrement reconnaissants. Il nous faut également mentionner la contribution généreuse des auteurs, Patrice Loubier, Johanne Sloan et Claudine Roger, qui ont apporté chacun des points de vue éclairants. Cette publication n'aurait pu être réalisée sans le travail de Claudine Roger qui, une fois de plus, a fait preuve de rigueur et de dévouement. Nous tenons également à souligner l'apport de Patrick Pellerin et de Charley Massiera, du studio Uniform qui en ont assumé le graphisme, et de tous les autres collaborateurs sans lesquels cette publication n'aurait pas été possible.

L'ouvrage fait suite à une exposition que nous avons présentée à VOX, centre de l'image contemporaine en 2007 avec la complicité d'étudiants en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal dans le cadre d'une formation qui visait à les initier aux multiples aspects de la conception et de l'organisation d'une exposition. Qu'il nous soit permis de les remercier individuellement: Laurence Beaumier-Breton, Jacinthe Blanchard-Pilon, Andréanne C.-Desfossés, Saada El-Akhrass, Daniel Gagnon, Pascale Gagnon-Boucher, Catherine Héroux, Huguette Laperle, Justine Lebeau, Geneviève Loïselle, Eugénie Marcil, Élisabeth Mottard, Marie-Josée Roch. L'exposition a également été présentée à la Art Gallery of Windsor en 2008.

Nous avons pu réaliser ce projet de publication grâce à l'aide récurrente du Conseil des arts et des lettres du Québec et de la contribution d'un donateur. Que ces précieux partenaires acceptent nos remerciements les plus sincères.

Marie-Josée Jean

Directrice de VOX, centre de l'image contemporaine

«Absence d'évidence n'est pas évidence d'absence»—Anonyme.

Au fil des ans, plusieurs individus et institutions m'ont assisté dans cette aventure artistique. Mes sincères remerciements vont aux personnes suivantes: mes parents, Maria Stochmal et Jan Vazan; mon frère, John Vazan; La fondation Pine Hills Pioneer; ma famille, Marthe, Danielle et Nathalie Vazan; Fred Savard; Gerry Moses; Gary Coward; Richmond Jones; Leo Rosshandler; Normand Thériault; Ian Wallace, Gilles Gheerbrant; l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal; Pat Perrotta; le Conseil des Arts du Canada; le Conseil des arts et des lettres du Québec; Marie-Josée Jean et Claudine Roger de VOX et leurs collaborateurs.

Bill Vazan

Acknowledgments

As soon as the plan to organize an exhibition devoted to the Conceptual work of Bill Vazan was devised, the need to put together a publication that would make it possible to revisit, analyze and present the ideas that determined that work became apparent. This volume is an attempt to pay tribute to an inventive, rigorous and profound body of work that has not been the subject of special attention until now.

This monograph could not have materialized without the invaluable contribution of Bill Vazan who, for more than two years, gave us special access to his work, archives and memories. We are particularly grateful to him. We must also mention the generous contribution of the authors, Patrice Loubier, Johanne Sloan and Claudine Roger, each of whom provided enlightening perspectives. This publication could not have been completed without Claudine Roger's ceaseless rigour and devotion. We must also emphasize the contribution of Patrick Pellerin and Charley Massiera of studio Uniform, who provided the graphic design, and of all the other collaborators upon whom this publication depended.

This volume is pursuant to an exhibition presented at VOX, centre de l'image contemporaine in 2007 in collaboration with art history students from Université du Québec à Montréal who were training in the multiple aspects of exhibition planning and organization. We allow ourselves the privilege of naming them individually: Laurence Beaumier-Breton, Jacinthe Blanchard-Pilon, Andréanne C.-Desfossés, Saada El-Akhrass, Daniel Gagnon, Pascale Gagnon-Boucher, Catherine Héroux, Huguette Laperle, Justine Lebeau, Geneviève Loïselle, Eugénie Marcil, Élisabeth Mottard and Marie-Josée Roch. The exhibition was also presented at the Art Gallery of Windsor in 2008.

This publication was made possible through the ongoing support of the Conseil des arts et des lettres du Québec and a private contribution. May these precious partners accept our most sincere gratitude.

Marie-Josée Jean

Director, VOX, centre de l'image contemporaine

“Absence of evidence is not evidence of absence”—Anonymous.

Over the years, many individuals and institutions have assisted me to adventure in making art through place and in mind. Amongst others, my deepest thanks go to the following: to my parents, Maria Stochmal and Jan Vazan; my brother, John Vazan; the Pine Hills Pioneer Foundation; my family, Marthe, Danielle and Nathalie Vazan; Fred Savard; Gerry Moses; Gary Coward; Richmond Jones; Leo Rosshandler; Normand Thériault; Ian Wallace, Gilles Gheerbrant; the École des arts visuels et médiatiques of Université du Québec à Montréal; Pat Perrotta; the Canada Council for the Arts; the Conseil des arts et des lettres du Québec; Marie-Josée Jean and Claudine Roger of VOX and their collaborators.

Bill Vazan

Exposition *Walking into the Vanishing Point*.
Œuvres conceptuelles de Bill Vazan,
VOX, centre de l'image contemporaine,
Montréal, mai-juin 2007.
Photo: Michel Brunelle.

Exhibition *Walking into the Vanishing Point*. **The Conceptual Works of Bill Vazan**, VOX, centre de l'image contemporaine, Montreal, May-June 2007. Photo: Michel Brunelle.







Exposition Walking into the Vanishing Point.
Œuvres conceptuelles de Bill Vazan,
VOX, centre de l'image contemporaine,
Montréal, mai-juin 2007.
Photo: Michel Brunelle.

Exhibition Walking into the Vanishing Point. The Conceptual Works
of Bill Vazan, VOX, centre de l'image
contemporaine, Montreal,
May-June 2007. Photo: Michel Brunelle.



Avant-propos
Foreword

Avant-propos

Marie-Josée Jean

La pratique de Bill Vazan est généralement associée au *land art* et aux montages photographiques. Pourtant, dès la fin des années 1960, cet artiste élabore un langage conceptuel singulier et réalise des œuvres emblématiques qui, jusqu'à présent, n'ont pas fait l'objet d'une attention particulière. Soucieux de poursuivre la recherche amorcée sur l'art conceptuel au Québec et au Canada, il nous a semblé essentiel de réaliser les premières exposition et monographie consacrées à cette pratique importante.

Figure fondatrice de l'art conceptuel au Québec, Bill Vazan a introduit des manières différentes de faire et de réfléchir l'art, elles-mêmes traversées par la pensée de Marcel Duchamp – qu'il découvre dans un article de *Life Magazine* paru en 1952 – ainsi que par les questions esthétiques et conceptuelles qui animaient la scène artistique internationale au milieu des années 1960. En 1969, Bill Vazan réalise une œuvre éphémère qui aura des conséquences importantes pour sa carrière : il dispose un *Plan spatial tordu* monumental dans les salles du Musée des beaux-arts de Montréal à l'occasion de l'exposition *Sondage / Survey 69* en apposant simplement au sol et aux murs un ruban adhésif noir. Cette importante exposition succédait au Salon du printemps et avait pour but d'offrir un panorama de l'art actuel canadien. Le comité de sélection a choisi de limiter le nombre d'œuvres exposées à une douzaine en privilégiant l'installation, l'œuvre *in situ*, l'art conceptuel et minimaliste¹. *Sondage / Survey 69* a provoqué une vive controverse et, contre toute attente, elle a propulsé Bill Vazan, l'un des rares artistes conceptuels de l'exposition, sur la scène médiatique et artistique canadienne. Son travail est dès lors présenté dans de nombreuses expositions au Canada mais aussi à l'étranger².

Motivé par le succès de son précédent projet, Bill Vazan entreprend la réalisation de *Canada Line* (1969-1970) et de *World Line* (1969-1971), qui reposent sur les moyens de communication lui permettant de réaliser un vaste projet de réseautage. *Canada Line* implique la participation des musées de huit villes canadiennes alors que *World Line* inclut celle de vingt-deux villes dans le monde en plus de trois villes canadiennes. L'artiste parvient à convaincre chacun des participants d'apposer au sol son fameux ruban noir de manière à relier virtuellement et simultanément tous ces lieux. Des dizaines d'institutions et de personnes ont ainsi été mises à contribution pour concrétiser ce vaste happening planétaire. Cet ambitieux projet manifeste l'audace de l'artiste ainsi que ses qualités d'organisateur. D'ailleurs, au moment où il met en œuvre *World Line* (mars 1971), Bill Vazan conçoit et organise avec Gary Coward et Arthur Bardo *45° 30' N – 73° 36' W*, première exposition d'art conceptuel présentée à Montréal³. Cette exposition inaugurale réunissait les œuvres de Sol LeWitt, de Harold Pearce, de Michael Snow, de Françoise Sullivan, de la N.E. Thing Co., d'Ian Wallace, etc. Elle était accompagnée d'une publication prenant la forme de fiches photocopiées compilant citations, documentation, esquisses, images, déclarations d'artistes et de théoriciens canadiens et étrangers. À la suite du succès de cette exposition et stimulé par l'idée d'inscrire Montréal dans un réseau international d'affinités artistiques, Bill Vazan participe à la fondation en 1972 – avec treize artistes – de Véhicule Art (Montréal) Inc., centre de diffusion parallèle où seront régulièrement présentées des pratiques conceptuelles.

Malgré ces efforts, l'art conceptuel a eu peu de représentants au Québec au cours de sa période historique et encore moins nombreux sont ceux qui ont eu un rayonnement international⁴. Bien que Bill Vazan partage avec plusieurs artistes une même attitude conceptuelle, il n'y a jamais eu de discours rassembleurs ni même d'engagement de la part

Foreword

Marie-Josée Jean

Bill Vazan's practice is generally associated with land art and photographic montages. Yet in the late 1960s the artist began developing a singular Conceptual language, creating a number of emblematic works that have not received special attention until now. Anxious to pursue research begun on Conceptual art in Quebec and Canada, it appeared crucial to us to produce the first exhibition and monograph devoted to this important practice.

A founding figure in Conceptual art in Quebec, Bill Vazan introduced various ways to view and make art, ways that were influenced by the thinking of Marcel Duchamp, whom he discovered in a 1952 *Life Magazine* article, and by the aesthetic and Conceptual trends that were prevalent on the international arts scene of the mid-1960s. In 1969, Vazan created an ephemeral work that would have important repercussions in his career, running plain black tape along the floors and walls of the Montreal Museum of Fine Arts to lay out a monumental *Twisted Plane* in the exhibition *Sondage / Survey 69*. Although this important exhibition, which succeeded the Salon du printemps, aimed to provide an overview of contemporary Canadian art, the selection committee chose to exhibit but a dozen works, focusing on installation, *in situ*, Conceptual and Minimalist work.¹ *Sondage / Survey 69* gave rise to lively controversy and, contrary to expectations, propelled Vazan, one of the few Conceptual artists in the show, onto the Canadian art and media scene. From that point on, his work was presented in numerous venues, both in Canada and abroad.²

Motivated by the success of *Twisted Plane*, Bill Vazan began working on *Canada Line* (1969–1970) and *World Line* (1969–1971), relying on communications as a means to implement a vast networking project. *Canada Line* involved the participation of museums in eight Canadian cities while *World Line* solicited the cooperation of 22 institutions in as many foreign locations in addition to three Canadian museums. Vazan had each establishment lay down black tape in a configuration that would virtually and simultaneously link each one. Scores of institutions and individuals were involved in the coordination of this vast planetary happening. The ambitious project demonstrates the artist's audacity, but also his skill as an organizer. In fact, at the same time he launched *World Line* (March 1971), Vazan, along with Gary Coward and Arthur Bardo, conceived and organized *45° 30' N – 73° 36' W*, the first Conceptual art exhibit presented in Montreal.³ This inaugural exhibition united the works of Sol LeWitt, Harold Pearce, Michael Snow, Françoise Sullivan, the N.E. Thing Co., Ian Wallace, and more. The companion catalogue comprised a Xeroxed compilation of quotes, documentation, sketches, images and statements from artists and theoreticians in Canada and abroad. Buoyed by the success of the exhibit and stimulated by the idea of making Montreal part of an international network of artistic affinities, in 1972 Vazan and 13 artists founded Véhicule Art (Montréal) Inc., a parallel exhibition centre where conceptual practices were regularly shown.

Despite these efforts, Conceptual art had few representatives in Quebec during its historical period and fewer still who were active internationally.⁴ Although Vazan shared a common Conceptual attitude with several artists, there lacked a rallying discourse and commitment on the part of art critics, institutions and Quebec artists that could have facilitated the emergence of this type of movement in Quebec. Moreover, the internationalism to which the Conceptualists aspired found little favour among the majority of Quebec artists, who were then more concerned with defining a national artistic identity.

des critiques d'art, des institutions et des artistes québécois qui eussent pu faciliter l'émergence d'un tel mouvement au Québec. Par ailleurs, l'internationalisme auquel aspiraient les conceptualistes déplaisait à la majorité des artistes québécois davantage occupés, à l'époque, à se définir une identité artistique propre. C'est d'ailleurs dans cette mouvance de la montée nationaliste que Normand Thériault organisait la très controversée exposition *Québec '75* au Musée d'art contemporain de Montréal dans le but de faire un bilan de l'art actuel québécois. Dans son texte de présentation de l'exposition, il critique l'isolement du Québec et sa difficulté à s'imposer sur la scène internationale. Il explique que l'art québécois ne devrait plus se donner pour objectif de «témoigner d'une identité culturelle», mais plutôt d'«affirmer sa propre existence», ce qui ferait de Montréal une métropole artistique comme les autres. Il déclare que «L'art québécois n'existe pas: il n'existe que des artistes québécois⁵.» Cette position, perceptible dans l'éclectisme des œuvres et la sélection d'artistes nés en majorité hors Québec, soulèvera les passions. Elle sera contestée par la critique qui y perçoit la répétition d'une définition de l'art québécois encore partagée entre l'identité nationale et l'internationalisme, l'historicisme et l'art actuel sans que pour autant le discours sur l'art et les œuvres soit renouvelé. Cette situation explique, en partie, le fait qu'il n'y ait jamais eu consensus au sujet d'une scène artistique conceptuelle au Québec.

Pourtant, un examen rétrospectif de cette période nous permet de constater l'inventivité et la profondeur des démarches conceptuelles de plusieurs artistes. Peu, néanmoins, persisteront dans cette voie. Ainsi, pendant une décennie, Bill Vazan poursuivra une intense activité artistique qui fait de lui l'un des rares et précieux représentants de l'art conceptuel québécois.

1. Mentionons que le comité de sélection était formé d'Andrée Paradis, directrice de *Vie des arts*, de Ron Bloore, artiste et professeur, ainsi que de Lucy Lippard, critique d'art américaine défendant les pratiques conceptuelles.
2. Notamment à A Space, Toronto (1971), à l'Art Gallery of Ontario, Toronto (1970), à la Mezzanine Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (1972), au Musée du Québec (1974), à l'Art Gallery of York University, Toronto (1974), mais aussi à la Biennale de Paris (1971), au Museu de Arte Contemporanea de l'Université de São Paulo (1973, 1974), au Centro de Arte y Comunicación à Buenos Aires (1975), à l'Internationaal Cultureel Centrum d'Anvers (1976), etc.
3. L'exposition se tient aux Sir George Williams Art Galleries (aujourd'hui galerie Leonard et Bina Ellen) et au Centre des arts Saidye Bronfman (aujourd'hui galerie SBC).
4. Bill Vazan est d'ailleurs le seul artiste québécois mentionné dans l'ouvrage de référence dirigé par Lucy Lippard, *Six years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York / Washington, Praeger Publishers, 1973.
5. Normand Thériault, «Manifeste pour une exposition», *Québec '75*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1975.

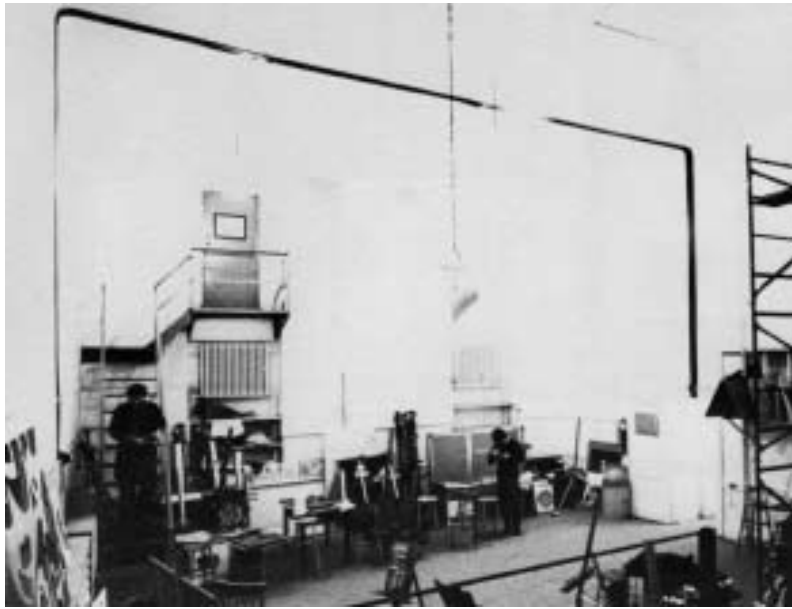
This is the context in which Normand Thériault, in an effort to represent Quebec contemporary art, organized the highly controversial *Quebec 75* at the Musée d'art contemporain de Montréal. In his introductory text, he criticized Quebec's isolation and its difficulty piercing the international scene. He explained that Quebec art must no longer seek to “bear witness to a cultural identity” but rather to “affirm its own existence,” making Montreal an artistic metropolis alongside others. He stated that “there is no Quebec art; there are only Quebec artists.”⁵ This position, perceptible in the eclecticism of the works shown and artists selected (most of whom were born outside Quebec), stirred passions. Critics saw a repetition of a definition of Quebec art that was still split between national identity and internationalism, historicism and contemporary art without a renewal of either discourse or work. This situation partly explains why there was never consensus about the Conceptual art movement in Quebec.

Yet a retrospective look at this period allows us to remark upon the inventiveness and depth of the Conceptual approach of several artists, despite the fact that few persisted in this vein. Thus for a decade, Bill Vazan pursued intense artistic activity that made him one of the rare and invaluable representatives of Conceptual art in Quebec.

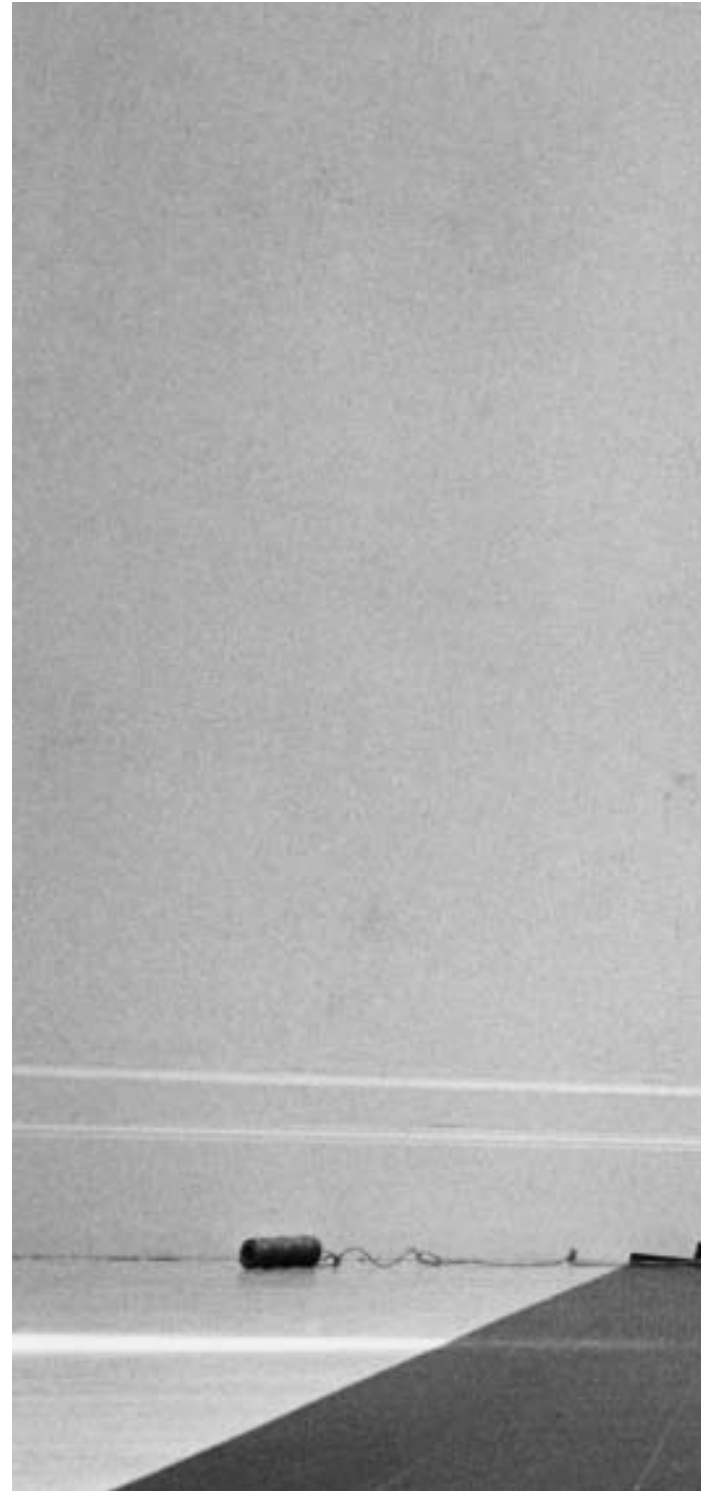
1. The selection committee was made up of Andrée Paradis, director of *Vie des arts*, Ron Bloore, artist and professor, and Lucy Lippard, American art critic and strong advocate of Conceptual practices.
2. In particular A Space, Toronto (1971), the Art Gallery of Ontario, Toronto (1970), Mezzanine Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (1972), the Musée du Québec (1974), the Art Gallery of York University, Toronto (1974), but also the Biennale de Paris (1971), the Museu de Arte Contemporanea of the University of São Paulo (1973, 1974), Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires (1975), Internationaal Cultureel Centrum in Antwerp (1976), and others.
3. The exhibition was presented at the Sir George Williams Art Galleries (today the Leonard and Bina Ellen Art Gallery) and at the Saidye Bronfman Centre for the Arts (today the SBC Gallery of Contemporary Art).
4. In fact, Bill Vazan is the only Quebec artist mentioned in the reference volume *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard, ed., New York/Washington: Praeger Publishers, 1973.
5. Normand Thériault, “Manifeste pour une exposition,” *Québec 75*, Montreal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1975, [freely translated].

[34]
Tape Show, 1969
[34-37]
Twisted Plane, 1969
[38-39]
Falling Plane, 1970
[40]
Maps & Moving, 1971
[41]
World Line, 1969-1971
[42-43]
Three Mile Gap, 1971
[44-47]
45° 30' N – 73° 36' W, 1971
[48]
273 years (time-bracketing), 1973
[49-51]
Véhicule Art, 1973

Expositions
et interventions
Exhibitions
and Site-Specific Works



1



2

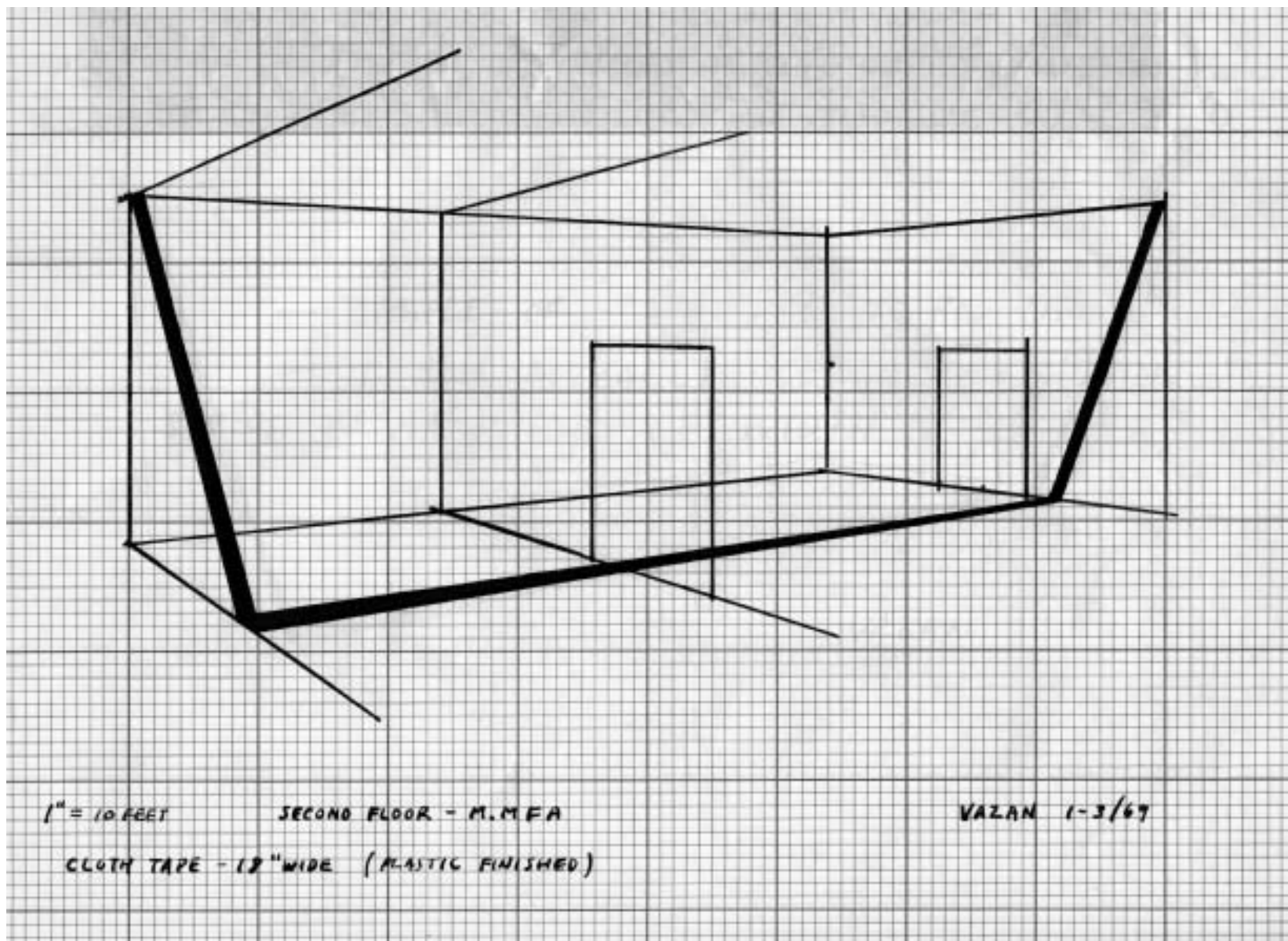
1. Tape Show, École du Musée des beaux-arts de Montréal, 31 janvier 1969.
(vue de l'installation)
2. Exposition Sondage / Survey 69, Musée des beaux-arts de Montréal, mai 1969.
Photo: Richmond Jones.
(Bill Vazan procède à l'installation de Twisted Plane)

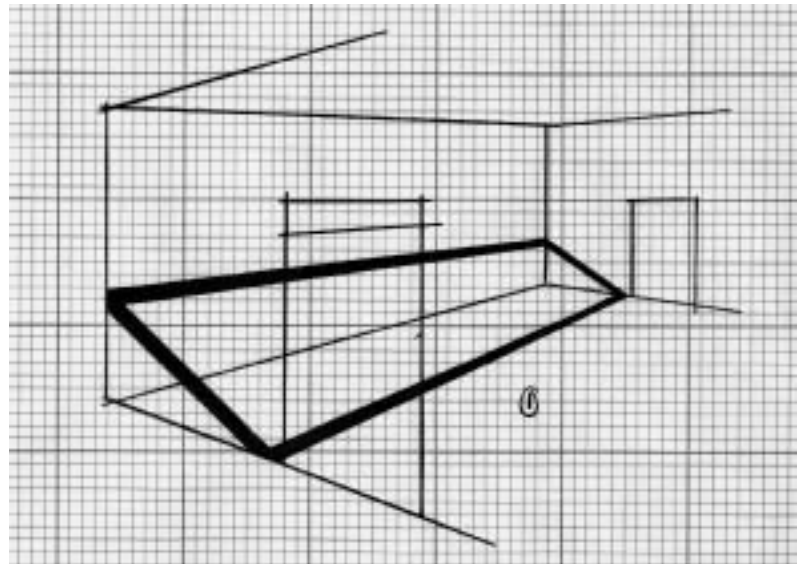
1. Tape Show, Montreal Museum of Fine Arts School, January 31, 1969.
(installation view)
2. Exhibition Sondage / Survey 69, Montreal Museum of Fine Arts, May 1969.
Photo: Richmond Jones.
(Bill Vazan proceeds with the installation of Twisted Plane)



1. 2. 4. Esquisses pour Twisted Plane, 1969.
3. Exposition Sondage / Survey 69,
Musée des beaux-arts de Montréal, mai 1969.
Photo: Richmond Jones.
(vue de l'installation)

1. 2. 4. Sketches for Twisted Plane, 1969.
3. Exhibition Sondage / Survey 69,
Montreal Museum of Fine Arts, May 1969.
Photo: Richmond Jones.
(installation view)

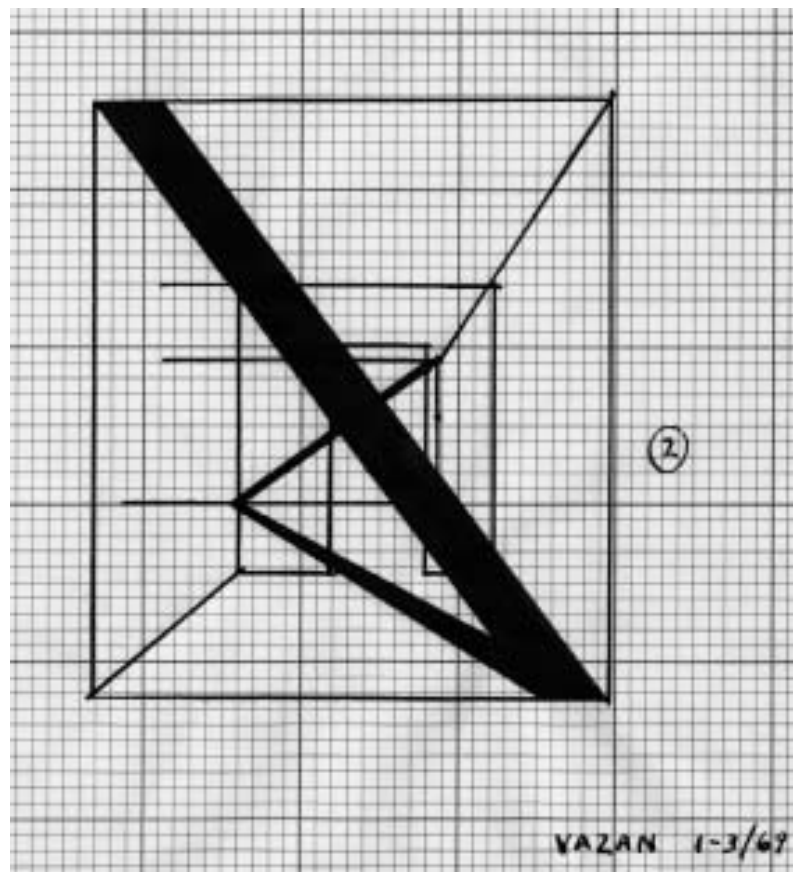




2



3



4

Falling Plane, décembre 1970,
intervention in situ dans la Sculpture Court,
Art Gallery of Ontario, Toronto.

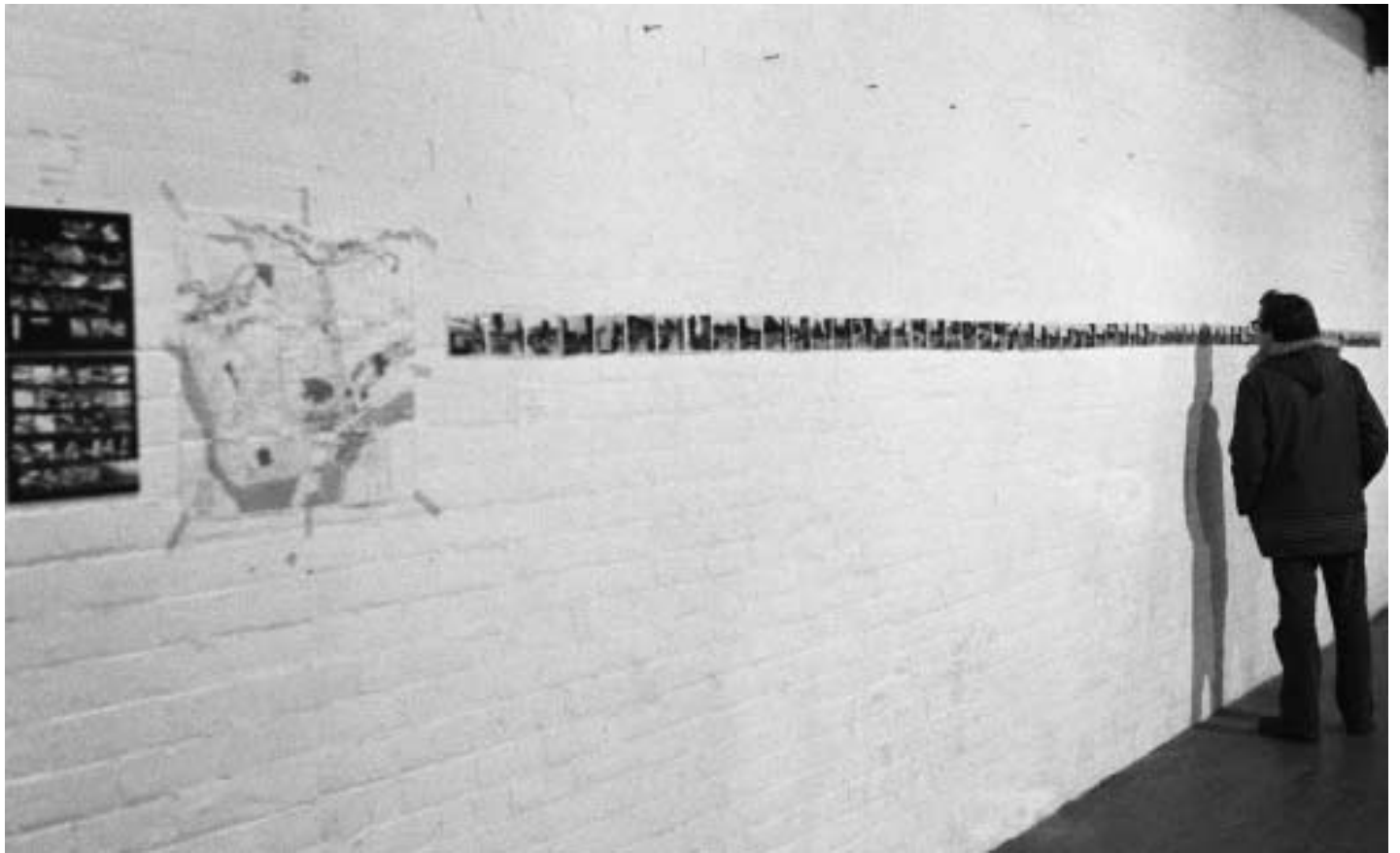
Falling Plane, December 1970,
in situ intervention in the Sculpture
Court, Art Gallery of Ontario, Toronto.





1. Exposition Maps & Moving,
A Space, Toronto, 1971. (vue de l'installation)
2. 3. Exposition World Line, 1969-1971,
Galerie Média Gravures et Multiples,
Montréal, mars 1972. (vues de l'installation)

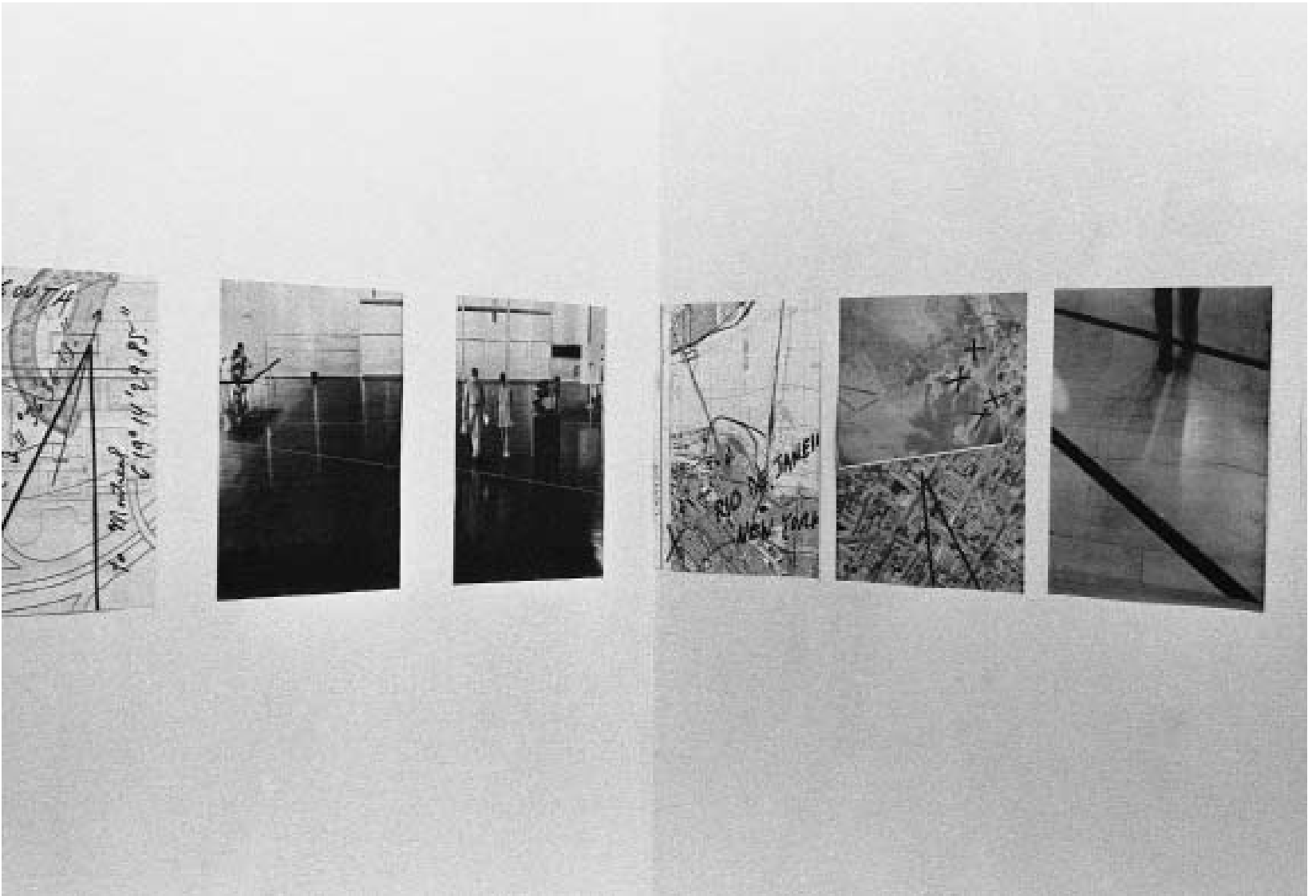
1. Exhibition Maps & Moving,
A Space, Toronto, 1971. (installation view)
2. 3. Exhibition World Line, 1969-1971,
Média Gravures et Multiples Gallery,
Montreal, March 1972. (installation views)



1



2



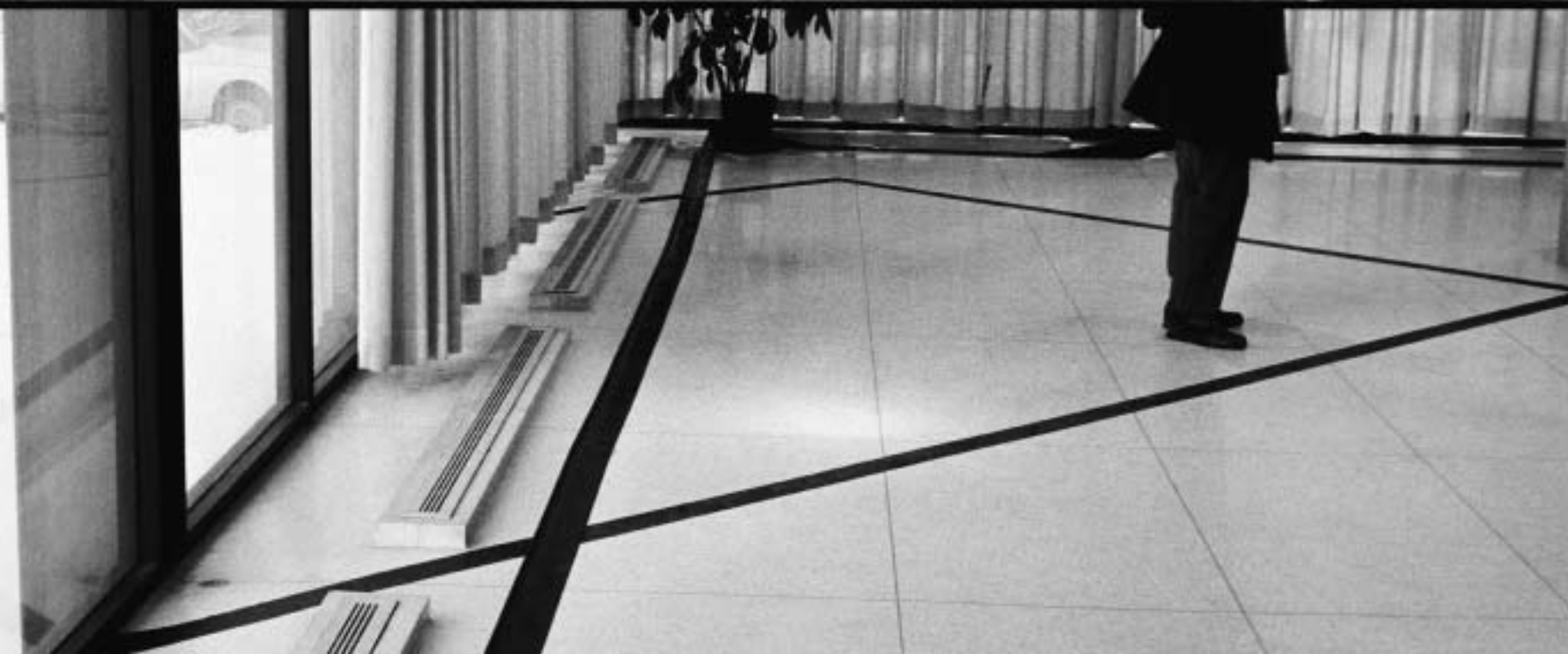
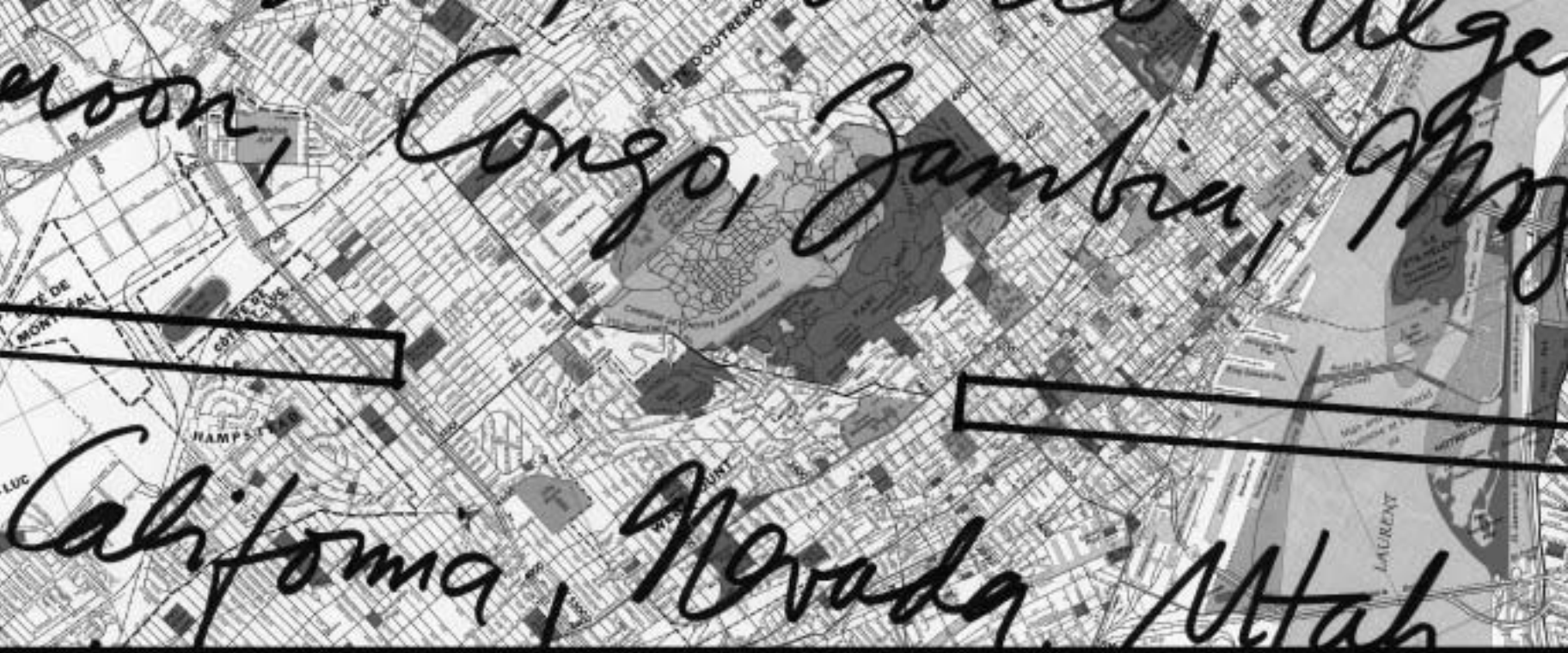
3

Three Mile Gap, 1971, épreuve couleur.
(incluant des vues de l'exposition
45° 30' N – 73° 36' W aux Sir George Williams
Art Galleries et au Centre des arts Saidye
Bronfman, Montréal, février 1971)

Pages 44-45:
Sol LeWitt, Horizontal Lines, 1971,
marqueur de couleur. (vue de l'intervention
à l'exposition 45° 30' N – 73° 36' W,
Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal,
février 1971)

**Three Mile Gap, 1971, colour print.
(including exhibition views
from 45° 30' N – 73° 36' W at the Sir George
Williams Art Galleries and the Saidye
Bronfman Centre for the Arts, Montreal,
February 1971)**

**Pages 44-45:
Sol LeWitt, Horizontal Lines, 1971,
coloured felt marker. (intervention view
at the exhibition 45° 30' N – 73° 36' W,
Saidye Bronfman Centre for the Arts,
Montreal, February 1971)**







CENTRALE unfortunate... shooting is all done and
 ed in mid-January. It will be about a long. Shooting is all done and
 most editing but finishing sound and getting first print are big jobs yet
 to be done. Also for the first time for the disposition of this film (New York, Box 100,
 its rentals etc.) are not entirely the disposition of the arrangements where
 by Famous Players (of Canada) who part-taken in it
 as in Toronto whenever possible. That I hope will be in February. Not until I
 then will I know what for the arrangements like to show
 I'm Michael Snow
 on March 20. I have a to excerpt from La Region as well as see
 all as good as Wavelength and One Second in Montr. Dipping
 watercolor and to bring my work from N.Y. in a
 a problem. Will be in N.Y. first week of Jan. and will be a result of
 or how, they're all related, to say the least.
 Michael Snow
 Michael pp Snow



2



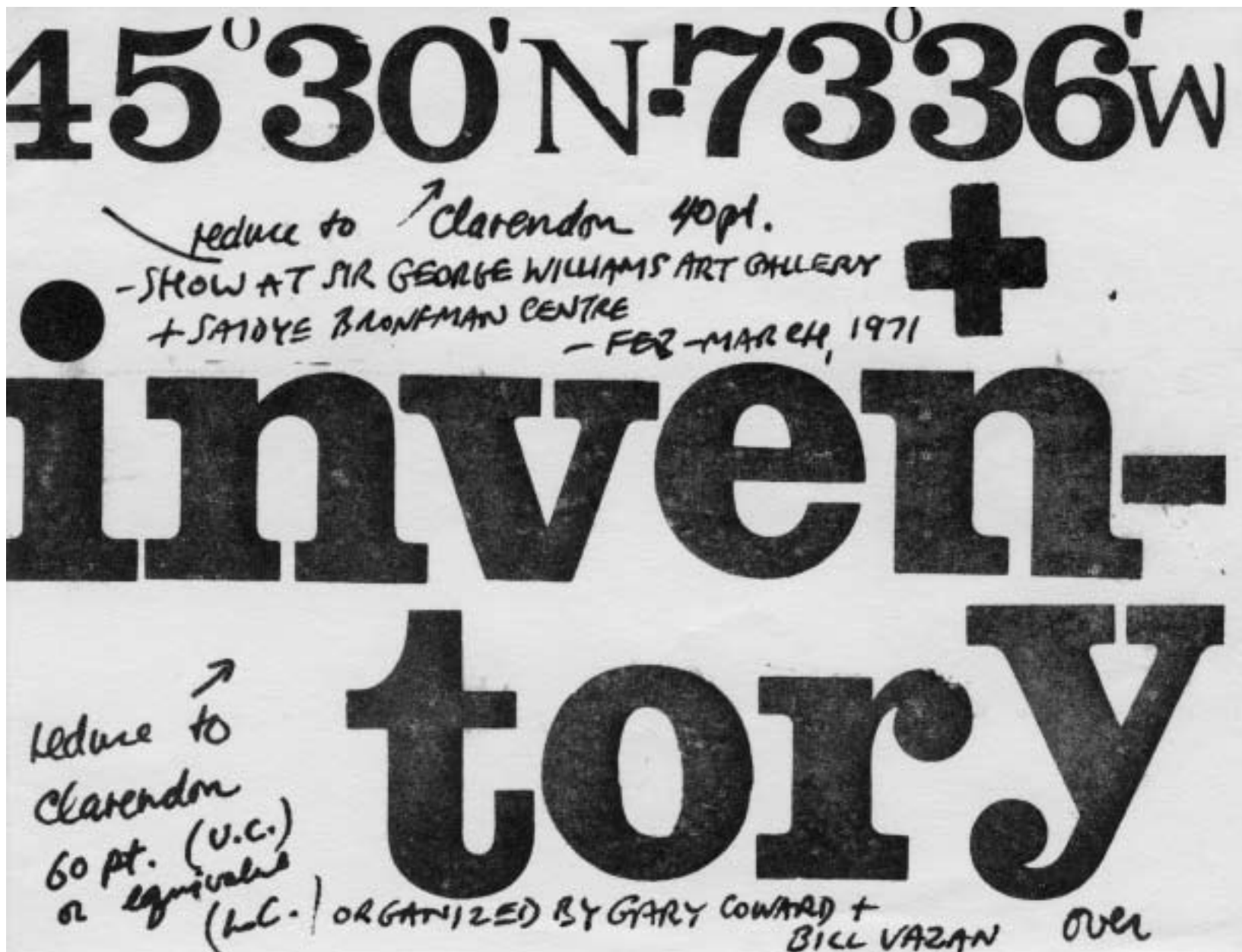
3

1. 2. 3. Exposition 45° 30' N-73° 36' W,
Sir George Williams Art Galleries et Centre
des arts Saidye Bronfman, Montréal,
février 1971. (détail et vues des installations
de Michael Snow, Correspondence Twice,
1971 et d'Ian Wallace, Latest Issue of Look
Magazine, 1971)

4. Publication 45° 30' N-73° 36' W + Inventory,
Sir George Williams Art Galleries et Centre
des arts Saidye Bronfman, Montréal, 1971,
162 feuillets. (page couverture)

1. 2. 3. Exhibition 45° 30' N-73° 36' W,
Sir George Williams Art Galleries and
Saidye Bronfman Centre for the Arts,
Montreal, February 1971.
(detail and installation views of Michael
Snow, Correspondence Twice, 1971
and Ian Wallace, Latest Issue of Look
Magazine, 1971)

4. Catalogue 45° 30' N-73° 36' W
+ Inventory, Sir George Williams Art
Galleries and Saidye Bronfman Centre
for the Arts, Montreal, February 1971.
162 pages. (cover page)



1. Exposition Set of 3
(John Heward – Gunther Nolte – Bill Vazan),
Véhicule Art, Montréal, mai 1973
(vue de l'installation de Bill Vazan, 273 years
(time-bracketing), 1973)
2. Véhicule Newsletter, Montréal,
Véhicule Press, 1973. (page couverture)

1. Exhibition Set of 3
(John Heward – Gunther Nolte – Bill Vazan),
Véhicule Art, Montreal, May 1973
(view of Bill Vazan's installation, 273 years
(time-bracketing), 1973)
2. Véhicule Newsletter, Montreal,
Véhicule Press, 1973. (cover page)



1



vehicule



LONGUEUIL

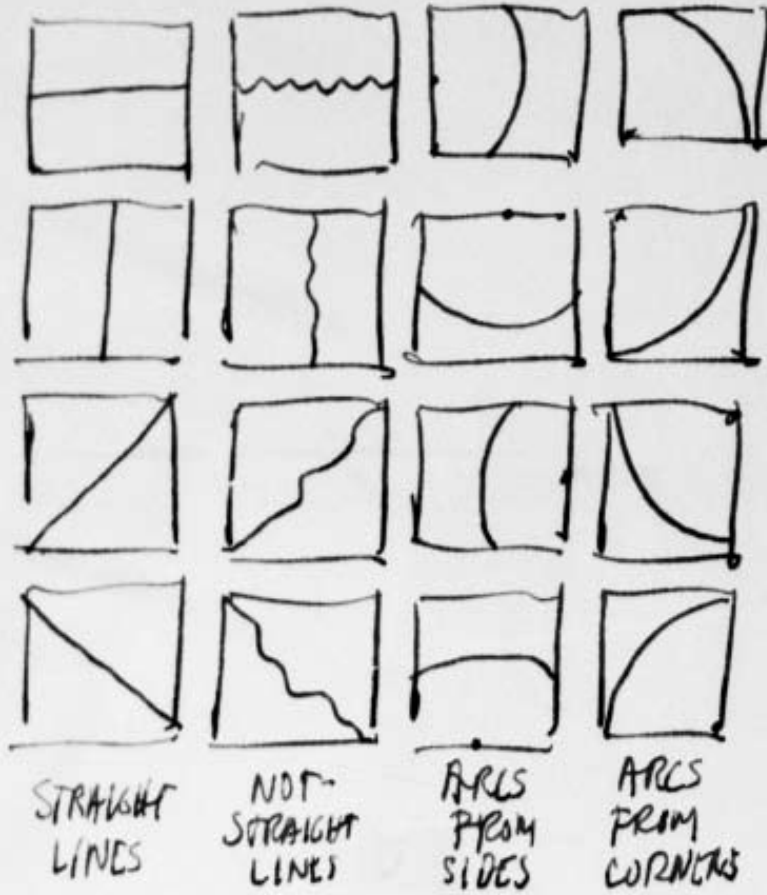
LA RONDE

ILE ST-HELENE

ILE NOTRE-DAME

ST LAMBERT

ROUTE BONAVENTURE



WE TWO IN
EACH MODULE
110
POSSIBLE
COMBINATIONS OF TWO

Bill LaVine
117 West Street
New York, N.Y. 10002



U.S.

11c

AIR MAIL

DEC 2 1972

DEAR BILL

HERE IS THE PLAN FOR WALL-DRAWINGS.
I COMBINED THE THREE AREAS THAT YOU
MARKED ① 15'X 20' ② 15'X 24' ③ 15'X 10' - I DID
NOT USE THE 2 SETS OF 3 PANELS ④ & ⑤.
SINCE YOU DIDN'T KEY THE NUMBERS TO THE
PHOTOS YOU SENT - I DON'T KNOW WHERE THESE
WALLS ARE LOCATED. IF THERE IS A
PROBLEM I WILL BE IN PARIS FROM
DEC 10 - JAN 10 - WRITE TO ME AT: YVON
LAMBERT GALLERIE, 15 RUE DE L'ÉCHAUDÉ, PARIS 6,
I HOPE ALL WILL GO WELL. IF YOU FIND
SPACE FOR THE EXTRA 20 COMBINATIONS
IT WOULD BE BETTER. I HOPE THE DIRECTIONS
ARE CLEAR.

Œuvres conceptuelles
de Bill Vazan
The Conceptual Works
of Bill Vazan

Œuvres conceptuelles de Bill Vazan

Marie-Josée Jean

Dès la fin des années 1960, pendant environ une décennie, Bill Vazan élabore une pratique conceptuelle rigoureuse et singulière au moyen de laquelle il tente de rendre visibles, du moins palpables, le temps et l'espace conceptuellement vécus. Son art n'est pas « purement conceptuel » et il entretient avec la perception visuelle un rapport beaucoup moins critique que de nombreux conceptualistes de l'époque. Il ne cherche pas à refouler l'expression subjective ou formaliste ni à instaurer l'idée de neutralité ou de dépersonnalisation. Il partage avec Sol LeWitt une hostilité à l'égard d'un art théorique ou illustrant des théories et admet concevoir ses idées de manière intuitive¹. Cela tient en partie à ce que sa pratique, malgré le processus rationnel et systématique qui la détermine, repose avant tout sur un double rapport entre la nature idéale des faits et l'expérience perceptive qu'il en fait. Mais en dépit de sa démarche fondamentalement phénoménologique, Bill Vazan adopte une attitude comparable à celle de plusieurs artistes conceptuels remettant notamment en question l'objectivité matérielle et la signification intrinsèque de l'œuvre d'art ainsi que la spécificité des disciplines artistiques. Il embrasse également le projet d'un art fondé sur le processus de sorte que les étapes intermédiaires – la documentation au moyen de notations, de photographies ou de vidéos – sont souvent plus importantes que le produit final. Ce faisant, les contradictions existent bel et bien dans la pratique conceptuelle de Bill Vazan mais elles ont le mérite de s'harmoniser et de nous permettre, rétrospectivement, de reconsidérer certaines idées véhiculées par une définition trop souvent universaliste de ce « mouvement ».

De la description

En juin 1970, Bill Vazan parcourt le boulevard Saint-Laurent du sud vers le nord et traverse ainsi l'île de Montréal. Il avance vers le point de fuite visuellement tracé par les lignes convergentes du boulevard en faisant une prise de vue à chacun des carrefours qu'il franchit. Les photographies nous situent donc dans un contexte urbain et montrent, dans une attitude esthétique libre et spontanée, les panneaux indiquant le nom des rues croisées, des feux de circulation, des gens en déplacement, des véhicules de toutes sortes, des commerces ainsi que des bâtiments industriels. Toutes sont réalisées selon un protocole systématique et un développement progressif – des dizaines d'images ont ainsi été produites –, affichant l'indifférence de l'artiste envers toute forme de composition picturale ou de convention esthétique. Intitulée *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent* cette entreprise de nature performative représente une tentative conceptuelle de transformer la distance entre deux points en la matière même de l'œuvre. Bill Vazan cherche ainsi à rendre visible une expérience où l'observation et la documentation se font simultanément.

Si la « documentation » est un des paradigmes qui a servi de fondement à l'art conceptuel – établissant un rapport dialectique entre l'idée et sa manifestation, offrant un témoignage visuel des actions accomplies, opérant un déplacement de l'objet produit vers le processus, bref, redéfinissant en substance l'œuvre d'art –, on s'est encore peu intéressé à la « description », pourtant inhérente aux séries photographiques de Bill Vazan et de plusieurs artistes conceptuels des années 1960 et 1970². Cela peut s'expliquer par un paradoxe : l'examen de la fonction descriptive nécessite de prendre en considération les contenus visuels des photographies alors que celles-ci avaient pour objet principal de rendre visibles des processus idéels. Bien que les séries photographiques s'offrent en effet comme le témoignage d'une action ou d'une idée, il n'en demeure pas moins qu'elles comportent des contenus descriptifs d'un genre

The Conceptual Works of Bill Vazan

Marie-Josée Jean

At the end of the 1960s, for approximately a decade, Bill Vazan developed a rigorous and singular Conceptual practice by which he endeavoured to render visible, or at least palpable, time and space as conceptually experienced. His art is not “purely Conceptual” and he maintains a relationship with visual perception that is much less critical than numerous Conceptualists of the time. He does not seek to suppress subjective or formalist expression nor establish the idea of neutrality or depersonalization. He shares Sol LeWitt's hostility toward theoretical art forms, or art that illustrates theories, and admits that ideas come to him intuitively.¹ This is partly because his practice, despite the rational and systematic process that informs it, is formulated primarily upon a dual rapport between the ideal nature of facts and the perceptual experience Vazan makes of them. Yet despite his fundamentally phenomenological approach, Bill Vazan has adopted an attitude comparable to that of several Conceptual artists who question the material objectivity and intrinsic meaning of a work of art and the specificity of artistic disciplines. Vazan also embraces ventures founded on process, so that intermediary steps—documentation through notes, photographs or videos—are often more important than the end product. This gives rise to very real contradictions in his Conceptual practice, contradictions that nevertheless concord with one another and that allow us, retrospectively, to reconsider certain ideas driven by an all too frequent universalistic definition of this “movement.”

Description

In June 1970, Bill Vazan walked northward on boulevard Saint-Laurent, thereby crossing the island of Montreal. He walked toward the vanishing point traced by the thoroughfare's converging lines, taking a photograph at each intersection he crossed. The photographs place us in an urban context and depict, in an aesthetic attitude characterized by freedom and spontaneity, street signs of the roads crossed, traffic lights, people on the move, vehicles of all kinds, businesses and industrial buildings. Each photo was taken according to a systematic protocol and progressive development—scores of images were thus produced—demonstrating the artist's indifference toward any form of pictorial composition or aesthetic convention. Entitled *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent*, this venture, with its performance overtones, represented a Conceptual attempt to transform the distance between two points into the work's very substance. Vazan sought to render visible an experience in which observation and documentation occur simultaneously.

If “documentation” is one of the paradigms that served as a foundation for Conceptual art—establishing a dialectical rapport between an idea and its manifestation, offering visual testimony to actions performed, shifting focus from the object that was created to the process that created it; in short, redefining the constituent elements of a work of art—we have not yet shown great interest in “description,” which is nevertheless inherent in Vazan's serial photographs and in those of several Conceptual artists of the 1960s and 70s.² The explanation is paradoxical: examining the descriptive function requires us to take into account the photographs' visual content even though their main objective is to render ideal processes visible. Although serial photographs are offered as testimony to actions or ideas, they nevertheless bear a particular kind of descriptive content; they show the “being-there-of-things” in both

particulier : ils montrent l'être-là-des-choses dans toute son étendue et dans ses moindres détails. Cette forme littérale privilégiée par la majorité des artistes conceptuels vise à exposer une « réalité autonome » qui n'a pas à s'appuyer sur quoi que ce soit d'extérieur à l'œuvre. Elle rend visible le processus descriptif qui lui a permis de prendre forme et c'est en ce sens que l'œuvre n'est plus considérée comme le témoignage d'une réalité extérieure : elle est sa propre réalité. Cette attention portée à l'expression littérale, comportant souvent des détails insignifiants, convoque le domaine littéraire, en particulier le nouveau roman qui, à la même époque, remettait en question le sens traditionnel de la description. Ce nouveau sens, explique Alain Robbe-Grillet, ne repose pas tant sur la chose décrite que sur le processus même de la description :

Il n'est pas rare en effet, dans ses romans modernes, de rencontrer une description qui ne part de rien ; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance – ce qui ressemble le plus à un point – à partir duquel elle invente des lignes, des plans, une architecture ; et on a d'autant plus l'impression qu'elle les invente que soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc. [...] lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage.

Robbe-Grillet ajoute : « d'où vient la *déception* inhérente aux œuvres aujourd'hui³. » Cet essai écrit en 1963 rend compte d'une conception du temps et d'une logique autoréflexive qui permet de jeter un éclairage nouveau sur plusieurs pratiques conceptuelles lesquelles partagent une même attitude descriptive – notamment les *Walks* de Bill Vazan (1969-1971) mais également les livres publiés par Ed Ruscha (1963-1970), les *Location, Duration et Variable Pieces* de Douglas Huebler (1968-1997), les *Time Series* d'Hans-Peter Feldmann (1970-), *Time as Activity* et autres expériences du temps de David Lamelas (1969-), les *Street Photos* de Ian Wallace (1969-), *Slide Piece* de James Coleman (1972-1973), *Autobiography* de Sol LeWitt (1980), etc. Dans toutes ces œuvres photographiques, de nature sérielle, la description s'attache à des réalités minuscules, à des actions ou à des objets insignifiants (des intersections de rues, des stations-service, des stationnements, une place publique, une femme nettoyant une fenêtre, le temps qui s'écoule entre deux actions, etc.). Les photographies qu'elles comportent, généralement en noir et blanc et souvent accompagnées de notations, sont réalisées selon une esthétique directe et spontanée – cadrage approximatif, reflets et interférences indésirables, éclairage dû au hasard –, manifestant un point de vue résolument subjectif. Elles sont, pour l'époque, radicalement triviales et ennuyeuses. Leur temporalité ne relève pas du temps condensé, voire narratif, mais bien d'une étendue propre au temps linéaire donnant ainsi l'impression que « c'est là, c'est du présent », précise à nouveau Robbe-Grillet⁴. Un présent pourtant analysé minutieusement et méthodiquement que l'on souhaite ensuite exposer à l'examen. Un présent donc qui s'offre avec excès et franchise.

C'est précisément ce rapport au temps qu'explore Bill Vazan lorsqu'il réalise *23 Minute Corner* en 1969. Il s'installe sur un coin d'une artère fréquentée du centre-ville de Montréal et fait une prise de vue à chaque fois que l'horloge électronique, laquelle surmonte l'édifice qui lui fait face, avance d'une minute. D'une image à l'autre, le décor urbain demeure à peu près inchangé et les actions diverses qui s'y déroulent montrent, pour l'essentiel, le flot ininterrompu de passants et de véhicules. On contemple d'abord les scènes de manière abstraite et générale en considérant les images de façon collective et répétitive, puis on s'absorbe dans les innombrables détails qui les animent en remarquant, par exemple, l'attitude des passants, leur habillement, les commerces, les voitures, le temps qui passe... L'expérience de la série repose sur une observation patiente où le temps joue sans contredire le rôle principal. Cette manière d'observer le réel s'apparente à un projet de Georges Perec qui, au mois d'octobre 1974, s'installe trois jours consécutifs à la place Saint-Sulpice à Paris et note tout ce qu'il aperçoit : les événements anodins de la rue, les faits insignifiants du quotidien, le déplacement des pigeons, le temps, les autobus et les gens qui passent bref, ce presque rien qui constitue pourtant la matière de la vie. En introduction à cette liste exhaustive

its vastness and detail. This literal form, favoured by most Conceptual artists, is aimed at exposing an “autonomous reality” that does not require the support of elements outside the work of art. The work renders visible the descriptive process that allowed it to take shape and as such no longer bears witness to an outer reality; it is its own reality. This attention paid to literal expression, with its frequently insignificant details, puts one in mind of literature, in particular the New Novel, which concurrently questioned the traditional meaning of description. This new meaning, explained Alain Robbe-Grillet, relies more on the process of description than on what is described :

It is not rare, as a matter of fact, in these modern novels, to encounter a description that starts from nothing; it does not afford, first of all, a general view, it seems to derive from a tiny fragment without importance—what most resembles a point—starting from which it invents lines, planes and an architecture; and such description particularly seems to be inventing its object when suddenly it contradicts, repeats, corrects itself, bifurcates, etc. [...] when the description comes to an end, we realize that it has left nothing behind it: it has instituted a double movement of creation and destruction [...].

Robbe-Grillet adds: “whence the disappointment inherent in many works of today.”³ This essay, written in 1963, outlines a concept of time and a reflexive logic that makes it possible to shed new light on a number of Conceptual practices that share a common descriptive attitude, in particular Bill Vazan's *Walks* (1969–1971) but also Ed Ruscha's books (1963–1970), the *Location, Duration and Variable pieces* by Douglas Huebler (1968–1997), the *Time Series* by Hans-Peter Feldmann (1970–), *Time as Activity* and other experiments with time by David Lamelas (1969–), Ian Wallace's *Street Photos* (1969–), *Slide Piece* by James Coleman (1972–1973) and *Autobiography* by Sol LeWitt (1980), etc. In each of these serial photographic works, description is linked to minuscule realities, insignificant actions or objects, including street intersections, service stations, parking lots, a public square, a woman washing a window, the time that elapses between two actions, etc. The photographs, generally black & white and often accompanied by notations, are shot in a direct and spontaneous aesthetic characterized by approximate framing, accidental lighting and undesirable reflections and interferences, manifesting a resolutely subjective point of view. They are, for their time, radically trivial and boring. Their temporality does not pertain to condensed, or even narrative, time, but is specific to linear time, lending the impression that “it is there, it is present,” to quote Robbe-Grillet.⁴ A present that is nonetheless minutely and methodically analyzed and is presented for subsequent examination. A present, therefore, that is posited with excess and candour.

This is precisely the relation with time that Bill Vazan explored in 1969 with *23 Minute Corner*, when he set himself on the corner of a busy street in downtown Montreal and took a photo each time the electronic clock at the top of a nearby building changed minutes. From one image to the next, the urban decor remains practically unchanged and the array of actions depicted essentially shows an uninterrupted stream of passers-by and vehicles. At first, we contemplate the scenes in a general and abstract way, concentrating on the images' collective and repetitive features. Then, we become absorbed by the innumerable details that distinguish them, noting, for example, the attitudes and clothing of pedestrians, or businesses, cars, the passing of time... The series is formulated on patient observation in which time indisputably plays the lead role. This manner of observing what is real is similar to a project by Georges Perec who, in October 1974, spent three consecutive days at Place Saint-Sulpice in Paris noting everything he observed: ordinary street events, insignificant details, time, the comings and goings of pigeons, busses and people; in short, the banalities that constitute the fabric of daily life. In the introduction to this exhaustive list, published under the title *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, he writes: “My intention in the pages that follow was to describe the rest, what we usually don't keep track of, [things] that are not noticed, that are of no importance,

publiée sous le titre *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, il écrit : « Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien.⁵ » Selon Percec, lorsque la description s'inscrit dans la durée et dispose ainsi les instants sur une ligne continue, elle *épuise* le récit alors que Robbe-Grillet, plus radical, dira qu'elle le *détruit*. Car l'enjeu de ces descriptions volontairement prolixes et malgré tout avaries de récit n'est pas de témoigner d'une réalité extérieure ni de montrer un monde achevé, clos sur lui-même à la manière d'un tableau, « c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie⁶ ». Autrement dit, ce qui importe c'est le processus créatif qui conduit à voir et à faire voir une situation donnée.

Dans un essai rédigé pour le catalogue de l'exposition *Reconsidering the Object of Art*, Jeff Wall tente de démontrer comment la photographie s'est établie comme « forme institutionnelle moderniste⁷ ». Ce sont les usages de la photographie par les artistes conceptuels, soutient Wall, qui ont contribué à son processus de légitimation en s'appropriant les formes du photoreportage et l'amateurisme et en procédant à l'auto-critique du médium par l'abandon de la composition picturale et du savoir-faire technique. Il précise : « Il était possible, par conséquent, de tester le médium sur ses éléments indispensables, sans abandonner la description, en trouvant des façons de légitimer des images qui démontreraient l'absence des marques conventionnelles de distinction picturale développées par les grands auteurs⁸. » Si Wall démontre avec justesse comment l'usage de la photographie par les artistes conceptuels introduit une nouvelle logique descriptive, laquelle montre un sujet tout en rendant visible l'expérience de cette description, il néglige un fait important : les recherches et les expérimentations des artistes conceptuels ne reposaient pas sur un médium en particulier. Bien au contraire, ils faisaient un usage simultané de la photographie, du film, de la vidéo ou de tout autres médiums susceptibles de servir leur propos conceptuel. L'insistance de Wall à vouloir inscrire la photographie dans la logique autocritique, donc de la faire figurer au panthéon du modernisme, ne prend aucunement en considération le fait que la spécificité du médium n'était plus un enjeu pour les artistes conceptuels dans les années 1960. Si autoréflexivité il y a, elle serait plutôt à chercher dans l'autonomie de la description qui n'est plus considérée comme une fin mais comme un moyen.

De la répétition compulsive

À rechercher le projet réductiviste à l'intérieur de l'image, comme si nous nous trouvions devant un tableau, Wall néglige également la dimension programmatique des œuvres conceptuelles, c'est-à-dire leur développement sériel ainsi que les règles et les protocoles qui les déterminent. Comme le rappelle Sol LeWitt : « Pour un artiste conceptuel, tous les projets et toutes les décisions sont antérieurs à l'exécution qui reste une chose superficielle. L'idée devient une machine d'art⁹. » Mais, tandis que la question du processus et de l'instruction a occupé l'essentiel des réflexions, celle de la production « machinique » est rarement discutée en relation avec l'art conceptuel. Elle n'est peut-être pas imaginaire, délirante ou célibataire, à la manière de Roussel et de Duchamp, mais elle est tout de même constitutive de nombreux projets conceptuels qui, généralement, sont portés par un mouvement perpétuel. Celui-ci désigne l'idée d'un mouvement, au sein d'un système, capable de durer indéfiniment sans apport extérieur, ni transformation irréversible du système. Dans l'art conceptuel, nous pourrions rapprocher ce mouvement d'un système de production qui, au moyen d'un mécanisme logique obéissant à une impulsion calculée, est autosuffisant dans son activité créatrice. La loi de ce système est l'action répétitive qui a le pouvoir, dans l'absolu, de se développer à l'infini en dictant les composantes et leur ordre. Elle est particulièrement évidente dans le projet précurseur d'Ad Reinhardt qui réalise à partir de 1960 ce qu'il considère comme étant sa dernière œuvre : des monochromes, presque entièrement noirs mais laissant apparaître une structure cruciforme, qu'il répétera avec des variations à peine perceptibles jusqu'à sa mort¹⁰. Cette extrême réduction des moyens, associée à une pratique répétitive, voire à une

that occur when nothing is taking place.⁵ According to Percec, when description is inscribed in time, whose instants are laid out along a continual line, it exhausts the narrative, whereas Robbe-Grillet, in a more radical mode, speaks of destroying it. This is because the issue in these voluntarily prolix descriptions, which are, despite everything, narrative-starved, is not to bear witness to an outer reality, nor to show a finished world closed in on itself as in a painting. It is, “on the contrary, to participate in a creation, to invent in [one's] turn the work—and the world—and thus to learn to invent [one's] own life.”⁶ In other words, what is important is the creative process that leads to seeing and to rendering a given situation visible.

In an essay written for the exhibition catalogue *Reconsidering the Object of Art*, Jeff Wall attempts to show how photography established itself as a “modernist institutional form.”⁷ In appropriating photojournalism and amateurism and furthering self-criticism of the medium by abandoning pictorial composition and technical know-how, the way Conceptual artists used photography, says Wall, contributed to its legitimization. He goes on: “Consequently, it was possible to test the medium on indispensable elements, without abandoning description, by finding ways to legitimize images that demonstrate the absence of conventional marks of pictorial distinction developed by important authors.”⁸ If Wall aptly demonstrates how the use of photography by Conceptual artists introduces a new descriptive logic, one that shows a subject while rendering the experience of the description visible, he neglects an important fact: the research and experiments of Conceptual artists are not dependant on any medium in particular. On the contrary, they simultaneously use photography, film, video or any other platform likely to serve their Conceptual purposes. Wall's insistent desire to inscribe photography within a self-critical logic, thereby placing it in the pantheon of modernism, does not take into consideration the fact that the specificity of the medium was no longer an issue for Conceptual artists in the 1960s. If self-criticism there is, it is rather found in the autonomy of the description, which is no longer considered an end but a means.

Compulsive Repetition

By searching for reductionism in photographs, as though one were considering paintings, Wall also neglects the programmatic side of Conceptual works, which is to say their serial development and the rules and protocols that determine them. As Sol LeWitt reminds us: “When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.”⁹ But while considerable thought has been devoted to the question of process and instruction, the matter of “machine-like” production is rarely discussed in relation to Conceptual art. It may not be imaginary, wild or “célibataire,” as with Roussel or Duchamp, but it is still a component of numerous Conceptual ventures, which are generally perpetuated by the idea of ongoing movement within a system, movement that can be maintained indefinitely without outside support or the irreversible transformation of the system. In Conceptual art, we could compare this movement to a production system that relies on a logic-based mechanism incorporating calculated input, making it creatively self-sufficient. The law governing this system is repetitive action, which has the power, in the absolute, to endlessly unfold by dictating its components and their order. This is particularly evident in the precursory enterprise begun by Ad Reinhardt in 1960 in what he considered his final work: almost entirely black monochromes that provided glimpses of a cruciform shape, which he repeated with barely perceptible variations until his death.¹⁰ This extreme reduction of means, associated with a repetitive, even routine practice, introduces a notion of series that Bill Vazan also chose to explore. Thus, *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent* is part of a broader venture that consisted of performing multiple itineraries on foot, by car or by subway with the intention of capturing, each time, scores of photographs, sometimes more

activité routinière, introduit la notion de série que choisira également d'explorer Bill Vazan. Ainsi, *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent* s'inscrit dans un projet plus vaste qui consiste à réaliser de multiples itinéraires à pied, en voiture, en autobus ou en métro avec l'intention de prendre, à chaque fois, des dizaines de photographies, parfois plus d'une centaine, à l'aide d'une règle préalablement déterminée. Chaque image manifeste une attention égale sans qu'aucun détail ne soit mis en évidence à l'exception des panneaux signalétiques ponctuant les déplacements de l'artiste. Il a ainsi parcouru, dans toute leur étendue, des boulevards, des routes ou des réseaux de transport en commun et cela, même si le temps nécessaire pour les traverser était considérable. Cette entreprise, manifestement performative, se poursuit encore aujourd'hui mais cette fois, dans les réseaux de transport en commun de New York, de Paris, de Londres et même de Venise.

Si l'action répétitive de Bill Vazan se formalise dans les prises de vue et le protocole, la nature obsessionnelle de son travail est davantage palpable dans les œuvres dont le temps est le motif principal. Ainsi, depuis 1961, il a fait le relevé systématique de son poids, notant tous les jours – malgré des interruptions occasionnelles – ses fluctuations en y ajoutant également des informations sur l'ingestion et la digestion des aliments qu'il a consommés. Les nombreuses notes qui constituent le projet *Weight Loss* ont aujourd'hui été consignées et rassemblées dans un livre de sorte que, à sa consultation, le public peut suivre le fil continu de cette obsession qui s'échelonne sur une cinquantaine d'années bientôt. Bill Vazan procède ici à nouveau à une réduction de l'art à l'état de description mais cette fois-ci, l'information compilée est de nature autobiographique. Cette obsession provient en effet de graves problèmes intestinaux qui ont entraîné une longue hospitalisation de l'artiste au début de sa carrière. Cette œuvre permet de déplacer une démarche rigoureuse et conceptuelle dans sa vie personnelle. Ainsi, sa pratique ne repose pas sur des contenus conceptuels strictement analytiques, elle ne cherche pas à développer un art théorique, elle relève bien davantage d'une pensée existentialiste qui énonce des idées en partant de faits quotidiens. C'est une démarche semblable qui a motivé l'élaboration du projet *Lifeline* consistant à envoyer quotidiennement une carte postale à l'artiste Ian Wallace. Le projet initial devait durer jusqu'à la mort de l'artiste, mais il s'est plutôt échelonné sur mille jours de 1970 à 1972. Une ligne d'une longueur d'un pouce, transcrite sur le verso des cartes postales, était l'objet de tous les messages, constituant dans sa forme et au bout de l'existence de Bill Vazan une ligne de vie. Par ailleurs, le choix des cartes postales et les images qui y sont reproduites offrent plusieurs indices sur la vie de l'artiste, autorisant une fois de plus une lecture autobiographique : elles rendent visibles ses déplacements, les événements de l'actualité qui ponctuent son quotidien et, parfois même, sa vie familiale puisqu'il n'est pas rare qu'y figurent les dessins de ses jeunes enfants.

À partir de 1973, il réalise une série de tableaux sur lesquels il procède à l'estampage systématique de dates du XX^e siècle à l'aide d'un tampon dateur. Cette représentation ordonnée du temps, tabulaire plutôt que linéaire, offrait sur un même plan la suite des jours d'une décennie ou d'un quart de siècle. Le temps était ainsi représenté de manière mécanique et abstraite. Or, à une certaine distance, les milliers de dates qui constituent ces calendriers souvent monumentaux se transforment en un champ vibratoire et illisible. L'information contenue dans les tableaux reprend sa fonction de formes visuelles dont les qualités esthétiques sont accentuées par l'usage de la couleur que l'on peut observer dans *XXth Century*, série de dix tableaux multicolores renfermant chacun les dates d'une décennie¹¹. Sa présentation à la galerie Gilles Gheerbrant en 1975 avait suscité de la perplexité chez certains critiques d'art déjà habitués à la rigueur conceptuelle et aux principes rationalistes de l'artiste¹². Comment une pratique reposant sur l'idée, le système et l'information pouvait-elle se soucier d'effets optiques ? L'art conceptuel a émergé dans le contexte des années 1960 et, faut-il le rappeler, offrait une alternative à l'obsession moderniste de l'expérience purement visuelle. Plusieurs artistes renoncent alors à la sensualité de la surface et au travail de composition et privilégient plutôt les effets « anti-formels » et documentaires du texte et de la photographie. Pourtant, il n'est pas rare de rencontrer

than a hundred, according to a predetermined rule. Each image manifests an equivalency of attention and detail; street signs punctuating the artist's itinerary constitute the only predictable variant. Even if considerable time was required, Vazan covered, in their entirety, boulevards, routes or public transit networks. This undertaking, manifestly performance-like, is still taking place today, but this time on the public transit systems of New York, Paris, London and even Venice.

If Vazan's repetitive actions take form through photographs and protocol, the obsessive nature of his practice is more palpable in works where time is the main motif. Barring occasional interruptions, every day since 1961 Vazan has systematically weighed himself, noting fluctuations and adding information about the ingestion and digestion of the food he has consumed. Today, the numerous notes that make up *Weight Loss* have been assembled into a book. By consulting it, the public can follow the thread of an obsession that has remained constant for almost 50 years. Vazan is again reducing art to description but, in this case, the information compiled is autobiographical. This obsession developed from serious intestinal problems that resulted in a long period of hospitalization at the beginning of the artist's career. The work enables shifting a rigorous, Conceptual approach to the artist's personal life. Vazan's practice, therefore, is not formulated on strictly analytical Conceptual content; it does not seek to develop a theoretical art. It pertains more to existentialist thought, which states ideas using the facts of daily life as their starting point. A similar approach stood behind the elaboration *Lifeline*, which consisted of a postcard sent daily to artist Ian Wallace. Initially intended as a life-long project, it instead took place over a thousand-day period between 1970 and 1972. The object of each postcard's message was an inch-long line inscribed on the back, its form an attestation to Vazan's existence. The choice of cards and their front images offered additional hints about the artist's life, further underscoring an autobiographical reading. They conveyed his activities, the current events that punctuated his daily life and sometimes even his family life, as it was not uncommon for the cards to feature drawings by the artist's young children.

In 1973, Vazan began using a date stamper to systematically inscribe 20th century dates onto a series of paintings, ordering time in tabular rather than linear form and serializing the days of a decade or of a quarter century on single planes. Time was represented in a mechanical and abstract way. At a distance, the thousands of dates constituting these often monumental calendars are transformed into a vibratory and illegible field. *XXth Century* is a series of ten multi-coloured paintings that each contain a decade's worth of dates. In these canvases, information lays claim to its function of visual shapes whose aesthetic qualities are accentuated through the use of colour.¹¹ Presentation of the series at the Gilles Gheerbrant Gallery in 1975 raised questions among certain art critics who were already accustomed to the artist's Conceptual rigour and rationalistic principles.¹² How could a practice formulated on notions of idea, system and information show interest in optical effects? Conceptual art emerged in the context of the 1960s and, it is worth remembering, offered an alternative to the modernist obsession with the purely visual experience. Several artists renounced the sensuality of surface and the work of composition in favour of the "anti-formal" and documentary effects of text and photography. Yet, it was not uncommon to encounter manifestations of ideas that are devoid of the austerity of Conceptual art. Occasionally, they may even take on eloquent visual forms.¹³ It is important to admit, however, that Conceptual artists generally showed little interest in aesthetic form, focusing their attention on the function of their work and its process of creation, categories that often pertain to the realm of the invisible. This is the case in a project like *XXth Century*, which, beyond the aesthetic experience of its coloured fields, represents the mechanical repetition of an action designed to inscribe and tabulate passing time, an inconsequential routine except for its referral to what it renders visible: testimony to a compulsive activity.

des manifestations d'idées dénuées d'austérité dans l'art conceptuel; elles revêtent même à l'occasion des formes visuelles éloquentes¹³. Il faut toutefois admettre que les artistes conceptuels étaient généralement peu intéressés par la forme esthétique, portant plutôt leur attention sur la fonction de l'œuvre et son processus de réalisation, catégories appartenant souvent à l'ordre de l'invisible. Ainsi en est-il de l'œuvre *XXth Century* qui, outre l'expérience esthétique de son champ coloré, représente la répétition mécanique d'un geste qui inscrit et marque un temps qui s'écoule; une routine sans conséquence autre que de référer à ce qu'elle rend visible: le témoignage d'un travail compulsif.

Du plan à la ligne

La sensibilité formaliste de Bill Vazan remonte au début de sa carrière artistique, au milieu des années 1960, alors qu'il était peintre. Il réalisait des peintures de type géométrique dont les formes internes produisaient des plans dans l'espace du tableau – un effet accentué par les rapports de contraste entre surfaces brillantes et mates. Bien qu'il ne cherchât pas à produire des jeux d'illusion d'optique, l'artiste s'intéressait aux recherches des néoplasticiens québécois qui monopolisaient alors la scène artistique montréalaise. Lors de sa première exposition individuelle intitulée *1 + 2 + 3* et présentée à la Galerie Libre à Montréal en 1968, il expose une série de peintures abstraites explorant les trois dimensions de l'espace pictural. Il y présente également quatre photographies qui montrent des configurations linéaires tracées sur le sable d'une plage. Cette exposition prélude à ce qui deviendra la composante emblématique de son langage conceptuel: la ligne. Celle-ci sera éphémère ou virtuelle, tracée dans la neige, dans le sable ou même sur des cartes postales, elle sera configurée par des déplacements dans la ville, des tours d'autobus ou des promenades en voiture, elle reliera aussi les choses entre elles, tant dans un territoire local que dans un système de communication mondial.

La ligne était déjà visible dans la peinture abstraite de Bill Vazan puisqu'elle servait de frontière entre les différents plans. Ceux-ci étaient obtenus par un découpage préalable du tableau avec du ruban adhésif. Il s'agit de la fameuse technique du «hard-edge» abondamment utilisée par plusieurs peintres abstraits à partir des années 1950. Dès 1969, Bill Vazan délaisse la peinture abstraite mais conserve toutefois l'usage du ruban adhésif qui lui permettra de tracer des lignes noires sur les murs, le plafond et le plancher de différents lieux de manière à produire des plans spatiaux monumentaux. Bien que ce soit à l'École du Musée des beaux-arts de Montréal qu'il expose son premier plan spatial, c'est celui qu'il réalisera dans le cadre de l'exposition *Sondage / Survey 69*, présentés cette fois-ci dans les salles du musée, qui permettront au public montréalais de découvrir sa démarche conceptuelle¹⁴. L'expérience spatiale se substitue ainsi à l'objet d'art et, de nature éphémère, elle ne peut survivre à la manifestation. Bill Vazan précise son intention: «j'estime qu'en acceptant que tout soit éphémère, je participe beaucoup mieux à la réalité de la vie¹⁵.» Dès lors, il réalise d'innombrables tracés linéaires, tous éphémères, qui prennent des formes variées: il installe un plan spatial dans l'appartement d'un particulier; il tend un réseau complexe de fils dans une cour extérieure; il trace dans la neige des parcours en ligne droite qu'il établit d'après une carte.

Du local au global

Ce travail sur la ligne se développe à une tout autre échelle lorsque l'artiste entreprend la réalisation des projets *Canada in Parentheses* (1969), *Three Mile Gap* (1971), *Canada Line* (1969-1970) et *World Line* (1969-1971), lesquels représentent une prise de conscience de mouvements désormais globaux. Il trace, avec la collaboration d'Ian Wallace, les deux composantes d'une parenthèse: l'une sur une plage de l'île du Prince-Édouard, l'autre sur une plage de Vancouver. L'action simultanée des deux artistes enferme ainsi le Canada entre deux parenthèses monumentales, séparées par plus de 6 000 km. Explorant cette fois-ci la discontinuité spatiale, il réalise *Three Mile Gap* présentée simultanément aux Sir George Williams

From Plane to Line

Bill Vazan's formalist sensibility goes back to the beginning of his artistic career in the mid-1960s, when he was a painter. He executed geometric paintings whose inner shapes produced planes within pictorial space, an effect accentuated by contrasting glossy and matte surfaces. Although he wasn't seeking to produce optical illusions, the artist was interested in the research of Quebec's Néo-plasticists, who were monopolizing the Montreal art scene at the time. At his first solo exhibit, entitled *1 + 2 + 3* and presented at the Galerie Libre, Montreal in 1968, he showed a series of abstract paintings that explored three-dimensional pictorial space. He also presented four photographs that showed linear configurations traced in the sand of a beach. The exhibition was a prelude to what would become the emblematic component of Vazan's Conceptual language: the line. Ephemeral or virtual, traced in snow, sand or on postcards, configured by walks through the city, bus tours or car rides, it linked things to one another, both within local territories and as part of a planetary communications system.

The line was already visible in Vazan's abstract painting, where it served as a border between various planes. These were obtained by using adhesive tape to separate paintings into sections, the famous "hard-edge" technique employed by several abstract painters as of the 1950s. In 1969, Vazan abandoned abstract painting but conserved the use of tape, which allowed him to position black lines on the walls, ceilings and floors of various sites, producing monumental twisted planes. Although his first spatial plane was shown at the Montreal Museum of Fine Arts School, it was the one he made in the context of *Sondage / Survey 69*, presented in the museum's galleries, that allowed Montreal audiences to discover his Conceptual approach.¹⁴ Spatial experience thus replaced the art object and, given its fleeting nature, couldn't survive the manifestation. Vazan described his intention in these terms: "I believe that by accepting that everything is ephemeral, I am much more part of the reality of [life]."¹⁵ From that point on, the artist executed innumerable linear markings, all ephemeral, that took on various forms and included installing a spatial plane in a private residence, suspending a complex network of wire in a yard and using a map to trace a network of straight lines in snow.

From Local to Global

Vazan's work with lines was developed on an entirely different scale when the artist undertook the projects *Canada in Parentheses* (1969), *Three Mile Gap* (1971), *Canada Line* (1969–1970) and *World Line* (1969–1971), which represented an awareness of movement that was henceforth global. He traced one half of a pair of parentheses on the shores of Prince Edward Island and the other half, with Ian Wallace's collaboration, on a Vancouver beach. Their simultaneous action bracketed Canada within two monumental marks separated by 6,000 km. Then, in $45^{\circ} 30' N - 73^{\circ} 36' W$, undoubtedly the first Conceptual art exhibit held in Montreal,¹⁶ Vazan realized *Three Mile Gap*, an exploration of spatial discontinuity simultaneously presented at the Sir George Williams Art Galleries and the Saidye Bronfman Centre for the Arts. The site-specific work involved orienting bands of black tape at the far ends of each exhibition site so that they aligned, metaphorically suggesting the space that separated them. Awareness of the discontinuity was further promoted by an accompanying description and a reproduction of the lines on a city map, telescoping geolocation and underscoring the precise spot visitors did or did not find themselves when experiencing the work.

In 1970 and 1971, Vazan affixed black tape to the floors of exhibition centres and museums located in eight Canadian cities, then in 25 cities around the world, virtually linking each location.¹⁷ The lines' orientations were calculated by an engineer and a computer, taking the earth's curvature into account. *World Line* was simultaneously

Art Galleries et au Centre des arts Saidye Bronfman dans l'exposition *45° 30' N – 73° 36' W*, sans doute la première exposition d'art conceptuel organisée à Montréal¹⁶. Son intervention consistait à installer au sol et à l'extrémité de chacune des galeries du ruban adhésif noir de manière à former deux bandes qui, orientées vers l'autre lieu d'exposition, suggéraient métaphoriquement l'espace qui les séparait. Les bandes reportées sur une carte de la ville ainsi qu'une description permettaient au public d'apercevoir cette discontinuité tout en prenant conscience, en raison du télescopage produit par cette géolocalisation, du lieu précis où il se trouvait (ou ne se trouvait pas) au moment de l'expérience de l'œuvre.

En 1970 et 1971, il trace une ligne dans les centres d'exposition et les musées de huit villes canadiennes puis dans vingt-cinq villes du monde en apposant au sol un ruban noir pour ainsi relier virtuellement tous ces lieux¹⁷. L'orientation des lignes a été calculée par un ingénieur et vérifiée par un ordinateur de manière à tenir compte de la rotondité de la Terre. Le projet *World Line*, mis en œuvre partout à la fois le 5 mars 1971, a donné lieu à une ligne virtuelle mondiale dont les segments visibles étaient installés au Musée des beaux-arts de Montréal, au Musée d'art moderne de la ville de Paris, au Musée des beaux-arts d'Islande, ainsi que dans vingt-deux autres institutions notamment en Australie, au Brésil, au Danemark, aux États-Unis, en Finlande, à Hawaï, au Nigeria, au Sierra Leone et en Yougoslavie. La participation de ces institutions, formant chacune un des relais de cette ligne mondiale, constituait l'œuvre en soi. Une publication, d'abord exposée à la Galerie Média Gravures et Multiples à Montréal en mars 1972, documente toutes les étapes de réalisation du projet – dont l'élaboration a duré trois ans –, incluant l'intention de l'artiste, la correspondance, les calculs géodésiques et les images des différents lieux participants. La ligne virtuelle que forme *World Line* n'est pas moins réelle que les frontières entre les pays, les corridors aériens, les communications par satellite ou les coordonnées géodésiques¹⁸. Elle manifeste une nouvelle forme de l'espace et du temps devenue simultanée avec la nouvelle société de communication globale. *World Line* rend ainsi manifestes ces lignes qui, configurant l'espace mondial, signent la fin des distances, compriment le temps tout en produisant d'importants réseaux sociaux, économiques et individuels.

Ainsi que l'a observé Richard Cavell dans son ouvrage *McLuhan in Space. A Cultural Geography*, ce type d'interventions remet en question le concept d'espace qui, chez Bill Vazan, ne semble plus localisé ni limité par des frontières mais se constitue par l'intermédiaire de relations avec les gens¹⁹. Ce fait est encore plus évident dans le projet *Contacts* (1971-1973) qui, comme l'énonce l'artiste, est « une vaste entreprise de communication totale avec un nombre considérable de personnes de tous les coins du monde²⁰. » Dès 1971, Bill Vazan invite des dizaines d'artistes à lui envoyer par la poste ou par télex des documents qui se rapportent, de près ou de loin, à la mise en œuvre de ce réseau mondial. Tous les projets ont été élaborés sous le signe graphique « X ». L'artiste explique : « 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 connotations primitives²¹. » Ce deuxième happening planétaire a donné lieu à une nouvelle publication qui comprend tous les documents envoyés par les artistes : planches-contacts, photographies montrant diverses actions de nature environnementale, corporelles ou conceptuelles, mail-art, etc²². Par ce projet, Bill Vazan nous plonge dans un réseau où les connexions possibles, potentiellement infinies, deviennent tangibles. Il nous fait prendre conscience du devenir communicatif du monde où s'échangent et se formalisent des idées. Dès lors, les lignes que produit ce vaste réseau d'idées et d'individus dessinent dans l'espace et le temps une figure inconcevable, laquelle remplit peut-être une fonction à l'échelle de l'univers²³. Cette question spirituelle deviendra en quelque sorte le leitmotiv des projets artistiques subséquents de Bill Vazan.

deployed in each of its locations on March 5, 1971, producing a virtual world line whose visible segments were installed at the Montreal Museum of Fine Arts, the Musée d'art moderne de la ville de Paris, the Iceland National Art Gallery, and 22 other institutions, including in Australia, Brazil, Denmark, the United States, Finland, Hawaii, Nigeria, Sierra Leone and Yugoslavia. The participation of these institutions, each a relay point along the world line, constituted the work. A publication, first shown at the Média Gravures et Multiples Gallery in March 1972, documents the steps involved in the three-year planning of the project, including the artist's intention, his correspondence, geodesic calculations and images of participating locations. The virtual line comprising *World Line* was no less real than national borders, airline corridors, satellite communications or geodesic coordinates.¹⁸ It manifested a new, simultaneous form of space-time in a burgeoning society of global communications. *World Line* made manifest the lines that were configuring world space, marking the end of distance and compressing time while producing important social, economic and individual networks.

As Richard Cavell observed in his book *McLuhan in Space: A Cultural Geography*, these types of interventions call into question the concept of space that, in Vazan's case, is no longer localized or limited by borders but is instead formed through the intermediacy of relationships among people.¹⁹ This is even more obvious in *Contacts* (1971–1973), which, in the artist's words, is “a vast network of total communication among many people on a global scale.”²⁰ In 1971, Vazan began inviting scores of artists to mail or telex him documents involving the remote or immediate implementation of this world network. All the projects were developed under the graphic sign “X.” The artist explains: “Here is a primal sign, a configuration indicating core, the heart, the meeting of directions; an identified place, object or event, and the balance between polarities.”²¹ This second planetary happening gave rise to a new publication that included all the documents submitted by the artists: contact sheets, photographs showing various environmental, body or Conceptual actions, mail-art, etc.²² In this project, Vazan plunged us into a network where possible, potentially infinite, connections became tangible. He heightened our awareness of the communicative destiny of a world in which ideas are formalized and exchanged. From that point on, the lines made by this vast network of ideas and individuals would trace an unfathomable figure in time and space, one that may play a role on a universal scale.²³ This spiritual question became, in a way, the leitmotiv of Bill Vazan's subsequent artistic ventures.

1. Also affirmed by Sol LeWitt in his oft-quoted phrase “Ideas are discovered by intuition” from “Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* 5, no. 10 (June 1967), pp. 79–83, reprinted in Sol LeWitt: *A Retrospective*, Gary Garrels, ed., New Haven: Yale University Press, 2000, p. 369.
2. Lucy Soutter discusses the relation between the function of description in the New Novel and certain projects by Douglas Huebler. In “Douglas Huebler's Visual Provocation: Creative Thinking in the Undifferentiated Field,” *The Visual Idea: Photography in Conceptual Art*, New Haven: Yale University doctoral thesis, 2001, pp. 114–136. For her part, Marie-Ange Brayer questions the act of description in the interpretive movement of certain Conceptual practices of the 1990s in “La description comme objet de l'œuvre,” *La description: actes du colloque Châteaugiron: Archives de la critique d'art*, 1997, pp. 61–75.
3. Alain Robbe-Grillet, “Time and Description in Fiction Today,” *For a New Novel*, trans. Richard Howard, New York: Grove Press, 1965, pp. 147–148. Editor's note; emphasis in the published translation is not present in the original French.
4. Robbe-Grillet, *op.cit.*, p. 148. The original French reads “...c'est du présent,” which leads us to believe that the translation should be “it is of the present.”
5. Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2008, p. 8. [freely translated].
6. Robbe-Grillet, *op.cit.*, p. 156. Editor's note; emphasis in the published translation is not present in the original French.
7. Prior to the 1960s, photography developed on the margins of modernism, at least that of Clement Greenberg who, in his self-critical program, rejected the figurative and descriptive functions of art. According to Jeff Wall, the difficulty that photography encounters is to conform to this reductionism when description is part of its very nature. Jeff Wall, “Marks of indifference”: *Aspects of Photography In, Or As, Conceptual Art* in *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, Ann Goldstein and Anne Rorimer, eds., Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995, pp. 242–267.

1. Sol LeWitt soutient aussi dans son texte célèbre qu'«On trouve les idées intuitivement», «Paragraphs on Conceptual Art» traduit dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie. 1900-1990: une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 910.
2. Mentionnons que Lucy Soutter discute notamment dans sa thèse de la relation entre la fonction de la description dans le nouveau roman et certains projets de Douglas Huebler. Dans «Douglas Huebler's Visual Provocation: Creative Thinking in the Undifferentiated Field», *The Visual Idea: Photography in Conceptual Art*, 2001, thèse de doctorat, New Haven, Yale University, p. 114-136. Marie-Ange Brayer interroge quant à elle l'acte de décrire dans le mouvement interprétatif de certaines pratiques conceptuelles des années 1990, dans «La description comme objet de l'œuvre», *La description: actes du colloque*, 1997, Châteauaugiron, Archives de la critique d'art, p. 61-75.
3. Alain Robbe-Grillet, «Temps et description dans le récit aujourd'hui», *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 127.
4. Alain Robbe-Grillet, *op.cit.*, p. 128.
5. Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 2008, Paris, Christian Bourgois Éditeur, p. 8.
6. Alain Robbe-Grillet, *op.cit.*, p. 134.
7. La photographie, avant les années 1960, évoluait en marge du projet moderniste, du moins celui de Clement Greenberg qui, dans son programme autocritique, a rejeté la fonction figurative et descriptive de l'art. La difficulté que rencontre alors la photographie est, selon Jeff Wall, de se conformer à ce réductivisme considérant que la description est dans sa nature même. Jeff Wall, «Marques d'indifférence: aspects de la photographie dans et comme art conceptuel», *Essais et entretiens, 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 272-311. Publié à l'origine dans Ann Goldstein et Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art – Cambridge, Mass., The MIT Press, 1995, p. 242-267.
8. Jeff Wall, *op.cit.*, p. 297.
9. *Op.cit.*, p. 910.
10. Ad Reinhardt écrit au sujet de son entreprise: «peindre et repeindre inlassablement la même forme. L'intensité, la perfection ne viennent qu'avec une routine, une préparation, une répétition, une attention fort longues et solitaires». «L'art en tant que tel», *Art en théorie. 1900-1990: une anthologie*, *op.cit.*, p. 890.
11. Le choix des couleurs était déterminé de manière purement subjective par l'artiste.
12. Nous faisons ici référence à un article de Georges Bogardi, «Information–Art», publié dans *The Montreal Star*, Montréal, le 24 mai 1975, p. D-6.
13. Pensons notamment aux séries *Thirty-four Parking Lots* et *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* d'Ed Ruscha, aux *Wall Paintings* de Sol LeWitt, aux *Commissioned Paintings* de John Baldessari, à la suite de nombres que Roman Opalka peints depuis 1965, sans oublier les nombreux projets de la N.E. Thing Co. dont la mission était de «produire de l'information sensible».
14. Cette importante exposition, dont les œuvres ont été sélectionnées par Andrée Paradis, Lucy Lippard et Ron Bloore, succédait au Salon du printemps et visait à offrir un panorama de l'art actuel canadien. Sa qualité est d'avoir limité le nombre d'œuvres exposées à une douzaine en privilégiant des formes expérimentales pour l'époque telles que l'installation, l'œuvre *in situ*, l'art conceptuel et minimaliste.
15. Propos recueilli par Robert Millet, «Parenthèse d'une mare à l'autre», *Le Magazine Maclean*, vol. 9, n° 4, Montréal, avril 1969, p. 89.
16. Organisée par Arthur Bardo, Gary Coward et Bill Vazan et présentée aux Sir George Williams Art Galleries (aujourd'hui la galerie Leonard et Bina Ellen) et au Centre des arts Saidye Bronfman (aujourd'hui la galerie SBC), cette exposition réunissait également les œuvres de Sol LeWitt, de la N.E. Thing Co., de Harold Pearse, de Michael Snow, de Françoise Sullivan, d'Ian Wallace, etc.
17. L'artiste souhaitait également réaliser *North American Line*, (1969-1979) qui en restera toutefois au stade de projet.
18. C'est d'ailleurs ce que rend manifeste *Intercommunication Lines* (1968/2002) qui consiste en une carte du monde sur laquelle l'artiste a tracé, en différentes couleurs, le réseau complexe de ces lignes virtuelles.
19. Richard Cavell, *McLuhan in Space. A Cultural Geography*, Toronto/ Buffalo/London, University of Toronto Press, 2003.
20. Commentaire tiré du texte d'introduction de *Contacts*, Montréal, Véhicule Press, 1973, n.p.
21. Cette œuvre initie d'ailleurs un champ de recherche qui préoccupera l'artiste jusqu'à aujourd'hui: l'art environnemental comme rituel de communication primitive. *Ibid.*
22. Ainsi, On Kawara a envoyé par télégramme la phrase «I am still alive», Suzy Lake a fait une série de photographies où elle forme un X avec ses bras dans un bain moussieux, Sol LeWitt a expédié une carte postale où il a tracé des lignes verticales et horizontales concomitantes, Jim Green a, quant à lui, photographié des traces laissées dans la neige des Territoires du Nord-Ouest.
23. Image empruntée à Jorge Luis Borges dont la figure inconcevable est plutôt produite par «les pas que fait un homme, du jour de sa naissance à celui de sa mort», «Le miroir des énigmes», *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 182.
8. Wall, *op.cit.*, p. 297.
9. *Op.cit.*, p. 910.
10. On the subject of his venture, Ad Reinhardt wrote, "[...] the painting of the same one form over and over again. The one intensity and the one perfection come only from long and lonely routine preparation and attention and repetition." From "Art as Art," originally published in *Art International*, Lugano, VI, no. 10, December 1962. Reprinted in *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison and Paul Wood, eds., Oxford: Blackwell, 2003 p. 823.
11. The choice of colours was based on purely subjective decisions by the artist.
12. I here refer to an article by Georges Bogardi, "Information-Art," published in *The Montreal Star*, Montreal, 24 May 1975, p. D-6.
13. In particular, the series *Thirty-four Parking Lots and Nine Swimming Pools and a Broken Glass* by Ed Ruscha, the *Wall Paintings* by Sol LeWitt, the *Commissioned Paintings* of John Baldessari, the number paintings Roman Opalka has been creating since 1965, and the numerous projects by the N.E. Thing Co., whose mission was to "produce sensitive information."
14. This important exhibition, for which the works were selected by Andrée Paradis, Lucy Lippard and Ron Bloore, followed the prior Salons du printemps and aimed to offer a panorama of contemporary Canadian art. Its particularities included limiting the number of works shown to 12 and promoting what were experimental forms for the era, such as installation, *in situ*, Conceptual and Minimalist art.
15. Quoted in Robert Millet, "Parenthèse d'une mare à l'autre," *Le Magazine Maclean*, vol. 9, No. 4, Montreal, April 1969, p. 89. [freely translated].
16. Organized by Arthur Bardo, Gary Coward and Bill Vazan and presented at the Sir George Williams Art Galleries (today the Leonard and Bina Ellen Art Gallery) and the Saidye Bronfman Arts Centre (today the SBC Gallery of Contemporary Art), this exhibition also included works by Sol LeWitt, the N.E. Thing Co., Harold Pearse, Michael Snow, Louise Sullivan, and Ian Wallace, among others.
17. The artist also began, but never completed, *North American Line*, (1969–1979).
18. This is, in fact, what constitutes *Intercommunication Lines* (1968/2002), a world map on which the artist traced the complex network of these lines in various colours.
19. Richard Cavell, *McLuhan in Space: A Cultural Geography*, Toronto/ Buffalo/London: University of Toronto Press, 2003.
20. Comment taken from the introductory text of *Contacts*, Montreal: Véhicule Press, 1973, n.p.
21. This work initiated a field of research that has concerned the artist until today: environmental art as a ritual of primitive communication. *Ibid.*
22. For instance, On Kawara telegraphed the sentence "I am still alive," while Suzy Lake produced a series of photographs in which she is in a bubble bath, her arms crossed in an X. Sol LeWitt sent a postcard in which he traced concomitant vertical and horizontal lines. Jim Green, for his part, sent a postcard in which he photographed traces in snow in the Northwest Territories.
23. Image borrowed from Jorge Luis Borges in which the inconceivable figure is produced by "the steps a man takes, from the day of his birth to the day of his death." "The Mirror of Enigmas," *Other Inquisitions: 1937–1952*, trans. Ruth L. Simms, Austin: University of Texas Press, 1964, p. 134.

Itinéraires dans les villes
Itineraries in Cities

[62-63]

19 Miler, 1969

[63]

11 1/2 Miles, 1969

[65-67]

Ste-Catherine Street Walk, 1969

[68-71]

Bus # 139 Ride, 1970

[72-75]

Highway 37, 1970

[76-77]

Yonge Street Walk, 1969/1972

[78-79]

Bus # 69 Walk, 1970

[80-81]

Toronto Subway Ride, 1969

[82]

3 Daze Tube, 1970-1976

[83]

401, Coming and Going, 1975/2006-2007

1. 3. 19 Miles, 2 détails d'une ligne traversant Montréal de Pointe-aux-Trembles à Caughnawaga (Kahnawake), janvier 1969, épreuves à la gélatine argentique, 85,7 x 66 cm chacune.

2. 11 1/2 Miles (détail), Ontario, mars 1969, épreuve à la gélatine argentique.

1. 3. 19 Miles, two details of a line crossing Montreal from Pointe-aux-Trembles to Caughnawaga (Kahnawake), January 1969, silver gelatin prints, 85.7 x 66 cm each.

2. 11 1/2 Miles (detail), Ontario, March 1969, silver gelatin print.





2

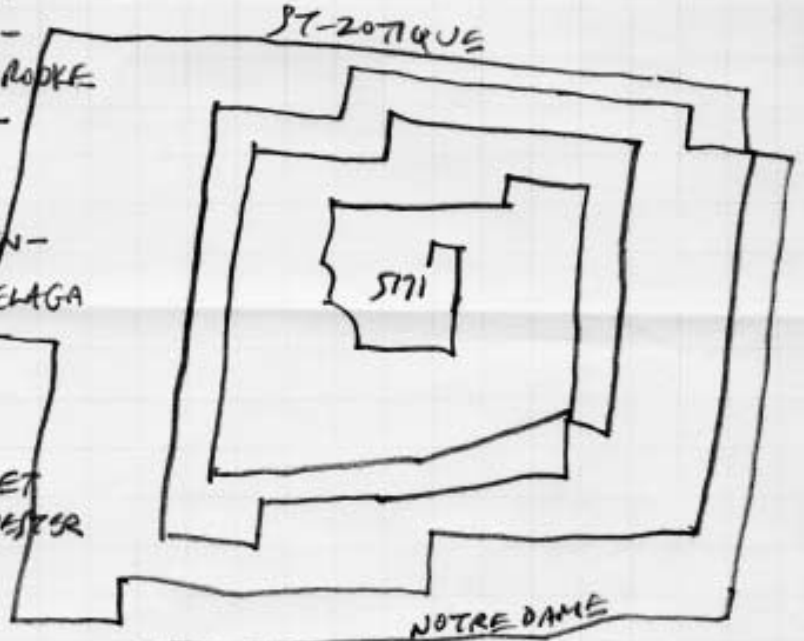


3

WALKS

- AROUND DE MA MAISON

- ORLEANS - LAURIER - CHARLEMAGNE -
 - RACHEL - HOGAN - FRONTENAC - IBERVILLE -
 - MASSON - PIEIX - ROSEMONT - VIAU - SHERBROOKE
 - DELORIMIER - DANDURAND - BOUL. ST-MICHEL -
 - BEUVECHASSE - L'ASSOMPTION - BOYCE - VIAU -
 - HOCHELAGA - FULLUM - ~~LAURENT~~ - ONTARIO -
 - PAPINEAU - ROSEMONT - B. ST-MICHEL - BEAUBIEN -
 - CHATELAIN - ROSEMONT - LACORDAIRE - HOCHELAGA
 - VAN - BENNETT - ONTARIO - PARTHENAIS -
 - DE MAISONNEUVE - AMHERST - ~~RACHEL~~ -
 - PARC LA FONTAINE - RACHEL - ST-DENIS -
 - ST-ZOTIQUE - LACORDAIRE - ROSEMONT - BOSSUET
 - NOTRE-DAME - ~~ST-DENIS~~ - ST-HUBERT - DORCHESTER
 - ST-LAURENT - JEAN-TAZON - LANGELIER -
 - HOCHELAGA - HAIG - NOTRE-DAME - BOSSUET
- (END → C.N. LINE + ST-LAWRENCE RIVER)



- CORRECT ACCESS DURING WALK - REFINE - EXPANDING, CLOCKWISE
- FOR RIDES, CHECK ONEWAY STS
- ANOTHER, CARRY ON + MAKE COUNTER CLOCKWISE AROUND MONT-ROYAL

(GO UP LAVAL - ST. DOMINIQUE - ST-LAURENT AS SPIRAL IS NARROWED DOWN + END IN CEMETERY LANES)

- MAKE AROUND MOUNTAIN FROM 1563 MCGREGOR

- MCGREGOR - SIMPSON - DES PINS - PARK - COTE STE-CATHERINE - MAPLEWOOD -
- BOUL DU MONT-ROYAL - MARIE GUYARD - COTE DES NEIGES - SHERBROOKE - ST-URBAIN -
- MT-ROYAL - PARK - ST-JOSEPH - COTE STE-CATHERINE - COTE DES NEIGES - LACOMBE - VICTORIA -
- SHERBROOKE - ATWATER - DE MAISONNEUVE - ST-LAURENT - VAN-HORNE - DE GARIE -
- SHERBROOKE - CLERMONT - DE MAISONNEUVE - GREENE - STE-CATHERINE - ST-DOMINIQUE -
- JEAN-TAZON - DECARIE PLAMONDON - + ON - TO RIVERS' EDGE



- FROM MAPS
= REFINE, IN DOING
(+ THIS AGAIN, DON'T)

1. Notes sur les Walks.
2. Ste-Catherine Street Walk (détail),
Montréal, 7 juin 1969, épreuve à la gélatine
argentique, dimensions variables.

1. Notes on Walks.
2. Ste-Catherine Street Walk (detail),
Montreal, June 7, 1969, silver gelatin print,
varying dimensions.



2

Ste-Catherine Street Walk (détails),
Montréal, 7 juin 1969,
planches-contacts: 4 épreuves à la gélatine
argentique, 51 x 61 cm chacune.

Ste-Catherine Street Walk (details),
Montreal, June 7, 1969,
contact sheets: 4 silver gelatin prints,
51 x 61 cm each.





Bus # 139 Ride (détails),
Montréal, 22 avril 1970,
planches-contacts: 3 épreuves à la gélatine
argentique, 51 x 61 cm chacune.

Bus # 139 Ride (details),
Montreal, April 22, 1970,
contact sheets: 3 silver gelatin prints,
51 x 61 cm each.





- April 22/70 - Bus ride #139 - PictX Blvd
- Round-Tripper
- began approx 11:10 AM + finished app. 1:00 PM.
(+ 10 min. for extra 12 shots)
 - 1 shot for each bus stop indicator ~~(not done)~~
↳ 95 + 1 (for return to 1st stop - Notre Dame + PictX)
+ 12 for repeats of #'s 2 to 13 (Jotania)
 - light rain
 - cleared at end of ride
 - sat on back seat of 3 buses (4 exp for 1st shot on 3rd bus) for all shots
 - 36 shots from Notre Dame de Majorau (Bus # 4671)
 - " " " ? to Gouin + back to Everett (Bus # 4755)
 - " " " ? to Notre Dame + back to Jotania (" # 4703)
 - Film = Kodak Plus-X Pan 135-36 -125ASA
 - near PictX, school children obstructed view + took 1 shot looking back
 - shots on the move + bus bumping + shaking (pot-holes + poor shock absorbers)
 - at end, moved closer to sidewalk side of bus for shots + bus signs will show clearer - did not use this seat position at first because my viewing angle to all oncoming next sign was obscure - did not wish to miss any sign. - also more interest was wisted toward the buses interiors - what makes the round-trip bus ride? - the photo-document constants were the signs.
 - Gary Leonard had photo-documented a #124 bus line earlier in April (+ 108 shots?) - except shots were from bus window (right side) showing each sign + landscape of bus →

→ int - (1 direction only?)

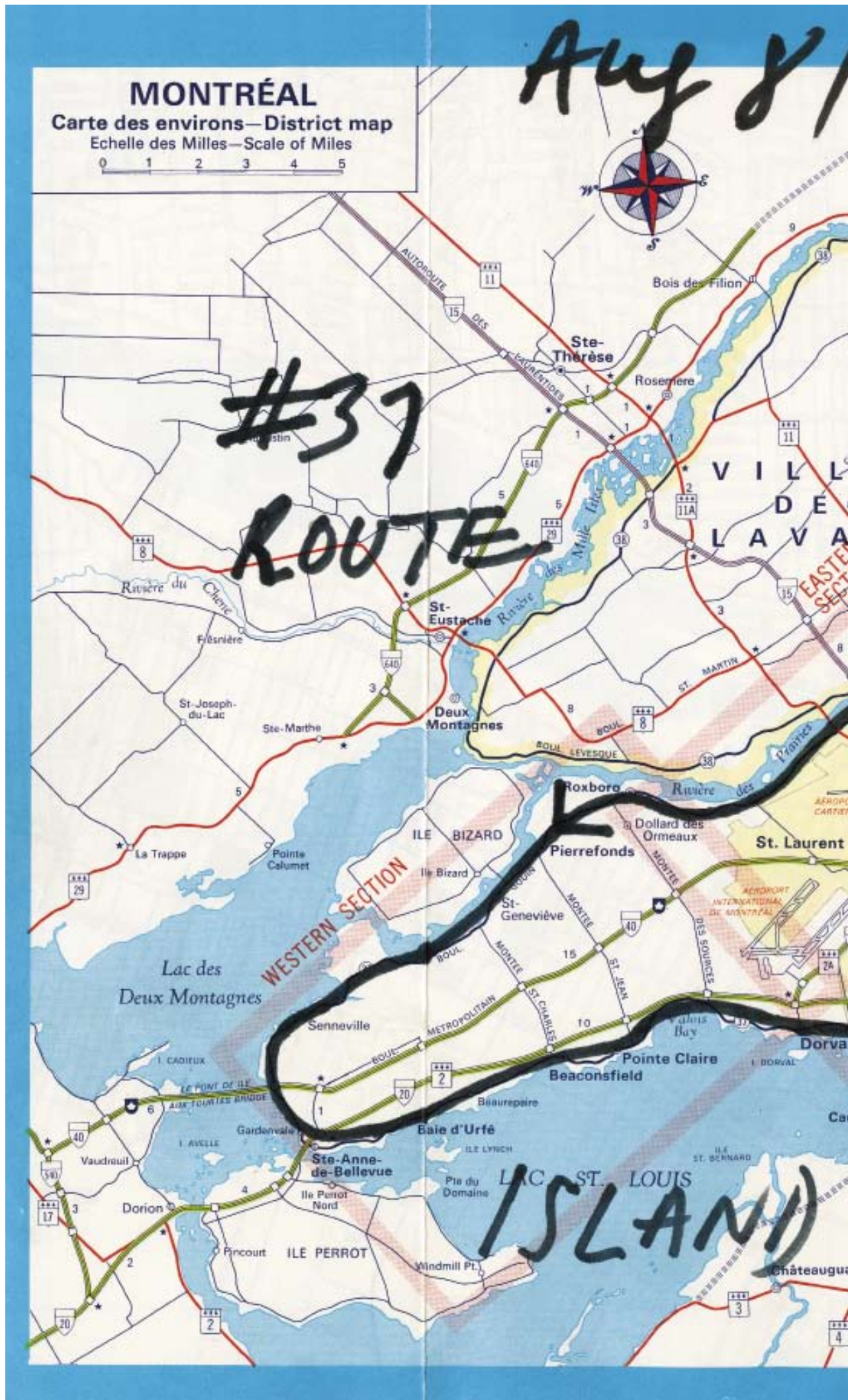
4/29 - received contacts - too much light let into camera - can see interior details & next do nothing of bus signs through bus windows even after possible darken printing. NEXT ONE take light reading of Outside for correct lens opening (This bus side used to get reading for interior of bus)



Highway 37 (détails), Montréal, 8 août 1970,
159 épreuves à la gélatine argentique et plan,
dimensions variables.

Highway 37 (details), Montreal, August 8,
1970, 159 silver gelatin prints and plan,
varying dimensions.









1. Yonge Street Walk, Toronto, 1969/1972, épreuve couleur.
2. 3. Yonge Street Walk (détails), Toronto, 1969/1972, 163 diapositives Ektachrome.

1. Yonge Street Walk, Toronto, 1969/1972, colour print.
2. 3. Yonge Street Walk (details), Toronto, 1969/1972, 163 colour slides.



2



3

Bus # 69 Walk, Montréal, 7 juin 1970,
planches-contacts: 2 épreuves à la gélatine
argentique, 51 x 61 cm chacune.

Bus # 69 Walk, Montreal, June 7, 1970,
contact sheets: 2 silver gelatin prints,
51 x 61 cm each.





1. Toronto Subway Ride, 22 décembre 1969 (deuxième version), planches-contacts, correspondances, plan du métro, itinéraire, 84 x 104,5 cm. Photo: Michel Brunelle.
2. 3. Toronto Subway Ride (détails), 22 décembre 1969, épreuves à la gélatine argentique.

1. **Toronto Subway Ride, December 22, 1969 (second version), contact sheets, subway map, itinerary and transfers, 84 x 104.5 cm. Photo: Michel Brunelle.**
2. 3. **Toronto Subway Ride (details), December 22, 1969, silver gelatin prints.**



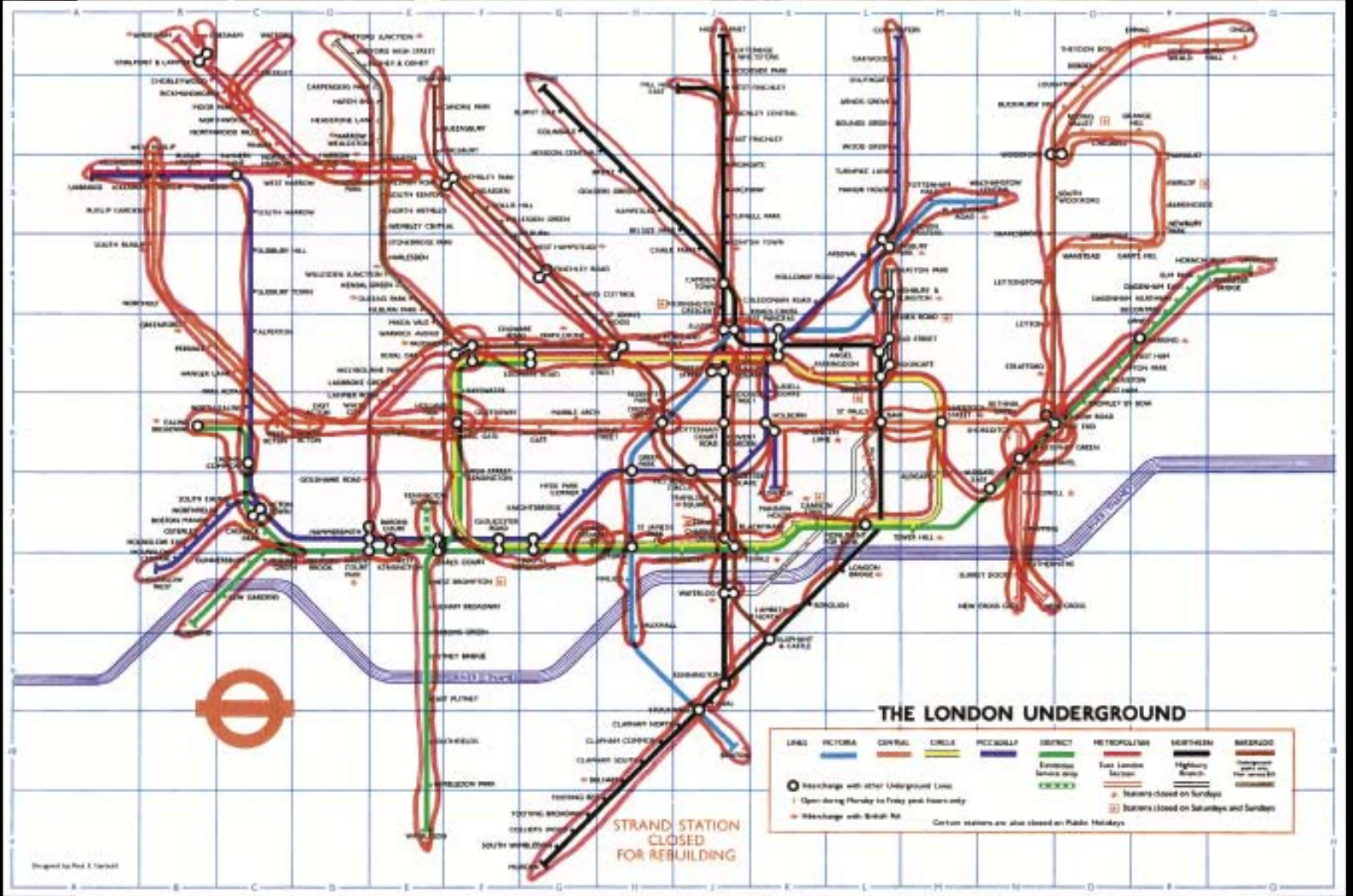
1



2

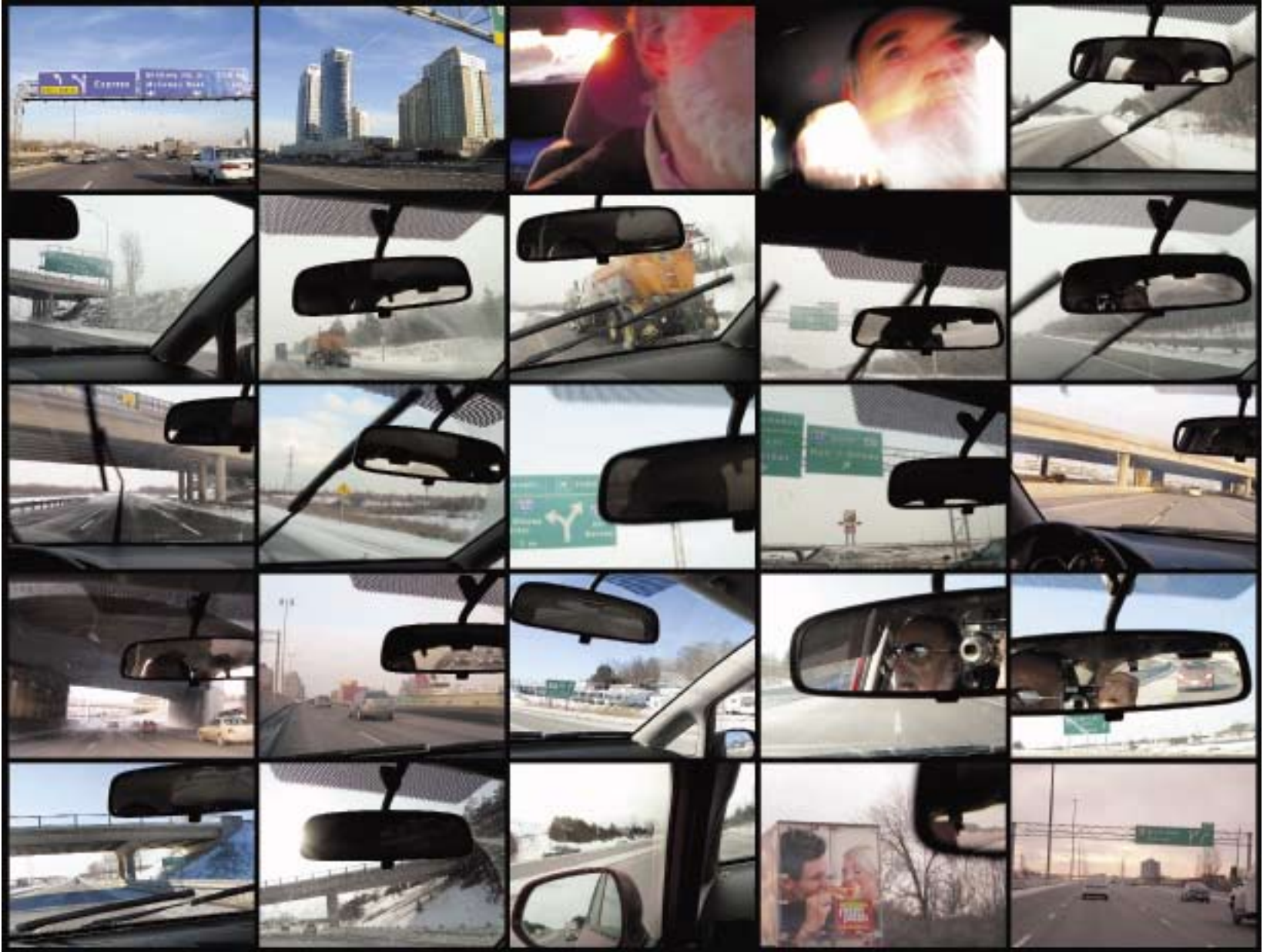


3



1. *3 Daze Tube*, Londres, 1970-1976, épreuve couleur.
2. *401, Coming and Going*, entre Montréal et Toronto, 1975/2006-2007, épreuve couleur.

1. *3 Daze Tube*, London, 1970-1976, colour print.
2. *401, Coming and Going*, between Montreal and Toronto, 1975/2006-2007, colour print.



Bill Vazan:

Coordonnées urbaines

Bill Vazan's

Urban Coordinates

Bill Vazan: Coordonnées urbaines

Johanne Sloan

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, Bill Vazan entreprend une série de promenades à pied, en auto, en métro et en autobus dans la ville de Montréal et ses environs. Dans chacune des séries qui découlent de ces projets, il met en relief l'organisation spatiale de l'environnement urbain, illustrant comment la ville peut se mesurer en pas et en intersections, de même que par la récurrence des signaux routiers et par la répétition de gestes au sein du système de transport en commun. *Bus # 139 Ride* (Montréal, 22 avril 1970), par exemple, correspond au trajet d'un autobus parcourant, du nord au sud, une artère de la ville. Les photographies de Vazan offrent le point de vue tout à fait ordinaire d'un passager assis à l'arrière, pendant que le véhicule fait ses arrêts habituels, que les gens y montent, payent leur passage ou sortent. Ce projet conceptuel est exemplaire par son évocation d'un voyage réitéré à chaque jour et par l'accent mis sur la structure et le système qui étayent notre expérience quotidienne. Toutefois, *Bus # 139 Ride* signale également la contingence d'un déplacement urbain entrepris en une journée singulière du printemps 1970; l'œuvre fournit un cadre à un ensemble de fragments urbains éphémères et imprévisibles. Les images montrent des changements de lumière, des mises au point et des angles subtils qui suggèrent une perception particulière; les menus détails de la vie quotidienne ainsi captés nous apparaissent aujourd'hui, presque quarante ans plus tard, comme des preuves historiques irréfutables: la forme arrondie de l'autobus et l'éclat de ses enjolivements chromés, les jupes courtes élégamment portées par certaines femmes, ainsi que l'attitude parfois enjouée d'un passager. Dans le cas de *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent* (Montréal, 13 juin 1970) la suite photographique de Vazan nous fait avancer graduellement dans cette rue. Comme dans *Bus # 139, Ride*, la structure conceptuelle rigoureuse de l'œuvre imite la succession ordonnée des trottoirs et des pâtés de maisons, chaque photographie étant comme une ponctuation visuelle de ce mouvement continu dans la ville. Il vaut la peine de rappeler ici que l'analyse de l'expérience urbaine moderne faite par Walter Benjamin se basait sur une « soumission à cette monotone et fascinante bande de bitume qui se déroule constamment¹ ». C'est ainsi que la ville, au départ, s'offre au flâneur ou à tout autre citadin. Même lorsque Vazan calibre et cartographie conceptuellement cette section d'environnement urbain, son appareil photo arrive encore à saisir la vitalité désordonnée, aléatoire, de la rue, tout un monde d'enseignes, de styles et de devantures de boutiques qui, en grande partie, n'existe plus aujourd'hui.

Les actions et les images de Vazan durant cette période ont beaucoup en commun avec la vague de production artistique qu'on allait appeler « art conceptuel ». De manière générale, l'attitude de ces artistes était sceptique en ce qui a trait à l'apparence de l'art, à son but et à son usage. Que Mel Ramsden, du collectif *Art and Language*, ait pu assimiler l'arrivée de l'art conceptuel à une « dépression nerveuse du modernisme » donne une bonne idée de la rupture radicale avec les idéaux du (haut) modernisme qu'ont effectuée plusieurs artistes de cette génération². Les artistes conceptuels s'érigeaient contre la fabrication d'objets précieux et leur marchandisation, contre leur inévitable réclusion dans les musées. Cet état d'esprit critique et parfois iconoclaste rappelle la position « anti-art » de dada, et, en fait, ces deux mouvements sont comparables puisque, dans la production artistique conceptuelle, un paradoxe apparaît également : l'attaque contre l'Art (ses formes bourgeoises, institutionnalisées, rigidifiées) s'accompagne néanmoins d'un déferlement de nouveaux gestes artistiques. L'art conceptuel s'en prend donc à un certain type d'objet d'art, mais il compense ce refus en imaginant d'innombrables nouveaux lieux et occasions pour vivre une expérience esthétique. Bill Vazan et les artistes conceptuels contemporains favorisent un art qui pourrait n'être en apparence que

Bill Vazan's Urban Coordinates

Johanne Sloan

In the late 1960s and early 70s Bill Vazan undertook a number of walks, drives, subway rides and bus rides in and around the city of Montreal. With each series of photographs arising from these projects Vazan called attention to the spatial organization of the urban environment, showing how the city can be measured in footsteps, in a succession of intersections, through the recurrence of highway signage, and through the repeated gestures offered by the city's public transportation system. *Bus # 139 Ride* (Montreal, April 22, 1970), for instance, corresponds to one specific bus route, as it traces a north-south artery through the city. Vazan's photographs offer the unexceptional point of view of a passenger seated at the back of the bus, as it made its customary stops, as people paid their fare or disembarked. This is an exemplary conceptual project for its evocation of a journey reiterated day after day, and for its emphasis on the structure and system underlying everyday experience. Yet *Bus # 139 Ride* also points to the contingency of an urban passage undertaken on this singular spring day in 1970; the artwork provides a frame for a cluster of ephemeral and unpredictable urban fragments. The photographs feature subtle shifts in light, focus and point of view, suggesting embodied perception, while almost forty years later, the minor details of daily life appear to us as compelling historical evidence: the rounded shape of the bus and the sheen of its chrome fittings, the stylishly short skirts worn by some women, the occasional passenger's lively demeanour and gestures. In the case of *Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent* (Montreal, June 13, 1970), Vazan's photographic suite moves the viewer along this street in increments. As was the case with *Bus # 139 Ride*, the artwork's rigorous conceptual structure mimics the orderly progression of sidewalks and city blocks, with each photograph functioning as a kind of visual punctuation of this continuous movement through the city. It is worth noting here that Walter Benjamin's analysis of modern urban experience was based on "submitting to the monotonous, fascinating, constantly unrolling band of asphalt."¹ This is how the city initially becomes available to the flâneur, or to any other urban inhabitant. Even as Vazan calibrated and conceptually mapped this strip of urban environment, though, his camera once again managed to capture the random, messy vitality of the street, a world of signage, styles and shopfronts that has now largely disappeared.

Vazan's actions and images from this period have much in common with the wave of artmaking that came to be described as Conceptual art. Generally speaking, the Conceptual attitude was skeptical about what art is supposed to look like, what its purpose is, how it is consumed. If Mel Ramsden of the collaborative group *Art and Language* could associate the rise of Conceptual art with "modernism's nervous breakdown," this gives some indication of the radical break with (high) modernist ideals envisioned by many artists of this generation.² Conceptualists were against the production of precious and commodified objects, and against the inevitable incarceration of those objects in museums. This critical and sometimes iconoclastic frame of mind is reminiscent of Dada's "anti-art" stance, and these movements are indeed comparable because, once again with Conceptual artmaking, a productive paradox is apparent: the attack on Art (bourgeois, institutionalized, calcified forms of art) is nevertheless accompanied by a surge of new artistic gestures. Conceptual art thus comes down hard on a certain kind of art object, but compensates for this negativity by imagining innumerable new occasions and venues for aesthetic experience. Bill Vazan and his conceptually oriented contemporaries were in favour of art that is apparently nothing more than a few words or marks inscribed on a

quelques mots ou traits inscrits sur une page ou au sol, un geste fugitif à peine saisi sur une photographie ou une trace matérielle fugace, parce que ce sont ces gestes qui rendent le mieux l'idée que l'art peut être un courant d'énergie inventive.

En complément de l'immédiateté des projets urbains de cette période, Vazan s'est également attaqué à des ensembles plus vastes sur le plan spatial. *World Line* (1969-1971) faisait appel à la coopération de plusieurs personnes et institutions ayant accepté d'apposer, le 5 mars 1971, un bout de ruban noir au sol de vingt-cinq sites à travers le monde : ces interventions matérielles stratégiquement placées mais minimales servaient d'armature imaginaire à un public qui était invité à réunir ces points et ainsi à participer au tracé d'une ligne zigzaguant autour de la Terre. À la fin, *World Line* ne compose pas une ligne unique mais plusieurs, puisque l'œuvre est devenue un réseau de lignes virtuelles ou imaginaires dont la densité augmente à chaque fois qu'une nouvelle personne entre en contact avec l'œuvre. Que ma contribution à ce projet multilinéaire – qu'on pourrait décrire comme étant ma version subjective de *World Line* – ait été déclenchée par ma présence, un jour de 1971, sur un site au sol duquel se trouvait un bout de ruban ou par les diverses photographies, diapositives, documents et comptes rendus écrits au sujet du projet ayant depuis circulé, ou parce que j'ai emprunté le livre-catalogue de *World Line* à la bibliothèque... cela importe peu. Chacune de ces interventions dématérialisées ou matériellement légères peut servir de point de départ à cette image mondiale imaginée collectivement³.

Des lignes sont en effet tracées, inscrites et projetées de différentes manières dans toute la pratique artistique de Vazan à l'époque, mais il est évident que les lignes produites par l'artiste ne provoquent pas que des modes de pensée « linéaires » ou ouvertement systématiques. Rappelons-nous ce qu'écrivait Marshall McLuhan dans les années 1960, à savoir qu'on ne devrait pas confondre la prévalence de l'imprimé, et autres technologies de communication rationnelles, et la capacité de la psyché humaine : « L'idée de progresser régulièrement dans un plan unique de conscience narrative est totalement étrangère à la nature du langage et de la conscience⁴. » Et, en effet, avec les vecteurs de Vazan dans l'espace de la ville ou du pays, ou faisant le tour de la planète, la distance entre les points A et B a le potentiel de devenir un champ élargi d'interaction sociale, de sensibilité spatiale, de renseignements visuels, de conscience.

Les services postaux ont constitué un réseau de communication parfait dont s'est servi l'artiste à de nombreuses reprises, en particulier pour *Lifeline*, constituée de 1 000 cartes postales expédiées tous les jours, de 1970 à 1972, à l'artiste vancouverois Ian Wallace. Avant ce projet et immédiatement après leur première rencontre en 1969 (alors que les deux artistes participaient à l'exposition *Sondage / Survey 69* au Musée des beaux-arts de Montréal), Vazan avait demandé à Wallace de lui envoyer une carte postale à chaque jour, pendant son voyage aux États-Unis avant de rentrer à Vancouver. Graduellement (comme l'avait prévu Vazan), les cartes postales ont créé un vaste mouvement en éventail sur le continent. Peu après, Vazan lui rendit la pareille, mais de manière plus spectaculaire, avec l'idée d'un projet de cartes postales s'étalant sur toute une vie : peu importe où vivrait Wallace, il recevrait une carte postale par jour de Vazan jusqu'à la mort de ce dernier. (Le projet a toutefois été interrompu après 1 000 jours.) Chaque carte postale de *Lifeline* est adressée à Wallace, mais le « message » à l'endos est constitué de renseignements codés plutôt que de la conventionnelle salutation amicale. Dans chaque cas, l'espace du message a été rempli par une ligne d'un pouce, soigneusement tracée, suivie de deux notations numériques écrites à la main, faisant référence à la séquence des cartes postales expédiées, et de la date⁵. En raison de ces renseignements énigmatiques, le sens d'une carte postale isolée de *Lifeline* est difficile à comprendre : le projet fait appel à la répétition et à l'accumulation, et ce n'est qu'avec le temps qu'un ensemble cohérent d'images-textes commence à prendre forme. Par contre, il est crucial de noter que chaque carte postale est en soi unique, en raison du timbre-poste qui indique un temps et un lieu précis, des légères variations dans le message rédigé à la main et également parce que ces éléments se trouvent réunis sur une simple carte postale.

page or a floor, or a fleeting gesture barely captured by a photograph, or a slight material trace—because these best convey the sense that art can be a surge of imaginative energy.

Complementing the immediacy of the urban projects, Vazan also tackled larger spatial formations during this period. *World Line* (1969–1971) involved the co-operation of many other people and institutions, who agreed to attach pieces of tape to the floors of 25 international sites on March 5, 1971: these strategically positioned but minimal material interventions served as a kind of imaginative armature for the public, which was invited to conjoin these points, to help draw a zigzagging line around the world. Ultimately *World Line* is not one line but many, in that the artwork became a web of virtual or imaginary lines, the density of which has increased with each new person who encounters the artwork. Whether my own contribution to this multi-linear project—what could be described as my subjective version of *World Line*—was triggered by a phenomenological encounter with a taped-floor site on that particular day in 1971, or by various photographs, slides, documents and written accounts of the project that have circulated since then, or because I borrowed the *World Line* book/catalogue from a library... doesn't much matter. Any of these dematerialized or materially slight interventions can serve as the point of departure for this collectively imagined global picture.³

Lines are indeed traced, inscribed and projected in multiple ways throughout Vazan's art practice at this time, but it becomes evident that the artist's line production doesn't provoke only "linear" or overtly systematic ways of thinking. We might remember that Marshall McLuhan, writing in the 1960s, warned that we should not confuse the prevalence of printed words and other rationalized communicative technologies with the capability of the human psyche: "the notion of moving steadily along on single planes of narrative awareness is totally alien to the nature of language and consciousness."⁴ And indeed, with Vazan's vectors through the space of the city, or across the country, or circumnavigating the planet, the distance between Point A and Point B has the potential to become an expanded field—of social interaction, of spatial awareness, of visual information, of consciousness.

The postal service was a readymade communication network to which the artist was drawn on a number of occasions, most notably with *Lifeline*, which consists of 1,000 postcards mailed on a daily basis to the Vancouver-based artist Ian Wallace between 1970 and 1972. Prior to this project, and immediately after their first encounter in 1969 (when both artists participated in the exhibition *Sondage / Survey 69* at Montreal's Museum of Fine Arts) Vazan had asked Wallace to mail him a postcard per day as he traveled through the U.S.A. before returning home to Vancouver. Gradually (as Vazan had foreseen) the postcards described a large fanning movement across the continent. Soon after, Vazan reciprocated in a rather more dramatic fashion, with the idea of a lifelong postcard project: wherever Wallace might be living, he would be the recipient of a postcard per day for the remainder of Vazan's life. (The project was halted, however, after 1,000 days.) Each *Lifeline* postcard is addressed to Wallace, but the "message" on the backs of these postcards consists of coded information in lieu of the conventional friendly greeting. In every instance the message-space has been filled with a neatly drawn one-inch line, followed by two handwritten numerical notations referring to the sequence of postcards sent, and the date.⁵ Because of this cryptic information, an isolated postcard from *Lifeline* is hard to make sense of; the project involves repetition and accumulation, and only over time does a coherent collection of image-texts come into existence. Still, it is key that each postcard is unique, by virtue of the postal stamp indicating a precise time and place, because of slight variations in the handwritten message, and also because these elements are fused to a lurid picture postcard.

The *Lifeline* postcard mailed on February 11, 1970, for instance, shows the Montreal skyline with its array of striking new skyscrapers,

Ainsi, la carte postale de *Lifeline* expédiée le 11 février 1970 montre la silhouette de Montréal avec son ensemble frappant de nouveaux grattage-ciel, le ciel et le fleuve baignant dans une couleur vert électrique irréaliste. D'autres points de vue sur la ville sont pareillement enjolivés par des ciels aux nombreuses teintes impossibles, par de la végétation retouchée et de petits éclats de couleur intense. Par leur banalité, ces cartes postales contribuent à un discours (visuel) sur la ville, en faisant étalage de Montréal au sommet même de son boum architectural récent, tout en recouvrant ces renseignements précis de l'inévitable excès pictural qui caractérise la carte postale. Peu importe le degré de laconisme des messages inscrits par Vazan, les cartes postales sont elles-mêmes des exemples des articles criards, colorés, produits en série qui étaient devenus partie intégrante du marketing touristique nord-américain. Ces cartes postales sont en effet des artefacts uniquement destinés à la communication, indépendamment de ce que les consommateurs individuels souhaitent y exprimer. Il n'y a pas que Montréal qui soit présentée dans la collection de cartes postales qui composent *Lifeline*; nous voyons également les marques conceptuelles de l'artiste s'attaquer au verso d'une série de cartes postales illustrant des points d'attraction sur le bord de la route, des couples d'amoureux et des situations loufoques. Néanmoins, les rues, les édifices et les monuments de Montréal reviennent fréquemment dans ce projet de mille jours, et il est fascinant d'envisager que ces points de vue populaires que s'est appropriés Vazan font contrepoids aux images exploratoires, d'orientation conceptuelle, de Montréal qu'il a produites à la même époque.

Fait intéressant, Vazan a participé, en 1972, à l'exposition *Montréal, plus ou moins?* pour la tenue de laquelle Melvin Charney avait réuni des artistes et des architectes, des théoriciens urbanistes et des activistes pour aborder la représentation de la ville. Il est également judicieux que la couverture du catalogue de cette exposition juxtapose une photographie documentaire crue d'un quartier de Montréal et un point de vue générique, de type carte postale, du centre-ville, nous demandant apparemment de méditer sur la relation entre ces deux images disparates de la ville. La contribution de Vazan à cette exposition, *Highway 37* (Montréal, 8 août 1970), est remarquable précisément parce qu'elle offre une «visite» inusitée du périmètre de la ville, avec une série de scènes et d'angles qui n'ont rien à voir avec la carte postale, qui sont loin de la densité et de la monumentalité de la ville⁶. Nous pouvons également rappeler que ce type d'engagement conceptuel complexe prenant en compte les marges et les interstices de la ville était également entrepris, au même moment, à Vancouver par des artistes comme Jeff Wall, la N.E. Thing Co. et Ian Wallace, qui allait plus tard décrire cette période du courant de photographie conceptuelle de la ville comme étant «une combinaison de méthodologie structurale moderniste et d'imagerie localisée»⁷.

Vazan s'est à nouveau tourné vers les cartes postales pour *Grass Month* (1971), mais cette fois elles étaient faites sur mesure et articulaient une relation plutôt différente au lieu. Ici, c'est Dana Atchley, artiste alors en résidence au California College of Arts & Crafts à Oakland, qui est le correspondant de Vazan⁸. Plutôt que d'utiliser des cartes postales touristiques de fabrication commerciale, Vazan en a confectionnées au moyen de rectangles de format standard sur lesquels il a posé de longs brins d'herbe qu'il a ensuite recouverts d'une épaisse couche de colle blanche (en fait, transparente). La végétation qui a ainsi figuré sur ces cartes provenait de la propriété qu'avait Vazan avenue d'Orléans à Montréal. Dans des circonstances normales, la relation de la carte postale au lieu est déjà plutôt complexe : devant un présentoir offrant les images d'une ville ou d'une attraction touristique habituellement agréables au regard mais édulcorées, le client ou la cliente fait son choix et ajoute son propre message pour dire «j'étais ici», puis les marques du bureau de poste servent à situer officiellement cet artefact dans le temps et l'espace⁹. Les cartes agrémentées d'herbe de Vazan ne sont pas produites en série ; elles ne donnent pas une image illusoire de Montréal, mais nous placent plutôt face à des fragments d'un lieu réel, preuve matérielle de l'interaction de l'artiste avec un endroit précis.

Les cartes postales expédiées par Vazan illustrent parfaitement l'idée d'un objet d'art en mouvement, tout en documentant la présence d'une personne ou d'un objet précis, à la fois spatialement et temporellement.

and with the entire surrounding sky and river bathed in an unreal, electric-green colour. Other urban views are likewise enlivened with impossibly multi-hued skies, painted-up foliage, and small splashes of intense colour. In their conventionality, these postcards contribute to a (visual) discourse about the city, by simultaneously showing off Montreal at the very summit of its modern architectural boom, while also overlaying this specific information with the inevitable pictorial excess of the postcard genre. However cryptic the messages inscribed by Vazan might be, the postcards themselves are typical examples of the brash, colourful, mass-produced items that had become an integral part of the North American tourist economy. This is to say that postcards are highly communicative artifacts regardless of what individual consumers might want to express. Montreal isn't exclusively featured in the collection of postcards that makes up *Lifeline*; otherwise we encounter Bill Vazan's onslaught of conceptual mark-making on the flipside of a pageant of roadside attractions, amorous couples and slapstick scenarios. Nonetheless, the streets, buildings and monuments of Montreal recur frequently over the 1,000-day project, and it is fascinating to consider Vazan's appropriation of these pop-culture views as a photographic counterpoint to the exploratory, conceptually oriented images of Montreal he produced during this same period.

It is worth noting here that Vazan participated in the 1971 exhibition *Montreal, Plus or Minus?* for which Melvin Charney brought artists together with architects, urban theorists and social activists to address the representation of the city. It is also relevant that the cover of the *Montreal, Plus or Minus?* exhibition catalogue juxtaposed a gritty documentary photograph of a Montreal neighbourhood with a generic postcard view of the downtown, apparently asking the reader to contemplate the relationship between these disparate images of the city. Vazan's contribution to this exhibition, *Highway 37* (Montreal, August 8, 1970), is remarkable precisely because it offers an unusual "tour" of the city's perimeter, with a sequence of un-postcardlike scenes and views, away from the density and monumentality of the city.⁶ We might also remember that this kind of sophisticated conceptual engagement with the margins and interstices of the city was being undertaken concurrently in Vancouver, by artists such as Jeff Wall, the N.E. Thing Co. and Ian Wallace, who would later describe that moment in the city's photoconceptual tendency as a "combination of modernist structural methodology and localized imagery."⁷

Vazan turned to postcards again in *Grass Month* (1971), but this time the images were custom-made, and they articulate a rather different relationship to place. On this occasion Vazan's correspondent was Dana Atchley, an artist then resident at the California College of Arts & Crafts in Oakland.⁸ Instead of using commercially produced touristic postcards, here Vazan fashioned his own, with appropriately sized rectangles of cardboard as the base, on top of which long blades of grass were laid, covered with a thick coating of white (actually transparent) glue. The vegetation that made its way onto these handcrafted postcards was taken from Vazan's own property on d'Orléans Avenue in Montreal. Under normal circumstances the postcard's relationship to place is already rather complex, as a customer makes a choice from a sales rack of generically pleasant but sanitized pictures of a city or tourist attraction, adding his or her own message to indicate "I was here," while the postal markings serve as the official means of locating this artifact in time and space.⁹ Vazan's grass-cards are not mass-produced; they do not provide an illusionistic image of Montreal, but rather, we are confronted with broken-off fragments of a real place—material evidence of the artist's embodied interaction with a specific place.

Vazan's mailed postcards epitomize the idea of art objects on the move, while at the same time they register an individual person or object's presence, both spatially and temporally. Each mailed item makes visible a communication network, which also implies the existence of transportation and commercial networks. Information, images, people and goods are constantly moving through such

Chaque article posté rend visible un réseau de communication, ce qui implique également l'existence de réseaux de transport et de commerce. Renseignements, images, personnes et marchandises se déplacent constamment dans ces réseaux, et Vazan nous rappelle que ces systèmes ne fonctionnent que lorsque chacun de ces éléments est marqué, compté, compilé. Dans son projet *Contacts* (1971-1973), Vazan a continué à explorer ces préoccupations, tout en proposant de manière plus ambitieuse que ce soit l'artiste qui serve de point de rencontre à un réseau provisoire d'artistes internationaux. Vazan a fait parvenir à des artistes des demandes de prise de contact avec lui, annonçant que «le symbole ritualiste de cette entreprise était la figure du "X" ¹⁰.» Vazan a été inondé de «planches-contacts» et de documents textuels reçus par la poste, venant d'artistes du Québec, du Canada, de l'Europe, du Japon, de l'Australie, des États Unis, du Mexique, etc., puis a réuni ces preuves de collaboration dans une publication très simple. Le motif du «X marque le lieu» a fait l'objet d'explorations sur des images trouvées, des documentations de gestes à caractère performatif et des scénarios intimes proches de l'instantané, manifestant ainsi un désir répandu de faire de l'art dans le domaine du quotidien. Le résultat se rapproche de ce que Nicolas Bourriaud a récemment qualifié de «micro-utopique ¹¹».

Contacts a fourni les preuves matérielles d'un échange fluide d'images, de renseignements et de récits personnels se produisant au-delà des frontières et des mouvements artistiques, tout en esquivant les musées, galeries et autres structures institutionnelles déjà établis. Le projet constitue une importante contribution à ce qui est parfois nommé «correspondance art» ou «mail art», bien que ces catégories soient plutôt contraignantes, étant donné les nombreuses démarches entreprises dans les années 1960 et 1970 pour forger de nouveaux réseaux en vue d'échanger des œuvres et des idées ou pour inventer de nouveaux usages à des réseaux, chaînes ou systèmes déjà existants. Le réseau d'artistes mis en action par Vazan et son *Contacts* a prolongé la promesse d'un monde de l'art décentré et n'attendant plus l'autorisation d'institutions new-yorkaises ou parisiennes pour démocratiser l'art ou déterminer la valeur relative des objets d'art. En fait, les projets de Vazan, dont *Contacts*, ont démontré que l'art ne devait pas nécessairement porter sur l'objet, du moins qu'une autre sorte de «valeur d'échange» pouvait se faire jour.

Les œuvres de Bill Vazan de cette période témoignent d'une vision ouverte de la forme possible de l'art et de son lieu d'avènement. La volonté de l'artiste de faire fi de l'ordre établi des musées et des galeries est claire, mais ses projets conceptuels-structurels de ne proposaient pas, sur un mode romantique, d'abolir toutes les institutions et structures sociales et de trouver une nouvelle zone libre pour l'art. Plutôt, l'énergie esthétique de Vazan circule à l'intérieur, au milieu et à côté des systèmes et des structures, monde dont font partie les formes traditionnelles du savoir et de la communication. Activées il y a des décennies, les œuvres de Vazan continuent à s'inscrire dans le quotidien.

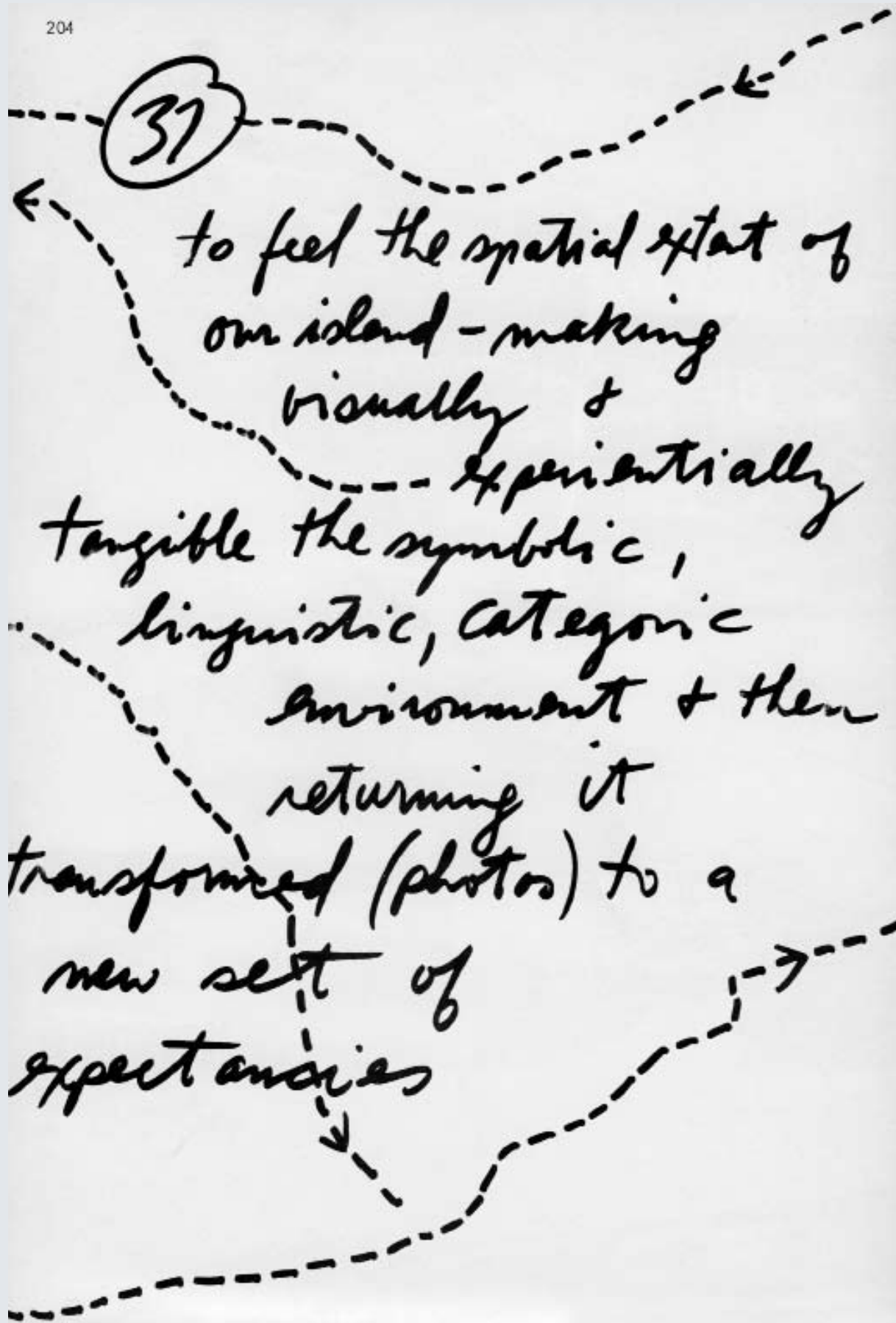
channels, and Vazan reminds us that such systems only work when every one of these entities is marked, counted, tabulated. Vazan's project *Contacts* (1971–1973) extended these concerns, while more ambitiously proposing that the artist himself would serve as the meeting point for a provisional network of international artists. Vazan sent out requests for artists to enter into contact with him, announcing that “the ritualistic symbol for this endeavour was the figure ‘X’.”¹⁰ Vazan received waves of photographic “contact sheets” and textual material by mail, from artists in Quebec, Canada, Europe, Japan, Australia, the U.S.A., Mexico, etc., and then collated this evidence of collaboration in a low-keyed kind of publication. The motif of “X marks the spot” was explored in found imagery, records of performative gestures, and snapshot-like intimate scenarios, evincing a widespread desire to create art within the realm of the everyday. The result is akin to what Nicolas Bourriaud has more recently described as “micro-utopian.”¹¹

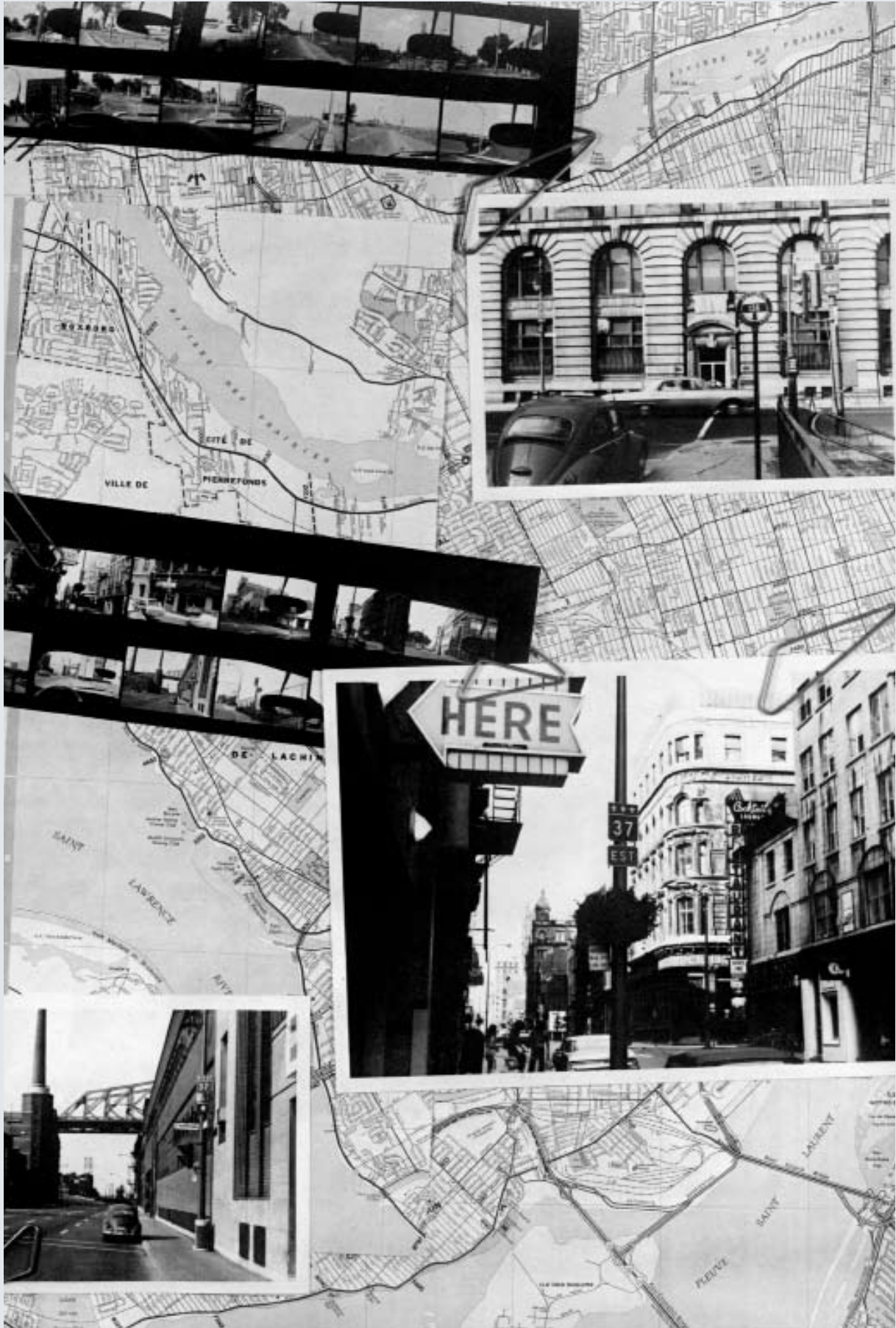
Contacts provided material evidence of the easy exchange of images, information and personal stories across borders and across art movements, while sidestepping already established museums, galleries and other institutional structures. The project is a significant contribution to what is sometimes called “correspondence art” or “mail art”—although these categories are rather limiting, considering how many endeavours were made, during the 1960s and 70s, to forge new networks for the exchange of art and ideas, or to invent new uses for pre-existing networks, channels and systems. Certainly the artist-initiated network set in motion with Vazan's *Contacts* held out the promise of a de-centred art world, one that no longer awaited the okay from institutions in New York or Paris to make art public, or to determine the relative value of art objects. Indeed, Vazan's projects, including *Contacts*, showed that art need not be object-oriented, or at least that an alternate kind of “exchange value” could enter into existence.

Bill Vazan's artworks from this period attest to an expansive vision of what form art can take and where it appears. The volition to circumvent the established order of museums and galleries is clear, but Vazan's conceptual/structural projects did not propose to romantically elude all institutions and social structures, on a quest for some newly free zone for art. Instead, Vazan's aesthetic energy circulates inside, between and alongside a world of system and structures, including conventionalized forms of knowledge and communication. Set in motion decades ago, Vazan's artworks continue to occupy the everyday.

1. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass., et Londres: Harvard University Press, 1999, p. 519. [Notre traduction]
2. Mel Ramsden, cité dans Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, p. 27. [Notre traduction]
3. Dans le cas de *Canada Line* (1969-1970) une ligne fictive similaire traverse le Canada.
4. Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 354.
5. Vazan ne donne même pas le minimum de renseignements personnels fournis par On Kawara dans sa longue série de cartes postales intitulée *I got up* (1968-1979), lesquelles informaient le destinataire de l'heure à laquelle s'était levé l'artiste: «I got up at 10:00».
6. Melvin Charney (dir.), *Montréal, plus ou moins?*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1972, p. 202-207.
7. Voir Ian Wallace, «Photoconceptual Art in Vancouver», *Thirteen Essays on Photography*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 94-112. [Notre traduction]
8. Un autre projet de cartes postales *Grass Month* a été initié en décembre 1971, cette fois-ci expédié à la galerie A Space à Toronto. Aucun de ces projets n'a eu de présentation publique.
9. *Grass Month* devient encore plus intéressant lorsque Atchley s'organise pour que les missives de Vazan continuent à circuler: lorsqu'il reçoit une carte postale, il biffe sa propre adresse, écrit «retournez à l'envoyeur» en caractères gras et la dépose dans une boîte aux lettres. Les cartes postales ne cessent pas de voyager.
10. Bill Vazan, *Contacts*, Montréal, Véhicule Press, 1973.
11. «L'utopie se vit aujourd'hui au quotidien subjectif, dans le temps réel des expérimentations concrètes et délibérément fragmentaires.» Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 47. L'expression «micro-utopie» apparaît à la p. 70.

1. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1999, p. 519.
2. Mel Ramsden, quoted in Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, p. 27.
3. In the case of *Canada Line* (1969–1970) a similarly fictive line is extended across Canada.
4. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto: University of Toronto Press, 1962, p. 244.
5. Vazan does not even provide the modicum of personal information that On Kawara supplied on his extended postcard series *I got up* (1968–1979), where the recipient is informed: “I got up at 10:00.”
6. *Montréal, Plus or Minus?*, Melvin Charney, ed., Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1972, pp. 202–07.
7. See Ian Wallace, “Photoconceptual Art in Vancouver,” in *Thirteen Essays on Photography*, Ottawa: Canadian Museum of Contemporary Photography, 1990, pp. 94–112.
8. Another *Grass Month* postcard project was initiated in December 1971, this time sent to A Space gallery in Toronto. Neither of these projects has been publicly exhibited.
9. *Grass Month* became even more interesting when Atchley decided to keep Vazan's missives in motion: upon receiving a postcard, he crossed out his own address, wrote “return to sender” in bold lettering, and dropped it in a mailbox, thereby keeping the artwork in motion.
10. Bill Vazan, *Contacts*, Montreal: Véhicule Press, 1973.
11. “These days, utopia is being lived on a subjective, everyday basis, in the real time of concrete and intentionally fragmentary experiments.” Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002, p. 45. The term “micro-utopia” is used on p. 70.





Lignes du temps

Time Lines

[94-95]

23 Minute Corner, 1969

[97-104]

Lifeline, 1970-1972

[106]

XXth Century, 1975

[106]

Countdown, 1975

[108-109]

Personal History (2 years), 1973-1974

[110-116]

Weight Loss Project, 1961-

[118-121]

Eye to Eye (Photographing Thoughts), 1970

[122-123]

Undoing the Earth's Spin, 1976



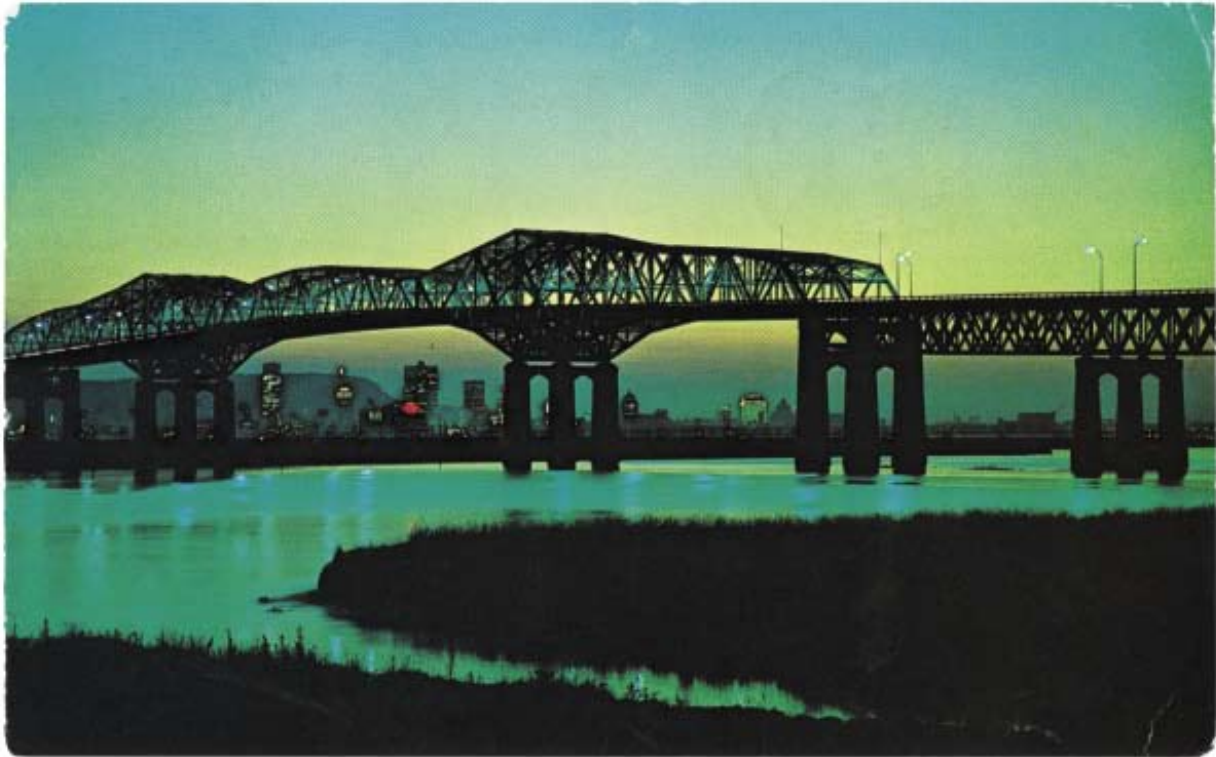
23 Minute Corner (détails),
Peel et Sainte-Catherine, Montréal,
19 septembre 1969, 23 épreuves à la gélatine
argentique, dimensions variables.

23 Minute Corner (details),
Peel and Ste-Catherine, Montreal,
September 19, 1969, 23 silver gelatin prints,
varying dimensions.



Lifeline (extraits), 1970-1972.
1 000 cartes postales, dimensions variables.

Lifeline (excerpts), 1970-1972,
1,000 postcards, varying dimensions.



MONTREAL, P. Q., CANADA

A striking view of the Champlain Bridge at night with the skyline of Montreal framed in the spans.

MONTREAL, P. Q., CANADA

Une vue impressionnante du Pont Champlain, la nuit, et l'horizon de Montréal encadré par les travées.

FEB 11 1970 MONTREAL QUEBEC

13TH INCM

Benjamin News Company Ltd., 425 Guy Street, Montreal
Les Messageries de Presse Benjamin Ltee., 425 rue Guy, Montreal



P57387

SPEED DELIVER
SE APT
INDIQUEZ LE
NUMERO DE L'AP
POST CARD

IAN WALLACE
2078 WEST 6TH AVE
VANCOUVER 9, B.C.



MONTREAL, Ville de l'Exposition Universelle - 1967 - World Exhibition City.



expo67

MONTREAL, CANADA

© 1967 by expo67

AIR MAIL



PAR AVION

CANADA

POSTES POSTAGE 10



Vue d'ensemble du site de l'EXPO 67 présenté par un artiste.

Artist's conception of THE MASTER PLAN of the 1967 WORLD EXHIBITION.

ALL LES MESSAGERIES DE PRESSE BENJAMIN, LITE
CARD BENJAMIN NEWS CO. LTD. MONTREAL 2, CANADA

CARTE POST CARD

- WOULD YOU TAKE A PHOTO(S) OF LONDON'S SEGMENT TO THE WORLD

3/3 LINE AT THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY

- 398 ART? - THANKS.

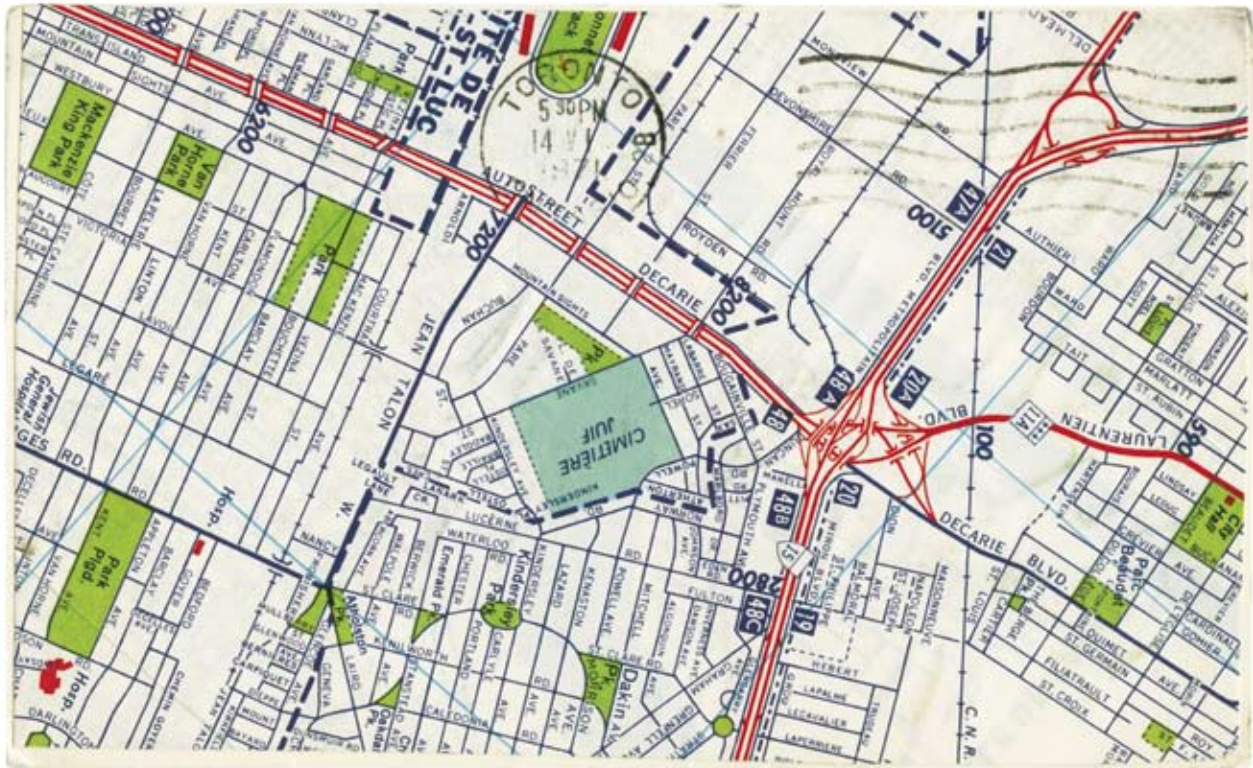
TAN WALLACE
10 HOLLY HILL
HAMPSTEAD
LONDON NW3-6SE
ENGLAND

Plastichrome OF CANADA

 expo67

The Universal
and International Exhibition of 1967
and 68 - Montreal, Canada







POST CARD
CARTE POSTALE



6/14
501

JAN WALLACE
2785 DOLLARTON
HIGHWAY
NORTH VANCOUVER
B.C.

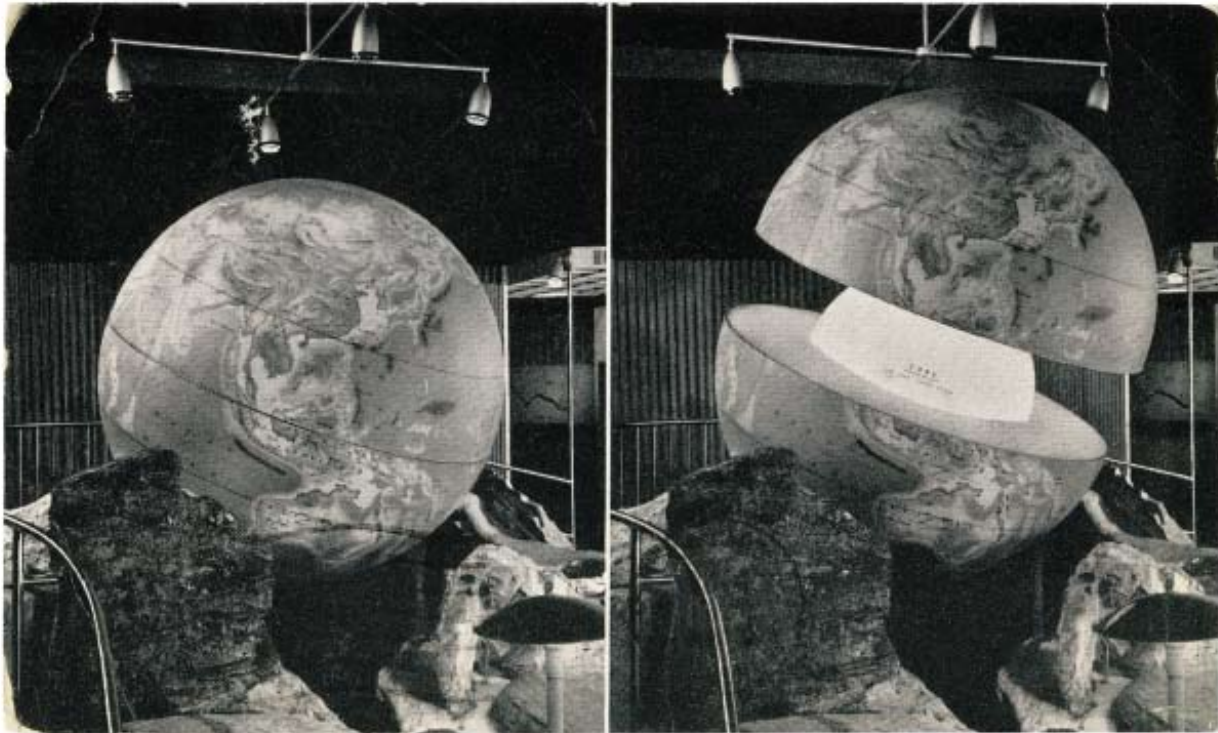
THE BICKELL GLOBE in the Gallery of Physical Geology, Royal Ontario Museum, Toronto, Canada. The revolving globe shows the earth's surface features and opens to show the zoning of the earth's interior.

7/2

579



IAN WALLACE
2785 DOLLAR TOWN
HIGHWAY
NORTH VANCOUVER, B.C.

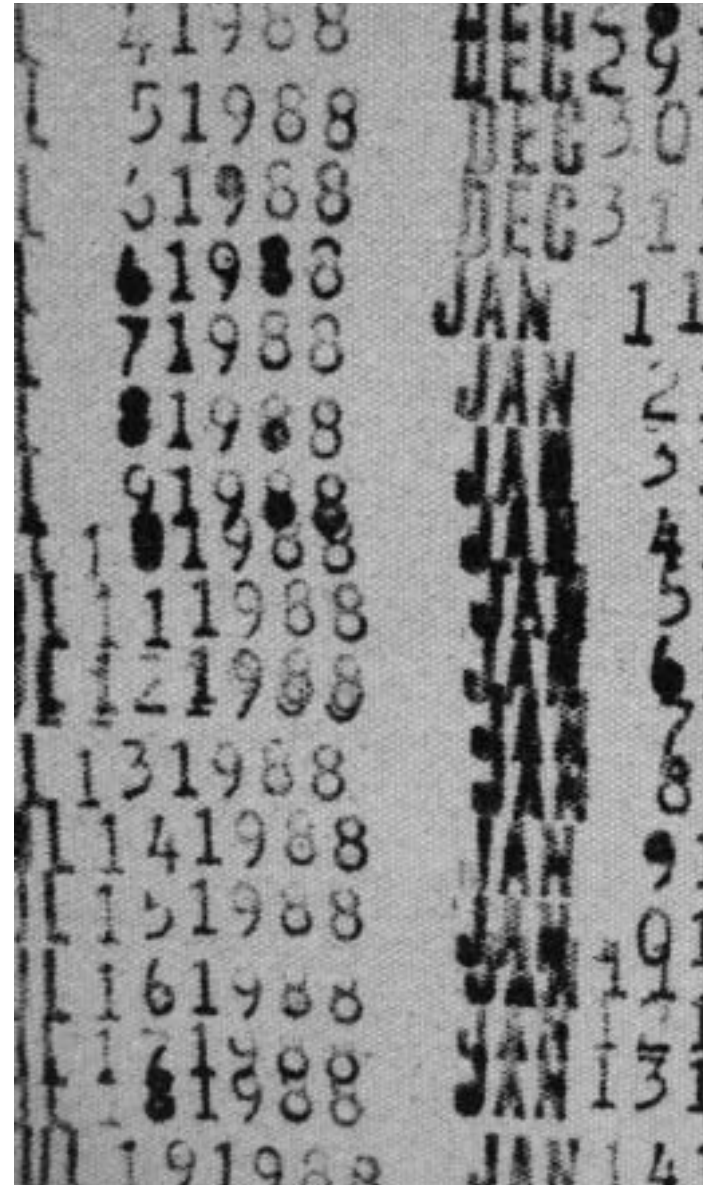


1. Exposition XXth Century,
Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal, 1975.
2. Exposition Walking into the Vanishing
Point. Œuvres conceptuelles de Bill Vazan,
VOX, centre de l'image contemporaine,
Montréal, mai-juin 2007.
(Countdown, 1975). Photo: Michel Brunelle.
3. Countdown (détail), 1975, acrylique
estampillée sur tissu, 200,5 x 356 cm.

1. Exhibition XXth Century,
Gilles Gheerbrant Gallery, Montreal, 1975.
2. Exhibition Walking into the Vanishing
Point. The Conceptual Works
of Bill Vazan, VOX, centre de l'image
contemporaine, Montreal, May-June 2007.
Photo: Michel Brunelle.
(Countdown, 1975)
3. Countdown (detail), 1975, acrylic
stamped on canvas, 200.5 x 356 cm.



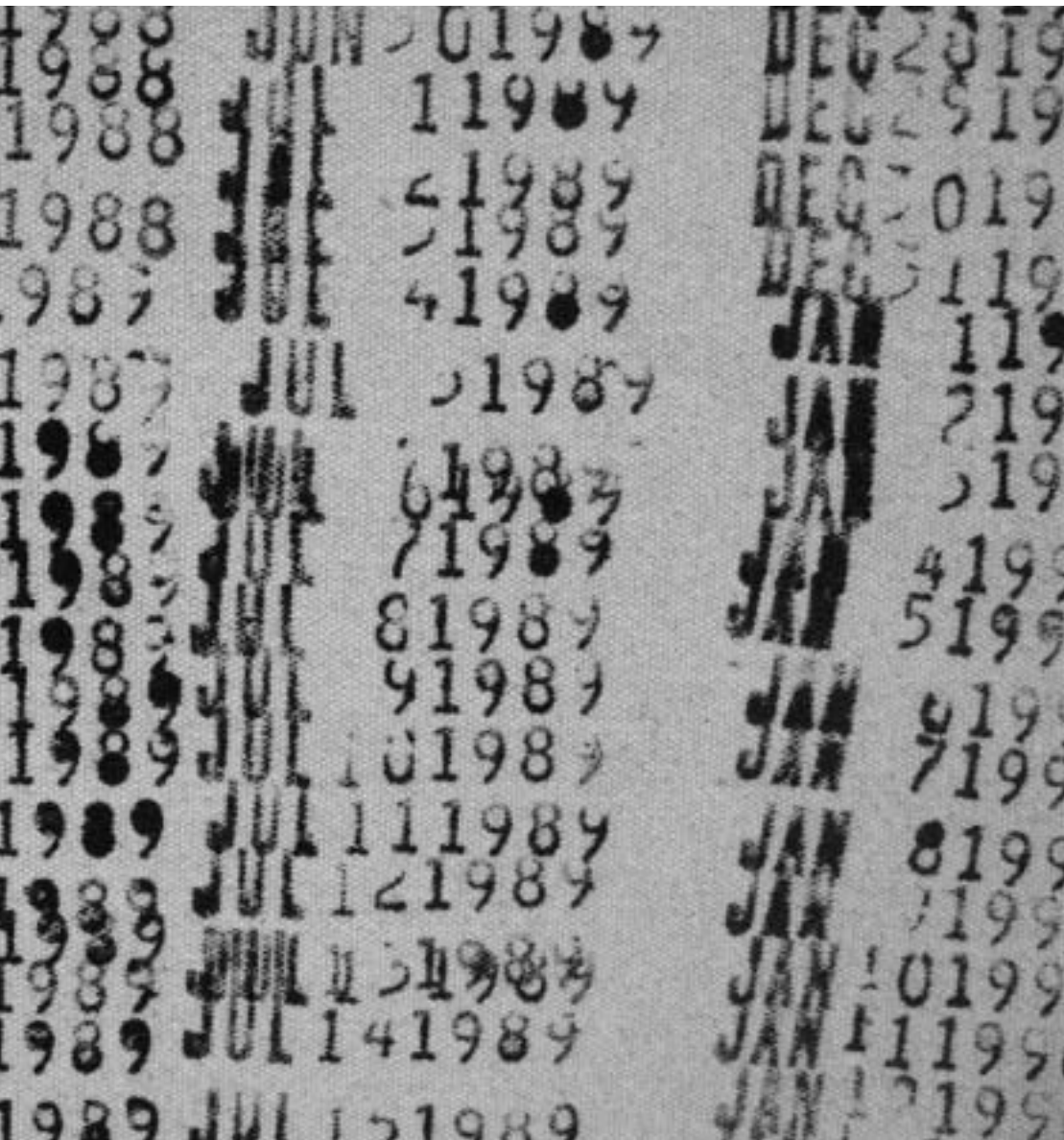
1



3



2



Personal History (2 years) (détail),
de la série Datures, 1973-1974,
acrylique estampillée sur masonite,
61 x 81,3 cm.

Personal History (2 years) (detail),
from the series Datures, 1973-1974, acrylic
stamped on masonite, 61 x 81.3 cm.





Weight Loss Project (extraits), notation
périodique de poids, 1961- en cours.

Weight Loss Project (excerpts), **Periodic
weight notation, 1961-ongoing.**

Weight Loss

Bill Vazan

1961 - and ongoing

MAY 1969

WEIGHT LOSS PROJECT

BILL VAZAN

BEGINNING SUNDAY JUNE 1ST, 1969, I WILL CUT DOWN ON MY CALORIE INTAKE SO THAT I WILL BE DOWN TO 158 LBS IN 4 WEEKS TIME.

DELL'S "COUNT YOUR CALORIES" LISTS "MEN - 5 FT. - 10 IN. (WITH SHOES - 1 IN. HEELS) - MEDIUM FRAME SHOULD WEIGH 146-160 LBS."

I WILL WEIGH MYSELF WEEKLY ON MY BATHROOM SCALES FOR FIVE SUCCESSIVE SUNDAYS KEEPING A POUNDAGE RECORD. WEIGHING WILL BE MADE ON FIRST RISING, AFTER ELIMINATION AND BEFORE BREAKFAST.

MY DIET PROGRAM WILL NOT BE OF ANY SPECIFIC FASHION. MAINLY, I WILL CUT OUT AND DOWN MY FOOD INTAKE: SMALLER PORTIONS, NO SECOND HELPINGS, SKIPPING MEALS, NO IN-BETWEEN SNACKS, SELECTING LOW CALORIE CONTENT FOODS; AND FEWER BEERS, CHEESE AND DESSERTS.

THE ART WORK WILL BE THE POUNDAGE LOSS THAT I ACTUALLY WILL LOSE BY JUNE 29TH WHETHER I ACHIEVE MY AIM OR NOT.

RECORD:	JUNE 1ST, 1969	-	166½ LBS	
	" 8TH, "	-	163 "	(3½ LB LOSS)
	" 15TH, "	-	164 "	(1 LB GAIN)
	" 22ND, "	-		
	" 29TH, "	-		

1975 (AND ONWARD, FROM DAILY JOURNAL)

JAN. 15T - YESTERDAY MORNING, I WEIGHED 173 LBS. I MUST LOSE ABOUT 10 LBS. LAST SUMMER, I WAS AROUND 164 LBS.

JAN. 3 - 174 LBS
v 6 - 173 LBS
v 7 - 172 1/2 LBS
v 10 - 171 LBS
v 14 - 170 1/2 LBS
v 20 - 171 - I WEIGH MYSELF EACH WEEK DAY
v 22 - 169 - AM HAPPY THAT 170 BARRIER IS BROKEN

v 23 - 170
v 27 - JUST OVER 170 LBS
v 29 - v v 168 LBS
FEB 3 - 169 LBS - 170+ ON TUESDAY, A DAY LATER - I'M MOVING IN THE WRONG DIRECTION

v 5 - 169 1/2
v 6 - 169
v 7 - 169 1/2
v 10 - 168 1/2
v 14 - 166 1/2
v 18 - 169 1/2 (168 PLUS YESTERDAY)
v 20 - 168 1/2 - TIRE
v 21 - 170 1/2 -
v 24 - 168 1/2 I'M SURPRISED - THOUGHT MY WEIGHT WOULD BE ABOUT 171
v 25 - 169 1/2 - WRONG WAY AGAIN
v 26 - 168 1/2 (NO BEER + CHEESE SNACK LAST NIGHT)

v 27 - 167 1/2
v 28 - ?
MARCH 15T - 167 1/2

v 6 - 168 1/2
v 10 - 167 PLUS
v 11 - 166 1/2
v 17 - 166 1/2
v 18 - 165 1/2
v 19 - 165 PLUS
v 28 - 167 1/2 LBS, ONLY
- THOUGHT IT WOULD BE MORE FROM THE 165 OF LAST FRIDAY
v 31 - 168 PLUS
APRIL 15T - UNDER 168
v 7 - 168 1/2 - CONCENTRATE!

APRIL 8 - 168 PLUS
v 10 - 166 +
v 14 - 169 - AM DISAPPOINTED
v 18 - 165 - THE SAME

AS 4 WKS AGO - PRIOR TO WINNIPEG TRIP
APRIL 21 - 165 - LOWEST IN A MONDAY FOR SOME TIME

APRIL 28 - 166
MAY 5 - 166 PLUS
MAY 20 - 169
v 30 - 168
JUNE 2 - 170 LBS - WRONG WAY AGAIN

v 6 - 168
v 9 - 169
v 18 - 169
v 25 - 169 +
JULY 9 - 168 1/2
v 22 - 168 1/2

AUGUST 11 - 170
v 19 - 172
SEPT. 27 - 171 +
v 29 - 173 1/2 - MUST BE SERIOUS!

v 30 - 171 1/2
OCT. 15T - 170 1/2
v 2 - 169 1/2
v 3 - 169 + - 4 DAYS
v 4 - 168 - 5 DAYS
v 6 - 171 + - I CAN'T BELIEVE IT! ONE NIGHT OFF THE DIET + I GO UP TO 171 +!
- WILL KEEP AT IT

OCT. 7 - MINUS 169 - 2 NIGHTS - GOOD
v 8 - 169 - 3 NIGHTS
v 10 - 167 + - 5
v 11 - 169 - HAD BEER, CHEESE + SESAME SEED BISCUITS LAST NIGHT WHILE WATCHING BOGART IN 'CASABLANCA'
OCT. 12 - 170 1/2 - I CAN NOT BELIEVE IT - MAYBE IT IS BECAUSE I SLEEP MORE + USE ENERGY LESS ON THE WEEKENDS?

OCT. 13 - 168 + - THAT'S MORE LIKE IT
v 14 - 168 - 3 NIGHTS
v 15 - 167 1/2
v 17 - 167
v 18 - 167 1/2
v 19 - 167

OCT. 23 - 168 +
v 29 - 167
v 30 - MINUS 167
v 31 - 167 1/2
NOV. 17 - 171 1/2 (ONLY 4 LBS GAINED DURING TRIP)

NOV. 22 - 171
v 24 - 171
v 25 - 169 1/2
v 27 - 169 1/2
v 30 - 170

DEC. 15T - 171
v 3 - 168 1/2
v 4 - 169 1/2
v 5 - MINUS 171
v 9 - 169 1/2 - 2 NIGHTS
v 12 - 168 - 5 NIGHTS
v 15 - 171 - 1 NIGHT ON
v 18 - 170 - AFTER ONE NIGHT ON
v 21 - 173 LBS - HARD TO BELIEVE. + DISCOURAGING - WOULD LIKE TO GO DOWN TO 158 LBS

DEC. 22 - 173
v 23 - 171 - ONE NIGHT
v 24 - 169 - 2 NIGHTS
v 28 - 173
v 29 - MINUS 173

1980

JAN. 3 - 187 - IT IS VERY DIFFICULT
TO CONTROL MY WEIGHT INCREASE,
BUT, IT CAN BE DONE

✓ 4 - 185½
✓ 7 - MINUS 187
✓ 8 - MINUS 185
✓ 9 - 184
✓ 10 - MINUS 185
✓ 14 - 185½
✓ 15 - 185 PLUS
✓ 17 - 186 PLUS
✓ 21 - 185 PLUS
✓ 22 - 184
✓ 23 - 183½
✓ 24 - 184 PLUS

FEB. 18 - MINUS 185

MARCH 12 - 187

✓ 17 - 187
✓ 19 - 184 PLUS

APRIL 28 - 185½

MAY 20 - 187½

✓ 22 - 185½

JUNE 2 - 185½

✓ 16 - MINUS 183

5 LBS LOST IN 4 WKS

✓ 17 - 181 - HAS BEEN SOME TIME
SINCE LAST

✓ 18 - 181

JULY 7 - 180½ - VERY HAPPY - ALL COMBINED
WORKED OUT - VERY LITTLE SWEETS +
FRIED FOOD + SMALL MEALS
+ PHYSICAL WORK, ETC.

✓ 8 - 180

✓ 9 - 178 PLUS - VERY HAPPY THAT
DIRECTION IS MAINTAINED

✓ 10 - MINUS 179

✓ 14 - 179

✓ 15 - 180

✓ 16 - 180½ - WATCH IT BACK!

JULY 17 - 180½

✓ 18 - 179

✓ 21 - 178½

✓ 22 - 180 PLUS

✓ 23 - 181

✓ 24 - MINUS 179

✓ 28 - MINUS 180

✓ 29 - 180 PLUS

✓ 30 - 179½

AUGUST 6 - 179 PLUS

✓ 11 - 179 PLUS

✓ 12 - MINUS 180

✓ 13 - 179

- SEPT. 2 - 179 PLUS ← HAPPY ABOUT
THIS - AFTER 18 DAYS FROM ROUTINE

✓ 3 - 180

✓ 4 - MINUS 180

✓ 5 - 179½

✓ 6 - MINUS 179

✓ 7 - 179

✓ 8 - 180

✓ 9 - MINUS 179

✓ 10 - 178½

✓ 11 - 178

✓ 19 - 177 PLUS

✓ 20 - 177 ← KEEP AT IT

✓ 21 - 178 PLUS

✓ 22 - 179 PLUS

✓ 26 - 177 PLUS

✓ 29 - MINUS 178

✓ 30 - 177½

OCT. 15 - 178 PLUS

✓ 2 - 180

✓ 4 - 177 PLUS

✓ 5 - 177½

✓ 6 - 177 PLUS

✓ 7 - 175 PLUS - BROKE 177!

✓ 8 - 176

✓ 9 - 175½

✓ 10 - 176

✓ 11 - 175½

✓ 12 - 178


✓ 13 - 176 PLUS

NOV. 13 - 177

✓ 24 - MINUS 176

DEC. 3 - 177 PLUS

1992

- JAN. 2 -  → TOO AFRAID
TO WEIGH-IN, FOR NOW
- JAN. 9 - 188 PWS
✓ 14 - (MON = 189 PWS)
✓ 19 - 187+
- FEB. 4 - 188½
✓ 7 - 187½
- MARCH 8 - 189+
✓ 24 - 189½ (MUST FOCUS)
✓ 31 - 189½
- APRIL 4 - 188
✓ 12 - 192
✓ 18 - 188+
- JUNE 7 - 192
- AUGUST 25 - 205 =! AARRRH!
O'K - I CAN DO IT AGAIN!
- SEPT. 3 - 200½ ← BETTER
- OCT. 4 - 200 → NO MOVEMENT
- MUST CONCENTRATE ON
THIS, ALSO.
- OCT. 12 - 200½
✓ 16 - 199
✓ 27 - 197+ - FINALLY, ADIP
- NOV. 15 - 200+ - NO
✓ 3 - 199
- NOV. 18 - 201 → WRONG WAY WILLIE!
- DEC. 3 - 202 - I KNOW!
- HOW TO RECAPTURE THAT WILL?
- DEC. 12 - 199½
✓ 18 - 200 - MINUS

2007

JAN. 3 - 200!! - SMARTEN UP!

- ✓ 4 - 198
- ✓ 5 - 197½
- ✓ 7 - 197½
- ✓ 8 - 196½
- ✓ 9 - 194½
- ✓ 10 - 193
- ✓ 11 - 194½ = ?
- ✓ 13 - MINUS 195
- ✓ 14 - 194½
- ✓ 16 - MINUS 195
- ✓ 18 - 194 - ADVISED I HAVE HIGH BLOOD PRESSURE = 153+
- ✓ 19 - 192½

✓ 22 - 194 - SLOW DOWN

✓ 23 - 194

✓ 24 - 192 PLUS

✓ 25 - DR. TELUS PRESCRIBED ^① AVAPRO

- ONE 150mg PILL PER DAY ^② NO SALT

+ ^③ EXERCISE - 30 MINS. PER DAY. MUST GET BLOOD PRESSURE DOWN TO 140 OVER 90.

- FIGURES MY MAXIMUM WEIGHT SH. BE 165 LBS = ? - I DIFFER

- THIS INITIAL REGIMEN IS FOR 6 MONTHS.

- START A WALK' ON MY HIGH BLOOD PRESSURE FIGURES

- AROUND 5 PM = 150

JAN. 26 - 192½ - WILL TRY FOR 170

(DR. SAYS MY METABOLISM WILL NOT GO TO EATING MY HEART TISSUE BUT GO FOR MY FAT)

JAN. 27 - 192½

✓ 28 - 192½

✓ 30 - 191 PLUS

FEB. 2 - 191½

✓ 3 - 191 PLUS

✓ 5 - 191½ - WON'T MOVE

✓ 7 - MINUS 191

✓ 12 - 195+ BOO BILL! - DE BILL! (BLOOD PRESSURE: 149.3 OVER 76)

✓ 14 - 191½ - WATER FLOW + EXTRA FREEZE

✓ 15 - MINUS 192

FEB. 17 - 190 PLUS

(BLOOD PRESSURE: 133.75 OVER 63)

✓ 18 - MINUS 190

✓ 20 - 189½ - KEEP IT DOWN

✓ 21 - 189½ (B.P. - 135.6 OVER 69.2)

✓ 22 - 189+

✓ 27 - MINUS 188 (B.P. - 134.2 / 62.2)

MARCH 15 - 189

✓ 2 - 189 - STALLED

✓ 3 - 187½ - (B.P. - 129.8 / 64.4)

✓ 4 - 188 PLUS

✓ 5 - MINUS 188

✓ 6 - MINUS 187

✓ 8 - 187 - (B.P. - 134 / 68.6)

✓ 9 - MINUS 187

✓ 10 - 186

✓ 12 - 185½ (B.P. - 125.7 / 67.5)

✓ 15 - 187½

✓ 16 - 187

✓ 17 - 186½

✓ 18 - 186 PLUS

✓ 20 - 186 PLUS (B.P. - 132 / 66.4)

✓ 21 - WEIGHT UP

✓ 22 - 186½

✓ 24 - 189 - BACKING UP IN RUT (B.P. - 125.6 / 64)

✓ 25 - 188 PLUS

✓ 26 - 185½ - HAD TOO MUCH 'TAHINI'

APRIL 5 - SOME CALORIE BURN OFF FROM LONG WALKS + PHYSICAL PLACEMENT OF CORAL

✓ 12 - 197½ - ROLLER COASTING

✓ 13 - 196





Eye to Eye (Photographing Thoughts),
1970, épreuve couleur et texte, 129 x 154 cm;
21,5 x 28 cm.

Eye to Eye (Photographing Thoughts),
1970, colour print and text, 129 x 154 cm;
21.5 x 28 cm.

PHYLLIS: STOP LOOKING AT THE RULER; YOUR EYES ARE CROSSING.
GARY : GARY: DID I MEASURE THAT RIGHT

1 : I AM SO AWARE OF WHAT I'M THINKING.
1A: YEAH, THAT'S HER THOUGHT.

2 : -----
2A: I THINK THAT WAS RIGHT.

3 : THE WEDDING RING - I CAN SEE MY REFLECTION IN THE CAMERA.
3A: RIGHT IN THE CENTER, THE REFLECTION. XXXX

4 : CLICK GOES THAT FINGER.
4A: NOW WHAT WILL I THINK. TRY.

5 : JOSHU'S NOT A BABY ANYMORE. (TO ADAM'S QUESTION)
5A: GORDIE'S ONTO IT. NOW HE SEES ME.

6 : THE RULER'S SIZE IS DISTORTED IN THE CAMERA'S REFLECTION.
6A: ~~XX~~
XXX I'M BACK; I DON'T HAVE TO. REST.

7 : -----
7A: HE'S TAKING IT. TOO QUICK. I'M NOT THINKING

8 : I MUST THINK OF SOMETHING.
8A: ADAM IS QUIET, WATCHING. BILL IS ACCURATE.

9 : GARY'S TAKING THIS SO ~~XXXXXXXX~~ SERIOUSLY.
9A: BILL GAVE ME A BIG CLICHE. SOME PRO PHOTOGRAPHER HE IS.

10 : I'LL PUT MY NOSE FORWARD INSTEAD.
10A: SHE'S IN MY FACE.

11 : I'M HAVING DIFFICULTIES THINKING WHILE ALSO TRYING TO GET FORWARD
11A: PHYLLIS IS GETTING SLOW, COMPLAINING.

12 : ADAM'S RED SHIRT ADDED SOMETHING COLORFUL TO THAT SHOT.
12A: " FORWARD "

13 : I'M TRYING NOT TO STOP THINKING PRETHOUGHTS.
13A: ADAM'S ANALYZING THIS. 11 OCLOCK NEWS.

14 : FINGERS
14A: ANNA'S LONG LEATHER LEGS. NO BRASSIERE? TITS.

15 : GARY'S NOT PUSHING OVER ENOUGH. I'M EXPECTED TO DO HIS PART TOO
15A: FOLLOW BILL. GET.

16 : BILL'S LITTLE FINGER IS DELICATE IN ITS MOVEMENTS.
16A: RESTING. EVERYTIME I'M BEHIND & TRY NOT TO LISTEN

17 : I'M TRYING TO LISTEN TO ADAM. SHOULD I?
17A: PHYLLIS IS SENDING OUT ~~XXXXX~~ BORE - VIBES. COOL BREEZE.

18 : GARY DIDN'T ~~SEE~~ EVEN REALIZE I WAS BEING AGGRESSIVE.
18A: NOW SHE'S TRYING TO STAY BORED. TALK BRISKLY.

19 : THIS IS GETTING BORING.
19A: I SAW MYSELF AGAIN IN THE LENS; BUT RIGHT - SIDE UP ?

20 : THE SHUTTER IS VISIBLE.
20A: EYES FRONT. NOW WE'RE TOGETHER.

21 : WHY DOES GARY KEEP QUESTIONING IT ?
21A: NOW I'M UPSIDE DOWN - THINGS ARE RELAXED

22 : HOW COME I DIDN'T SMILE ?
22A: WE'RE PROS TOO. WITHOUT THINKING I AM THINKING -

23 : SIGH.
23A: I DECLARE: THIS IS PURE ART. FUN.

24 : I'M ALWAYS THE ONE WHO MUST COMPROMISE.
24A: ANOTHER FULL COLOR REFLECTION. WHERE ?

25 : GARY ALWAYS PRETENDS TO THINK UP ALL THE GOOD CLICHÉES.
25A: THREE CIRCLES, OUR HEADS, THE IRIS. MEMORY: " I STICK UP ... "

26 : I DIDN'T FINISH NO. 25
26A: SQUEEZED IN, THESE PHOTOS WILL BE LOUSY ?

27 : PRICK (TO ADAM) (AND HIS UNPROGRESSIVE THINKING)
27A: AGAIN UPSIDE-DOWN, PHYLLIS' TRICK RAGE.

28 : I'M FOR CHILDREN; BUT I'M ALSO FOR ABORTIONS.
28A: I'M GONNA FADE BACK. BET MY NOSE IS IN.

29 : CAN I TRUST GORDON'S ALTRUISTIC ~~XXXXXXXX~~ ? THOUGHTS ?
29A: NOW I SEE. THE CLEAR COLOR REFLECTION. THE VIEWFINDER

30 : I'M LISTENING TO MAUREEN " STICK UP " FOR HERSELF.
30A: BILL NOTICED ME MOVING BACK OUT.

31 : I'M NOT BEING ALL SERIOUS
31A: BOY, FRIENDLY WARM ARMED GIRL.

32 : I LAUGHED.
32A: BILL, I SEE YOU, PHOTOGRAPHER.

33 : BILL'S MORE RELAXED NOW.
33A: BILL IS SERIOUS. GOOD PRO.

34 : I'M LOOKING AT THAT RULER AGAIN.
34A: JUST FUN, OK B.

35 : IT'S THE LAST ONE.
35A: NOW I'LL CIRCLE THE CARTESIAN FIRST PRINCIPLE I THINK THEREFORE I AM. I THINK, (THEREFORE I AM)

36A: HE TOOK IT.

Undoing the Earth's Spin (détail),
Rosemont, 1976, épreuve couleur.

Undoing the Earth's Spin (detail),
Rosemont, 1976, colour print.





Patrice Loubier
et Bill Vazan
en conversation
le 29 août 2008

A Conversation
Between Patrice Loubier
and Bill Vazan
August 29, 2008

Patrice Loubier
et Bill Vazan
en conversation
le 29 août 2008

Patrice Loubier: *Bill Vazan, dans les années soixante vous élargissez votre pratique créatrice en passant de la peinture ou du dessin à des trajets pédestres ou des tours d'autobus. Qu'est-ce qui vous a amené ainsi à l'art conceptuel?*

Bill Vazan: Ce serait long et complexe à expliquer. En bref, le type d'art que je pratique a toujours eu à voir, en quelque sorte, avec les idées ou avec un espace mental, même lorsque je faisais de la peinture. Je crois que cela est très symptomatique de la période actuelle et des années 1950 et 1960 – mon époque –, alors que l'art ne se résumait plus à faire de la peinture et à produire des objets au moyen de la matière. C'était comme si nous pensions alors de plus en plus à ce que nous faisons. Et puisque je m'intéressais à des sujets comme la nature et la science, et que les cours que j'avais suivis à l'école secondaire concernaient fondamentalement l'art commercial – j'ai même travaillé dans une agence de publicité pendant quelques mois –, je devais faire preuve d'une certaine flexibilité en termes de technique et de manipulation des idées. Et comme je m'intéresse à plusieurs choses, à plusieurs champs, non seulement en art, on peut voir comment ces autres intérêts en sont finalement venus à faire partie de ma pratique. Ce que je veux dire, c'est que je ne faisais pas bêtement de l'art sans trop réfléchir. Et c'est vrai pour la plupart des artistes de cette période. Autrefois, les gens allaient à l'école d'art pour apprendre à maîtriser des techniques; dans les années 1950 et 1960, ils se sont mis à fréquenter l'université et l'entreprise artistique est alors devenue une démarche intellectuelle.

Il y a aussi le fait que, quand j'ai eu dix-huit ans, en 1952, mon frère cadet a été atteint de schizophrénie. J'en étais à ma deuxième année d'étude en art au collège. Sa maladie m'a ébranlé. Je pensais que j'allais souffrir d'une maladie mentale comme lui. Il était meilleur artiste que moi et ma conclusion immédiate – et erronée – a été que l'art pouvait détruire. Quand « cela » allait-il me rattraper? Cette expérience m'a complètement démolie. J'ai dû quitter les études parce qu'elles m'étaient devenues insupportables. Je n'avais personne pour me guider, aucun mentor ou qui que ce soit. Je me sentais coupable, pensant que j'étais peut-être responsable de ce qui s'était produit, ne sachant pas que cette maladie n'est pas le résultat de quelque chose, mais qu'on naît ainsi, que le cerveau est défectueux, qu'il est fait différemment. J'ai fini par abandonner mes études en art. Je voulais oublier. L'art était mon ennemi. J'ai donc essayé de faire un boulot normal, j'ai même travaillé comme porteur aux bureaux de Railway Express au centre-ville de Toronto pour gagner des sous. Je me suis finalement tourné vers la comptabilité, mais j'ai compris après un certain temps que je ne pouvais aider mon frère qu'en étant présent comme soutien. Durant cette période, soit de 1952 à 1962, je n'ai pas produit d'art. Je suis tout de même allé en France en 1954-1955 pour voir ce qui s'y faisait. Sans réaliser d'œuvre, j'ai suivi quelques cours à l'École des beaux-arts à Paris. Toutefois, il n'en est résulté aucun développement, aucune idée. J'ai remarqué au fil des ans que, même durant cette période de dix ans, mon cerveau travaillait constamment comme celui d'un artiste. C'est comme si, en imagination, j'avais vu des directions, exploré des hypothèses, mais sans réaliser d'œuvre. J'imagine que ça ressemble un peu au travail des poètes ou des écrivains. Même s'ils ne font rien de réellement physique, leur esprit et leur psyché sont actifs.

Puis, après ces dix années durant lesquelles je me suis marié et suis devenu père pour la première fois, j'ai souffert d'une colite. Mes intestins étaient perforés par l'acide. Je perdais du poids. J'ai dû aller me faire soigner à l'hôpital. J'ai fait un deuxième séjour, cette fois à l'Hôpital Royal Victoria où je me suis remis à l'art. Plutôt que de m'enlever l'intestin grêle, on m'a prescrit des stéroïdes et des soins psychologiques. J'ai sans doute parlé de mon expérience en art à mon psychologue parce qu'il est allé voir mon épouse et lui a dit: « Il faut que vous arriviez à le convaincre de refaire de l'art. » Elle est donc débarquée avec de l'aquarelle,

A Conversation
Between Patrice Loubier
and Bill Vazan
August 29, 2008

Patrice Loubier: *Bill Vazan, in the 1960s you broadened your creative practice, moving from painting and drawing to walks and bus rides. What was it that led you to Conceptual art?*

Bill Vazan: That's going to be very complex and very long. What it comes down to is that my kind of art has always been sort of in towards the idea or the mental area—even though I was making paintings. I think it's very symptomatic of the time that we live in now, and at that time—which was the '50s and '60s for me—art had gotten away from people just being straight painters and doing things with their matter. It was as if we were thinking more and more about what we were doing. And because I had an interest for such things as natural and scientific data, and the courses that I took at a high school level were basically commercial art—I even went into an advertising agency for a few months—this all demanded some sort of flexibility of technique and manipulation of ideas. And since my interest is in many things, many areas, not only in the arts, you can see why these other interests somehow eventually did become part of my art. I guess I'm saying that I wasn't like a donkey routinely creating art without much thought. And that's pretty well the case for most artists as of that period. In the past, people went to art school to learn studio technique, but in the '50s and '60s, they started to go to universities. Artistic endeavour became more of an intellectual thing.

There is also the fact that when I was eighteen years old, in 1952, my younger brother came down with schizophrenia. I was in my second year of art college in Toronto. His schizophrenia knocked me flat. I thought I was going to be mentally sick because my brother was sick. My brother was a better artist than me; my immediate—and wrong—conclusion was that art could destroy. And would “it” come after me? It was a total devastating thing. I had to quit school because I couldn't stand it anymore. I had nobody to guide me—no mentors—or whatever. I had guilty feelings that maybe I induced this kind of thing—not realizing that it's not something you do, it's basically something you're born with because the brain isn't functioning; is formed a different way. All of this combined to get me out of art school. I wanted to forget. Art was my enemy. So I tried to do some regular work, even working as a porter in one of the Railway Express offices in downtown Toronto to make some money. Eventually I went into accounting, but then I began to realize after a time that I really couldn't help my brother much more than just being there as support. From that time period, from 1952 to 1962, I made no art. But I still went to France in 1954–1955 to see what was happening there. Without actually making art I did attend a few courses at the École des Beaux-Arts in Paris... however, there was no development of any kind, of ideas or whatever. Still, what I noticed, over time, was that even within that period of about ten years, my mind was continually working like an artist. It's as if—in the mind's eye—you see forms, you see directions, you question assumptions, without actually making the art. I guess it somewhat resembles people who are poets, or writers. They don't actually make anything physical, but their minds and their psyches are working.

Then, after these ten years, during which time I was married and had my first child, I came down with colitis. My intestines were being perforated by acid. I was losing weight. I had to go to the hospital for repairs. My second hospital stay was at the Royal Victoria Hospital, where I came back to art. Instead of having my small intestines cut out, I was given steroid drugs and psychological care. I must have told my psychologist about my art experience because he went to my wife and said to her, “You've got to get him back to making art.” So, she came in with the watercolours, papers, and in the hospital

du papier, et j'ai recommencé à faire de l'art à l'hôpital, réalisant des choses très simples, comme avant mes études de beaux-arts. C'est ainsi que j'ai recommencé à travailler en 1962. En raison de mon «inclination», pourrait-on dire, pour cette forme d'art fondée sur l'«idéation», et parce que je m'étais privé de «faire» de l'art et que j'avais laissé mon esprit fonctionner, involontairement j'en suis arrivé à un penchant pour le conceptuel. C'est ainsi que je rationalise les événements. Et il est clair que, par les temps qui courent, toutes les formes d'art émanent d'un concept.

Et, en même temps, étant très ambitieux, je voyais bien que l'art changeait. Et je me suis dit: «Eh bien, je ne ferai plus de truc géométrique, je ne ferai plus de peinture. Je vais faire des trucs conceptuels.»

P.L.: *Mais la dimension conceptuelle réside aussi dans l'économie de moyens de votre travail: lorsque vous faites un trajet ou que vous tracez une ligne dans la neige, il y a une absence de prétention à la pérennité de l'œuvre, même s'il y a bien sûr la photographie qui vient l'«immortaliser», en conserver une trace. Lorsqu'on pense au monument, à toute une partie de l'art occidental, on trouve l'idée de marquer durablement le territoire, de créer des objets stables, pérennes, alors que votre pratique tend davantage à quelque chose de beaucoup plus immatériel, de beaucoup plus léger.*

B.V.: Parce que l'art s'est intellectualisé, on n'a plus trop à se creuser la tête pour réaliser des objets durables parce que cela pourrait également s'avérer répétitif. Et parmi les moyens permettant d'enregistrer l'objet, de le rendre visible au public et de le perpétuer, il y avait, entre autres, la gravure, la photographie et la vidéo. On pouvait le reproduire à volonté. Par ailleurs, il y avait un désir de sortir de l'atelier – découverte qui a permis à des artistes de devenir des globe-trotters. On n'emporte rien et l'on se sert plutôt de ce qu'il y a sur place. C'est un avantage d'une certaine manière. Quand, au départ, j'ai voulu prolonger mes lignes de la toile au plancher, puis à l'extérieur, il s'agissait de situer ces lignes dans un contexte artistique. Puis j'ai réalisé que je n'avais pas à prolonger les lignes de manière formelle, qu'elles soient droites, courbes ou angulaires. Les lignes existaient déjà dans le monde: itinéraires de bus, rues qui vont dans toutes sortes de direction, réseaux de métro. Donc, ce geste est un peu «dada» ou duchampien. Grimpe dans ce bus pour le rendre visible; prends des photos ici et là de ces anonymats et anomalies énormes, mais peu apparents. Et c'est ça, l'œuvre.

P.L.: *Qu'en est-il des gens qui vous regardaient et se rendaient compte qu'il se passait quelque chose lorsqu'ils vous voyaient prendre des photos, par exemple à Toronto, quand vous marchiez dans la rue Yonge?*

B.V.: J'ai mis environ onze heures, un bon moment donc, pour *Yonge Street Walk* qui, en fait, a été réalisée trois fois, dont la première en décembre 1969. Pour faire chaque photo, je traversais la rue au feu vert. La circulation était arrêtée et je devais m'assurer de photographier assez rapidement, avant que le mouvement ne reprenne. La plupart des gens, j'imagine, ne me remarquaient pas, étant trop occupés à traverser la rue. Rien ne semblait étrange pendant ces mouvements simultanés.

D'autres œuvres ont attiré des regards interrogatifs. Dans mes *Bus Rides*, vous remarquerez quelques passagers qui me regardent ou qui se détournent parce qu'ils ne veulent pas faire partie de mon processus de prise de photos. Mais ça s'arrête là. Là où j'ai eu un problème avec le public, c'est lorsque j'ai commencé à faire du travail sur le terrain, par exemple certaines de mes promenades-labyrinthes dans la neige au parc Maisonneuve. Là, la police s'est pointée. Quand j'ai réalisé *World Line*, la GRC s'est finalement présentée à ma porte.

Récemment, après avoir terminé deux œuvres dans le métro de Paris et alors que je photographiais un plan détaillé à la station Cité universitaire du RER, une policière m'a averti: «Vous ne pouvez pas prendre de photos ici. C'est interdit dans le réseau du métro.» Heureusement, elle n'est apparue qu'après mon cinquième jour de travail. Je m'étais assuré d'être très peu visible – c'est l'expérience. J'agis vite, je me déplace et je change de train, entre autres stratégies.

P.L.: *Il y a comme une nécessité d'agir en catimini.*

B.V.: Oui, on agit comme un espion d'une certaine manière.

I started to work on art again, making very simple pre-academic kinds of stuff. That started me rolling—1962 onwards. Because of, let's say, my “bent” towards this kind of “ideation art,” and by me depriving myself of “making” art and letting my mind work, involuntarily, I came up with more of a slant towards the conceptual. My rationalization of these events. And clearly, all modes of art these days are idea-based.

And also at the same time, since I'm very ambitious, I could see that art was shifting. And I said, “Well, I'm not going to do any more geometric stuff, I'm not going to do any more painting. Get into the idea stuff.”

P.L.: *But the conceptual aspect is also present in the economy of means of your work: when you go on an itinerary, or mark a line in the snow, there is no pretension to any longevity of the work—although, of course, it comes to be “immortalized” through photography, which preserves a trace of it. When we think of monuments, a whole swath of Western art, we find this idea of permanently marking the territory, of creating stable, durable objects, whereas your work tended toward something much more immaterial—much lighter.*

B.V.: Because art had become intellectualized, you didn't have to worry too much about making durable objects because it could also be repetitive. And the means of recording this and bringing it before the public was something that could be perpetuated either by print, by photos, by video, or by any number of means. You could keep on reproducing the whole thing. But there was also the desire to go outside the studio, which revelation allowed some artists to become world travelers. You bring nothing, but use what you find at each site. It's a blessing in a way. When I first wanted to extend my lines from my canvas onto the floor and then to the outside, it was a case of making these lines fit within an art context. But, then I realized that I didn't have to extend the lines which were of a formal nature: straight or curved, or angled, or whatever. It could be the lines already in place in society: bus routes, streets that run in any number of ways, to subway network systems. So it's somewhat like the “Dadaist” or the “Duchampian” kind of gesture. Jump in there to make it visible; take photos here and there of these enormous—barely apparent—anonymities and anomalies. And there's your piece.

P.L.: *What about the people who looked at you and realized that something was going on—if they saw you taking pictures, for example, when you were in Toronto walking all along Yonge Street?*

B.V.: It took about eleven hours, a long time. That *Yonge Street Walk* was actually made three times, the first one in December of '69. What happened was that for each photo I would cross the street with the green light. Traffic was stopped and it was up to me to make sure I took the picture quick enough before the traffic restarted. Most people, I guess, did not notice me because they were too busy crossing the street. Nothing appeared odd during simultaneous movement.

In some other pieces, there were puzzled looks. In my *Bus Rides*, you will notice a few passengers looking at me or turned away because they did not want to be involved with my picture taking. But it wasn't much more than that. Where it became a problem with the public was when I started to do actual land work, such as some of my labyrinth snow walks in Maisonneuve Park. There, the police showed up. Eventually, with *World Line*, the RCMP knocked at my door.

Recently, after completing two Paris subway pieces and while I was shooting a wrap-up map image at Cité Universitaire RER station, a woman station agent warned me, “You can't take pictures here. It's forbidden to take pictures in the metro system.” Luckily, she only appeared after the five days of work. I had made sure I wasn't very visible. This comes from experience. I go fast, I move, I change my position in the subway cars and all that sort of strategy.

P.L.: *There's a sort of need to work surreptitiously.*

B.V.: Yes, it's like being like a spy in a way.

P.L.: *Vous vous déplacez sans cesse pour ne pas être pris ou vu en train de faire quelque chose d'inusité.*

B.V.: Vous seriez étonné de savoir à quel point nous sommes surveillés. Il ne faut pas trop s'écarter du flux normal des activités quotidiennes.

P.L.: *Et vous devez, j'imagine, être pleinement conscient de ce qui se passe là où vous travaillez!*

B.V.: Je me souviens que, lorsque j'ai fait les *Subway Rides* à Montréal et à Toronto, chaque station avait une identification spatiale et des références temporelles que j'utilisais pour la documentation. Il y avait des horloges sur les quais. Cependant, lorsque j'en suis venu à faire les *Rides* à New York et à Paris, on y trouvait difficilement des horloges. Ces réseaux sont vastes. Pour cela et parce que je voyage souvent à bord de trains express, je dois adopter une sorte de cinéma-vérité comme technique documentaire. Même lorsque nous passons tout droit dans une station, je prenais quand même des photos de quelques passagers. Peu importe ce qui est photographié, il s'agit d'un témoignage. Même si c'était – c'est – brouillé.

P.L.: *Dans le cas des Walks, où se situe l'œuvre exactement? Existe-t-elle uniquement au moment où vous faites la promenade? Ou l'œuvre est-elle également présente dans les photographies, dans les documents?*

B.V.: C'est une question qui a toujours été très importante. La réponse complète, c'est que l'œuvre est dans les deux. Elle a sa vie. Elle existe dans une communauté plus vaste. Et la continuité la plus grande de l'œuvre se situe dans le cadre temporel d'une vie, dans le fait de ma présence ici et de ma perception de l'existence. Dans le cas précis d'une promenade, mon expérience antérieure est comme le terreau de l'œuvre – elle en nourrit l'idée – et elle se manifeste lors de l'exécution de la marche. Elle est ensuite partagée avec d'autres par la documentation. On ne peut pas dire qu'un pas – une seule prise de vue – est plus important que le mouvement: c'est tout cela qui constitue l'œuvre.

J'espère que les gens qui voient l'œuvre à la fin, dans sa phase documentaire, en tout ou en partie, comprendront que son existence implique une expérience vécue. Ils doivent comprendre l'impulsion pour saisir l'œuvre dans son entier. Ce qu'ils voient n'est qu'une interprétation, une deuxième ou troisième lecture. La valeur première se situe au début – dans l'exécution –, ce que beaucoup de gens ont tendance à oublier.

Donc, si je dis que n'importe qui peut le faire, je dis en quelque sorte: «Je suis comme un exemple. J'ai fait mon œuvre. Si tu veux vraiment savoir ce que c'est, fais la tienne.» C'est très facile à réaliser. Mais la plupart des gens n'ont pas, je crois, la rigueur ou la motivation pour aller jusqu'au bout. Je réfléchis de manière générale – prenant en compte toutes les traversées et manipulations de la surface terrestre.

P.L.: *La plupart des gens, en effet... sans parler des heures passées dans le métro...*

B.V.: On peut dire que ça demande du temps... À Paris, il y a quelques jours à peine, j'ai réalisé deux œuvres. La première, *Tout le métro*, pour la création de laquelle j'ai visité toutes les stations, m'a demandé trois jours, environ trente heures. Et la deuxième œuvre, *Aux Portes*, a requis entre quinze et vingt heures parce que je ne me suis pas rendu dans toutes les stations. Revenant en quelque sorte sur mon passé, j'ai commencé à la Cité universitaire, première station que j'ai utilisée pour aller au cœur de la ville alors que je résidais à la Maison des étudiants canadiens, en 1954-1955. Je suis allé jusqu'à la station Denfert-Rochereau, puis j'ai pris une correspondance vers le sud en direction de la station Porte d'Orléans et enfin une autre ligne en direction ouest, vers la Porte de Vanves. J'ai fait des zigzags – et du pointillé – sur le périmètre de la ville. Je n'ai pas touché à la partie centrale du réseau de métro. Je suis allé de Porte en Porte jusqu'à ce que j'aie fait un tour complet. Autrement dit, je me suis rendu à chacune des ouvertures de la ville, à chacune de ses portes, comme on l'aurait fait dans le passé ou comme on l'aurait imaginé. Il était important pour moi de réaliser cela physiquement. J'aurais pu l'écrire. En art conceptuel, on ne fait parfois que décrire. Mais je tenais à vivre la chose, à la réaliser. C'est comme une analogie avec l'existence: nous allons à plusieurs endroits, nous suivons des lignes, des grilles et des réseaux, nous sommes

P.L.: *You keep moving just to make sure that you are not caught or seen as doing something special.*

B.V.: You would be surprised at how much surveillance exists out there. Do not step out of your normal daily flow of activities.

P.L.: *And make sure, I guess, to be fully aware of what is going on wherever you work!*

B.V.: I remember that when I did the Montreal and Toronto *Subway Rides*, each station had place names and time referents for my documentation. Platforms had clocks. Whereas, when I got to the New York and Paris *Rides*, clocks were rarely to be found. These networks are vast. Because of this, and along with sometimes being on "express" rather than on "local" trains, I was forced to adopt a kind of cinéma vérité documentation technique. Even though we were passing through a station without stopping, I would shoot through the crowds. Whatever you shoot, that counts as being there. Even if it was—is—a blur.

P.L.: *As for a Walk piece, where is the work exactly? Does the work exist only at the moment that you do the walk? Or is the work also present in the photographs, the documents?*

B.V.: That has always been a very important question. The full answer is that it is in both. It has a life. It is in a wider continuity. And the more encompassing continuity is that these works exist within a life's timeframe, that of my being here and perceiving existence. To be more specific and talk about a *Walk* piece, the work exists from my past whole experience—feeding the idea—translated to form when executed. It is then shared with others afterwards through documentation. You are not going to say that one step—an outtake—is more important than the flow: all of it is the work.

Hopefully the people who see the work at the end, which is the documentation, whether in full or in part, will understand that there was an experience in making it. They need to grasp the impetus in order to get the full benefit of what the work was. What they are seeing is but an interpretation within secondary and tertiary terms. The main validity is at the beginning—at the doing—which a number of people tend to forget.

So, if I say anybody can do it, in a way I'm sort of saying, "Well, I'm like an example. I've done mine. So if you really want to see what it's like, do yours." It's very simple to make. But most people don't have, I think, the rigour, nor the mentality to follow through on that. I'm reflecting in a general way—encompassing all traversing and manipulations of land surface.

P.L.: *Most people might not, indeed—let alone the hours spent in subways...*

B.V.: I guess it was a long time... In Paris, just a few days ago, I made two works. The first one, *Tout le métro*, where I visited all the stations, took me three days—about thirty hours. And the second work, *Aux Portes*, took me about fifteen to twenty hours because I didn't go to every station. What I did was, as I sort of relived my past, I started from Cité Universitaire, my first station into the city centre when I was at the Maison des étudiants canadiens in 1954-1955. I went up to Denfert-Rochereau station, then transferred onto a south line to Porte d'Orléans station. Then back up to the next one over west, which was to Porte de Vanves. Zigzagging—and stitching—the city's perimeter. The middle area of the subway system, I didn't touch. I went Porte after Porte until I had made the whole circle. In other words, I'd gone to every city opening, or gate, as it was in the past, or how it was imagined to be in the past. It was important for me to physically do this. I could have written it out. With Conceptual work you sometimes just make a description. But it was important for me to live this and do this. It's almost like an analogy to our existence: we go to many places, we follow lines, we follow grids and networks, we're very much connected to man's artificial—but usually necessary—delineations of time and space.

P.L.: *You spoke of the lines that are already there, in the urban space, ready-made. As an artist, you merely have to choose them and "draw" them*

reliés aux délinéations temporelles et spatiales artificielles, mais généralement nécessaires, faites par l'homme.

P.L.: *Vous avez parlé des lignes qui sont déjà là, dans l'espace urbain, ready-made. En tant qu'artiste, vous avez simplement à les choisir et à les «dessiner» en utilisant des parcours à pied ou en métro, peu importe les moyens. On peut simplement prendre un plan du métro de Paris et indiquer une ligne en disant «on peut aller d'ici à là», mais vous dites qu'il est également important de passer des heures à faire et à vivre le voyage. C'est intéressant, cette coprésence de l'idée et de l'expérience.*

B.V.: C'est important pour moi. J'imagine qu'on ne peut pas faire d'abstraction à moins de connaître un peu la réalité. On ne peut pas arriver à élaborer un concept sans avoir vécu ou expérimenté quelque chose. En effet, l'abstraction signifie qu'on abstrait quelque chose, qu'il s'agit d'une réduction, d'un résidu d'autre chose. Le concept est comme le résidu de l'expérience.

P.L.: *En ce qui concerne l'expérience, j'aimerais vous entendre parler du ludisme. Je pense que parfois nous voyons l'art conceptuel comme quelque chose de sec, d'uniquement cérébral, rationnel. Mais il y a une sorte de jeu, de légèreté, qui fait partie également de votre travail.*

B.V.: Eh bien, oui. Mes trucs conceptuels peuvent être rigoureux et devenir parfois très secs. Mais ce qui arrive, comme dans la plupart des projets, c'est qu'on a tendance à ne pas toujours maintenir le sérieux. Il faut en quelque sorte alléger les travaux pour les rendre plus agréables, à la fois pour la personne qui les produit et les perpétue, et pour quiconque les verra ou en fera l'expérience. Mon travail est également relié à l'enfance. L'art découle des premières expériences. Certaines de nos expériences les plus révélatrices proviennent de ce qu'on a appris ou vécu comme enfant. Tracer des lignes dans le sable ou des anges dans la neige, éviter les fissures dans le trottoir en sautillant sont des expériences d'enfance. L'art est un prolongement de nos premières expériences. On peut également le voir en termes d'histoire de l'humanité: c'est comme prolonger les expériences des temps primitifs jusqu'à une époque civilisée.

P.L.: *Revenons aux nombreuses promenades que vous avez faites à Toronto et à Montréal. La grille urbaine de ces villes a-t-elle eu de l'importance pour vous?*

B.V.: Non, elles étaient simplement ready-made, des objets trouvés. Bien sûr, je sais qu'à Toronto et à Montréal il y a ces grilles presque géométriques, mais l'idée ne concernait pas tant ce sujet que les possibilités de transport dans le système de grille existant. Pour moi, il s'agissait de l'idée d'utiliser des corridors publics, sociaux. Plutôt que d'être à l'extérieur des lignes ou des bandes que je traçais dans mes tableaux, j'avais progressé pour me retrouver à l'intérieur d'elles. Parce que, lorsque considérés comme des corridors, les rues, les bus, les autos et, finalement, les trajets en avion m'ont révélé une expérience intérieure dans les deux sens, soit physique et psychique. Plutôt que d'être un géant penché sur son dessin ou sa peinture – comme mes dessins à l'encre ou mes constructions de corde et de clous des années 1960 –, je m'étais réduit à la taille d'un insecte. L'important était que, dans la société actuelle, ces choses existaient et que, comme artiste, je pouvais me les approprier. Ils devenaient mes outils.

P.L.: *Vous utilisez ce qui est disponible dans cette ville-ci ou celle-là. Vous pouvez donc créer une œuvre à peu près n'importe où. Et n'importe quand.*

B.V.: Exactement. Nous pouvons établir les paramètres qui nous conviennent. En tant qu'êtres humains, nous pouvons fixer l'«a-b-c» ou le «1-2-3», les configurer de manières diverses et en faire un jeu. Et c'est ça, l'œuvre!

P.L.: *Il y a donc également une idée de liberté. Vous n'avez pas à vous rendre à votre atelier pour travailler; vous pouvez travailler n'importe où et faire ce que vous voulez?*

B.V.: J'ai reproduit mes processus mentaux au moment où je ne réalisais pas d'œuvres concrètes. Même au cours des premières années où je suis revenu à l'art, je n'avais pas d'atelier. Parce que je n'en avais pas et que j'étais enclin à cette sorte d'idéation, tout autour de moi pouvait

using journeys on foot or by metro, whatever the means. But even if we can simply take a map of the Paris metro and point out a line, saying “we can go from here to there,” you're also saying that it's important to spend those hours making and living the journey. That's interesting—that co-presence of the idea and the concrete experience.

B.V.: Important for me. I guess you can't make an abstraction unless you know something of reality. You can't make a concept unless there is something you have lived or experienced to make that concept. Because abstraction means that you're abstracting, that you're making a reduction, a residue of something else. Concept is like a residue of experience.

P.L.: *Regarding experience, I would like to hear something about “ludisme.” Sometimes I think we tend to see conceptual art as something dry—only cerebral, only rational. But there's a kind of play, of lightness, too, involved in your way of working.*

B.V.: Well, yes. Even my Conceptual stuff can sometimes be rigorous and become very dry. But the thing is, like in most endeavours, you tend to not always keep the seriousness in place. You have to somehow lighten it up to make it more palatable to you as the person perpetuating that, and for the people who are going to see or experience it. This is also connected to childhood. Art comes from first experiences. Some of our most telling experiences come from what we learned or lived as children. Making such things as lines in the beach sand, or snow angels—or skipping over sidewalk cracks—are childhood experiences. Art actually is like a prolongation of our first experiences. You could also see it in terms of the history of man. It's like prolonging what our first experiences were in primitive times as compared to civilized times.

P.L.: *Coming back to the numerous walks you did in Toronto and Montreal, I wonder if the urban grid of these cities has any significance for you?*

B.V.: No, they were just ready-made, *objets trouvés*. Sure enough, I know that in Toronto and Montreal there are these almost geometric grids, but the idea was not so much about that, but of the transportation possibilities within the grid system that was there. For me, it was the idea of using public, social, kinds of transport corridors. Instead of being outside of the lines or the bands I was depicting in my paintings, I had evolved to being inside them. Because when you think of it as a corridor, the streets, the buses, the cars—and eventually, the airplane trajectories—revealed to me interior experience in the two senses: physical and the psyche. Instead of being a giant over a line that you're drawing or painting—as in the early 1960s ink drawings and the nail-and-cord constructions—you've shrunk yourself into being a kind of insect. The main thing really was that in today's society, there were these things in place and, as an artist, I could appropriate them. They became my tools.

P.L.: *You use what is available in this or that city. So you can make a work almost anywhere. At any time.*

B.V.: Exactly. You can set up any kind of parameters. As humans we can define “abc,” “123,” set them up in certain fashions, and you make a game out of it. There's your work!

P.L.: *So there's an idea of freedom too. You don't have to come to your studio to work, you can do work wherever and whenever you want.*

B.V.: Which replicates what my thought processes were when I was not making material art. Even during the first few years when I came back to art, I had no studio. Because I didn't have it, and my bent was toward this sort of ideation, everything around me could be a studio, whether interior or exterior. You know that Paul Klee, the Swiss artist, said at one time, “Line is a point taken for a walk.” Which illustrates my work to a degree. I am the point walking. I'm traveling. For *World Line*, the reality of the line comes from the 25 sites' short angles of direction despite the fact that the entire line is not physically there. In today's society we are greatly governed by—and accept—invisible lines.

être mon atelier, à l'intérieur comme à l'extérieur. Vous savez que Paul Klee, artiste suisse, a déjà dit qu'«une ligne est un point qui est parti marcher» – ce qui illustre mon travail dans une certaine mesure. Je suis ce point qui marche. Je voyage. Pour *World Line*, la réalité de la ligne est donnée par les courts axes de direction des vingt-cinq sites, même si la ligne n'est pas là physiquement dans son entièreté. Dans la société actuelle, nous sommes gouvernés en grande partie par des lignes invisibles – et nous l'acceptons.

Même sur certaines de mes pierres, des lignes composées de points sont gravées. Dans les deux cas, l'esprit en construit une ligne. La vision est faite de points de focalisation et le cerveau, qui abhorre le vide, se charge du reste.

P.L.: *Et le mouvement crée la ligne. C'est une très belle image. C'est comme si vous deveniez, pendant vos promenades, votre propre crayon. Vous n'utilisez pas un matériau, comme l'encre ; vous vous servez de votre corps.*

B.V.: Être là. Dans le temps et l'espace. Je suis le crayon, je suis le pinceau, je suis l'appareil photo. Je dois donc tracer – vivre, expérimenter – la ligne pour que vous puissiez la voir !

Even some of my stones are engraved by lines made of dots. In both cases, your mind makes it into a line. Seeing consists of points of focus—the brain, abhorring a vacuum, does the rest.

P.L.: *And the movement creates the line. That's quite a beautiful image. It's almost as if you become, on your walks, your own pencil. You don't use a medium like ink; you use your body.*

B.V.: Being there. In time and space. I'm the pencil, I'm the brush, I'm the camera. So I have to do—to live, to experience—it to make the line you see!

Du local au global
From Local to Global

[134]

600 Foot Twine, 1969

[135]

195 Foot Twine, 1969

[136-137]

Canada in Parentheses, 1969

[138-139]

A Square Place, 1968-1971

[140-141]

North American Line, 1969-1979

[142-143]

Canada Line, 1969-1970

[144-145]

Intercommunication Lines, 1968/2002

[146-159]

World Line, 1969-1971

[160-161]

World Line Extended, 1969-1972

[164-179]

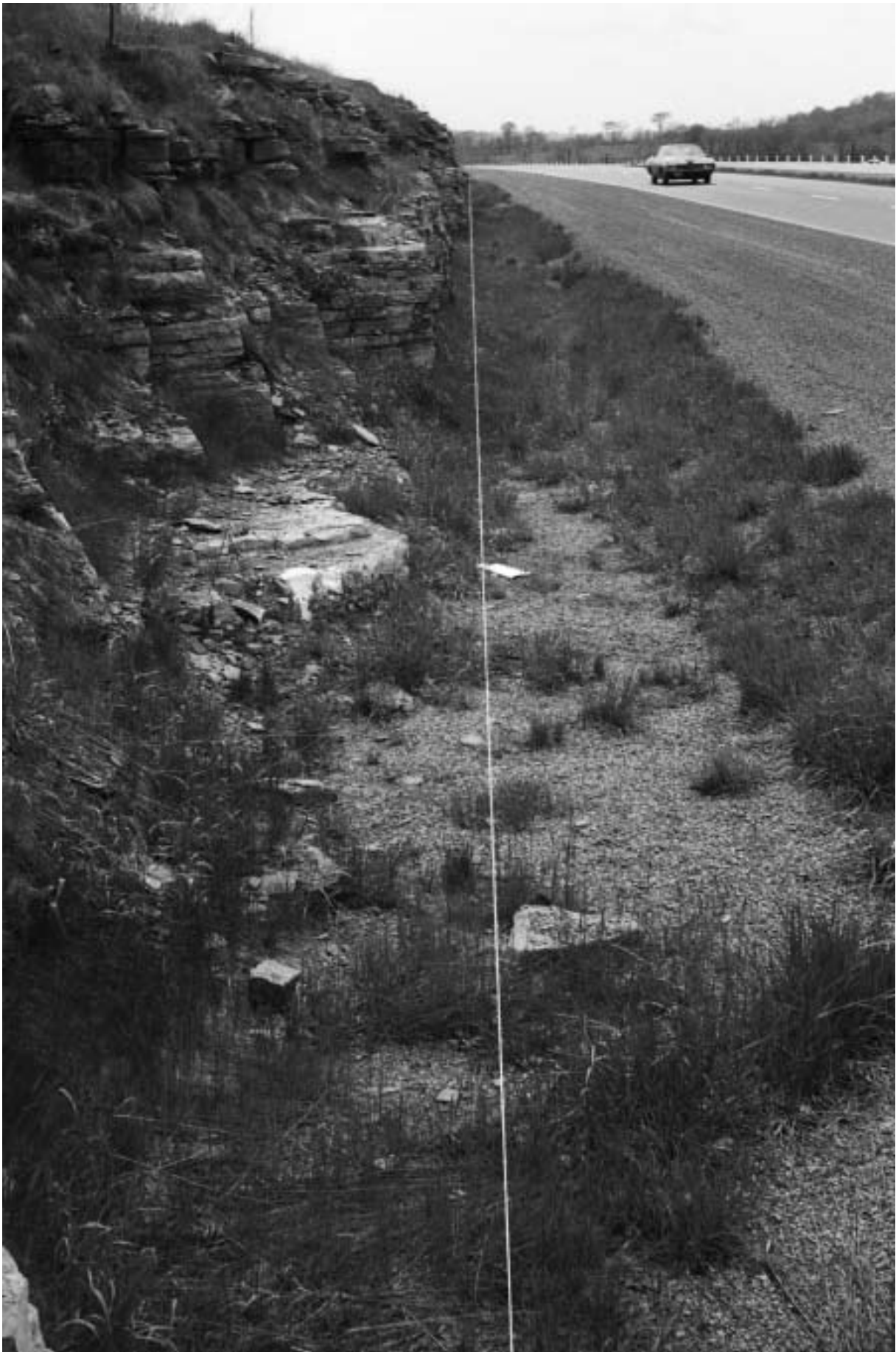
Contacts, 1971-1973

1. 600 Foot Twine (détail), 39 Mckenzie,
Toronto, 19 mai 1969.
(vue de l'intervention in situ)
2. 195 Foot Twine (détail),
route 401 à la hauteur de Kingston, Ontario,
20 mai 1969.
(vue de l'intervention in situ)

1. 600 Foot Twine (detail), 39 Mckenzie,
Toronto, May 19, 1969.
(in situ installation view)
2. 195 Foot Twine (detail),
Highway 401 near Kingston, Ontario,
May 20, 1969.
(in situ installation view)



1



2

Canada in Parentheses, Spanish Banks,
Vancouver et Paul's Bluff,
Île du Prince-Édouard, 13 août 1969,
4 épreuves à la gélatine argentique.

Canada in Parentheses, Spanish Banks,
Vancouver, and **Paul's Bluff**,
Prince Edward Island, **August 13, 1969**,
4 silver gelatin prints.





A Square Place, 1968-1971, carré imaginaire reliant Sainte-Thérèse de Blainville, Rivière-des-Prairies, Pointe-Claire et Verdun, 9 épreuves à la gélatine argentique, 9 cartes géographiques, crayon sur toile, 211 x 148 cm. Photo: Michel Brunelle.

A Square Place, 1968-1971, imaginary square connecting Sainte-Thérèse de Blainville, Rivière-des-Prairies, Pointe-Claire and Verdun, 9 silver gelatin prints, 9 federal maps, crayon on canvas, 211 x 148 cm. Photo: Michel Brunelle.

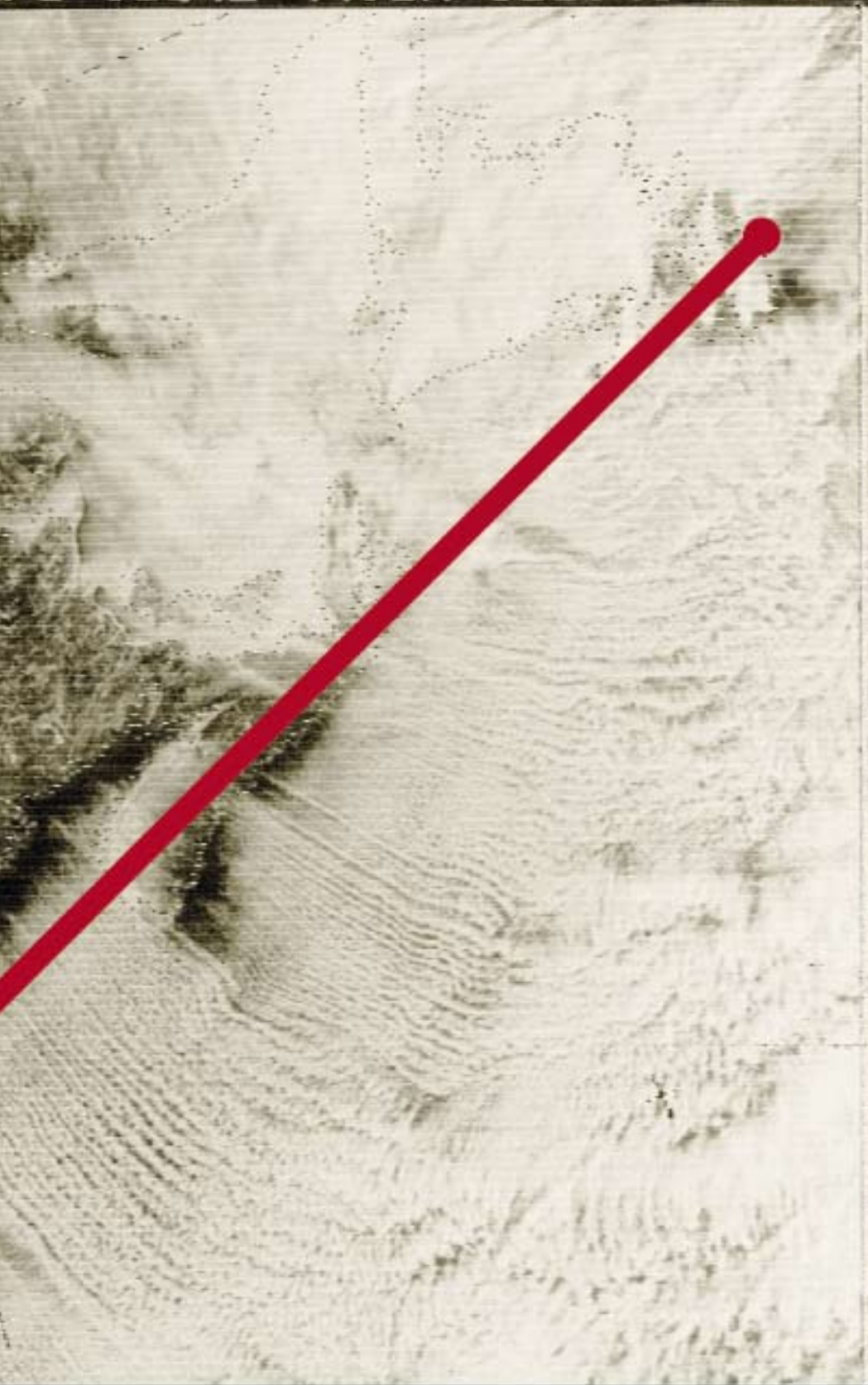


North American Line (détail),
de Honolulu, Hawaï à St-John's, Terre-Neuve,
1969-1979, épreuve couleur.

North American Line (detail),
from Honolulu, Hawaii, to St. John's,
Newfoundland, 1969-1979, colour print.

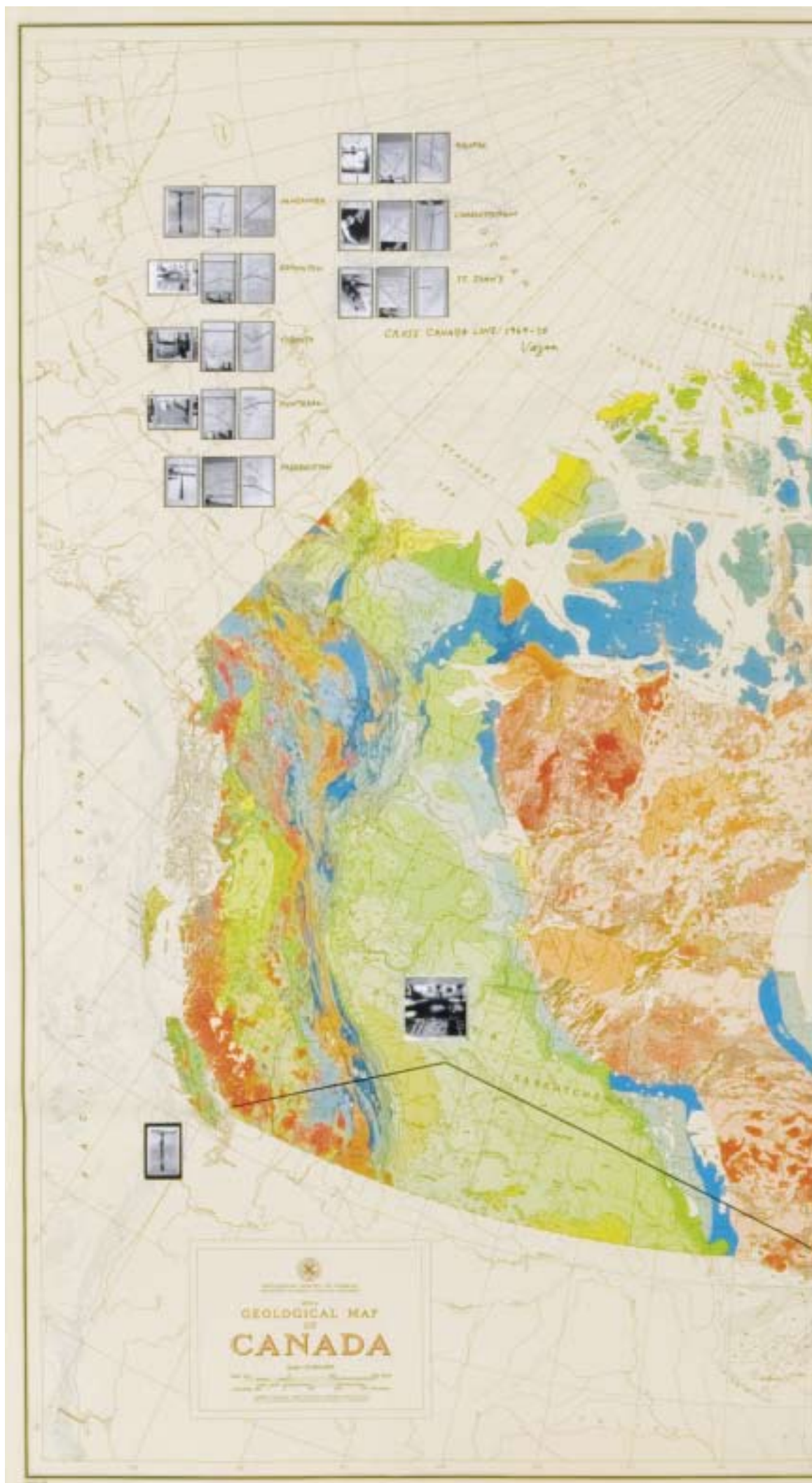


79 1354Z 44.3N 068.4W 2 OF 3



Canada Line, installation simultanément mise en œuvre le 9 janvier 1970 dans huit différents lieux au Canada, carte géologique fédérale, 32 épreuves à la gélatine argentique, encre, 119,8 x 129,2 cm. Photo: Michel Brunelle.

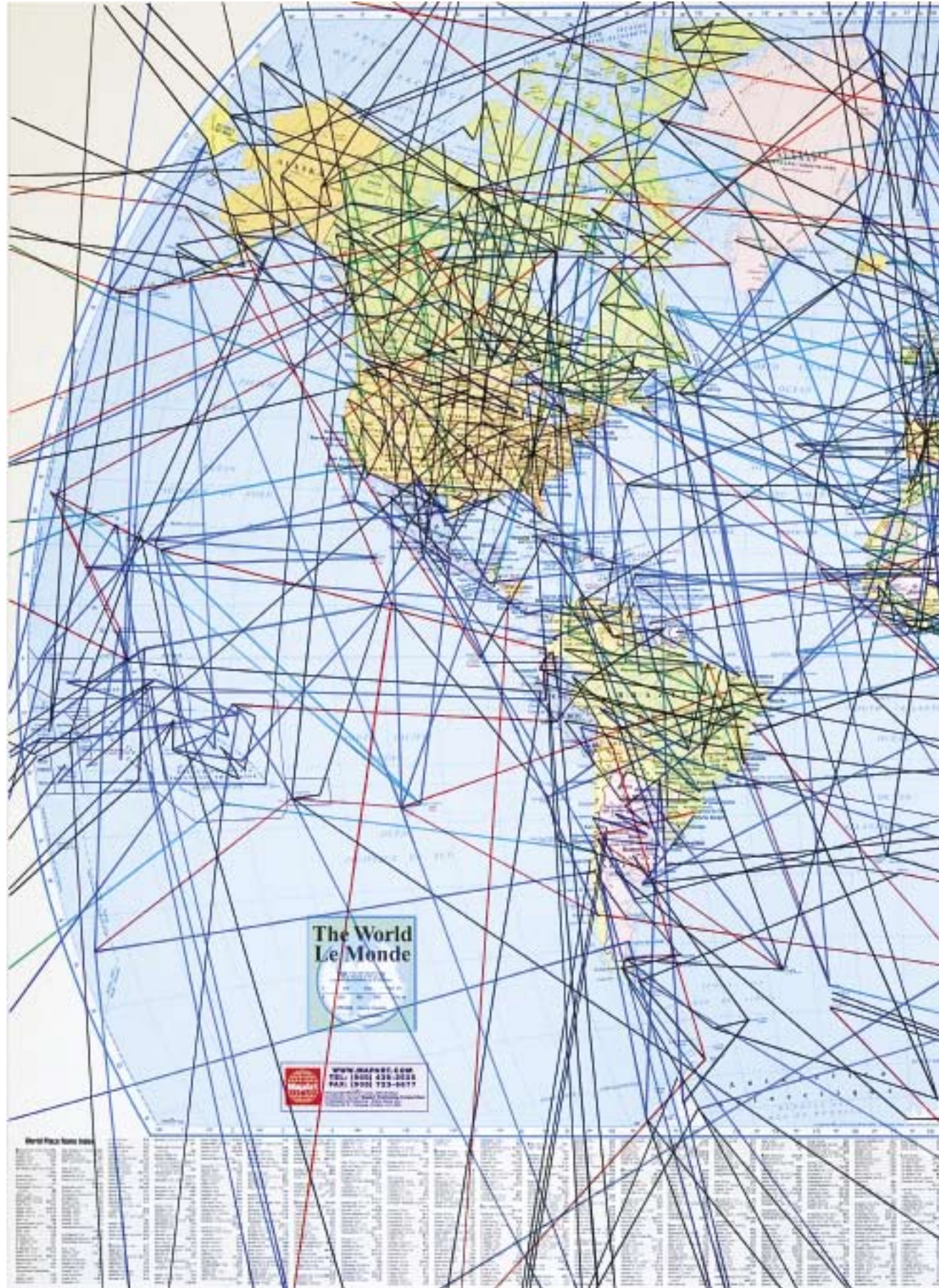
Canada Line, simultaneous tape installation on January 9, 1970, on eight sites across Canada, federal geological map, 32 silver gelatin prints and ink, 119.8 x 129.2 cm. Photo: Michel Brunelle.





Intercommunication Lines, 1968/2002,
encre sur carte géographique, 82,2 x 113 cm.
Photo: Michel Brunelle.

Intercommunication Lines, 1968/2002,
ink on map, 82.2 x 113 cm.
Photo: Michel Brunelle.





World Line (extraits), 1969-1971,
installation simultanément et mondialement
mise en œuvre le 5 mars 1971, livre: 108 pages,
27 x 20,7 cm chacune.

**World Line (excerpts), 1969-1971,
simultaneous tape installation around
the world on March 5, 1971,
book: 108 pages, 27 x 20.7 cm each.**



ZC CPD088 ZC VIA CANADIAN

heure locale - local time

ACA130 WSA557

CAML HL AAPE 015

PERTHA 15 9 1140

LT

MR W VAZAN 5171 ORLEANSAVE MONTREAL406CANADA
TAPE POSITIONED FRIDAY 5TH AS PLANNED REGARDS

WHITTLE

COL 5171 406 5TH

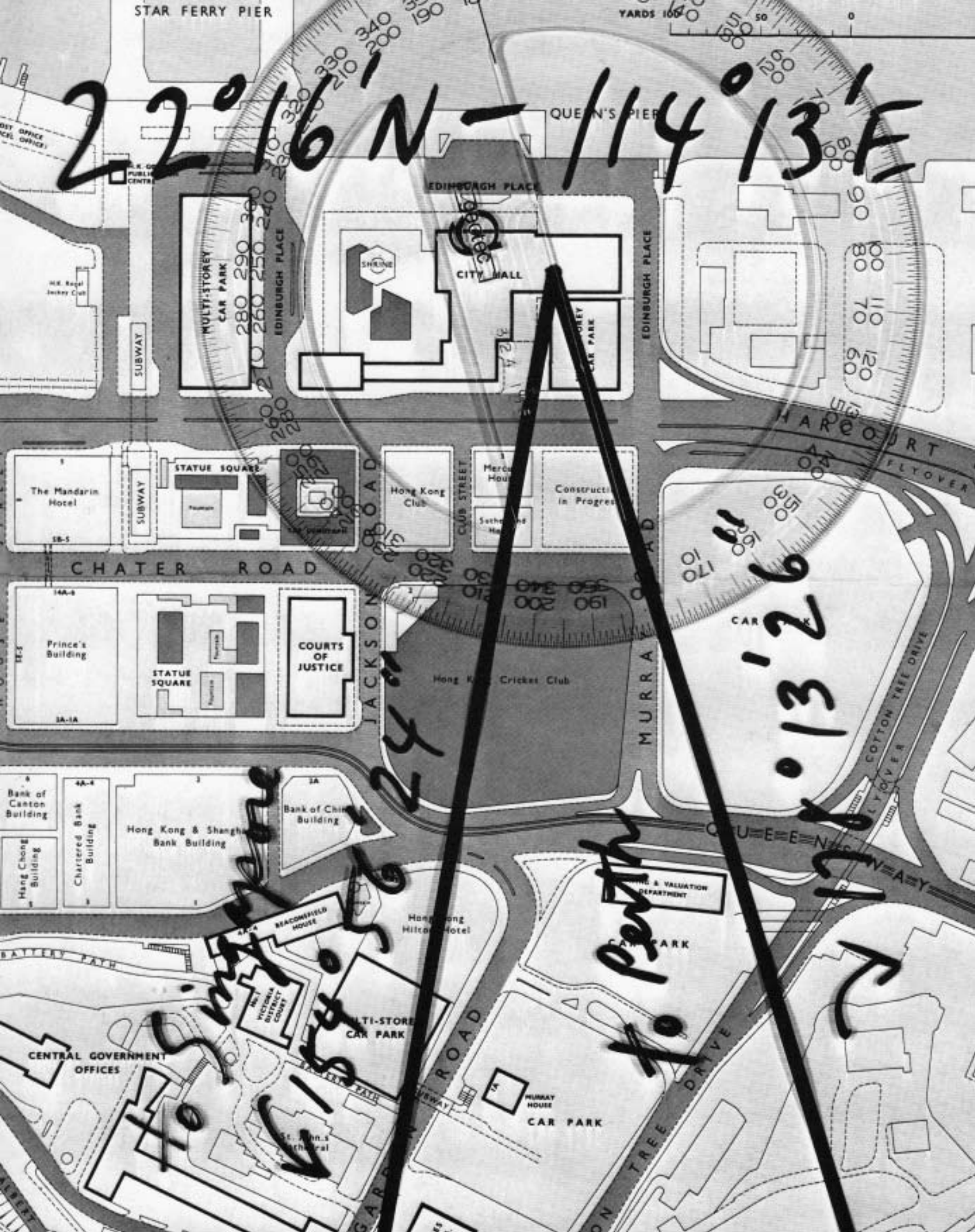
MAR 9 4 06 AM '77

10

TELEPHONED
MONTREAL 9 M
TO BE MAILED

COVSF
INT

22°16'N - 114°13'E



24

1326

154

Penthouse

MURRAY

STAR FERRY PIER

QUEEN'S PIER

EDINBURGH PLACE

CITY HALL

MULTI-STORY CAR PARK

MULTI-STORY CAR PARK

The Mandarin Hotel

STATUE SQUARE

Hong Kong Club

Construction in Progress

CHATER ROAD

Prince's Building

STATUE SQUARE

COURTS OF JUSTICE

Hong Kong Cricket Club

Bank of Canton Building

Chartered Bank Building

Hong Kong & Shanghai Bank Building

Bank of China Building

Hong Kong Hilton Hotel

VICTORIA DISTRICT COURT

MULTI-STORY CAR PARK

CENTRAL GOVERNMENT OFFICES

LAND & VALUATION DEPARTMENT

CAR PARK

MURRAY HOUSE CAR PARK

COTTON TREE DRIVE

QUEENSWAY

ROAD

COTTON TREE DRIVE

SUBWAY

SUBWAY

SUBWAY

SUBWAY

SUBWAY

EDINBURGH PLACE

JACKSON ROAD

MURRAY ROAD

COTTON TREE DRIVE

QUEENSWAY

COTTON TREE DRIVE

QUEENSWAY

YARDS 100

50

0

EDINBURGH PLACE

EDINBURGH PLACE

JACKSON ROAD

MURRAY ROAD

QUEENSWAY

JACKSON ROAD

MURRAY ROAD

QUEENSWAY

JACKSON ROAD

MURRAY ROAD

QUEENSWAY

PARIS - 44
R 2139

75 PARIS
22 1
P. DES
NELLE(TE)

POSTES
SLW 002

Envoi de l'INSTITUT GÉOGRAPHIQUE NATIONAL
PHOTOTHÈQUE NATIONALE
2, AV. PASTEUR - 94 - SAINT-MANDÉ

70 FR 1911/75

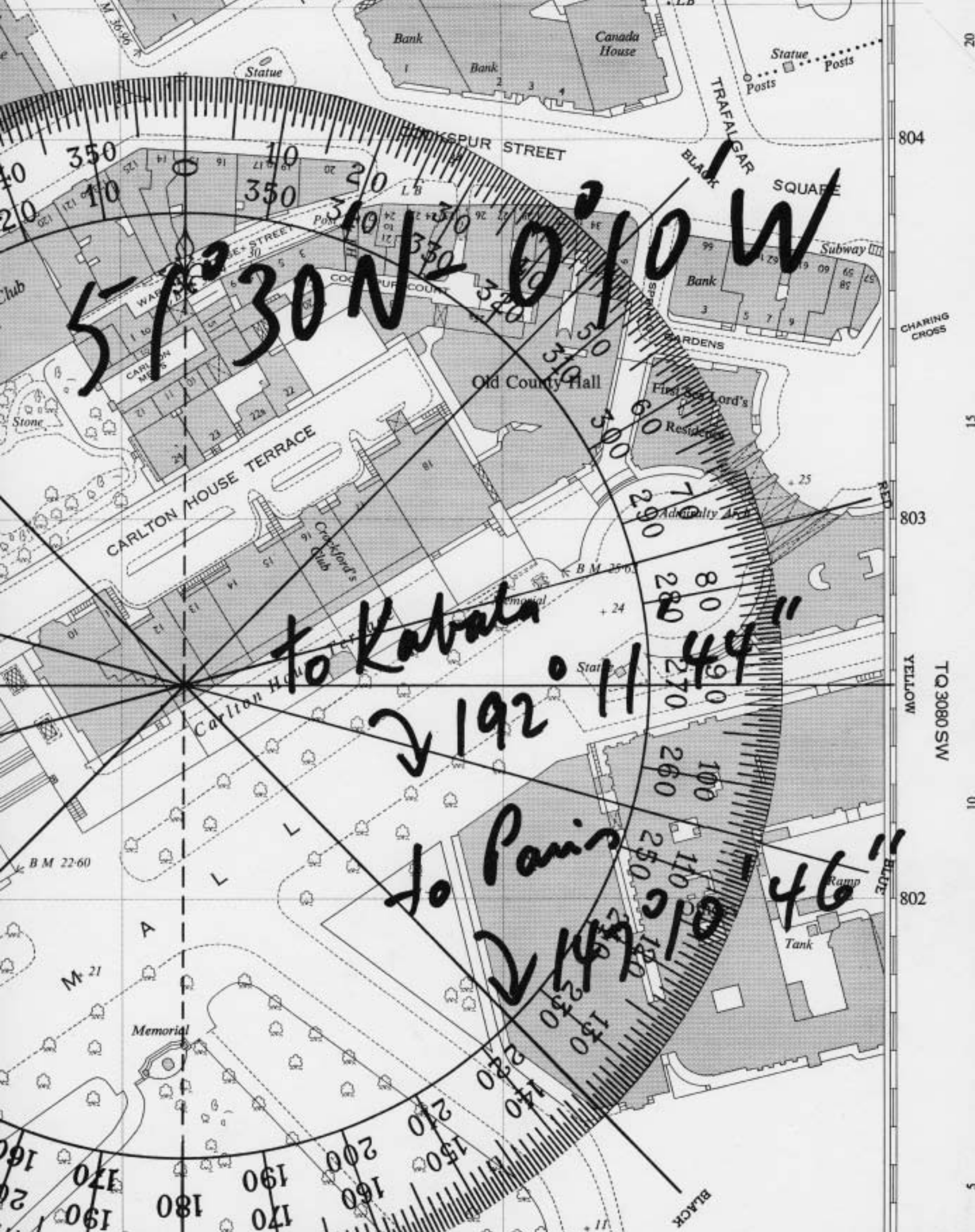


096 1-70



NE PAS PLIER





57° 30' N 2010 W

to Kabata
2192° 11 44''

to Paris
2147° 10 46''

804

803

802

YELLOW
TO 3080 SW

5

reference to 02 X 11 - LONDON

British mail strike

WESTERN UNION INTERNATIONAL, INC.
ANGLO-AMERICAN TELEGRAPH

140 QUEST, RUE NOTRE DAME STREET WEST, MONTREAL 126 - 849-4241

RECORDED BY
ENREGISTRE PAR

CABLEGRAM RECEIVED BY TELEPHONE - CABLEGRAMME RECU PAR TELEPHONE

LT A

BRIEN CROFT OR JASIA REICHARDT
CONTEPART LONDON(SW)

WRITTEN INSTRUCTIONS IN MAIL STOP WE ARE 25 LOCATIONS MAKING
WORLD LINE STOP YOUR TAPE MUST BE PLACED ON MARCH 5 1971
STOP INSTRUCTIONS FOLLOW - IN YOUR CONCOURSE (CAFETERIA AREA)
FIRST DETERMINE LINE (CONCOURSE LINE) ~~TO~~ TO SIDE OF
NEXT
YOUR BUILDING FRONTING THE WALL STOP USE A PROTRACTOR AND FROM
A POINT ON THE CONCOURSE LINE NEAR THE STORE AND FACING TRAFALGA
SQUARE MARK OFF 87-1/4 DEGREES CLOCKWISE AND THEN AN ADDITIONAL
45 DEGREES CLOCKWISE STOP IDONAL, INC

CABLEGRAM RECEIVED

EXTEND THESE TWO LINES BY PENCIL AND FINALLY ALONGSIDE BR THEM
LAW DOWN YOUR TAPE - ALL 45 FEET STOP FIRST TAPE POINTS TO PARIS
AND SECOND TO KABALA SIERRALEONE STOP PLEASE ACKNOWLEDGE THIS
TELEGRAM

VAZAN

CONFIRMATION

WILLIAM VAZAN 5171 ORLEANS AVE MTL406 725-3232

Western Union International, Inc.
CABLEGRAM-CABLOGRAMME
ANGLO-AMERICAN
E.A. GALLAGHER, PRESIDENT

RECEIVED Via WUI-Anglo 140 QUEST NOTRE DAME WEST, MONTREAL TEL. 849-4241

=ANB043 CX15 ZL LONDON VIA WUI 11 11 1303. =

=WILLIAM VAZAN.

=5171 ORLEANS AVENUE. =MTL. =

=TELEGRAM RECEIVED NO COMPLICATIONS. =

CROFT. =

Western Union International, Inc.
CABLEGRAM-CABLOGRAMME
ANGLO-AMERICAN
E.A. GALLAGHER, PRESIDENT

RECEIVED Via WUI-Anglo 140 QUEST NOTRE DAME WEST, MONTREAL TEL. 849-4241

=ANB333 CX93 ZL LONDON 11 11 1805. =

=VAZAN 5171 ORLEANS AVE. =MTL 406. =

=TAPE INSTALLED PER YOUR INSTRUCTIONS. =

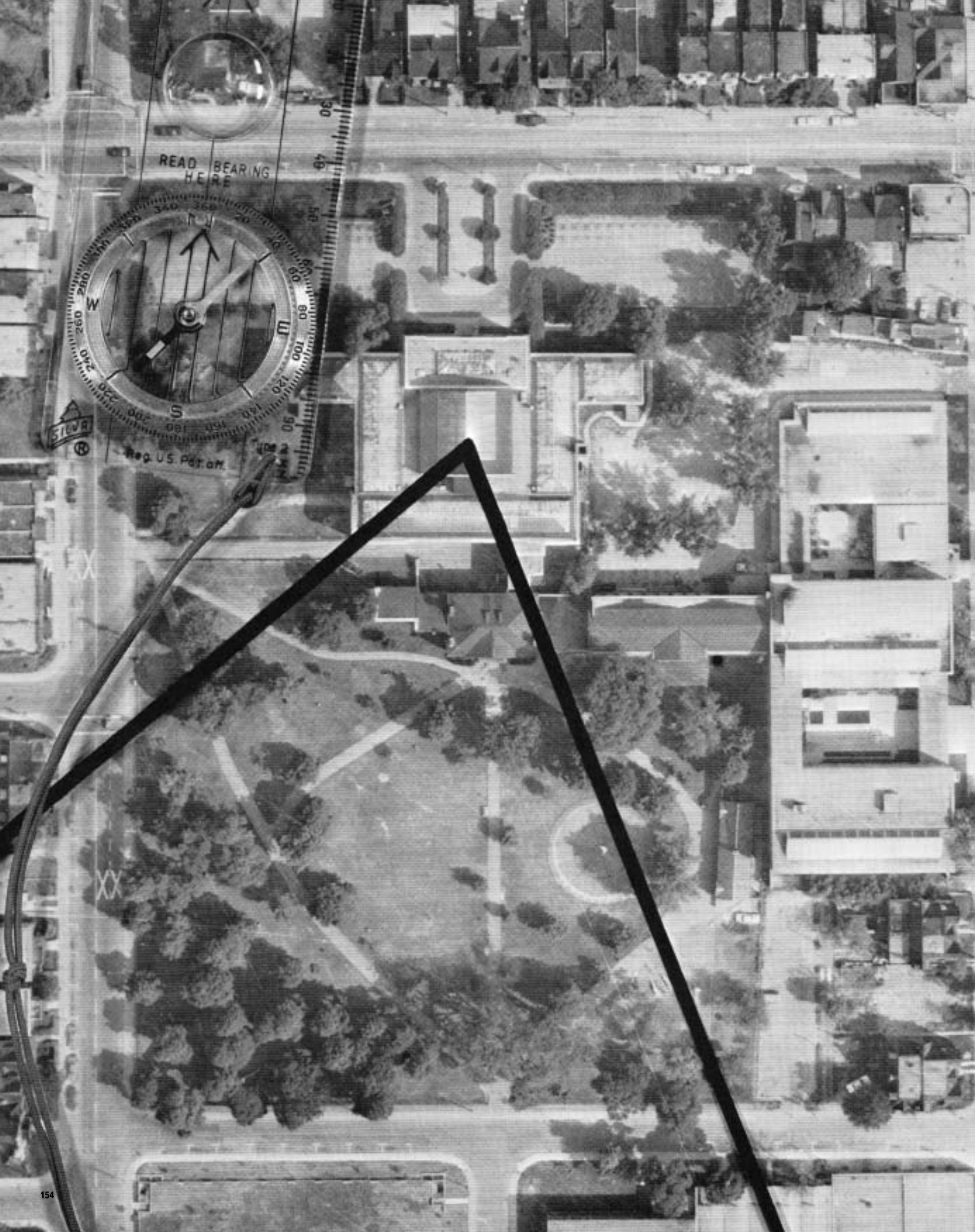
CROFT. =

COLL 5174 406. =

725-3232

Good in all sides

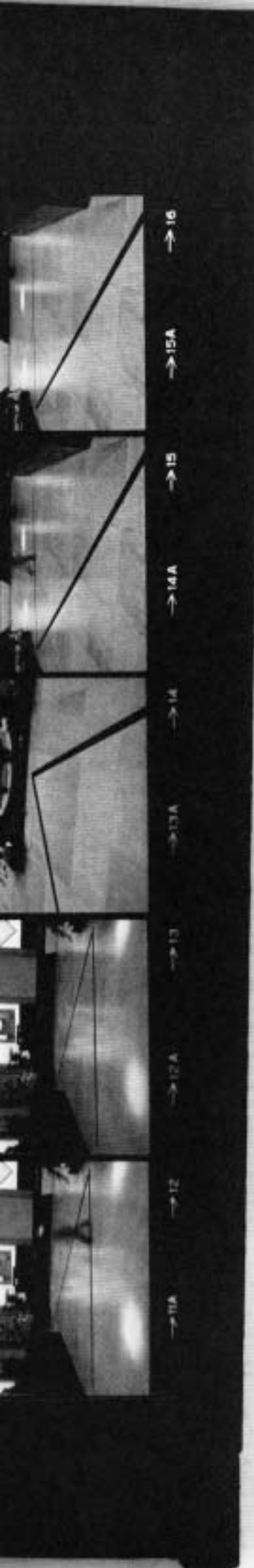




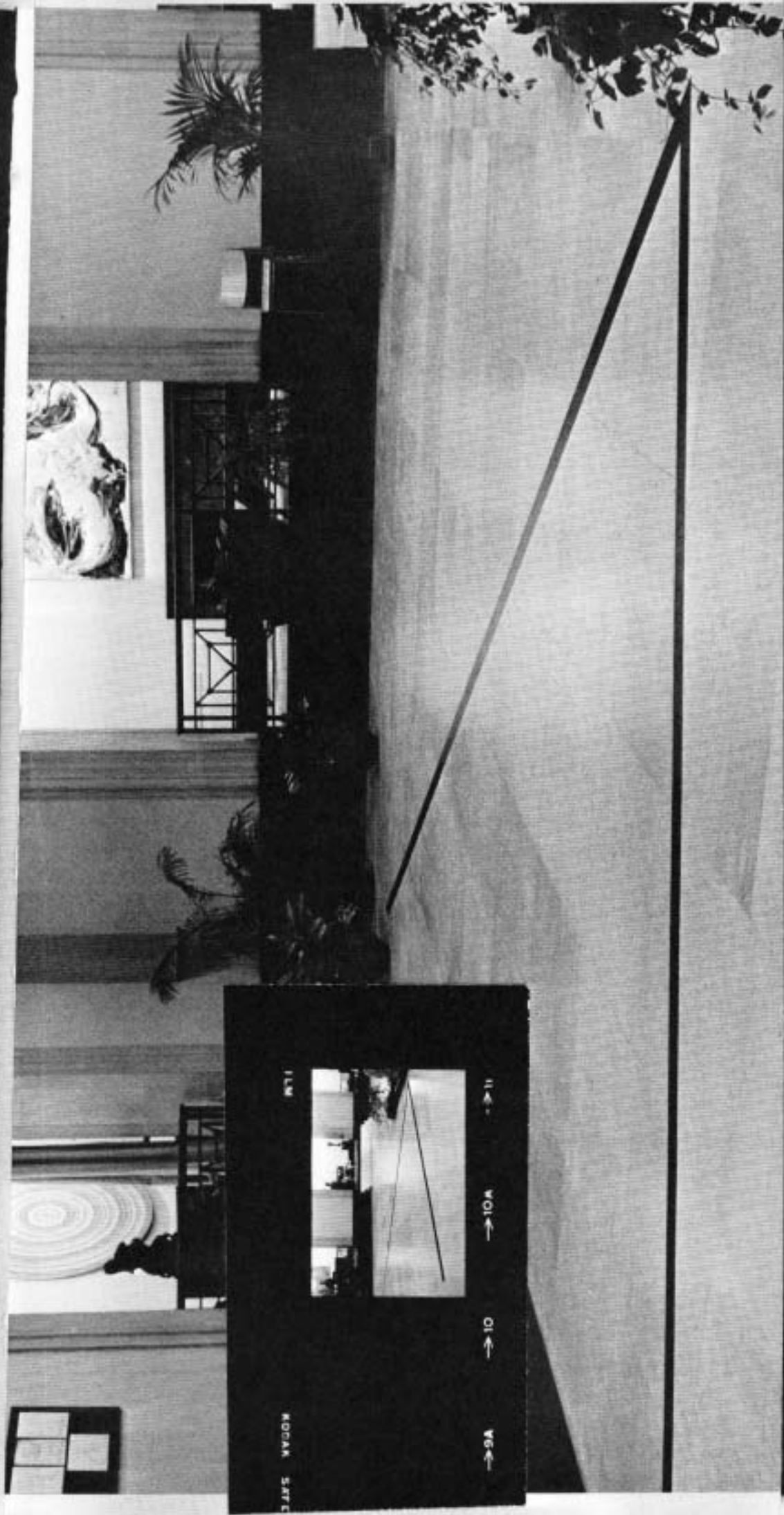
READ BEARING
HERE



Reg. U.S. Pat. Off.



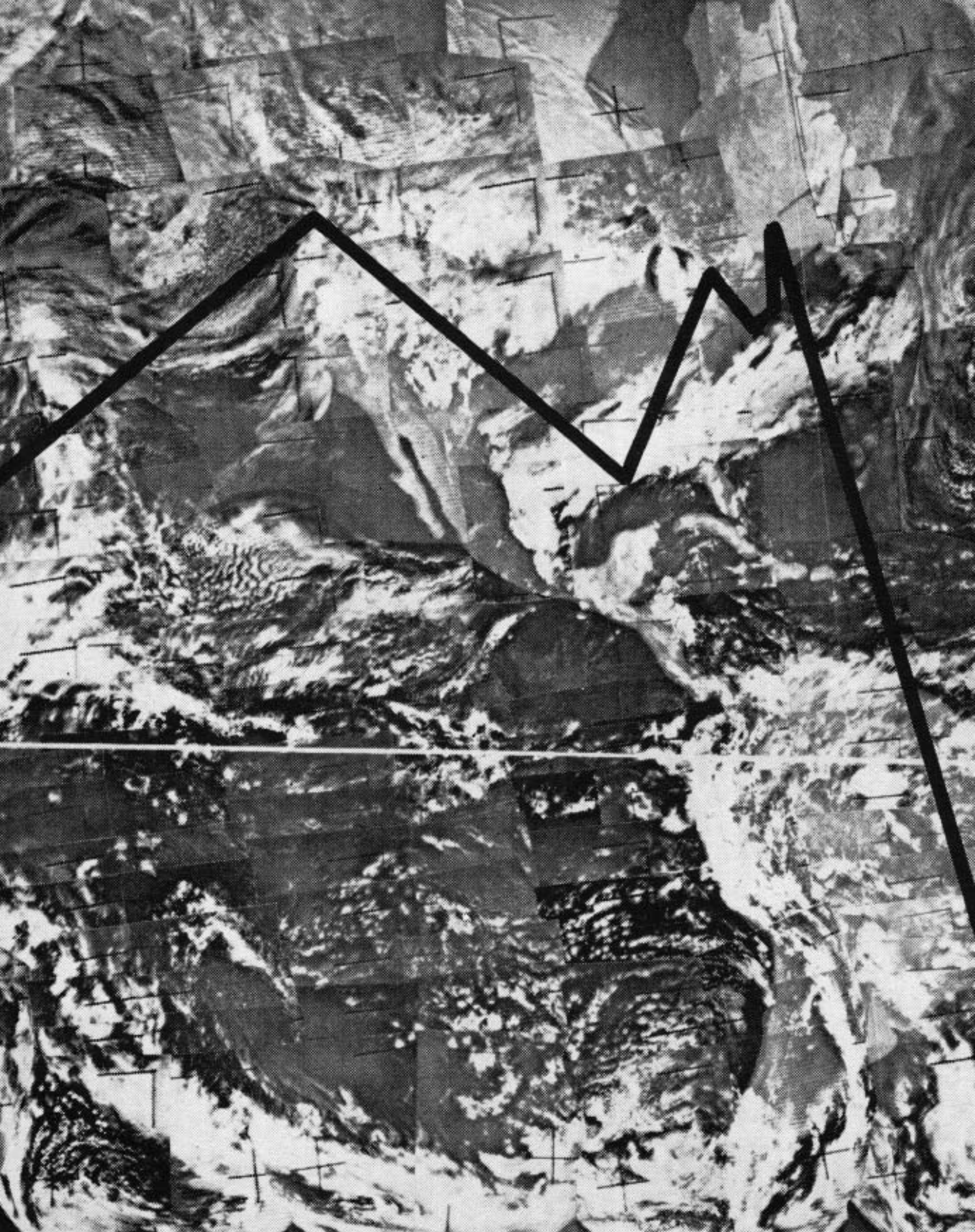
→11A →12 →12A →13 →13A →14 →14A →15 →15A →16

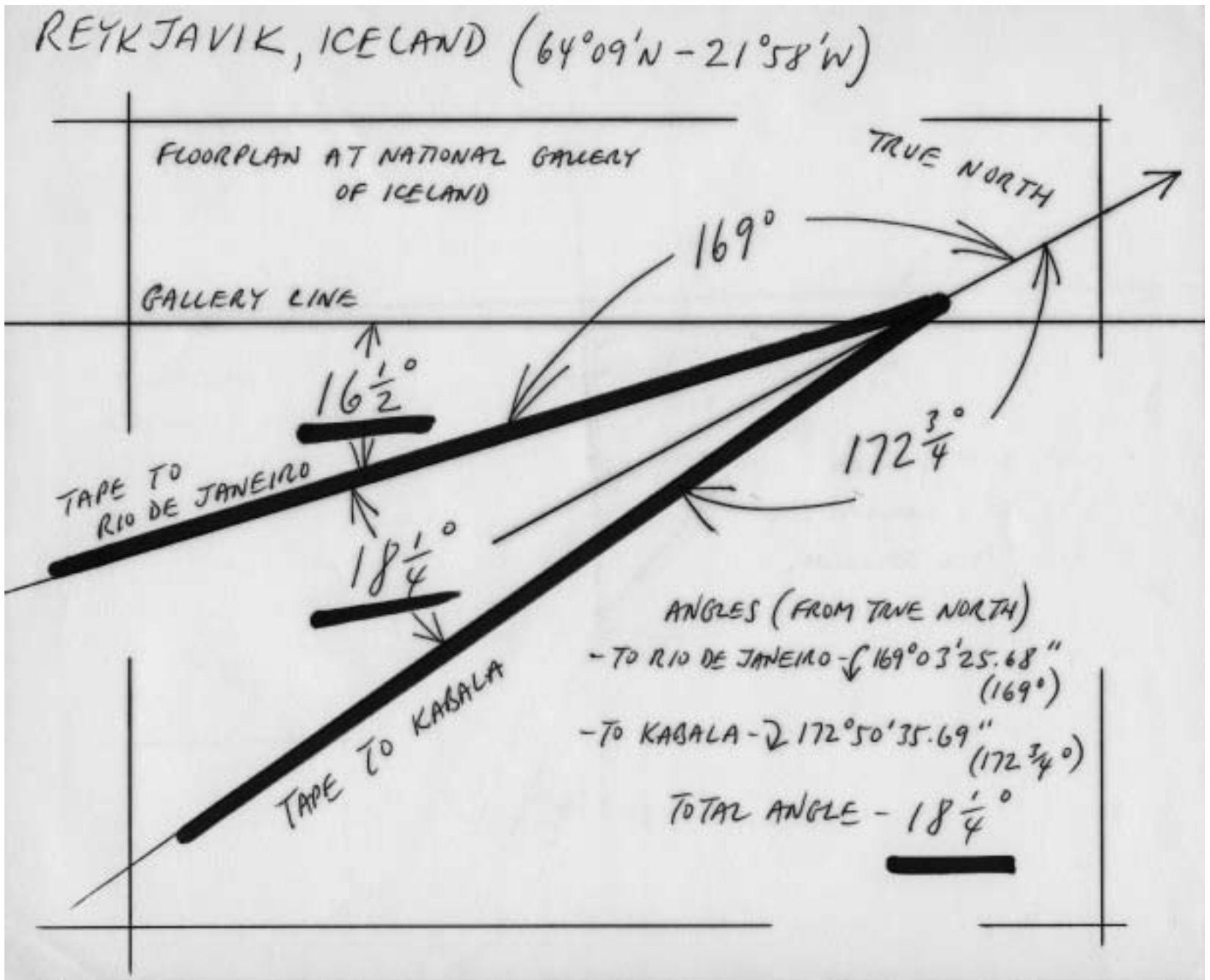


→9A →10 →10A →11
KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM
KODAK PLATE







World Line Extended, 1969-1972,
épreuve couleur, 81 x 68 cm.

World Line Extended, 1969-1972,
colour print, 81 x 68 cm.



Exposition *Walking into the Vanishing Point*.
Œuvres conceptuelles de Bill Vazan,
VOX, centre de l'image contemporaine,
Montréal, mai-juin 2007.
Photo: Michel Brunelle.
(*World Line*, 1969-1971).

Exhibition *Walking into the Vanishing Point*.
The Conceptual Works of Bill Vazan,
VOX, centre de l'image contemporaine,
Montreal, May-June 2007.
Photo: Michel Brunelle.
(*World Line*, 1969-1971).





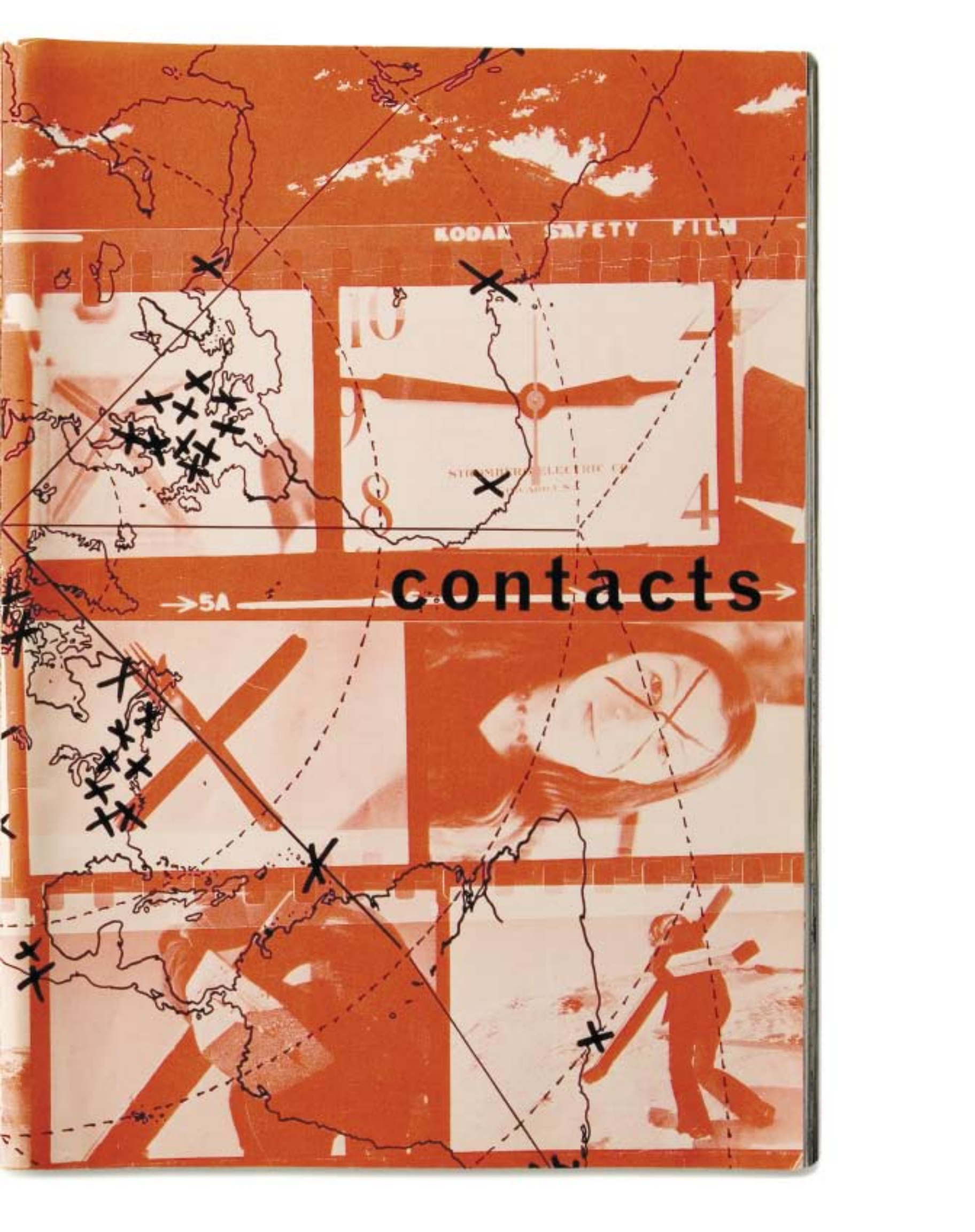
Contacts (extraits), 1971-1973,
vaste entreprise de communication totale
avec 125 artistes et poètes disséminés
dans 30 pays, livre: 108 pages, Montréal,
Véhicule Press, 1973.
Photo: Michel Brunelle.

**Contacts (excerpts), 1971-1973,
vast "total communication" enterprise
of 125 artists, poets, and others in
30 countries, book: 108 pages, Montreal,
Véhicule Press, 1973.
Photo: Michel Brunelle.**

KODAK SAFETY FILM

contacts

→ 5A →



contacts

HENRY (XAXE) + TAMMOETHI, ONTARIO



CHRIS KRUIDSEN, MONTREAL





Mr. Vase
 Pins
 35mm was in for repairs and I couldn't afford to
 out of hock. Shots 1-5 were done in Orange, Calif., #6 in
 chain, #7,8,&9 in Pullerton, and 10-20 back in Orange. We're
 due East of LA.

X on Ground:

- 1., Street sign; School Ped "Xing"
- 2., Telephone wire cross between palms.
- 3., Crayola Cross.
- 4., Chubby Little Fingers Cross.
- 5., The 100ft. high cross atop Mt. Royal, Montreal, between the palms in Orange, Calif.
- 6., Fan-Palm trunk; entire trunk criss-crossed.

Action or body imprint:

- 7., Ground cover in parking lot killed by repeated engine heat and oil dripping.
- 8., Footprints and bicycle tire imprints.
- 9., Worn brake and accelerator pedals from 7yrs. wear.
- 10.& 11., Sidewalk imprints and inscriptions.
- 12., 4finger holes in dirt.

Transformations:

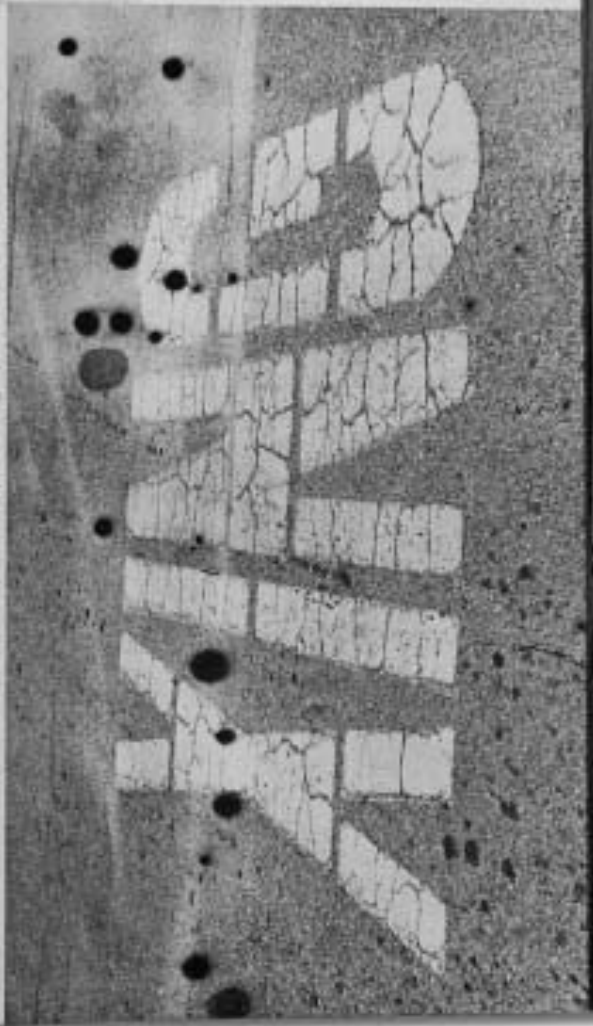
- 13., Cup 'O' Gold Tree cluster of clipped branches.
- 14., Bottle Brush Tree tied to fence.
- 15., Cluster of clipped pionssetta stumps.
- 16., Hole punched in Rubber Tree leaf.
- 17., Rubber Tree leaf cut.
- 18., City Water Meter insert in grass.

Global Link-Ups:

- 19., Ash-tray document.
- 20., Bathroom Sign document.

Have been interested in the different geographical permutations of the last two and would like to see what a wide world-spread would net as far as a photo collection.
 Hope you like the resulting contact sheet; could you send me a contact sheet so I can see what I did with the problem. I've sent 20 palm trees to Gen. Idea but never get anything

robert cumming, orange, california





REPUBLIC
DES
PHILIPPINES



IVAN RUSCOE AND PETER GRUBNER SUVA, FIJI

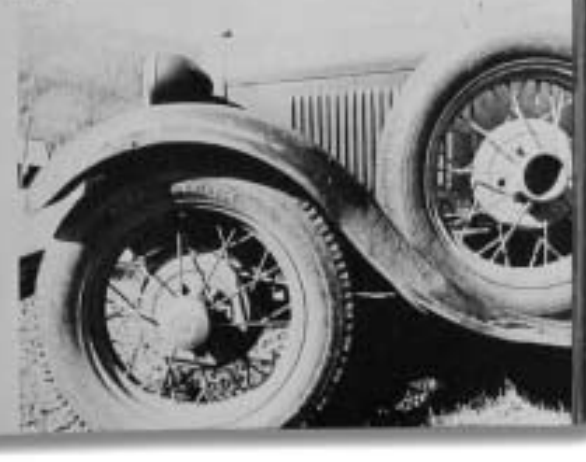
KODAK SAFETY



→ 19 → 19A → 20 → 20A



ICE SPACE CO., CRESTED BUTTE, COLORADO



85
JUN 19 10 15 PM '72

CPN
TELECOMMUNICATIONS

Time
Time

CPN
TELECOMMUNICATIONS

Time
Time

CPN
TELECOMMUNICATIONS

Time
Time

CPN
TELECOMMUNICATIONS

Time
Time

CPN
TELECOMMUNICATIONS

Time
Time

CPN
TELECOMMUNICATIONS

Time
Time

MAA349
ZCZC MAA350 192107
ANL008 NPB158 SSF868 H NA354 CAN 4 PDC SQ NEW YORK NY 19 123P
EDT
BILL VAZAN
5181 ORLEANS AVE NTL 406
I AM STILL ALIVE
ON KAWARA.
406.

TELEPHONED
JUN 19 1972
DELIVERED
TO BE TELE-
MAILED FILED

CR 10/3/72/11 TELETYPE SERVICE

MAA054
ZCZC MAA055 191411
ANL355 NPB228 SSG428 H NA138 (013) NA CAN 4 NL PDC SQRA NEW YORK
NY JUL 18
BILL VAZAN
5181 ORLEANS AVE NTL 406
I AM STILL ALIVE
ON KAWARA.

TELEPHONED
JUL 18 1972
DELIVERED
TO BE TELE-
MAILED FILED

JUL 27 12 40 AM '72

MAA709
ZCZC MAA710 262338
ANL727 NPB638 SSG748 H NA401 CAN 4 NL PDC SQ NEW YORK NY 26 BILL
VAZAN 1928
5181 ORLEANS AVE NTL
I AM STILL ALIVE
ON KAWAIRA.

TELECOMMUNICATIONS

CANADIAN PACIFIC • CANADIAN NATIONAL CANADIEN PACIFIQUE • CANADIEN NATIONAL



kelly morgan,
rockburn, quebec

karel miler,
praha, czechoslovakia



MAY 12, 1972



VERTICAL LINES FROM THE LEFT SIDE OF MY MIND
HORIZONTAL LINES FROM THE RIGHT SIDE OF MY MIND

SOL LEWITT

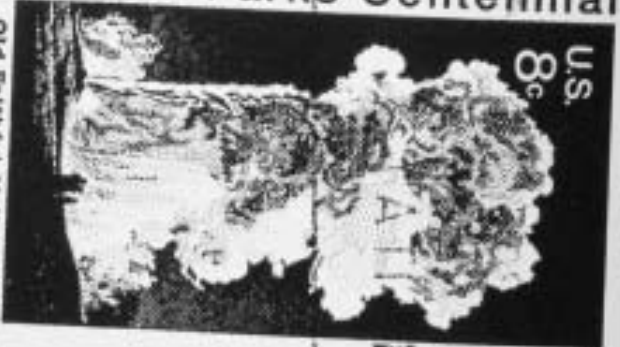
N. 289 - ANDREA MANTEGNA
Cristo morto
Milano, Pinacoteca di Brera

SOPRINTENDENZA
ALL'ARTE DELLA
OMBARDIA

Copyright by A. Martello Editore - Milano



National Parks Centennial



BILL VAZZAN

5181 ORLEANS, AVE.

MONTREAL 406

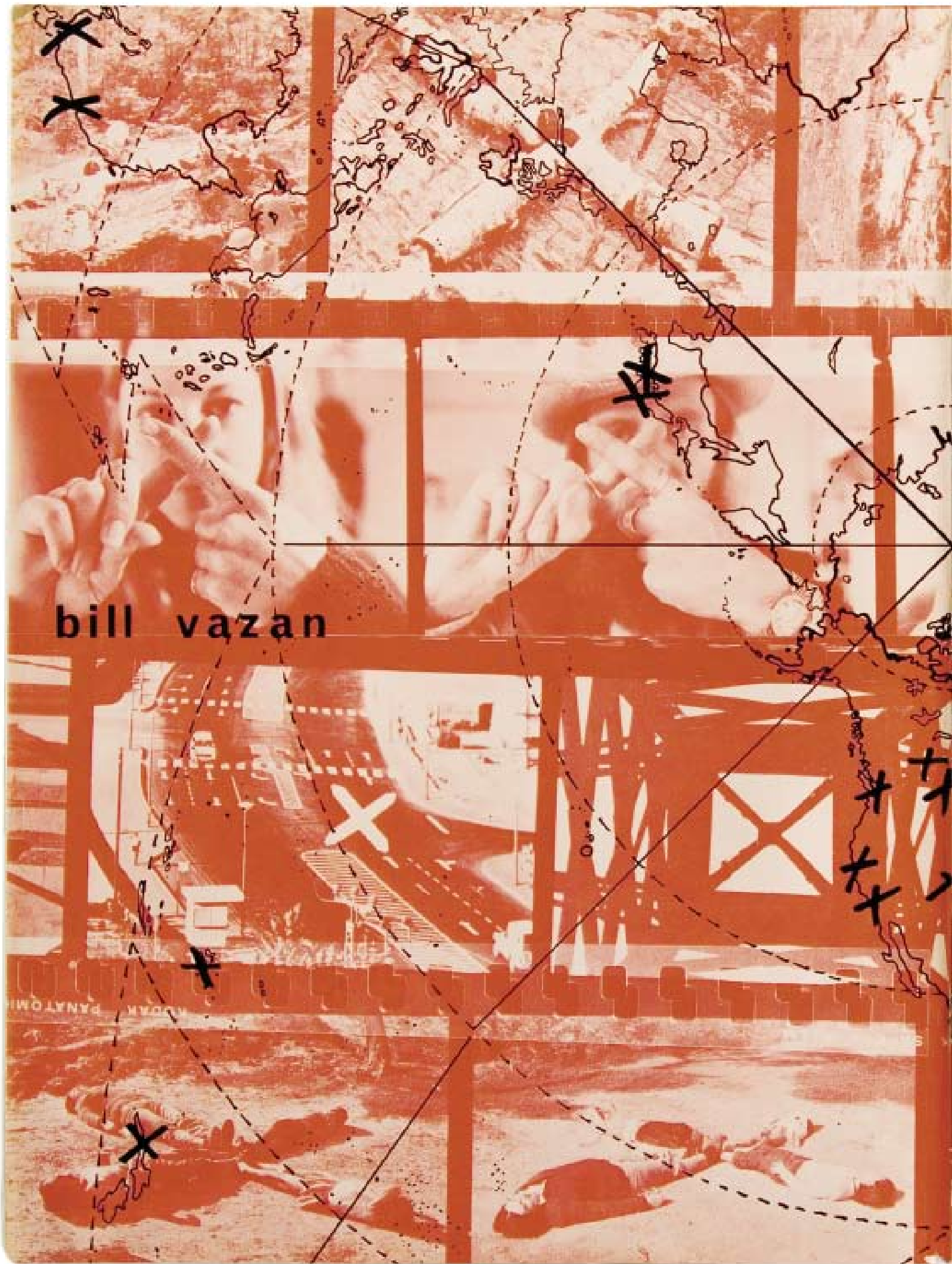
QUEBEC

CANADA

Printed in Italy



mogens otto nielsen, hallund, danmark



bill vazan

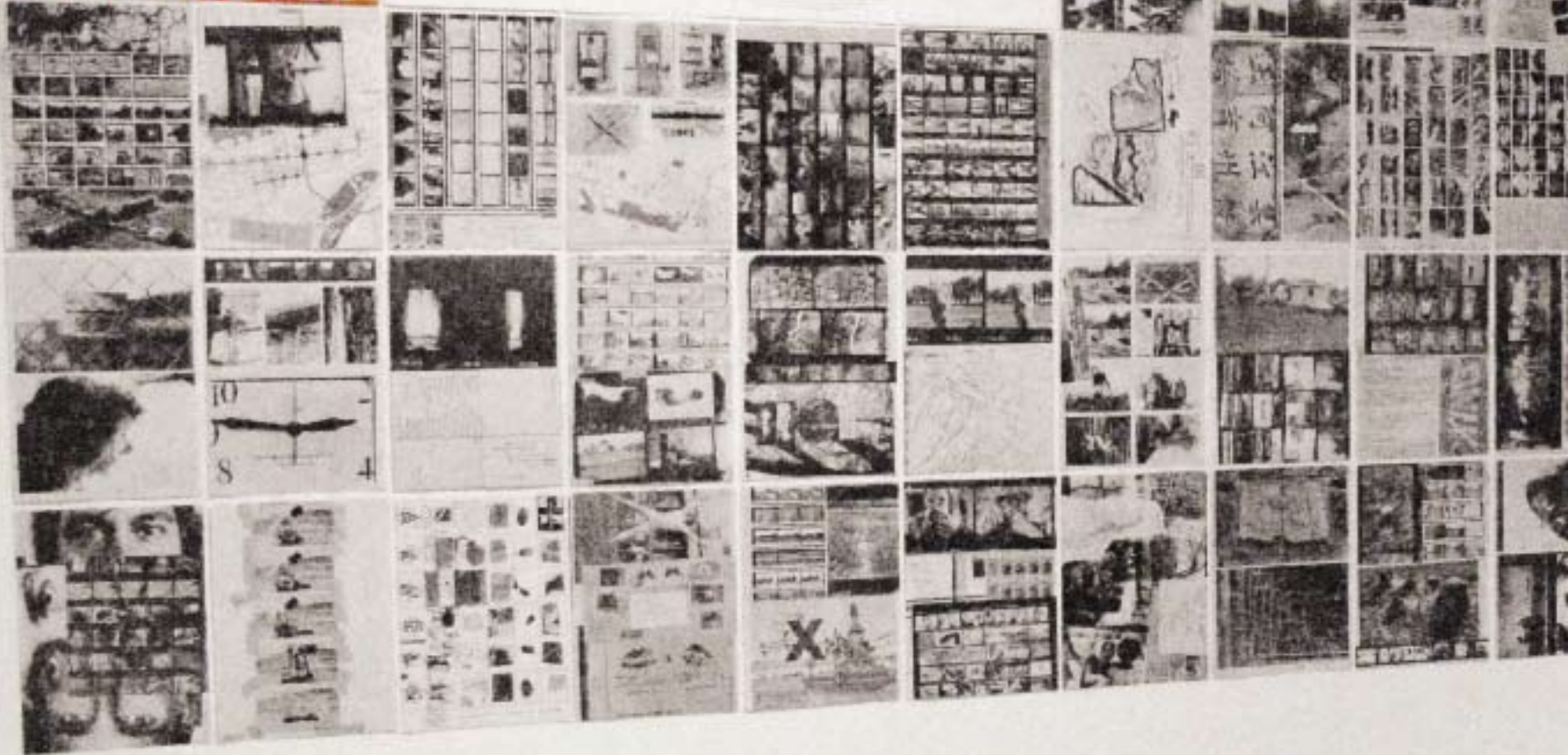
NOAH PANTOMI

Exposition *Walking into the Vanishing Point*.
Cœuvres conceptuelles de Bill Vazan,
Art Gallery of Windsor, Ontario,
juin-août 2008. (*Contacts*, 1971-1973).

Exhibition *Walking into the Vanishing Point*.
The Conceptual Works of Bill Vazan,
Art Gallery of Windsor, Ontario,
June-August 2008. (*Contacts*, 1971-1973).



contacts





[183]
Schiaparelli Flayed (trench), 1964-1965
[183]
Phenocrysts, 1963
[184]
Andromeda, 1968
[185]
Tracé éphémère dans le sable, 1968
[185]
East Canada Line, 1969
[186]
Triple Threat, 1968-1972
[187]
Low Tide Works: 14 Time Lines Readied;
Square of Rippling, 1967-1969
[187]
Summer Square in a Fall Beach, 1970
[189]
Over the Top (Montreal Island
and the World); Stylo à vue, 1972
[189]
Véhicule Art, 1972
[190]
Shadow Chase, 1974
[193]
Sphère visuelle à intervalles de 30°, 1971-1972
[194]
Pression/Présence, 1979

Biobibliographie sélective
Selective Bio-bibliography

Claudine Roger

Expositions individuelles

Solo Exhibitions

Expositions collectives

Group Exhibitions

Bibliographie

Bibliography

Bill Vazan

Biobibliographie sélective

1933

Naissance de William Vazan, le 18 novembre 1933 à Toronto. Ses parents, Maria Stochmal (1903-1987) et Jan Vazan (1903-1993), d'origine slovaque, s'étaient installés au Canada dix ans auparavant. Il est l'aîné d'une famille de deux enfants.

1948-1952

Après des études à la Danforth Technical School à Toronto, Bill Vazan s'inscrit en 1951 à l'Ontario College of Art de Toronto en peinture et en sculpture. Il a d'abord été fasciné par la lumière et l'équilibre de la peinture de la Renaissance: «But he realized that none of this fitted into the post-war world of Toronto. "The time of the Renaissance, when art was newly released so that it could be enjoyed by everyone, was too far away. Our artists had begun to look inward to a new abstract way of working. I tried to paint but I had no heart to put into it."» Irene Heywood, «Concept Is What It's Called», *The Montreal Star*, Montréal, samedi 27 mai, 1972, p. C-8.

Obtient la bourse Alumni de l'Ontario College of Art en 1952. Des motifs personnels le forcent à quitter le collège la même année.

1952-1953

Effectue des voyages à New York.

1954

Cumule de petits emplois. En septembre 1954, Bill Vazan quitte Toronto pour la France en bateau avec mille dollars en poches. Il séjourne un an à Paris, où il fréquente sans grande conviction l'École des Beaux-Arts de Paris et préférera parcourir l'Europe. Il s'agit de son premier contact avec la langue française. Il s'intéresse à Sartre et à la pensée existentialiste de l'époque ainsi qu'au travail de Dubuffet dont il a vu l'exposition *Petites Statues de la Vie Précaire* à la Galerie Rive Gauche à Paris.

1955

De retour à Toronto, il trouve un emploi dans un hôpital et pose sa candidature pour un poste au sein de la compagnie Remington Rand à Montréal, motivé par son intérêt pour la langue française.

1957

S'installe à Montréal en octobre 1957 et travaille chez Remington Rand jusqu'en 1959. Il joint ensuite l'équipe d'Impérial Oil (Esso) à titre de comptable et y travaillera jusqu'en 1986.

Il développe un premier projet conceptuel intitulé *Montreal Raft* qui existe à l'état de maquette. Son projet repose sur l'idée d'échapper

1. Bill Vazan, son frère et ses parents, vers 1941.
2. Bill Vazan et sa famille, juin 1971.
3. *Schiaparelli Flayed (trench)*, 1964-1965, clous et corde sur bois peint, 60,9 x 25,4 x 25,4 cm.
4. *Phenocrysts (détail)*, octobre 1963, encres sur papier aquarelle, 40 x 58,4 cm.

1. Bill Vazan, his brother and his parents, c. 1941.
2. Bill Vazan and his family, June 1971.
3. *Schiaparelli Flayed (trench)*, 1964-1965, nails and cord on painted wood, 60.9 x 25.4 x 25.4 cm.
4. *Phenocrysts (detail)*, October 1963, inks on watercolour paper, 40 x 58.4 cm.



1

Bill Vazan

Selective Bio-bibliography

1933

William Vazan is born November 18, 1933, in Toronto, the eldest of two children. His parents, Maria Stochmal (1903-1987) and Jan Vazan (1903-1993), of Slovak origin, had settled in Canada ten years earlier.

1948-1952

Following studies at the Danforth Technical School in Toronto, enrolls in Painting and Sculpture at the Ontario College of Art in 1951. He is initially fascinated by the treatment of light and the balanced compositions of Renaissance painting. "But he realized that none of this fitted into the post-war world of Toronto. 'The time of the Renaissance, when art was newly released so that it could be enjoyed by everyone, was too far away. Our artists had begun to look inward to a new abstract way of working. I tried to paint but I had no heart to put into it.'" Irene Heywood, "Concept Is What It's Called," *The Montreal Star*, Montreal, Saturday, May 27, 1972, p. C-8.

Is awarded an alumni bursary by the Ontario College of Art in 1952, but leaves the college that same year for personal reasons.

1952-1953

Travels to New York several times.

1954

Works in a number of odd jobs. In September 1954, sets out from Toronto for France, by boat, with a thousand dollars in his pocket. Spends a year in Paris, where he attends the École des Beaux-Arts albeit not particularly enthusiastically, preferring to travel in Europe. As part of this first brush with the French language, becomes interested in Sartre and the existentialist currents of the time, as well as the work of Dubuffet, after seeing the exhibition *Petites Statues de la Vie Précaire* at Galerie Rive Gauche in Paris.

1955

Returns to Toronto and takes a position in a hospital. Later, spurred by his interest in French, applies for a position with the Montreal company Remington Rand.

1957

Settles in Montreal in October 1957 and works for Remington Rand until 1959. Then joins Imperial Oil (Esso) as an accountant; he will remain with the company until 1986.

Develops an initial conceptual piece, called *Montreal Raft*, which exists in maquette form. The project revolves around the idea



2

à l'hiver québécois : les villes de Montréal et de Laval sont extraites de leur milieu naturel pour être transportées par voie d'eau le long de la vallée du Saint-Laurent jusqu'au golfe du Mexique.

1960

Épouse une Québécoise francophone, Marthe Perras, avec qui il aura deux enfants, Danielle et Nathalie.

1961

Commence la notation périodique de son poids. Les données seront rassemblées dans un livre intitulé *Weight Loss Project* qu'il poursuit année après année.

1962

Redécouvre, suite à une longue hospitalisation et après dix ans d'abstention, le besoin et la joie de faire de l'art.

1963-1964

Crée un art assez éclectique. Quelques aquarelles et dessins le mèneront vers une peinture *a tempera* (à l'œuf) puis à des œuvres sur bois sillonnées de fils (*Nail and Cord Networks*, 1963) et à des encres sur papier (1964) présentant des petits signes structurés évoquant des trames urbaines.

1965

Début de la période *hard edge*. Vazan réalise de grands tableaux aux motifs géométriques suggérant des illusions de profondeur optique en s'appuyant sur des jeux de valeurs tonales.

Expose quelques peintures et une œuvre de la série *Nail and Cord Networks* lors de l'exposition de groupe *2 1/2 Dimensions* à la galerie de l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal.

1966-1968

Réfléchit à un nouveau projet conceptuel, *Land Filling*, collage réalisé au moyen de cartes géographiques du Sud-Ouest ontarien et du Nord-Est des États-Unis qui traite implicitement de la question du découpage politique d'un territoire.

Présence, lors des expositions de groupe *Dix jeunes peintres montréalais* et *Linda Dechene – William Vazan* au Centre culturel Loyola Bonsecours (1967), d'œuvres de style pop art et *hard edge*.

Réalise avec ses enfants, lors de voyages dans le Maine (1967) et à l'île du Prince-Édouard (1968), ses premières œuvres éphémères, empreintes et tracés dans le sable qui s'effacent avec les marées hautes. Bill Vazan prend conscience du grand potentiel de cette nouvelle pratique: «... l'idée d'une autre possibilité d'exploration prit naissance par hasard [...] En jouant avec une de ses filles dans le sable de Wells Beach, au Maine, il vit celle-ci écrire son nom sur la plage avec un bâtonnet. À ce moment, en 1967, Bill Vazan ne savait rien du *land art*, qui prenait d'ailleurs naissance aux États-Unis. Saisir l'espace externe, telle avait

of escaping from the Quebec winter: the cities of Montreal and Laval are to be extracted from their natural setting and floated down the St. Lawrence River and the East Coast, all the way to the Gulf of Mexico.

1960

Marries Marthe Perras, a French-speaking Québécoise, with whom he will have two daughters, Danielle and Nathalie.

1961

Begins periodically recording his body weight. The data are eventually collated into a book entitled *Weight Loss Project*, to which he adds annually.

1962

Emerging from a lengthy hospital stay, rediscovers the artistic impulse, and the joy of making art, after ten years of "abstinence."

1963–1964

Creates fairly eclectic artworks. A few watercolours and sketches lead to egg tempera paintings, followed by wooden constructions crisscrossed by strings (*Nail and Cord Networks*, 1963) and ink-on-paper works (1964) consisting of small structured signs that recall urban street grids.

1965

Beginning of Vazan's hard-edge period: he executes large pictures consisting of geometric patterns in which the play of tonal values creates an optical illusion of depth.

A few paintings along with a work from the *Nail and Cord Networks* series are featured in a group show entitled *2 1/2 Dimensions* at the Galerie l'Étable of the Montreal Museum of Fine Arts.

1966–1968

Thinks about a new conceptual project, *Land Filling*, a collage created with maps of Southwestern Ontario and Northern American States that implicitly explores the issue of a territory's political divisions and recovery.

Shows works in the Pop Art and hard-edge styles in the group exhibitions *Dix jeunes peintres montréalais* and *Linda Dechene – William Vazan*, at the Loyola Bonsecours Centre (1967).

With his children, during trips to Maine (1967) and Prince Edward Island (1968), creates his first ephemeral works: imprints and marks in the sand that are erased by the incoming tides. Vazan realizes the huge potential of this new practice: "...the idea of a new possibility of exploration came about by chance [...] While playing with one of his daughters at Wells Beach, Maine, he watched her writing her name in the sand with a stick. At the time, in 1967, Vazan knew nothing about land art, which was then emerging in the United States. To seize



3



4

toujours été l'essence de sa démarche. Sur cette même plage, il se coucha et se fit recouvrir de sable. En se relevant et en voyant la trace de son corps sur la plage, il pensa: «Pourquoi ne serait-ce pas de l'art?» Gilles Toupin, «La géographie de Bill Vazan», *Vie des arts*, n° 69, Montréal, hiver 1972, p. 62.

Première exposition individuelle intitulée *1 + 2 + 3*, au mois d'octobre à la Galerie Libre à Montréal. En plus des peintures géométriques, il présente pour la première fois quatre photographies (*Traces à marée basse*, 1968): «... Quatre photos [...] sont affichées à l'exposition. Pour lui, ces réalisations sont plus importantes que les tableaux qu'il expose. Elles signifient la continuelle obligation de refaire le geste pour que l'œuvre soit toujours actuelle.» Normand Thériault, «Une peinture de la contradiction», *La Presse*, Montréal, samedi 12 octobre 1968, p. 46.

La pratique de la peinture devient pour Vazan de plus en plus restrictive et, parallèlement à celle-ci, il poursuit un travail conceptuel qui repose sur un collage d'expériences et d'observations: «I had no studio. I did some work in the stairwell, eventually the corner of a room. It's almost like a pragmatic direction you take. To accommodate your situation, your art becomes that. If I had a studio and space maybe I'd be doing paintings even today. But because I didn't have it, and my bent was toward this sort of ideation, everywhere could be a studio. Everything around me could be a studio, whether interior or exterior. Any material could become a tool towards what I was doing whether it was interior or exterior.» Extrait de l'entretien entre Bill Vazan et Patrice Loubier, version non éditée, le 29 août 2008.

Débute à l'automne des marches dans la neige, pratique qu'il poursuit jusqu'en 1995. Vazan entreprend la réalisation d'un projet synthèse qu'il intitulera *A Square Place* (1968-1971). Il s'agit de rendre visibles, par le moyen de la photographie, des interventions réalisées sur les axes et les centres intermédiaires – basés sur neuf cartes géologiques fédérales – d'un carré imaginaire d'environ 225 milles carrés qui relie Sainte-Thérèse de Blainville, Rivière-des-Prairies, Pointe-Claire et Verdun.

Amorce aussi des interventions directes et éphémères sur le paysage. De 1968 à 1972, il dépose dans la nature des lignes de couleur (acrylique sur masonite) comme en témoignent les œuvres *Croissance printanière*, *Le pont* ainsi que les *Colour Bars*.

1969

Réfléchit sur l'extension de la ligne. Celle-ci se déplace de la surface de l'œuvre et se déploie au sol pour ensuite onduler sur la surface de la terre. Il songe à une ligne transcontinentale et mondiale imaginaire et réalise *East Canada Line* (de l'île du Prince-Édouard à Toronto, 1969) et le projet *North American Line* (1969-1979).

Organise un *Tape Show* à l'École du Musée des beaux-arts de Montréal le 31 janvier. Il s'agit de la première réalisation conceptuelle officiellement commentée par la critique de l'époque: «... Vazan conviait quelques journalistes et quelques amis à un *tape show* dans un atelier de l'École du Musée des beaux-arts de Montréal. Pendant plus de deux heures, nous l'avons vu et même aidé à coller du ruban gommé noir

1. Carton d'invitation de l'exposition *1 + 2 + 3*, Galerie Libre, Montréal, octobre 1968.
2. *Andromeda*, février 1968, acrylique sur lin, 91,4 x 91,4 cm.
3. Tracé éphémère dans le sable, île du Prince-Édouard, été 1968.
4. *East Canada Line* (détail), 1969, clous enfoncés de l'île du Prince-Édouard à Toronto, épreuve couleur.

1. Invitation card for the exhibition *1 + 2 + 3*, Galerie Libre, Montreal, October 1968.
2. *Andromeda*, February 1968, acrylic on linen, 91.4 x 91.4 cm.
3. Ephemeral marks in the sand, Prince Edward Island, Summer 1968.
4. *East Canada Line* (detail), 1969, nails implanted from Prince Edward Island to Toronto, colour print.



1

external space—this had always been the essence of his approach. On the same beach, he lay down and had himself covered in sand. As he got to his feet and saw the imprint of his body on the beach, he thought: 'Why shouldn't this be art?'" Gilles Toupin, "La géographie de Bill Vazan," *Vie des arts*, No. 69, Montreal, Winter 1972, p. 62 [freely translated].

First solo exhibition, *1 + 2 + 3*, in October at Galerie Libre in Montreal. In addition to his geometric paintings, for the first time he shows photographs (*Traces à marée basse*, 1968): "Four photos [...] are displayed in the exhibition. To the artist, these creations are more important than the canvases he is showing. They point to the continual requirement to repeat the gesture in order for the work to remain current." Normand Thériault, "Une peinture de la contradiction," *La Presse*, Montreal, Saturday, October 12, 1968, p. 46 [freely translated].

Painting becomes an increasingly restrictive practice for Vazan and, at the same time, he pursues Conceptual work grounded in a collage of experiences and observations: "I had no studio. I did some work in the stairwell, eventually the corner of a room. It's almost like a pragmatic direction you take. To accommodate your situation, your art becomes that. If I had a studio and space maybe I'd be doing paintings even today. But because I didn't have it, and my bent was toward this sort of ideation, everywhere could be a studio. Everything around me could be a studio, whether interior or exterior. Any material could become a tool towards what I was doing whether it was interior or exterior." Excerpt from the conversation between Bill Vazan and Patrice Loubier, unpublished version, August 29, 2008.

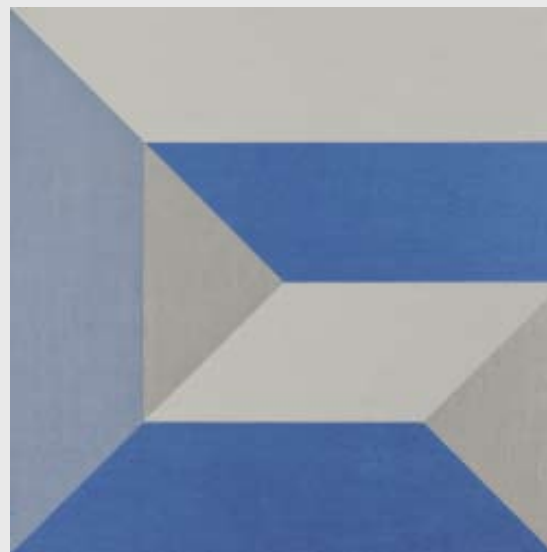
In the fall, begins his "snow walks," a practice that he continues until 1995. Starts work on a synthesis project that will eventually be titled *A Square Place* (1968-1971). It renders visible, via photographs affixed to nine federal government geological maps, interventions made on the axes and at the intermediary centres of an imaginary square measuring approximately 225 square miles in area and connecting Sainte-Thérèse de Blainville, Rivière-des-Prairies, Pointe-Claire and Verdun.

Also at this time, makes his first direct and ephemeral marks on the landscape. From 1968 to 1972, he places coloured lines (acrylic on masonite) in natural settings, as seen in the works *Croissance printanière*, *Le pont* and *Colour Bars*.

1969

Reflects on the extension of the line, stretching away from the surface of the work and along the ground, then running across the Earth's surface. Conceives an imaginary transcontinental and round the world line, and creates *East Canada Line* (from Prince Edward Island to Toronto, 1969) and the project *North American Line* (1969-1979).

Organizes a "tape show" at the Montreal Museum of Fine Arts School on January 31. It is the first Conceptual creation officially reviewed by critics of the time: "Vazan invited a few journalists and



2

pour faire une ligne [...] – Pourquoi? – Un tableau, une sculpture, répond Vazan, c'est fait pour durer. Mais deux, trois cents ans, est-ce vraiment plus long que quelques heures? D'autres cherchent à faire des choses durables, des œuvres qui vont leur survivre. Et moi j'estime qu'en acceptant que tout soit éphémère, je participe beaucoup mieux à la réalité de la vie.» Robert Millet, «Parenthèse d'une mare à l'autre», *Le Magazine Maclean*, n° 4, vol. 9, Montréal, avril 1969, p. 89.

Entre le 8 février et le 1^{er} mars, Vazan trace une ligne droite à travers treize parcs montréalais de Pointe-aux-Trembles à Caughnawaga (Kahnawake) (*19 Miler*). Il entreprend aussi *225 Foot Line* (le 2 février) et *11 1/2 Miles* en Ontario (le 16 mars).

Réalise au printemps des œuvres constituées de réseaux de fils qu'il tend dans la cour arrière d'un ami (*600 Foot Twine*, le 19 mai), sur la route lors de déplacements (*195 Foot Twine* – sur la route 401 à la hauteur de Kingston, Ontario le 20 mai), dans les bois (*Snow Levels*, Beaconsfield), etc.

Participe en mai à l'exposition *Sondage / Survey 69* au Musée des beaux-arts de Montréal en compagnie de onze autres artistes: Carl Beveridge, Charles Gagnon, David Gordon, Robert Jacks, Peter Kolisnyk, Guy Montpetit, Michael Morris, N.E. Thing Co., Henry Saxe, Daniel Solomon et Ian Wallace. Son installation *Twisted Plane* représente son premier projet important de ruban adhésif. La considérable couverture médiatique à laquelle elle donne lieu, en raison de la controverse entourant l'exposition, propulse Bill Vazan sur la scène artistique canadienne.

Utilise de manière constante la photographie. Bill Vazan achète un appareil de marque Leica et parcourt la ville en réalisant des projets tels que *Ste-Catherine Street Walk* (le 7 juin), *23 Minute Corner* (le 19 septembre) ainsi que *Spatial Stations*, entre Pointe-aux-Trembles et Sainte-Anne-de-Bellevue.

Durant l'été, en vacances à Paul's Bluff à l'île du Prince-Édouard, Vazan réalise de nouveaux tracés dans le sable qu'il documentera sous les titres de *3 Day Mile* et *Low Tide Series* (1967-1969). Son intervention la plus importante sera *Canada in Parentheses* réalisée le 13 août 1969 en collaboration avec Ian Wallace, rencontré lors de *Sondage / Survey 69*: «If you should be back home from August 11th to 20th which will coincide with my stay on P.E.I., possibly you could draw a large crescent in lowtide sand? It should be as large as possible – two, three, up, to six hundred feet long. And even longer, if possible. The line should be traced once and with something simple such as a branch. The crescent-image must be shallow. Take several shots of it (photographs). We can exchange prints of our two parentheses and each have a set of our joint-venture. What do you say to any low-tide on August 13th? Perhaps we could exchange telegrams that day relaying exact details (length, time, etc.) of our individual halves?» Extrait d'une lettre adressée à Ian Wallace le 11 juillet 1969. Wallace ouvre une parenthèse à Spanish Banks à Vancouver et Bill Vazan la referme à l'île du Prince-Édouard, mettant ainsi littéralement le Canada entre parenthèses pendant une journée.

Retourne sur les bancs d'école en septembre à l'Université Sir George Williams à Montréal (aujourd'hui l'Université Concordia) où il obtient

friends to a 'tape show' in a studio at the Montreal Museum of Fine Arts School. For more than two hours, we watched and even helped him stick black tape down to form a line. [...] 'Why?' 'A painting, a sculpture,' Vazan answered, 'is made to last. But is two or three hundred years really any longer than a few hours? Others want to make lasting things, works that will outlive them. And I believe that by accepting that everything is ephemeral, I am much more part of the reality of life.' Robert Millet, "Parenthèse d'une mare à l'autre," *Le Magazine Maclean*, Vol. 9, No. 4, Montreal, April 1969, p. 89 [freely translated].

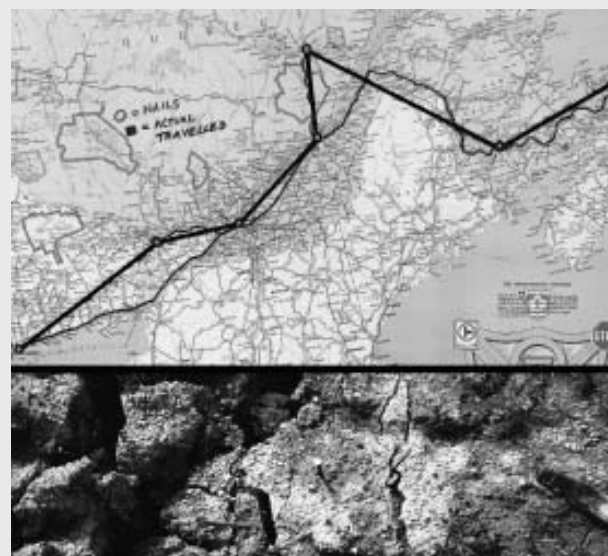
Between February 8 and March 1, Vazan traces a straight line through thirteen Montreal-area parks, from Pointe-aux-Trembles to Caughnawaga (Kahnawake) (*19 Miler*). He also executes *225 Foot Line* (February 2) and *11 1/2 Miles* (March 16) in Ontario.

In the spring, creates works using networks of twine deployed in a friend's backyard (*600 Foot Twine*, May 19), along the road while travelling (*195 Foot Twine*, on Highway 401 near Kingston, Ontario, on May 20), in the woods (*Snow Levels*, Beaconsfield), etc.

Takes part in the exhibition *Sondage / Survey 69* at the Montreal Museum of Fine Arts along with eleven other artists: Carl Beveridge, Charles Gagnon, David Gordon, Robert Jacks, Peter Kolisnyk, Guy Montpetit, Michael Morris, N.E. Thing Co., Henry Saxe, Daniel Solomon and Ian Wallace. His installation *Twisted Plane* is his first major project employing adhesive tape. Controversy surrounds the exhibition, leads to extensive media coverage, and propels Vazan onto the Canadian art scene.

Begins making photographs consistently. Buys a Leica camera and travels around the city executing projects such as *Ste-Catherine Street Walk* (June 7), *23 Minute Corner* (September 19) and *Spatial Stations*, between Pointe-aux-Trembles and Sainte-Anne-de-Bellevue.

During summer holidays at Paul's Bluff, Prince Edward Island, makes new sand markings that he documents under the titles *3 Day Mile* and *Low Tide Series* (1967–1969). His most significant intervention is *Canada in Parentheses*, produced on August 13, 1969, in collaboration with Ian Wallace, whom he had met at *Sondage / Survey 69*: "If you should be back home from August 11th to 20th which will coincide with my stay on P.E.I., possibly you could draw a large crescent in lowtide sand? It should be as large as possible—two, three, up to six hundred feet long. And even longer, if possible. The line should be traced once and with something simple such as a branch. The crescent-image must be shallow. Take several shots of it (photographs). We can exchange prints of our two parentheses and each have a set of our joint-venture. What do you say to any low-tide on August 13th? Perhaps we could exchange telegrams that day relaying exact details (length, time, etc.) of our individual halves?" (excerpt from a July 11, 1969, letter to Ian Wallace). Wallace makes an opening parenthesis at Spanish Banks in Vancouver and Vazan executes the closing one on Prince Edward Island, literally putting Canada in parentheses for a day.



un baccalauréat ès art l'année suivante. Il se lie d'amitié avec Tom Dean et Gary Coward avec qui il discute de l'organisation d'une exposition de «not accepted art» qui deviendra l'exposition *45° 30' N – 73° 36' W*.

Effectue en décembre des tours de métro (*Montreal Subway Ride*, le 8 décembre et *Toronto Subway Ride*, le 22 décembre) et des marches (*Yonge Street Walk*, Toronto) qu'il documente systématiquement par la photographie et des notations.

Participe à l'exposition *New Attitudes in Photography* à la Sub Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver. Organisée par Christos Dikeakos, l'exposition rassemble de nombreuses pratiques photographiques conceptuelles: Iain Baxter, Dan Graham, Douglas Heubler, Bruce Nauman, Robert Smithson, Ed Ruscha, Jeff Wall, Ian Wallace, etc. Il obtient une bourse du Conseil des Arts du Canada en 1969-1970.

1970

Le 9 janvier, il concrétise le projet *Canada Line*. La ligne est installée simultanément dans les musées de huit villes canadiennes: Vancouver Art Gallery, Edmonton Art Gallery, Art Gallery of Ontario (Toronto), Musée d'art contemporain, Montréal, University of New Brunswick (Fredericton), Nova Scotia College of Art (Halifax), Confederation Art Gallery (Charlottetown), Memorial University Art Gallery (Saint-Jean, Terre-Neuve). L'ingénieur civil Ahmad Salahuddin, professeur à l'Université Sir George Williams, prévoit à l'aide de calculs géodésiques et de plans un tracé précis et correct entre chaque lieu. Le concept était simple et participatif: il s'agissait d'appliquer sur le sol et selon les directives de l'artiste des bandes de ruban adhésif de quarante-cinq pieds de long.

Débuté *Lifeline* (1970-1972), projet consistant à envoyer chaque jour, depuis le 30 janvier 1970, une carte postale à Ian Wallace sur laquelle est systématiquement tracée une ligne d'une longueur d'un pouce, et ce, jusqu'à la mort d'un des deux participants. La correspondance s'est toutefois terminée en 1972 à 1 000 jours et 1 000 pouces.

Réalise le 28 avril une œuvre avec Phyllis et Gary Coward intitulée *Eye to Eye (Photographing Thoughts)*. Ce jour-là, entre 21 et 22 heures 15 minutes, il demande à ses amis de poser et d'écrire rapidement leurs pensées après chaque prise de vue.

Poursuit également sa pratique photographique en multipliant les moyens de transport. Il réalise des marches dans la neige (*Walking During a Sun Eclipse*, le 7 mars), des tours d'autobus (*Bus # 139 Ride*, le 22 avril, *Bus # 185 Ride*, le 2 mai et *Bus # 69 Walk*, le 7 juin), des itinéraires dans la ville (*Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent*, le 13 juin et *Montreal Underground*, le 27 juin) et autour de celle-ci (*Highway 37*, le 8 août).

Expose les *Subway Rides* lors de *Sondage | Survey 70: Realism(e)s* au Musée des beaux-arts de Montréal du 8 mai au 7 juin et à la Art Gallery of Ontario, Toronto du 7 août au 6 septembre.

À l'automne, Vazan transforme une surface carrée de la plage de Plattsburgh, États-Unis en la piétinant de 5 000 pas avec la collaboration de Tom Dean (*Summer Square in Autumn Beach*) et dessine à l'aide d'un râteau un carré sur le sol du mont Royal, Montréal jonché de feuilles mortes (*Summer Square in Autumn Leaves*).

1. **Triple Threat** de la série **Colour Bars**, 1968-1972, lac Clair, Rawdon.
2. **Low Tide Works: 14 Time Lines Readied** (haut); **Square of Rippling** (bas), Paul's Bluff, île du Prince-Édouard, 1967-1969, épreuves couleur, 28 x 22 cm chacune.
3. **Summer Square in a Autumn Beach**, Plattsburgh, N.Y., 1970, épreuve couleur, 14 x 22 cm.

1. **Triple Threat** from the series **Colour Bars**, 1968-1972, Lac Clair, Rawdon.
2. **Low Tide Works: 14 Time Lines Readied** (top); **Square of Rippling** (bottom), Paul's Bluff, Prince Edward Island, 1967-1969, colour print, 28 x 22 cm each.
3. **Summer Square in a Autumn Beach**, Plattsburgh, N.Y., 1970, colour print, 14 x 22 cm.

In September, goes back to school, at Sir George Williams University (now Concordia University) in Montreal, where he will earn his Bachelor of Arts degree the following year. Befriends Tom Dean and Gary Coward. Vazan and Coward talk about organizing a show of "not accepted art" (this eventually becomes the exhibition *45° 30' N – 73° 36' W*).

In December, goes on subway rides (*Montreal Subway Ride*, December 8, and *Toronto Subway Ride*, December 22) and street walks (*Yonge Street Walk*, Toronto) that he systematically documents by taking photographs and notes.

Takes part in the *New Attitudes in Photography* exhibition at Sub Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver. Organized by Christos Dikeakos, it brings together several exponents of conceptual photography: Iain Baxter, Dan Graham, Douglas Heubler, Bruce Nauman, Robert Smithson, Ed Ruscha, Jeff Wall, Ian Wallace, etc.

Is awarded a Canada Council for the Arts grant for 1969-1970.

1970

On January 9, makes visible the *Canada Line* project. A line is to be set down simultaneously in museums in eight Canadian cities: the Vancouver Art Gallery; the Edmonton Art Gallery; the Art Gallery of Ontario, Toronto; the Musée d'art contemporain, Montreal; the University of New Brunswick, Fredericton; the Nova Scotia College of Art, Halifax; the Confederation Art Gallery, Charlottetown; and the Memorial University Art Gallery, St. John's, Newfoundland. Sir George Williams University Professor of Civil Engineering Ahmad Salahuddin performs geodesic calculations and plots a precise, real line linking each city. The concept is simple and collective: per the artist's instructions, 45-foot lengths of adhesive tape are affixed to the floor in each location.

On January 30, begins the *Lifeline* project (1970-1972): every day, he is to mail to Ian Wallace a postcard on which a line one inch long is systematically drawn. The correspondence is originally planned to continue until the death of either participant; it ends in 1972, however, after 1,000 days and 1,000 inches.

On April 28, creates a work with Phyllis and Gary Coward entitled *Eye to Eye (Photographing Thoughts)*. Between 9 p.m. and 10:15 p.m., Vazan has his friends pose for photos and quickly write down their thoughts after each one is taken.

Also continues his photographic practice and diversifies his means of transportation. Goes on snow walks (*Walking During a Sun Eclipse*, March 7), bus rides (*Bus # 139 Ride*, April 22; *Bus # 185 Ride*, May 2 and *Bus # 69 Walk*, June 7), and walks in the city (*Walking into the Vanishing Point, Northward on St-Laurent*, June 13 and *Montreal Underground*, June 27) and around it (*Highway 37*, August 8).

Shows *Subway Rides* at *Sondage | Survey 70: Realism(e)s*, Montreal Museum of Fine Arts, May 8 to June 7, and Art Gallery of Ontario, Toronto, August 7 to September 6.

In the fall, "tramples out" a square plot in the Plattsburgh beach,



Suite à la présentation de *Canada Line*, l'Art Gallery of Ontario, Toronto invite Vazan à proposer une œuvre pour sa Sculpture Court. Des modèles proposés, *Falling Plane* est sélectionnée et installée en décembre.

1971

Présente plusieurs «walks» et une vidéo *in situ* (*Labyrinthine Walk*) lors de l'exposition *Maps & Moving* à la galerie A Space à Toronto.

Organise en février, avec Gary Coward, professeur et Arthur Bardo, critique, l'exposition *45° 30' N - 73° 36' W* aux Sir George Williams Art Galleries et au Centre des arts Saidye Bronfman à Montréal ainsi que la conférence intitulée *Art and Its Social Responsibilities*. Cette première exposition de nature conceptuelle au Québec regroupait plusieurs artistes canadiens dont David Askevold, Greg Curnoe, Tom Dean, Jean-Marie Delavalle, François Déry, Mervyn Dewes, Christos Dikeakos, Gerald Ferguson, N.E. Thing Co., Harold Pearse, Françoise Sullivan, Ian Wallace, Michael Snow et elle s'enrichissait d'une participation étrangère avec Robert Barry, Les Levine, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, etc. Bill Vazan y présentait *Three Mile Gap* ainsi que *A Square Place*. L'exposition était accompagnée d'un simple «inventaire» qui est une suite de feuilles indépendantes où des œuvres, incluses ou non dans l'exposition, sont représentées et où les citations d'artistes majeurs abondent.

45° 30' N - 73° 36' W est considéré comme l'événement catalyseur de Véhicule Art, tout premier centre d'artistes autogéré au Québec, puisqu'il regroupait déjà quelques-uns des artistes fondateurs du centre dont Coward, Dean, Delavalle, Déry et Vazan.

Concrétise le 5 mars 1971 – jour où s'abat la tempête du siècle sur Montréal – son œuvre la plus ambitieuse, *World Line*. Cette ligne virtuelle ceinture la planète de ses vingt-cinq segments réels, en passant par dix-huit pays. Le Musée des beaux-arts de Montréal est le point de rencontre de la ligne à Montréal. Chaque lieu (musées, centres d'exposition, galeries) devait disposer simultanément un ruban adhésif sur le sol selon les données calculées par l'ingénieur civil Ahmad Salahuddin. Cette entreprise est considérable et se déroule sur plus d'une année entière : «...he wrote and received about 300 letters, telegrams and cables and sent off the tapes to all the 25 participating institutions. It cost him about \$1,500 altogether and the only travelling he did himself was one trip to New York and one to Toronto. It all took one year (sic) of his spare time from his 9 to 5 job. So many letters came to him from out-of-the-way places and he sent so many maps and graphs back, that the R.C.M.P. were alerted to his activities by the post office. [...] Originally about 50 institutions were sent invitations and information in French or English and some, who did not reply, Bill feels, were unable to because of language difficulties.» Irene Heywood, « Concept Is What It's Called », *The Montreal Star*, Montréal, samedi 27 mai 1972, p. C-8.

À Zagreb un hommage a été rendu à la ligne. La galerie Grada Zagreba a marqué l'événement par la publication du catalogue *Bill Vazan : Fragment linije koja opasuje svijet*.

New York, making 5,000 footprints with the help of Tom Dean (*Summer Square in Autumn Beach*); then, using a rake, clears a square in dead leaves covering the ground on Montreal's Mount Royal (*Summer Square in Autumn Leaves*).

Following the presentation of *Canada Line*, the Art Gallery of Ontario in Toronto invites Vazan to submit a project for its Sculpture Court. The *Falling Plane* project is selected from the models proposed, and installed in December.

1971

Presents several “walks” and a *in situ* video (*Labyrinthine Walk*) at the exhibition *Maps & Moving* at A Space gallery in Toronto.

In February, with Gary Coward, professor, and Arthur Bardo, critic, organizes the exhibition *45° 30' N – 73° 36' W* at the Sir George Williams Art Galleries and the Saidye Bronfman Arts Centre in Montreal, along with a conference, *Art and Its Social Responsibilities*. Quebec's first-ever Conceptual exhibition, it includes several Canadian artists including David Askevold, Greg Curnoe, Tom Dean, Jean-Marie Delavalle, François Déry, Mervyn Dewes, Christos Dikeakos, Gerald Ferguson, N.E. Thing Co., Harold Pearse, Françoise Sullivan, Ian Wallace and Michael Snow, and is enriched by international participants including Robert Barry, Les Levine, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Lawrence Weiner and others. Vazan shows *Three Mile Gap* and *A Square Place*. The show is accompanied by a simple “inventory,” which is a series of single sheets on which works (some included in the exhibition, some not) are represented and quotations from major artists abound.

45° 30' N – 73° 36' W is considered to be the catalyst event for Véhicule Art, Quebec's first artist-run centre; many of the centre's founding artists were part of the exhibition, including Coward, Dean, Delavalle, Déry and Vazan.

On March 5, 1971—coincidentally, the day Montreal is paralyzed by the “storm of the century”—Vazan's most ambitious work, *World Line*, comes together. The imaginary line circles the planet in 25 physical segments, passing through 18 countries. The Montreal Museum of Fine Arts is where the line “touches down” in Montreal. People in each location (including museums, exhibition centres and galleries) are instructed to simultaneously lay a piece of adhesive tape down on the ground using data calculated by civil engineer Ahmad Salahuddin. Preparations were considerable, and extended over more than an entire year: “...he wrote and received about 300 letters, telegrams and cables and sent off the tapes to all the 25 participating institutions. It cost him about \$1,500 altogether and the only travelling he did himself was one trip to New York and one to Toronto. It all took one year (sic) of his spare time from his 9 to 5 job. So many letters came to him from out-of-the-way places and he sent so many maps and graphs back, that the RCMP were alerted to his activities by the post office. [...] Originally about 50 institutions were sent invitations and information in French or English and some, who did





Bill Vazan

Concept is what it's called

Irene Heywood

A YEAR AGO, this battered world was strapped with tape. Giant black hand-sides were joined together by human imagination to encircle the globe.

Only the tapes were real and they laid a path on the floors of museums, art centres and public galleries in geographically accurate angles. Since "geodesic" means, in my dictionary, the measuring of the earth on a large scale so as to take into consideration its curvature, each open arm of the angle pointed to the next site of the line and was linked only by the viewer's imagination.

The imaginary linking which is stimulated by the visual markers, it what makes this whole idea of a world-girdling line come alive with the many people it involves. A world map showing the line looks like a zig-zag graph from city to city, country to country.

The story of the line was reported around the world and on these pages soon after it was made; but recently its initiator, Montrealer Bill Vazan brought the whole thing together in documentary form, a kind of "prose to publish" book, which went out to all the principal participants.

It's limited to 500 copies of about 100 pages stapled together like a magazine and it contains all of the letters, telegrams, charts, notes, lists, graphs, corrections and changes as well as photographs taken at the time of the tape-laying on the sites. Printed by offset, it gives no comment or explanation.

It tells its own story of a seemingly simple idea which started here in the brain of a businessman and ended involving many of the languages and cultures of the world's people.

A few extra copies are now available at the Montreal Museum of Fine Arts, where the local section of the tape was put down.

The book could be called the record, the record of an art-event which comes under the category of Concept, which, itself, is only an art form because artists are those who involve themselves with putting it into practice. They are artists who are looking for a new means of expression which brings art back into some meaningful communication; who are tired of "art for art's sake" and the specialized cliques it generates. But anyone with a good concept could make a conceptual work of art. Even more important than the idea is the dedication and commitment and just hard slogging which puts it into effect. Without it, nothing exists, like a painting that stays in the mind of the painter. For Vazan's idea for encircling the world through lines on gallery floors made by four-inch plastic-coated tapes, he wrote and received about 300 letters, telegrams and cables and sent off the tapes to all the 23 participating institutions. It cost him about \$1,300 altogether and the only travelling he did himself was one trip to New York and one to Toronto. It all took

one year of his spare time from his 9 to 5 job. So many letters came to him from out-of-the-way places and he sent so many maps and graphs back, that the R.C.M.P. were alerted to his activities by the post office.

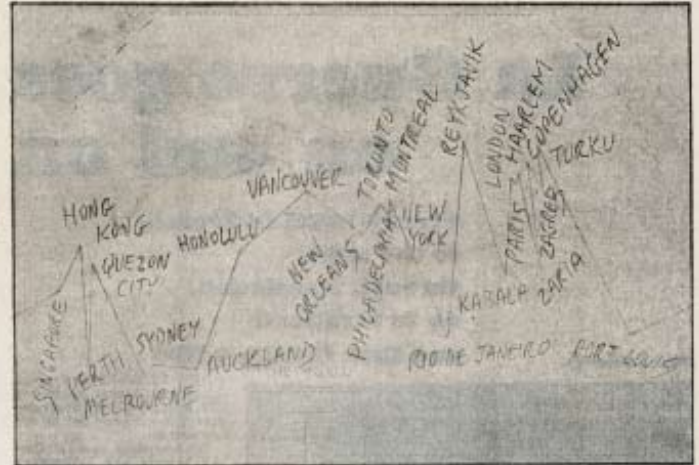
"Constable Richer called to get some answers and I gave him some of my prepared information and tried to reassure him. He wasn't worried for long but I think he is probably still puzzled."

Originally about 26 institutions were sent invitations and information in French or English and some, who did not reply, Bill feels, were unable to because of language difficulties. The responses were as varied as the institutions and countries themselves; some coached at

formal language and others flip and lip. One artist, on hearing of the project in Australia, wrote that he had had a similar idea but gave Bill the credit for going ahead and doing it.

Until he began making conceptual art Bill Vazan was not known as an artist himself. He still lives the life of a junior executive with a large international organization, is married and a father of young children. His art exists from necessity since there is nothing to sell. But he is hooked on the idea that stretching the world's communications hereafter, in this way, through imagination, can get us out of our thinking ruts and closer to other people in the world.

Vazan was born in Toronto in 1932 of parents who came to Canada from



World map showing the 23 locations having the tape-links in this globe-encircling project.



Tape-laying at the University of the Philippines.

Mexico, convincing after a serious illness, that he began to think in terms of art again and slowly evolved what were some of the first flights in what was soon to be called concept, hard art and earth works. The movement seemed to spring up in many places of the world at about the same time. For Bill it was tentative impressions in the mind of benches, walks over snowy parks in the winter, finally the delineation of space by tape in galleries and then the Canada line and the world line. "I was completely out of the world of art when it started. I knew nothing of movements, or what other artists were doing. I had no opinions. I was so happy to break away from the tightness of the painting I had been attempting. I was a rebel, an experimentalist. All the time it was in my head, what I could do. It expanded into things other people could do with me. It was the people, not the tape, which made things come alive."

The people who helped make the world line come alive can be found in photographs and documents, notes and lists in the modestly produced book. Bill Vazan gives credit to them all in its publication.

People from the department of Energy, Mines and Resources in Ottawa, from the University of Sydney in Australia, the department of Crown Lands and Survey in Melbourne, from Queen's College in the Philippines, from Hong Kong, Part Louis, Martin, Turin, Finland, Kuala Lumpur, Sierra Leone, Reykjavik, Iceland, Rio De Janeiro, Philadelphia, New Orleans, Honolulu, Zurich, and Zagreb.

There are many more. But in Zagreb a special tribute was paid to the line. The Gallery of Contemporary Art marked the occasion by publishing a fine catalogue.

Almad Salasuddin, civil engineer and professor at St. George's, was of course a most important figure in establishing the line.

He calculated the "angles" to link place to place. But as Vazan said, in this project "one place can be called all places."

Yugoslavia a few years earlier. During the 1950s he spent a few years at the Ontario College of Art. While studying, he was strongly influenced by the early Renaissance, an important period of that time. Beside its humanistic philosophy, he was intrigued by the order and reason of the period as well as the painterly consideration of its use of light.

But he realized that none of this fitted into the post-war world of Toronto.

"The time of the Renaissance, when art was newly released so that it could be enjoyed by everyone, was too far away. Our artists had begun to look inward to a new abstract way of working. "I tried to paint but I had no heart to put into it." It was more than 10 years later and in

1. Article d'Irene Heywood, «Concept Is What It's Called», *The Montreal Star*, Montréal, samedi 27 mai, 1972, p. C-8.
 2. Affiche de l'exposition Bill Vazan. *Topographies*, Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, Montréal, décembre 1972.
 3. *Over the Top (Montreal Island and the World)* (haut); *Stylo à vue, Montréal* (bas), 1972, images fixes extraites des vidéos, 28 x 22 cm.
 4. Local de Véhicule Art au centre-ville de Montréal, 61, rue Sainte-Catherine Ouest, 1972.
 5. Ouverture officielle de Véhicule Art le 13 octobre 1972.
1. Irene Heywood's article, "Concept Is What It's Called," *The Montreal Star*, Montreal, Saturday May 27, 1972, p. C-8.
 2. Poster for the exhibition Bill Vazan. *Topographies*, Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, Montreal, December 1972.
 3. *Over the Top (Montreal Island and the World)* (top); *Stylo à vue, Montréal* (bottom), 1972, video stills, 28 x 22 cm.

4. Premises of Véhicule Art, downtown Montreal, 61 Ste. Catherine St. W., 1972.
5. Official opening of Véhicule Art, October 13, 1972.



Participe à la VIII^e Biennale de Paris en envoyant pendant un mois une carte postale par jour avec de l'herbe collée dessus. Réalise *Grass Month* et envoie à partir du 11 octobre 1971 des cartes postales similaires à Dana Atchley alors artiste en résidence au California College of Arts & Crafts, Oakland. Un autre projet a été initié en décembre 1971, cette fois expédié à la galerie A Space, Toronto.

Réalise une première sphère visuelle (*Sphère visuelle à intervalles de 30°*, 1971-1972) durant l'été au lac Clair, Rawdon, Québec.

1972

Son travail fait l'objet de deux expositions individuelles au Canada (*Topographies* au Musée d'art contemporain de Montréal et *Champs de forces* à la Mezzanine Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax) et de six expositions collectives au Canada et à l'étranger (Grande-Bretagne, Colombie, Japon).

Lancement le 28 mars du livre *World Line | Ligne mondiale* (1969-1971) à la Galerie Média Gravures et Multiples, Montréal. Vazan rencontre alors Paul Heyer qui complète un doctorat en anthropologie et qui s'intéresse au rôle de l'art et du rituel dans l'évolution humaine. Imprimé à 500 exemplaires, le livre *World Line* est entièrement réalisé et édité par Bill Vazan et comprend en 108 pages toute la documentation relative à l'événement. Il sera exposé la même année lors de la III^e Biennale de Arte Coltejer à Medellín en Colombie.

Présente *Highway 37* dans le cadre de l'exposition *Montréal, plus ou moins?* organisée par Melvin Charney au Musée des beaux-arts de Montréal du 11 juin au 13 août.

Inauguration du local de Véhicule Art au centre-ville de Montréal, soit au 61, rue Sainte-Catherine Ouest, le 13 octobre 1972. Véhicule Art (Montréal) Inc. fut fondé en mars 1972 sous l'égide de treize artistes-membres (Gary Coward, Tom Dean, Jean-Marie Delavalle, François Déry, Andy Dutkewych, Suzy Lake, Dennis Lukas, Kelly Morgan, Gunther Nolte, Milly Ristvedt, Henry Saxe, Serge Tousignant et Bill Vazan). Vazan sera président en 1973-1974.

Poursuit des expérimentations vidéo à l'aide d'un Portapak.

Exposition individuelle intitulée *Topographies* au Musée d'art contemporain de Montréal à la Cité du Havre du 10 au 31 décembre. Outre son travail conceptuel et de *land art*, Bill Vazan présente des peintures à l'acrylique ainsi que ses premières vidéos dont *Stylo à vue* (1972) réalisée en collaboration avec Robert Walker.

Déjà à partir de 1972, la critique note la difficulté de classer sa pratique : « Conceptuel ? son art l'est dans la mesure où l'esprit échafaude une construction cartésienne d'événements analysables dans leurs structures. Mais à cela, un contrepoids vient rejeter le totalitarisme de cette classification qui faisait de l'œuvre un commentaire sur sa propre nature. La création d'œuvres en extérieur nous pousse alors à rattacher Vazan au mouvement du "Land art" où les artistes se servent des composantes naturelles du paysage pour leur faire subir des transformations formelles vouées à la destruction, par l'action dans le temps, des phénomènes

not reply, Bill feels, were unable to because of language difficulties." Irene Heywood, "Concept Is What It's Called," *The Montreal Star*, Montreal, Saturday, May 27, 1972, p. C-8.

Zagreb pays tribute to the line: the Grada Zagreba gallery underscores the event by publishing the catalogue *Bill Vazan: Fragment linije koja opasuje svijet*.

Takes part in the VIII^e Paris Biennale by mailing a postcard with grass glued to it every day for a month. Completes *Grass Month* and, starting on October 11, 1971, sends similar postcards to Dana Atchley, then artist-in-residence at the California College of Arts & Crafts in Oakland. A further project is initiated in December 1971; cards are sent to A Space gallery in Toronto.

Creates an initial visual sphere (*Sphère visuelle à intervalles de 30°*, 1971-1972) during the summer, at Lac Clair, Rawdon, Quebec.

1972

Works are featured in two solo exhibitions in Canada (*Topographies* at the Musée d'art contemporain de Montréal; and *Champs de forces* at Mezzanine Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax) as well as in six group shows in Canada and abroad (Great Britain, Colombia, Japan).

On March 28 the book *World Line | Ligne mondiale* (1969-1971) is launched at the Galerie Média Gravures et Multiples in Montreal. There, Vazan meets Paul Heyer, who is completing a Ph.D. in anthropology and is interested in the role of art and ritual in human evolution. *World Line* is printed in an edition of 500; it is produced and published entirely by Vazan and its 108 pages contain the full documentation relative to the event. It is included in the III^e Biennale de Arte Coltejer in Medellín, Colombia, the same year.

Highway 37 is featured in the exhibition *Montreal, Plus or Minus?* organized by Melvin Charney at the Montreal Museum of Fine Arts, June 11 to August 13.

The Véhicule Art space is inaugurated at 61 Sainte-Catherine St. W., in downtown Montreal, on October 13. Véhicule Art (Montréal) Inc. had been founded in March under the auspices of thirteen artist-members (Gary Coward, Tom Dean, Jean-Marie Delavalle, François Déry, Andy Dutkewych, Suzy Lake, Dennis Lukas, Kelly Morgan, Gunther Nolte, Milly Ristvedt, Henry Saxe, Serge Tousignant and Bill Vazan). Vazan later serves as its president in 1973-1974.

Continues video experiments, using a Portapak.

A solo show entitled *Topographies* runs at the Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, from December 10 to 31. In addition to his Conceptual work and land art, Vazan exhibits acrylic canvases along with his first video works, including *Stylo à vue* (1972), produced in collaboration with Robert Walker.

Critics begin to remark on the difficulties of classifying Vazan's art: "Conceptual? His art is that, insofar as the mind devises a Cartesian construction of events whose structures can be analyzed. But there is a counterweight to this, one that rejects the totalitarianism



3



4



5

naturels. La photographie demeure l'unique témoin des gestes posés par l'artiste, l'unique mémoire. Mais, déjà, les tableaux topographiques que Bill Vazan accroche sur les murs, à la façon des œuvres traditionnelles, déséquilibrent une unité de langage qu'on cherche en vain dans la manière de créer.» Gilles Toupin, «Entre la terre et la peinture», *La Presse*, Montréal, samedi 23 décembre 1972, p. D-15.

1973

Collabore à de nombreuses expositions collectives à l'étranger dont au Museu de Arte Contemporanea de l'Université de São Paulo au Brésil, à la Virginia Commonwealth University à Richmond en Virginie, au Centre culturel canadien à Paris et au Moore College of Art à Philadelphie.

Invite Sol LeWitt à présenter un *Wall Drawing* à Véhicule Art, Montréal et participe à sa réalisation en février.

Exposition *Set of 3 (John Heward – Gunther Nolte – Bill Vazan)* du 1^{er} au 19 mai à Véhicule Art, Montréal. Présente *273 years (time-bracketing)*, grand «X» tracé au ruban adhésif noir au plafond au-dessus de l'installation de Gunther Nolte. Le «X» de Vazan représente une parenthèse temporelle de 273 ans en simulant les trajectoires au-dessus de Montréal des deux éclipses totales (passé/futur) de 1932 et de 2205.

Obtient une bourse du Conseil des Arts du Canada en 1974-1975.

1974

Réalise *Shadow Chase*, premier projet photographique en avion.

Exposition *Périphéries* au Musée d'art contemporain de Montréal avec dix-sept membres de Véhicule Art. Bill Vazan présente l'installation *Déplacement* et lance simultanément son livre *Contacts (1971-1973)*. Résultat d'une vaste entreprise de communication totale, ce livre imprimé en 500 copies chez Véhicule Art documente les témoignages photographiques de cent vingt-cinq artistes, poètes, etc. de cent lieux disséminés dans trente pays. Vazan a demandé à chacun des participants de faire une photographie d'une rencontre quelconque d'éléments divers ou similaires pour obtenir le signe graphique «X».

Parution à l'été d'un texte de Bill Vazan et de Paul Heyer sur l'art conceptuel, «Conceptual Art, Transformation of Natural and of Cultural Environments», dans la revue française *Leonardo*.

Importante exposition rétrospective *Les traces* au Musée du Québec du 3 au 28 octobre. En plus des œuvres conceptuelles, Vazan présente des peintures récentes (1973-1974) et une grande installation au sol.

Présente son travail à la Galerie Impact à Lausanne en Suisse et au ARC 2, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, lors de la grande exposition *Art | Vidéo Confrontation 74* où sont montrées des vidéos d'artistes américains et canadiens.

Exposition individuelle *Bill Vazan: Activities* à l'Art Gallery of York University, Toronto du 25 novembre au 15 décembre. De nombreuses œuvres conceptuelles, quelques peintures et deux vidéos y sont présentées (*Stylo à vue*, 1972 et *X-Flight Over Montreal*, 1974).

of a classification whereby the work is a comment on its own nature. The works created outdoors thus lead us to situate Vazan within the 'land art' movement, whose artists use natural elements of the landscape and cause them to undergo formal transformations that are doomed to destruction, by temporal action, by natural phenomena. Photography is the sole witness to the artist's gestures, the sole memory. But the topographical tableaux that Vazan hangs on the walls in the same way as traditional works themselves destabilize a unity of language that one seeks in vain in the creative method." Gilles Toupin, "Entre la terre et la peinture," *La Presse*, Montreal, Saturday, December 23, 1972, p. D-15 [freely translated].

1973

Is part of several group exhibitions overseas, at the Museu de Arte Contemporanea of the University of São Paulo, Brazil; Virginia Commonwealth University in Richmond, Virginia; the Canadian Cultural Centre, Paris; and the Moore College of Art, Philadelphia, among others.

Invites Sol LeWitt to show a *Wall Drawing* at Véhicule Art, Montreal and takes part in its creation in February.

The exhibition *Set of 3 (John Heward – Gunther Nolte – Bill Vazan)* runs from May 1 to 19 at Véhicule Art, Montreal. Vazan's contribution is *273 years (time-bracketing)*, consisting of a large "X" traced in black adhesive tape on the ceiling above an installation by Gunther Nolte. The "X" represents a time-bracketing 273 years long, simulating the paths of the two nearest total eclipses over Montreal, one in 1932 and another in 2205.

Is awarded a Canada Council for the Arts Grant for 1974–1975.

1974

Creates *Shadow Chase*, an initial aerial photography project.

Takes part in the exhibition *Périphéries* at the Musée d'art contemporain de Montréal, featuring seventeen Véhicule Art members. Vazan shows the installation *Déplacement* and launches his book *Contacts (1971–1973)*. The outcome of a vast "total communication" enterprise and published in an edition of 500 by Véhicule Art, it documents the photographic testimonials of 125 artists, poets, and others in 100 locations in 30 countries. Vazan had asked each participant to take a photograph of any assembly of heterogeneous or similar elements arranged so as to obtain the graphic symbol "X."

In the summer, Bill Vazan and Paul Heyer's essay "Conceptual Art, Transformation of Natural and of Cultural Environments" is published in the French periodical *Leonardo*.

Les traces, a major retrospective, runs at the Musée du Québec from October 3 to 28. Besides Conceptual works, Vazan shows recent paintings (1973–1974) and a large floor installation. Shows works at Galerie Impact in Lausanne, Switzerland, and at ARC 2, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, as part of *Art | Vidéo Confrontation 74*, a major exhibition featuring video works by U.S. and Canadian artists.

1. Portrait de Bill Vazan, 1976.
2. *Shadow Chase*, 1974, épreuve à la gélatine argentique, dimensions variables.
3. Carton d'invitation de l'exposition *XXth Century*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal, mai-juin 1975.
4. Bill Vazan en compagnie de Jorge Luis Borges (au centre), Buenos Aires, Argentine, 1975.
5. Article de Gilles Toupin, «Bill Vazan ou de l'œuvre d'art comme une sonde», *La Presse*, Montréal, 16 février 1974, p. E-14-15.

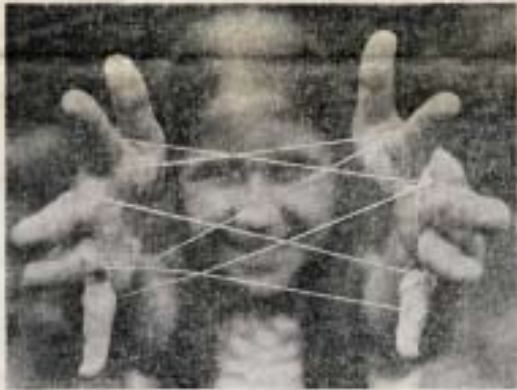
1. Portrait of Bill Vazan, 1976.
2. *Shadow Chase*, 1974, silver gelatin print, varying dimensions.
3. Invitation card for the exhibition *XXth Century*, Gilles Gheerbrant Gallery, Montreal, May–June 1975.
4. Bill Vazan with Jorge Luis Borges (middle), Buenos Aires, Argentina, 1975.
5. Gilles Toupin's article, "Bill Vazan ou de l'œuvre d'art comme une sonde," *La Presse*, Montreal, February 16, 1974, pp. E-14-15.



1



2



Une utilisation de sign X.

Bill Vazan ou de l'oeuvre d'art comme une sonde

Exposition du livre "Contacts" de William Vazan au Musée d'Art contemporain, de Il Horier au 11 mars.

AU DÉBUT, le travail de l'artiste est peu connu. William Vazan se demandait, comme à l'usage de tout un artiste, une certaine de personnes qui peut-être dans le monde, de lui donner d'un visage et Marilène a une documentation photographique sur les formes d'opinion dans laquelle il y avait un X tracé ou tracé fait avec d'opinion qui, l'opinion d'un être, ou d'un être quelconque, une transformation d'un visage, le symbole d'un être universel ainsi que des photos personnelles.

Revue sur place, moi qui n'avais guère eu d'expérience connue de ce genre de recherche, je ne savais trop que faire. J'ai finalement choisi, un peu au hasard, de prendre deux coquilles qui se croisaient pour former un symbole X face à l'endroit même où l'océan Atlantique rejoint la mer des Caraïbes. Si ce dernier contact n'était pas frappant au niveau visuel, il existait bel et bien sur un plan conceptuel. Je laissai tomber le reste des données de Vazan et lui rapportai mes photos.

Un volé qui devint, au Musée d'Art contemporain, William Vazan

lancer son livre "Contacts", résultat de deux ans de travail. Ce livre est partitionné, le sens des données d'expériences est la même qu'il aura fait faire à plusieurs personnes, artistes ou autres, à travers le monde. C'est un livre gros livre d'images, bien illustré à travers une vue de 30/30 X 10".

Mais ce Vazan (1944) en veut en rassemblant cette vaste documentation.



Là où se font les expériences.

sur des expériences pour le monde étranger et apparemment étranger de nous?

Pour donner l'œuvre au monde, de Vazan et comprendre le sens et la possibilité de sa nouvelle œuvre, il faut avant tout accepter l'existence des formes conventionnelles de l'histoire de l'art et se demander tout ce que ces conventions n'expliquent pas véritablement la fin de l'art au fil des conventions.

L'ambiguïté des apparences

Le livre "Contacts", dont plusieurs chapitres de pages sont l'objet d'une explication à la Cité du Havre, est une sorte d'ouvrage anthropologique et artistique sur le processus humain. Vazan rappelle aux participants que l'usage des données fait appel à l'interprétation, que nous devons nos choses ainsi qu'à notre imagination.

Ainsi dans ce livre, une vue de 3 de Vazan (sans description de répétition) d'un exemple de deux coquilles qui se croisent (peut-être d'ailleurs les mêmes), il peut en effet signifier un nombre d'interprétations, le fait de reconnaître de deux signes ou de deux données, un symbole entre deux signes, un langage ou encore il peut être un signe linguistique.

On s'aperçoit qu'à travers la diversité des réponses reçues par Vazan, à travers cette superposition simultanée de différents points de vue, certains lui échappent. La plus évidente est celle qui nous montre comment les apparences sont affectées par notre mode d'observation.

Le corps comme œuvre

Insensiblement, on voit servir du corps pour former le X, soit en croisant les doigts, en se dominant un X dans le bras, en photographiant plusieurs personnes croisées en forme de X, etc. D'autres se sont contentés de signaler des attitudes extérieures déjà existantes sous forme de X (sans croquer) comme en Bayona-X d'une douzaine, des attitudes de jeunesse (le X de Nixon), etc. Il y avait aussi des X imprimés comme cela fut le cas de la Japonaise Mitsuo Yatsushiro.

Enfin, plusieurs s'étant parés du projet que l'idée de contact global et relatif le symbole visuel du X comme ce fut le cas pour cette appropriation de l'espace par la photographie de l'endroit où l'océan Atlantique rejoint la mer des Caraïbes. Dans cette catégorie, on peut citer les exemples de la table aux lettres de Glenn Padua (Crupay) qui est un symbole universel de communication, des appropriations du Dolpo Schindler de travaux d'artisans réalisés avec un autre instru-

strument. Le Palais Kociczy a pour sa part créé un objet connu de 12 années au niveau mondial en France, à Marseille, l'usage de l'usage.

Les Vazan de l'art et apparemment étranger de nous? Pour donner l'œuvre au monde, de Vazan et comprendre le sens et la possibilité de sa nouvelle œuvre, il faut avant tout accepter l'existence des formes conventionnelles de l'histoire de l'art et se demander tout ce que ces conventions n'expliquent pas véritablement la fin de l'art au fil des conventions.

L'ego et l'extérieur

Les données apparemment de contact ou de 3 de Vazan (sans description de répétition) d'un exemple de deux coquilles qui se croisent (peut-être d'ailleurs les mêmes), il peut en effet signifier un nombre d'interprétations, le fait de reconnaître de deux signes ou de deux données, un symbole entre deux signes, un langage ou encore il peut être un signe linguistique.

ment (par dérive non-doute) pour réaliser la destruction de l'ego dans l'art.

Par rapport à ces deux situations de base, la position de Vazan est significative de son intention. Refusant l'idée de se personnaliser au travers de son œuvre, il cherche un espace social qui est celui de l'existence même de sa volonté d'explorer le processus qui lie les individus à l'extérieur: à savoir que c'est le relatif et absolu la même relation importante que la norme je l'ai fait, par exemple, avec des données bien sûr, mais une constatation de fait naturel, irrationnel, qui s'explique avant même notre existence. On refuse de transformer ce que l'on voit devant soi, l'usage des données qui doivent uniquement de leur nature.

Ces qui utilisent le corps pour réaliser leur contact, soit en traçant un X dans le bras ou en croisant leurs doigts, soit aussi à une intention qui existait dans l'espace mental de l'individu avant la réalisation de l'acte et qu'on. Ils utilisent leur propre corps comme un moyen simple d'exploration de l'ego. Mais lorsqu'ils regardent la photographie ou quand'ils ont fini, est aller que tout ce qui est personnel que son temps est véritablement comme que par cela à qui est fasciné. Ce que nous voyons, c'est l'existence de "E" qui il présente, par exemple: une vue d'art à Marilène-Poly. En somme le point qui de

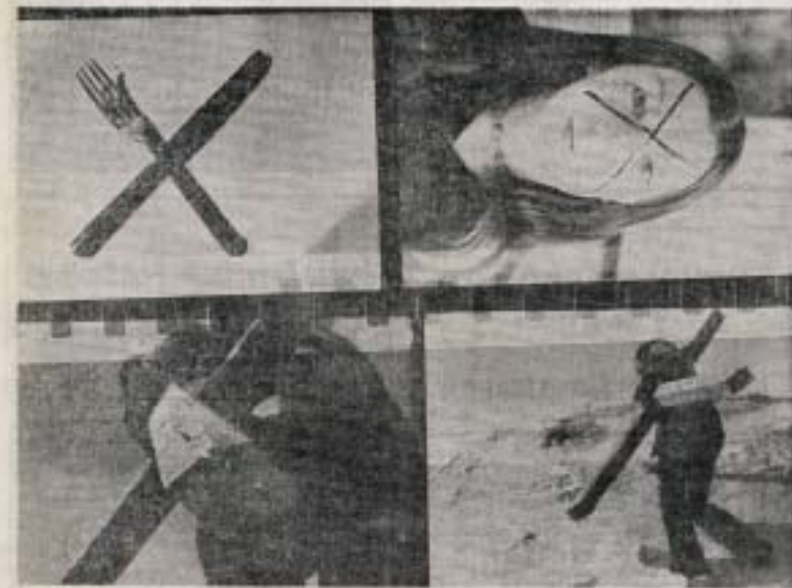
Vazan, celui de refus de toute intention individuelle, se traduit par son refus de l'usage de l'ego.

La compréhension de soi

En s'intéressant pas dans l'histoire des divers moments de l'œuvre, l'attitude de Vazan se rapproche véritablement de celle des ready-made de Duchamp. Lorsque ce dernier s'occupait d'un travail d'art, il refusait d'expliquer son intention. L'attitude de Vazan lève une nouvelle dimension que la sonde permet de découvrir. Ce qui est intéressant est que cela est une constatation de fait naturel, irrationnel, qui s'explique avant même notre existence. On refuse de transformer ce que l'on voit devant soi, l'usage des données qui doivent uniquement de leur nature.

"Contacts" est donc une œuvre de grande importance pour l'évolution de la sensibilité artistique de Québec. Cet ouvrage remarquable (malheureusement limité à 100 exemplaires) représente une réflexion anthropologique, dialectique de l'usage linguistique, sur la compréhension de soi.

G.T.



Une page de "Contacts".

BILL VAZAN

XXth Century
XXIème Siècle

1975 MAY - 7 1975 MAY 1 / 1975 MAY 27 1975 JUN - 6 1975 JUN 16
 1975 MAY - 8 1975 MAY 18 1975 MAY 28 1975 JUN - 7 1975 JUN 17
 1975 MAY - 9 1975 MAY 19 1975 MAY 29 1975 JUN - 8 1975 JUN 18
 1975 MAY 10 1975 MAY 20 1975 MAY 30 1975 JUN - 9 1975 JUN 19
 1975 MAY 11 1975 MAY 21 1975 MAY 31 1975 JUN 10 1975 JUN 20
 1975 MAY 12 1975 MAY 22 1975 JUN - 1 1975 JUN 11 1975 JUN 21
 1975 MAY 13 1975 MAY 23 1975 JUN - 2 1975 JUN 12 1975 JUN 22
 1975 MAY 14 1975 MAY 24 1975 JUN - 3 1975 JUN 13 1975 JUN 23
 1975 MAY 15 1975 MAY 25 1975 JUN - 4 1975 JUN 14 1975 JUN 24
 1975 MAY 16 1975 MAY 26 1975 JUN - 5 1975 JUN 15 1975 JUN 25

GALERIE GILLES GHEERBRANT
 2130 Crescent, Montréal
 Tel: 843-7525

13 mai - 7 juin 1975
 du mardi au samedi
 de 13h. à 17h.30



1975

Prend part à l'événement *Quebec Video* présenté en collaboration avec Véhicule Art à la Gallery One One One, School of Art, University of Manitoba à Winnipeg, et à l'exposition *Véhicule Art: In Transit* au Centre for Communications and the Arts, Simon Fraser University en Colombie-Britannique et dans trois autres galeries de l'Ouest canadien.

Gilles Gheerbrant, qui a ouvert une galerie à Montréal l'année précédente, devient son galeriste, et ce, jusqu'au début des années 1980. Il présente le travail de Vazan à Montréal lors des expositions *XXth Century* (1975) et *Visual Spheres: Photo Scannings* (1976), et initie des expositions à l'étranger dont *Bill Vazan: Obras Recientes* au Centro de Arte y Comunicación à Buenos Aires en Argentine (1975) et *Bill Vazan: Scannings* à l'Internationaal Cultureel Centrum d'Anvers en Belgique (1976).

Participe à l'exposition *Québec '75* organisée par Normand Thériault au Musée d'art contemporain de Montréal du 16 au 23 novembre.

Effectue un voyage en Argentine à l'occasion de l'exposition *Bill Vazan: Obras Recientes*. Vazan y fait la rencontre de l'écrivain Jorge Luis Borges et de l'artiste catalan Antoni Muntadas, alors qu'il accompagne une journaliste à titre de photographe officiel. Il réalise durant son séjour un projet dans le métro (*Las Ciudades Subterráneas*) ainsi qu'une vidéo au cimetière de Buenos Aires (*City of the Dead*).

1976

L'année marque le début d'œuvres monumentales dont des projets de pierres alignées, des «land drawings» et des mosaïques photographiques (*Sphères visuelles* et *Globes*).

Exposition *Bill Vazan: Scannings* à l'Internationaal Cultureel Centrum d'Anvers en Belgique du 15 mai au 13 juin. Vazan profite de l'occasion pour séjourner à Paris et en Belgique. À l'exception de *Contacts* et de *World Line*, il présente des photographies récentes de 1974-1976 ainsi que six vidéos (*Three Works in Progress, 1972, Hello, After Ten Years, 1974, Charlemagne, 1975, Correcting Twice, 1975, Anniversaire, 1975, À Anvers, 1976*).

Exécute *Stone Maze (Labyrinthe de pierres)*, installation éphémère au parc La Fontaine, dans le cadre de Corridart. L'œuvre, comme plusieurs autres, fut détruite dans la nuit du 17 juillet, soit la veille de l'ouverture des Jeux olympiques sur l'ordre du maire Jean Drapeau.

Réalise pendant l'été au lac Clair à Rawdon, *Two Globes No. 1* (1976-1977), premier *Globe* constitué de soixante-douze photographies initiant ainsi son travail de photomontage.

Exposition *Bill Vazan: œuvres récentes* au Centre culturel canadien à Paris en décembre. Vazan présente des *Sphères visuelles*, un *Globe* et une importante documentation photographique d'interventions *land art* ainsi que quatre projets vidéo (*À Anvers, 1976, Stone Maze, 1976, Migratory Cues, 1976 et Aerobatics, 1976*).

1977-1978

Expose à l'été 1977 la série *Undoing the Earth's Spin* (1976) à la galerie Optica, Montréal.

1. Portrait de Bill Vazan, Buenos Aires, Argentine, 1975.
2. Exposition *Bill Vazan: œuvres récentes*, Centre culturel canadien à Paris, décembre 1976.
3. *Sphère visuelle à intervalles de 30°*, lac Clair, Rawdon, 1971-1972, maquette: 45,7 x 63,5 cm.

1. **Portrait of Bill Vazan, Buenos Aires, Argentina, 1975.**
2. **Exhibition Bill Vazan: œuvres récentes, Canadian Cultural Centre, Paris, December 1976.**
3. **Sphère visuelle à intervalles de 30°, Lac Clair, Rawdon, 1971-1972, model: 45.7 x 63.5 cm.**

Page 194:
Pression/Présence, plaines d'Abraham, Québec, 1979, craie sur gazon, diam: 400 m.

Pression/Présence, Plains of Abraham, Quebec, 1979, chalk on turf, diam: 400 m.

A solo show, *Bill Vazan: Activities*, runs at the Art Gallery of York University, Toronto, from November 25 to December 15; it includes several conceptual works, a few paintings and two videos (*Stylo à vue, 1972, and X-Flight Over Montreal, 1974*).

1975

Takes part in the *Quebec Video* event, presented in collaboration with Véhicule Art at Gallery One One One, School of Art, University of Manitoba, Winnipeg; and in the exhibition *Véhicule Art: In Transit* at the Centre for Communications and the Arts, Simon Fraser University, British Columbia; and in three other galleries in Western Canada.

Gilles Gheerbrant, who had opened a gallery in Montreal the previous year, begins representing Vazan and will continue to do so until the early 1980s. He shows Vazan's exhibitions *XXth Century* (1975) and *Visual Spheres: Photo Scannings* (1976), and initiates exhibitions overseas, including *Bill Vazan: Obras Recientes* at the Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires, Argentina (1975) and *Bill Vazan: Scannings* at the Internationaal Cultureel Centrum in Antwerp, Belgium (1976).

Takes part in the exhibition *Québec 75/Arts* organized by Normand Thériault at the Musée d'art contemporain de Montréal, November 6 to 23.

Travels to Argentina for the exhibition *Bill Vazan: Obras Recientes*. While accompanying a journalist as her official photographer, meets writer Jorge Luis Borges and Catalan artist Antoni Muntadas. During his stay, produces a project in the subway (*Las Ciudades Subterráneas*) and a video at the cemetery in Buenos Aires (*City of the Dead*).

1976

Begins creating monumental works including arrangements of aligned stones, "land drawings" and photomosaics (*Visual Spheres and Globes*).

Bill Vazan: Scannings runs at the Internationaal Cultureel Centrum in Antwerp, Belgium, from May 15 to June 13. Vazan takes the opportunity to stay in Paris and Belgium. In addition to *Contacts* and *World Line*, the exhibition includes recent photographs (1974-1976) and six videos (*Three Works in Progress, 1972; Hello, After Ten Years, 1974; Charlemagne, 1975; Correcting Twice, 1975; Anniversaire, 1975; À Anvers, 1976*).

Executes *Stone Maze (Labyrinthe de pierres)*, an ephemeral installation in Lafontaine Park, as part of the Corridart project. On the orders of Montreal Mayor Jean Drapeau, the work, along with many others, is destroyed on July 17 (the eve of the Summer Olympics opening ceremonies).

During the summer, at Lac Clair, Rawdon, creates the first of his *Globes* series, *Two Globes No. 1* (1976-1977); consisting of 72 photographs, it marks the beginning of his photomontage work.

Bill Vazan: œuvres récentes opens at the Canadian Cultural Centre in Paris in December. It includes several *Visual Spheres*, one work in the *Globes* series, extensive photographic documentations of his



Du 7 septembre au 11 octobre 1978, la Commission canadienne organise à la Canada House Gallery de Londres l'exposition itinérante *Recent Photoworks and Videotapes* qui comprend son travail photographique récent et trois vidéos (*Anniversaire*, 1975, *Stone Maze*, 1976 et *Aerobatics*, 1976).

Publication du texte «Aménagement conceptuel» de Bill Vazan dans la revue parisienne *Urbanisme*.

Réalise plusieurs «land drawings» éphémères dont *Sun Zone* à l'Université York, Toronto, *Epicentre with Slip* et *Ghostings* à Harbourfront, Toronto.

Effectue en 1978 un voyage en Égypte et en France (Bretagne). Vazan est de plus en plus fasciné par les cultures anciennes et s'intéresse aux valeurs fondamentales des grandes civilisations.

1979

Réalise trois nouvelles marches dans la neige (incluant *Spoked Wheel*) à un échangeur de Queensway avec des étudiants de l'Université d'Ottawa.

Conçoit en collaboration avec La Chambre blanche *Pression/Présence* sur les plaines d'Abraham, immense dessin de 400 mètres de diamètre sur le gazon.

Débute l'enseignement au M.F.A. Visual Arts Program à l'Université Concordia, et ce, jusqu'en 1982. Ses étudiants participent avec lui à la réalisation de projets de *land art*. Il donnera également, de 1981 à 1987, le cours Art et Science à l'Université du Québec à Montréal.

1980

Importante exposition rétrospective *Bill Vazan : Suites photographiques récentes et œuvres sur le terrain*, organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal. Elle circulera pendant un an dans trois institutions canadiennes.

Depuis 1981

Bill Vazan vit et travaille à Montréal. Il a produit des œuvres de *land art* autour du monde: en Australie, en Chine, en Égypte, en France, en Israël, au Japon, au Pérou, en Russie, etc. Ses œuvres ont été largement exposées en Amérique du Nord et à l'étranger et sa pratique a fait l'objet de nombreux ouvrages. En 2001, le Musée national des beaux-arts du Québec consacrait une importante exposition intitulée *Bill Vazan. Ombres cosmologiques* qui a circulé au Canada pendant plus de quatre années consécutives. En 2007, VOX, centre de l'image contemporaine a organisé une grande exposition sur son travail conceptuel des années 1960 et 1970, laquelle a également été présentée à la Art Gallery of Windsor. L'artiste enseigne toujours à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

land art interventions, and four video projects (*À Anvers*, 1976; *Stone Maze*, 1976; *Migratory Cues*, 1976; *Aerobatics*, 1976).

1977-1978

The series *Undoing the Earth's Spin* (1976) is shown at the Optica gallery in Montreal in the summer of 1977.

Organized by the Canadian High Commission, the touring exhibition *Recent Photoworks and Videotapes* runs from September 7 to October 11, 1978, at the Canada House Gallery in London; it includes recent photographic work and three videos (*Anniversaire*, 1975; *Stone Maze*, 1976; *Aerobatics*, 1976).

Vazan's essay "Aménagement conceptuel" is published in the Paris periodical *Urbanisme*.

Executes several ephemeral land drawings including *Sun Zone* at York University, Toronto, as well as *Epicentre with Slip* and *Ghostings* at Toronto's Harbourfront.

In 1978, travels to Egypt and to the Brittany region of France. Becomes increasingly fascinated by ancient cultures and interested in the fundamental values of the great civilizations.

1979

Assisted by students from the University of Ottawa, creates three new snow walks (including *Spoked Wheel*) at an interchange of the Queensway freeway.

In collaboration with the artists' collective La Chambre blanche, conceives *Pression/Présence*, a huge drawing (chalk on turf 400 metres in diameter) on the Plains of Abraham, Quebec City.

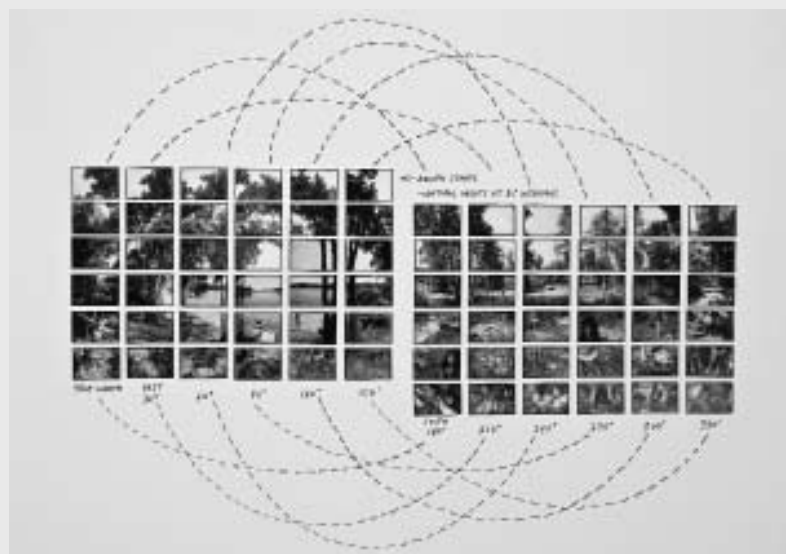
Begins teaching in the M.F.A. Visual Arts Program at Concordia University; continues until 1982. His students participate in the execution of land art projects. He later teaches the course "Art et Science" at Université du Québec à Montréal, from 1981 to 1987.

1980

A major retrospective, *Bill Vazan: Recent Land and Photoworks*, is organized by the Musée d'art contemporain de Montréal. It subsequently tours for one year, to three Canadian institutions.

Since 1981

Bill Vazan lives and works in Montreal. He has produced works of land art all over the world: in Australia, China, Egypt, France, Israel, Japan, Peru, Russia and elsewhere. His works have been widely shown in North America and abroad, and his practice has been the subject of several publications. In 2001 the Musée national des beaux-arts du Québec mounted a major exhibition, *Bill Vazan. Cosmological Shadows*, which toured Canada for more than four years. In 2007 VOX, centre de l'image contemporaine organized a major exhibition of his Conceptual works of the 1960s and 1970s, which was also shown at the Art Gallery of Windsor. He continues to teach at the École des arts visuels et médiatiques of Université du Québec à Montréal.





Expositions individuelles

Solo Exhibitions

- 2007-08** *Walking into the Vanishing Point: Œuvres conceptuelles de Bill Vazan*, Art Gallery of Windsor, Ontario (2008); VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal, Québec (2007).
- 2001-05** *Ombres cosmologiques | Cosmological Shadows*, Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles, Québec (2005); Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Québec (2004); The Nickel Arts Museum, University of Calgary, Alberta (2004); Musée canadien de la photographie contemporaine / Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa, Ontario (2003); Kelowna Art Gallery, Colombie-Britannique / British Columbia (2002); Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (2001-2002).
- 2002** *Soundings From the Water Planet (1962–To Date)*, DeLeon White Gallery, Toronto, Ontario.
Surfaces, Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, Québec.
- 1999** *Jumpgates 2000*, Art Gallery of Peterborough, Ontario.
- 1994** *Bill Vazan; Regard sur l'œuvre photographique 1981-1994. De l'autre côté du miroir*, Musée d'art de Joliette, Québec.
Sculpture, Paintings and Photos, Galerie Dresdnere, Toronto, Ontario.
- 1993** *Photowrite*, Kibbutz Art Gallery, Tel-Aviv, Israël.
- 1992** *A Cosmic Dance: Thunderstones, Wererocks and Shamanic Drawings by Bill Vazan, 1987–1992*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario.
- 1989** *Art in the Parking Lot, Bill Vazan: Engraved Stone and Large-Scale Drawings*, Galerie Dresdnere, Toronto, Ontario.
- 1987** *Landschemes and Waterscapes: Œuvres récentes 1982-1987*, Galerie Liane et Danny Taran, Centre des arts Saidye Bronfman / Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal, Québec.
- 1986** *Projets 1963-1986: Dessins et Esquisses*, Galerie Gilles Gheerbrant et / and Galerie 13, Montréal, Québec.
- 1982** *Mind Frames*, White Water Gallery, North Bay, Ontario.
Firefields, Struts Gallery, Sackville, Nouveau-Brunswick / New Brunswick.
Recent Works, Eye-Level Gallery, Halifax, Nouvelle-Écosse / Nova Scotia.
Unfolding and Heaping, 49^e Parallèle, centre d'art contemporain canadien / 49th Parallel Centre for Contemporary Canadian Art, New York.
- 1980-81** *Bill Vazan: Suites photographiques récentes et œuvres sur le terrain | Recent Land and Photoworks*, Art Gallery of Windsor, Ontario (1981); The Norman MacKenzie Art Gallery, University of Regina, Saskatchewan (1981); The Winnipeg Art Gallery, Manitoba (1981); Musée d'art contemporain, Montréal, Québec (1980).
- 1979** *Œuvres et documentation photographique*, La chambre blanche, Québec.
- 1978-80** *Recent Photoworks and Videotapes*, Art Gallery of Winchester, Grande-Bretagne / Great Britain (1980); Art Gallery of Hull, Grande-Bretagne / Great Britain (1980); Richard Demarco, Édimbourg, Écosse / Edinburgh, Scotland (1979); Centre culturel canadien / Canadian Cultural Centre, Bruxelles, Belgique / Brussels, Belgium (1979); Ulster Museum, Belfast, Irlande / Ireland (1979); Canada House Cultural Centre Gallery, Londres, Grande-Bretagne / London, Great Britain (1978).
- 1977** *Bill Vazan: Le bois*, Galerie Optica, Montréal, Québec.
Œuvres planétaires, Galerie Shandar, Paris, France.
Visual Spheres: Photo Scannings, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal, Québec.
Planetary Works: Scott/Vazan, Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario.
- 1976** *Bill Vazan: Œuvres récentes*, Centre culturel canadien / Canadian Cultural Centre, Paris, France.
Bill Vazan: Scannings, International Cultureel Centrum, Anvers, Belgique / Antwerp, Belgium.
- 1975** *Bill Vazan: Obras recientes*, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentine / Argentina.
Trajectoires solaires, Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, Québec.
XXth Century | XX^e siècle, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal, Québec.
- 1974** *Bill Vazan: Activities*, Art Gallery of York University, Toronto, Ontario.
Contacts, Musée d'art contemporain de Montréal, Québec.
Les traces, Musée du Québec, Québec.
- 1973** *Angelo de Aquino Presents*, Rio de Janeiro, Brésil / Brazil.
- 1972** *Champs de forces*, Mezzanine Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nouvelle-Écosse / Nova Scotia.
Topographies, Musée d'art contemporain de Montréal, Québec.
World Line | Ligne mondiale 1969-1971, Galerie Média Gravures et Multiples, Montréal, Québec.
- 1971** *Bill Vazan: Fragment linije koja opasuje svijet*, Galerie Grada Zagreba, Zagreb, Yougoslavie / Yugoslavia.
Maps & Moving, A Space, Toronto, Ontario.
- 1970** *Taped Sculpture Court*, Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario.
- 1969** *Tape Show*, École d'art du Musée des beaux-arts de Montréal, Québec.
- 1968** *1 + 2 + 3*, Galerie Libre, Montréal, Québec.

Expositions collectives

Group Exhibitions

- 2008** *On Location: Art, Space and Place in the 1960s*, Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich, Grande-Bretagne / Great Britain.
- 2005** *Les années soixante au Canada*, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario. *Les années soixante. La question de la photographie*, Musée canadien de la photographie contemporaine / Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa, Ontario.
- 2003** *Walking in the Land / Parcourir le paysage*, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario.
- 2001** *Le pouvoir de la réflexion / The Power of Reflection*, Galerie Liane et Danny Taran, Centre des arts Saidye Bronfman / Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal, Québec.
- 2000** *70's Conceptual Art*, Museu de Arte Contemporanea, Université de / University of São Paulo, Brésil / Brazil.
- 1999** *Déclics - Art et société. Le Québec des années 60 et 70*, Musée d'art contemporain de Montréal; Musée de la civilisation, Québec. *Making It New! (the big sixties show)*, Art Gallery of Windsor, Ontario; Glenbow Museum, Calgary, Alberta.
- 1995** *Et ainsi de suite*, Centre d'exposition Circa; Galerie Christiane Chassay, Montréal, Québec.
- 1993** *Cartographies variables*, Galerie de l'UQAM, Montréal, Québec.
- 1988** *Un Temps - 2 Lieux*, Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup, Québec; Brouage, France.
- 1983** *Photographic Sequences*, Art Gallery of Peterborough, Ontario.
- 1980** *Reasoned Space: An Exhibition*, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, Arizona (exposition itinérante / travelling exhibition). *Site Lines*, Galerie Optica, Montréal, Québec.
- 1979** *20 x 20: Italia/Canada-Preview*, Factory 77, Toronto, Ontario. *20 x 20: Italia/Canada*, Studio Luca Palazzoli; Galleria Blu, Milan, Italie / Italy.
- 1978** *Artwords and Bookworks*, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles. *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, Québec. *The Winnipeg Perspective 1978*, The Winnipeg Art Gallery, Manitoba.
- 1977** *03.23.03, Rencontres internationales d'art contemporain*, Montréal, Québec; Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario. *Gheerbrant-Isaacs: Five Montreal Artists, Boogaerts, Horvat, Palumbo, Vazan, Vilder*, The Isaacs Gallery, Toronto, Ontario. *Montréal maintenant*, London Art Gallery, London, Ontario.
- 1976** *Corridart, Jeux olympiques de Montréal / Montreal Olympics*, Québec. *Forum '76*, Musée des beaux-arts de Montréal, Québec. *International Video Festival*, Aarhus Art Museum, Aarhus, Danemark / Denmark. *Pan-Conceptuals*, Gallery Maki, Tokyo, Japon / Japan.
- 1975** *1st New York City Post Card Show*, Contemporary Arts Gallery, New York University, New York. *25 Years to 2000*, N.A.M.E. Gallery, Chicago, Illinois. *Camerart*, Galerie Optica, Montréal, Québec (exposition itinérante / travelling exhibition). *Changing Visions: The Canadian Landscape*, Art Gallery of Ontario, Toronto (exposition itinérante / travelling exhibition). *Conceptually Oriented*, Burpee Art Museum, Rockford, Illinois. *Québec '75*, Musée d'art contemporain de Montréal, Québec. *Quebec Video*, Gallery One One One, School of Art, University of Manitoba, Winnipeg, Manitoba. *Recycling 1975*, Israel Museum, Jérusalem. *Véhicule Art in Transit: Seven Montreal Artists*, Centre for Communications and Arts, Simon Fraser University, Burnaby, Colombie-Britannique / British Columbia (exposition itinérante / travelling exhibition). *Video by Canadian Artists*, Art Metropole, Toronto, Ontario.
- 1974** *Art / Vidéo Confrontation 74*, Galerie Impact, Lausanne, Suisse / Switzerland; ARC 2, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, France. *Book as Artwork*, Exempla Edizioni d'Arte, Florence, Italie / Italy. *Périphéries*, Musée d'art contemporain de Montréal, Québec. *Québec 74*, Arts 5, Bâle / Basel, Suisse / Switzerland; Palazzo Permanente, Milan, Italie / Italy. *Prospective 74*, Museu de Arte Contemporanea, Université de / University of São Paulo, Brésil / Brazil. *Scan 74*, Vancouver Art Gallery, Colombie-Britannique / British Columbia.
- 1973** *Artists' Books*, Moore College of Art, Philadelphie / Philadelphia. *Banque d'art du Canada*, Centre culturel canadien / Canadian Cultural Centre, Paris, France. *International Cyclopedic of Plans and Occurrences*, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginie / Virginia. *Set of 3 (John Heward - Gunther Nolte - Bill Vazan)*, Véhicule Art, Montréal, Québec. *Six Conceptual Artists*, Museu de Arte Contemporanea, Université de / University of São Paulo, Brésil / Brazil.
- 1972** *III^e Biennale de Arte Coltejer*, Medellin, Colombie / Colombia. *Postal Exhibition*, Midland Group Gallery, Nottingham, Grande-Bretagne / Great Britain. *Montréal, plus ou moins? / Plus or Minus?*, Musée des beaux-arts de Montréal, Québec. *Realisms: Emulsion and Omission*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario. *Re-Cycle*, Tokiwa Gallery, Tokyo, Japon / Japan. *Scan: A Survey of Canadian Art Now*, Vancouver Art Gallery, Colombie-Britannique / British Columbia.
- 1971** *45° 30' N - 73° 36' W*, Sir George Williams Art Galleries; Centre des arts Saidye Bronfman / Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal, Québec. *Image Bank Postcard Show*, Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario (exposition itinérante / travelling exhibition). *VIII^e Biennale de Paris*, France.

- 1970** *Concours artistique*, Musée d'art contemporain de Montréal; Musée du Québec, Québec.
Sondage / Survey 70: Realism(e)s, Musée des beaux-arts de Montréal, Québec; Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario.
- 1969** *New Attitudes in Photography*, Sub Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver, Colombie-Britannique / British Columbia; College of Art, Halifax, Nouvelle-Écosse / Nova Scotia.
Sondage / Survey 69, Musée des beaux-arts de Montréal, Québec.
- 1967** *Dix jeunes peintres montréalais*, Centre culturel Loyola Bonsecours / Loyola Bonsecours Centre, Montréal, Québec.
Linda Dechene – William Vazan, Centre culturel Loyola Bonsecours / Loyola Bonsecours Centre, Montréal, Québec.
- 1965** *2 1/2 Dimensions*, Galerie de l'Étable, Musée des beaux-arts de Montréal, Québec.

Bibliographie

Bibliography

Catalogues et monographies

Catalogues and monographs

- 2007** Desfossés, Andréanne et / and Catherine Héroux, «Entretien avec Bill Vazan», *Journal VOX*, n° 23, Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, mai / May 2007, 8 p. (p. 2-7).
El-Akhrass, Saada, «Séquences photographiques», *Journal VOX*, n° 23, Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, mai / May 2007, 8 p. (p. 2-7).
Jean, Marie-Josée, «Itinéraire conceptuel», *Journal VOX*, n° 23, Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, mai / May 2007, 8 p. (p. 3-6).
- 2001** Martin, Michel, Bill Vazan: *Ombres cosmologiques*, Québec, Musée du Québec, 2001, 79 p.
- 1999** Murray, Joan, *Canadian Art in the Twentieth Century*, Toronto / Oxford, Dundurn Press, 1999, 272 p. (p. 180-181).
- 1996** Grande, John K., *Bill Vazan: Jumpgates. An Overview of Photoworks, 1981-1995*, Peterborough (Ontario), Art Gallery of Peterborough, 1996, 96 p.
- 1993** Campbell, James D., *Bill Vazan: A Cosmic Dance. Thunderstones, Wererocks and Shamanic Drawings 1987-1992*, Kingston (Ontario), Agnes Etherington Art Centre, 1993, 68 p.
- 1987** Centre des arts Saidye Bronfman et / and Bill Vazan, *Landscape and Waterscapes: Œuvres récentes, 1982-1987*, Montréal, Centre des arts Saidye Bronfman, 1987, 64 p.
- 1985** Burnett, David, Pierre Bernard Landry et / and Bill Vazan, *Bill Vazan. Ghostings: Early Projects and Drawings*, Montréal, Centre d'information Arttexte, 1985, 151 p.
- 1983** Lippard, Lucy R., *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983, 266 p. (p. 61, 87, 139, 154-156).
Nemiroff, Diana, "Rethinking Art Object", Robert Bringham (éd.), *Visions: Contemporary Arts in Canada*, Vancouver / Toronto, Douglas & McIntyre, 1983, 239 p. (p. 196-197, 201).
- 1982** Nemiroff, Diana, *Bill Vazan: Unfolding and Heaping*, New York, 49^e Parallèle, centre d'art contemporain canadien, 1982, n.p.
- 1981** Allen, Karyn, "Bill Vazan, Recent Land & Photoworks", *The WAG*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, février / February 1981, p. 4-5.
Heyer, Paul, Lise Lamarche et / and Bill Vazan, *Bill Vazan: Suites photographiques récentes et œuvres sur le terrain / Recent Land and Photoworks*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal / Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981, 80 p.
- 1979** Vazan, Bill, «Quelques réflexions sur le dessin terrestre des plaines d'Abraham, Québec, *Pression/Présence*», Bulletin de la chambre blanche, Québec, La chambre blanche, septembre 1979, p. 3-4.
- 1978** Nemiroff, Diana, *Bill Vazan: Recent Photoworks and Videotapes*, Londres, Canada House Cultural Centre Gallery, 1978, 14 p.
- 1976** Heyer, Paul et / and Bill Vazan, *Bill Vazan: Scannings*, Anvers / Antwerp, Internationaal Cultureel Centrum, 1976, n.p.
Thériault, Normand et / and Bill Vazan, *Bill Vazan*, Paris, Centre culturel canadien, 1976, 12 p.
- 1975** Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentine / Argentina, Paul Heyer, Normand Thériault, et / and Bill Vazan, *Bill Vazan: Obras recientes*, Montréal, Bill Vazan, 1975, 40 p.
- 1974** Heyer, Paul et / and Bill Vazan, *Conceptual Art: Transformation of Natural and of Cultural Environments*, Oxford, Pergamon Press, 1974, p. 202-205.
Musée d'art contemporain de Montréal et / and Véhicule Art, *Périphéries*, Montréal, Véhicule Art, 1974, 44 p.
Musée du Québec, Toupin, Gilles et / and Bill Vazan, *Bill Vazan*, Québec, Musée du Québec, 1974, 26 p.
Vazan, Bill, *Bill Vazan: Activities*, Downsview (Ontario), Art Gallery of York University, 1974, 16 p.
- 1973** Robert, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, Éditions La Presse, 1973, 501 p. (p. 408, 410-412).
Vazan, Bill, *Contacts*, Montréal, Véhicule Press, 1973, 108 p.
- 1972** Melvin Charney (dir.), *Montréal, plus ou moins ? / Montreal, Plus or Minus*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1972, 246 p. (p. 202-207).
- 1971** Coward, Gary, Bill Vazan, Sir George Williams University et / and Centre des arts Saidye Bronfman, 45° 30' N - 73° 36' W + *Inventory*, Montréal, Sir George Williams University, 1971, 162 f.
Maticević, Davor et / and Bill Vazan, *Bill Vazan: Fragment linije koja opasuje svijet*, Zagreb, Yougoslavie / Yugoslavia, Galerija suvremene umjetnosti, 1971, n.p.
Vazan, Bill, *World Line / Ligne mondiale (1969-1971)*, Montréal, William Vazan, 1971, 108 p.

Périodiques

Periodicals

- 2007** Bérard, Serge, «Du concept au cosmos: perspectives chez Bill Vazan», *Ciel variable*, n° 76, Montréal, 2007, p. 24-25.
Lehmann, Henry, "Tangible and Intangible Lines", *Ciel variable*, n° 76, Montréal, 2007, p. 19-23.
Mavrikakis, Nicolas, «Manière de voir», *Voir*, Montréal, 10 mai / May 10, 2007, p. 16.
Viau, René, «Bill Vazan: d'un trait», *Le Devoir*, Montréal, 26-27 mai / May 26-27, 2007, p. E-7.
- 1981** Hakanson Colby, Joy, "Jolting the Eye with Paint and Camera", *The Detroit News*, Detroit, 5 juillet / July 5, 1981, p. E-4.
Mitchell, Michael, "Landscape Artist", *The Gazette*, Montréal (Today Magazine), 28 mars / March 28, 1981, p. 5.
Restany, Pierre, "Land-Art in Canada", *Domus*, n° 619, Milan, août / August 1981, p. 3.
Sanderson, Vicky, "Those Lines Aren't Squiggles, They're Landscape Art", *The Globe and Mail*, Toronto, 5 novembre / November 5, 1981, p. E-7.
- 1980** Côté, D. J. et / and C. Gaudreault, «Bill Vazan», *Intervention*, n° 9, Québec, automne / Autumn 1980, p. 6-7.
Dumont, Jean, «Vazan, ou la création d'un modèle pour essayer de comprendre», *Montréal ce mois-ci*, vol. 6, n° 4, Montréal, avril / April 1980, p. 29.
Nixon, Virginia, "Photos Depict Vazan's Land Art", *The Gazette*, Montréal, 3 mai / May 3, 1980, p. 109.
Rodrigues, Pedro, «L'art planétaire de Bill Vazan», *Perspectives*, vol. 22, n° 16, Montréal (suppl., *La Presse*), 19 avril / April 19, 1980, p. 10-12.
Toupin, Gilles, «Bill Vazan. Des photos-mosaïques», *La Presse*, Montréal, 10 mai / May 10, 1980, p. D-18.
Viau, René, «Les microcosmes de Bill Vazan», *Le Devoir*, Montréal, 10 mai / May 10, 1980, p. 31.
Wylie, Liz, "An Interview with Bill Vazan", *Armagazine*, vol. 11, n° 48-49, Toronto, mai-juin / May-June 1980, p. 75-78.
- 1979** Martel, Richard, «Pression/Présence: Vu et corrigé», *Intervention*, n° 5, Québec, automne / Autumn 1979, p. 31-33.
Nemiroff, Diana, «Les Planètes de Vazan», *Vie des arts*, n° 95, Montréal, été / Summer 1979, p. 22-24.
- 1978** Vazan, Bill, «Aménagement conceptuel», *Urbanisme*, n° 168-169, Paris, 1978, p. 104-107.
- 1977** Nemiroff, Diana, "Bill Vazan: Galerie Optica", *Artscanada*, n° 34, Toronto, octobre-novembre / October-November 1977, p. 61.
Toupin, Gilles, «Bill Vazan: promenons-nous dans les bois...», *La Presse*, Montréal, 18 juin / June 18, 1977, p. D-19.
- 1975** Bogardi, Georges, "Information - Art", *The Montreal Star*, Montréal, 24 mai / May 24, 1975, p. D-6.
Cournoyer, Françoise, «Calendrier solaire: Improvisation du groupe de danseurs Shango sur le thème d'une sculpture de Bill Vazan», *Ateliers*, vol. 4, n° 2, Montréal, Musée d'art contemporain, juillet-août / July-August 1975, p. 7.
Dagenais, Angèle, «Au MAC: On a dansé dans les formes...», *Le Devoir*, Montréal, 4 août / August 4, 1975, p. 8.
Nixon, Virginia, "Bill Vazan's dates: Goodbye to Art as an Object", *The Gazette*, Montréal, 31 mai / May 31, 1975, p. 50.
Nixon, Virginia, "Quebec '75: Giving Spectators a Chance to Understand", *The Gazette*, Montréal, 25 octobre / October 25, 1975, p. 46.
Toupin, Gilles, «D'une exposition à l'autre», *La Presse*, Montréal, 24 mai / May 24, 1975, p. E-16.
Toupin, Gilles, «Calendrier solaire», *La Presse*, Montréal, 16 août / August 16, 1975, p. E-16.
- 1974** Auteur inconnu / Author unknown, «Bill Vazan, un partisan de l'ouverture du geste», *Le Nouvelliste*, Trois-Rivières, 17 octobre / October 17, 1974.
Bogardi, Georges, "An Exciting Thing to Watch", *The Montreal Star*, Montréal, 2 mars / March 2, 1974, p. D-4.
Heyer, Paul et / and Bill Vazan, «Conceptual Art: Transformation of Natural and of Cultural Environments», *Leonardo*, vol. 7, n° 3, Paris, été / Summer 1974, p. 201-205.
Lehmann, Henry, "Objects and reflections", *The Montreal Star*, Montréal, 2 mars / March 2, 1974, p. D-4.
Nixon, Virginia, "Museum of Contemporary Art: Harold Town and the Véhicule Make Strange Bedfellows", *The Gazette*, Montréal, 9 mars / March 9, 1974, p. 50.
Royer, Jean, «Chercheur artistique: pourquoi pas...?», *Le Soleil*, Québec, 27 septembre / September 27, 1974, p. 8.
Royer, Jean, «L'idée comme œuvre d'art», *Le Soleil*, Québec, 4 octobre / October 4, 1974, p. A-19.
Royer, Jean, «Bill Vazan au musée: l'art le plus simple», *Le Soleil*, Québec, 19 octobre / October 19, 1974, p. D-8.
Sansfaçon, Roland, «Nature, société et formes simples», *Le Jour*, Montréal, 25 octobre / October 25, 1974, p. 13.
Toupin, Gilles, «Bill Vazan ou de l'œuvre d'art comme une sonde», *La Presse*, Montréal, 16 février / February 16, 1974, p. E-14-15.
Toupin, Gilles, «Attention! Attention! Les barbares entrent au musée», *La Presse*, Montréal, 23 février / February 23, 1974, p. C-14-15.
Vallières, Pierre, «Les périphéries de l'impuissance», *Le Devoir*, Montréal, 23 mars / March 23, 1974, p. 26.
Vazan, Bill, «Contacts: Bill Vazan», *Ateliers*, vol. 3, n° 1, Montréal, Musée d'art contemporain, 10 janvier / January 10, 1974, p. 8.
- 1973** Auteur inconnu / Author unknown, «Pour un bilan», *La Presse*, Montréal, 28 avril / April 28, 1973, p. D-16.
Lehman, Henry (ed.), *Véhicule Newsletter*, Montréal, Véhicule Press, 1973, 20 p. (p. 4-5).
Toupin, Gilles, «De l'art en trois temps», *La Presse*, Montréal, 5 mai / May 5, 1973, p. D-6.

- 1973** Toupin, Gilles, «L'Alternative du Groupe Véhicule», *Vie des arts*, n° 70, Montréal, printemps / Spring 1973, p. 58-61.
- 1972** Auteur inconnu / Author unknown, "In View", *Art and Artists*, vol. 74, n° 2, Londres / London (Grande-Bretagne / Great Britain), mai / May 1972, p. 15.
 Auteur inconnu / Author unknown, "In View: Event Documentation Published", *Art and Artists*, vol. 78, n° 6, Londres / London (Grande-Bretagne / Great Britain), septembre / September 1972, p. 9.
 Bates, Catherine, "Musée d'art contemporain: Bill Vazan", *The Montreal Star*, Montréal, 16 décembre / December 16, 1972.
 Boyer, Jean-Pierre, «De l'esthétique de l'objet à l'esthétique de l'idée», *Ateliers*, vol. 1, n° 6, Montréal, Musée d'art contemporain, 10 décembre / December 10, 1972, p. 2.
 Heyer, Paul, «La nature et la culture», *Ateliers*, vol. 1, n° 6, Montréal, Musée d'art contemporain, 10 décembre / December 10, 1972, p. 3-4.
 Heywood, Irene, "Concept Is What It's Called", *The Montreal Star*, Montréal, 27 mai / May 27, 1972, p. C-8.
 Renaud, France, «Qu'est-ce qu'une ligne? Une série de points... Que fait Vazan? Une série de lignes», *Médiart*, vol. 1, n° 5, Montréal, avril / April 1972, p. G-4.
 Toupin, Gilles, «La géographie de Bill Vazan», *Vie des arts*, n° 69, Montréal, hiver / Winter 1972, p. 60-63.
 Toupin, Gilles, «Une œuvre planétaire», *La Presse*, Montréal, 8 avril / April 8, 1972, p. D-14.
 Toupin, Gilles, «Entre la terre et la peinture», *La Presse*, Montréal, 23 décembre / December 23, 1972, p. D-15.
 White, Michael, "Art's Radical Fringe: From Janitors to Computer Print-Outs", *The Gazette*, Montréal, 15 avril / April 15, 1972, p. 50.
 White, Michael, "Two Conceptual Art Shows Guaranteed to Bore You", *The Gazette*, Montréal, 16 décembre / December 16, 1972, p. 36.
- 1971** Auteur inconnu / Author unknown, "William Vazan's Taped Sculpture Court", *Artscanada*, n°s 152-153, Toronto, février-mars / February-March 1971, p. 59.
 Gopnik, Irwin et / and Myrna, "The Semantics of Concept Art", *Artscanada*, n°s 154-155, Toronto, avril-mai / April-May 1971, p. 61-62.
 Heywood, Irene, "His Angle Is Art", *The Montreal Star*, Montréal, 13 mars / March 13, 1971, p. 34.
 Lamy, Laurent, «L'art conceptuel», *Vie des arts*, n° 64, Montréal, automne / Autumn 1971, p. 30-33.
 Thériault, Normand, «De Chicago à Montréal», *La Presse*, Montréal, 6 février / February 6, 1971, p. C-14.
 White, Michael, "Vazan's Tapes Open Concepts to all the People", *The Gazette*, Montréal, 16 janvier / January 16, 1971, p. 41.
 White, Michael, "Conceptual art went flat—new approaches aren't dead", *The Gazette*, Montréal, 20 février / February 20, 1971, p. 42.
 White, Michael, "Around the Galleries this Week: Vazan's Tapes", *The Gazette*, Montréal, 13 mars / March 13, 1971, p. 47.
- 1970** Auteur inconnu / Author unknown, "Mind's Eye-Line Picture of Canada", *The Montreal Star*, Montréal, 10 janvier / January 10, 1970, p. 3.
 Auteur inconnu / Author unknown, "News and Notes", *Studio International*, vol. 179, n° 920, Londres / London (Grande-Bretagne / Great Britain), mars / March 1970, p. 90.
 Heywood, Irene, "Is a Black Line Across Canada Art?", *The Gazette*, Montréal, 17 janvier / January 17, 1970, p. 18.
 Kritzwiser, Kay, "An Imaginary Line Across the Country", *The Globe and Mail*, Toronto, 9 janvier / January 9, 1970, p. 11.
 Lord, Barry, "The Eleven O'Clock News in Colour. RÉALISM(E)S, Realists, Tableaux-vivants, Painting, Photography, Photo-Sculpture and Slide-Shows: Documentation", *Artscanada*, n°s 144-145, Toronto, juin / June 1970, p. 4-29. (p. 14).
 Thériault, Normand, «L'art conceptuel: la mort de l'objet», *La Presse*, Montréal, 10 janvier / January 10, 1970, p. 42.
 Thériault, Normand, «En 70, pas de caprices, on est réaliste», *La Presse*, Montréal, 9 mai / May 9, 1970, p. 42.
 Townsend, Charlotte, "Exhibitions Reviews: Vancouver Photo Show", *Artscanada*, n°s 144-145, Toronto, juin / June 1970, p. 49.
 United Press International, "Artist Draws a Line Across Canada—Why?", *The Sun*, Vancouver, 10 janvier / January 10, 1970, p. 31.
- 1969** Auteur inconnu / Author unknown, "Vazan's 'Tape Marking'", *Esso Reporter*, Tennessee, 29 juillet / July 29, 1969, p. 16.
 Ayre, Robert, "Re Survey '69: One Says Skip It ...", *The Montreal Star*, Montréal (Entertainment Supplement), 24 mai / May 24, 1969, p. 10.
 Heywood, Irene, "Survey '69: What's Wrong with our Visual Arts?", *The Gazette*, Montréal, 24 mai / May 24, 1969, p. 37.
 Millet, Robert, «Parenthèse d'une mare à l'autre», *Le Magazine Maclean*, vol. 9, n° 4, Montréal, avril / April 1969, p. 89.
 Thériault, Normand, «L'idée-objet», *La Presse*, Montréal, 8 février / February 8, 1969, p. 43.
 Thériault, Normand, «Sondage '69: un parti pris antitabou», *La Presse*, Montréal, 24 mai / May 24, 1969, p. 44.
 White, Michael, "... And the Other Says See It", *The Montreal Star*, Montréal (Entertainment Supplement), 24 mai / May 24, 1969, p. 11, 22, 25.
 Vazan, William, "Survey '69 at the Montreal Museum of Fine Arts", *Vie des arts*, n° 56, Montréal, automne / Autumn 1969, p. 60-61.
- 1968** Ballantyne, Michael, "Exhibitions in Town", *The Montreal Star*, Montréal, 12 octobre / October 12, 1968, p. 10.
 Heywood, Irene, "Interesting Work Abounds", *The Gazette*, Montréal, 12 octobre / October 12, 1968, p. 47.
 Jasmin, Claude, «William Vazan», *Sept Jours*, Montréal, 19 octobre / October 19, 1968.
 Thériault, Normand, «Une peinture de la contradiction», *La Presse*, Montréal, 12 octobre / October 12, 1968, p. 46.

Walking into the Vanishing Point,
Northward on St-Laurent,
Montréal, 13 juin 1970.

Walking into the Vanishing Point,
Northward on St-Laurent,
Montreal, June 13, 1970.





Cette publication est imprimée à 800 exemplaires incluant une édition spéciale de 60 copies numérotées et signées par l'artiste et accompagnées d'une œuvre originale.

This publication is printed in 800 copies, including a Special Edition of 60 copies, numbered and signed by the artist, and with an original photowork.

