

## Virtu 2

### *Virtu 2*, Design Centre Gallery, Toronto novembre 1986

Gloria Lesser

---

Volume 32, Number 127, June–Summer 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53935ac>

[See table of contents](#)

---

#### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

#### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

#### Cite this article

Lesser, G. (1987). *Virtu 2* / *Virtu 2*, Design Centre Gallery, Toronto novembre 1986. *Vie des Arts*, 32(127), 48–80.

V I R T U

2

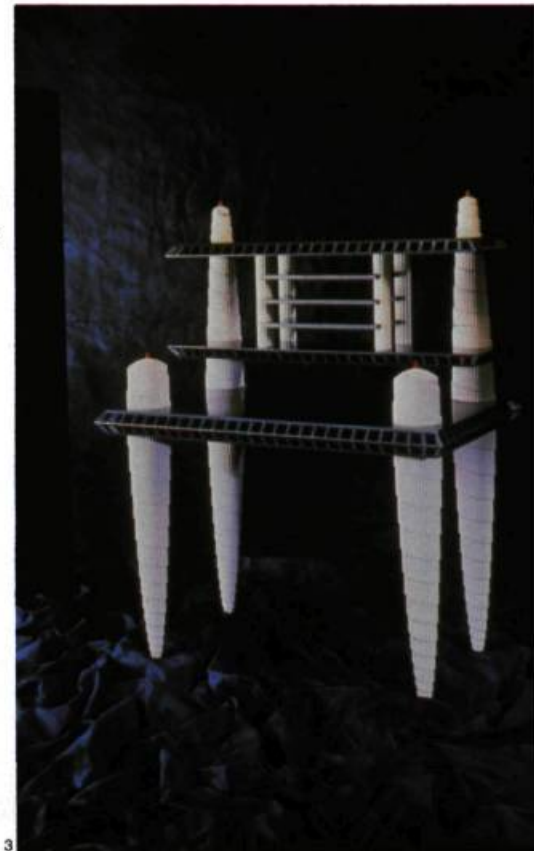
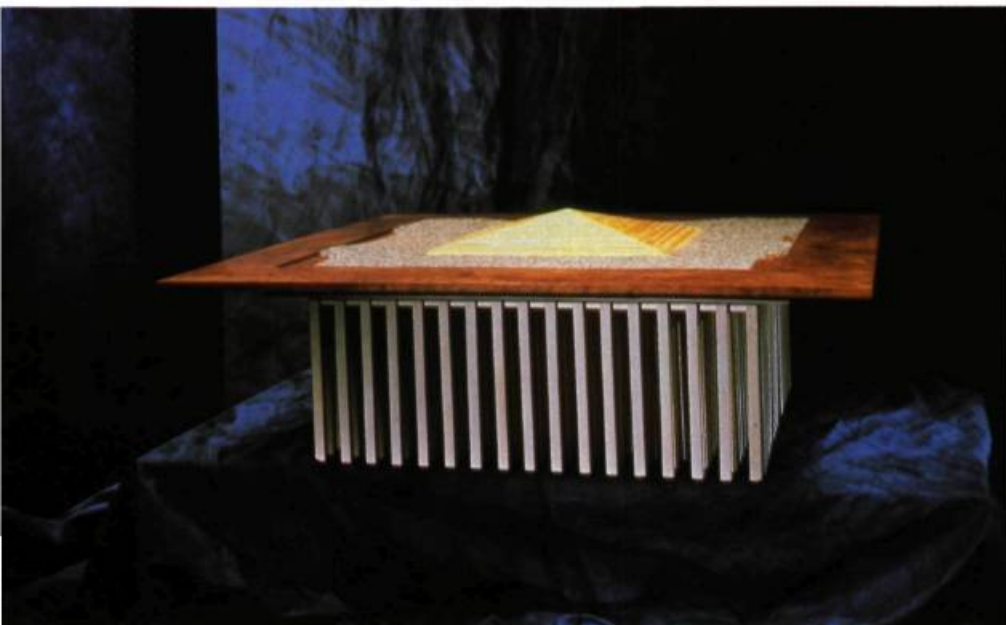
Gloria LESSER



1. Erelle VENT  
*A Real Coffee Table.*

2. John TONG  
*This Is Not a Zoo.*

3. Brian GLADWELL  
*Desk.*



Vaste leitmotiv qui réfère à un «ensemble d'objets réunissant beauté et qualité» – formule et concept fort bien choisis dès lors qu'ils autorisent un large éventail d'objets et d'idées –, *Virtu*<sup>1</sup> a tenté, mais sans succès, de véhiculer et de rallier des préoccupations de tout ordre, qui, en fait, sollicitaient indistinctement, et tout à la fois, le collectionneur, le fabricant et le consommateur dérouter.

Le design, faut-il le préciser, connaît actuellement, et internationalement, une vogue délirante. Inspiré et suscité par les expérimentateurs postmodernistes, cet engouement a déclenché une avalanche d'expositions dans les musées, les galeries-pilotes et commerciales, les grands magasins et les centres culturels, et ce, tant aux États-Unis qu'en Europe. Les approches innovatrices en matière de communication et de commercialisation, dans le lancement des articles ménagers et de bureau, dérivent également de cet intérêt du public pour le design.

En 1986, le Centre International de Design ouvrait ses portes Cours Le Royer, dans le Vieux Montréal. Son objectif: rassembler des créateurs, des fabricants et des distributeurs qui œuvrent dans ce domaine, et, pour parfaire sa vocation, mettre à la disposition de tous les intéressés un centre de documentation, une bibliothèque et une salle permettant la tenue de symposiums et autres événements. Cette même année, le Centre Infodesign Bonaventure reprenait ses activités et faisait peau neuve en devenant un centre de référence. Canalisé sur les dimensions culturelles, éducatives et promotionnelles du design, il représente des groupements à but lucratif et non lucratif. Il bénéficie, dans ses entreprises, de subventions octroyées par le ministère fédéral de l'Expansion Industrielle Régionale, en vertu de son programme Pensons Canadien, qui invite les consommateurs à acheter des produits du pays<sup>2</sup>.

Juste après la guerre, soit en 1947, était officiellement institué, au Musée des Beaux-Arts du Canada, à Ottawa, le Comité National de Design Industriel, dont la mission consistait à promouvoir les créations canadiennes de conception perfectionnée, et, partant, d'en stimuler la vente. S'il est trop complexe de faire ici l'histoire de cet organisme, rappelons néanmoins que Design Canada, ainsi qu'il fut dénommé par la suite, implanta deux succursales, baptisées Centre de Design, la première, à Toronto, en 1964, et la seconde, à Montréal, Place Bonaventure, en 1967. Toutes deux disparurent en 1970, peu de temps, par conséquent, après leur ouverture, le grand public n'ayant manifesté que peu d'inclination pour l'art du design. Mais, depuis la réouverture des années quatre-vingts, les occupants des salles d'exposition de la Place Bonaventure se sont progressivement réinstallés. Serait-il donc envisageable, à présent, que deux nouveaux centres de design, établis l'un et l'autre à Montréal, et faisant en somme double emploi, réussissent là où leurs prédécesseurs ont échoué?

C'est pourtant, de préférence à un musée, dans ce type précis de contexte et de cadre – à l'instar de la Design Centre Gallery, ouverte récemment à Toronto et qui accueillait, durant tout le mois de novembre 1986, les œuvres de l'exposition *Virtu 2* –, que l'art décoratif expérimental peut, théoriquement, trouver la place qui lui convient. Ainsi, le fait que *Virtu 85* ait eu lieu au Musée des Arts Décoratifs de Montréal conféra automatiquement plus de prestige aux œuvres médiocres qui y étaient exposées. Il serait essentiel, toutefois, de prendre pour acquis que *Virtu 85* et *Virtu 2* sont des concours de design résidentiel qui, s'ils circulent au même titre que des expositions, doivent être considérés avant tout dans une perspective d'interrelation avec l'industrie canadienne et le consommateur, plutôt qu'avec les milieux de l'art ou du design, auxquels, apparemment, ils s'adressent.

*Virtu 2* proposait vingt et une pièces, sélectionnées sur un total de cent quatre-vingt-dix travaux. Bien que le jury qui présida à ce choix se soit montré plus rigoureux que celui de la manifestation *Virtu 85*, qui précéda, le caractère même des œuvres retenues éveilla, cette fois encore, le sentiment que les juges canadiens, toujours indulgents à l'égard des visées philosophiques du design canadien, et en dépit du niveau de qualité généralement bas des ouvrages présentés, étaient résolus à encourager toute démarche concourant à préserver la vie du monde du design et à faire en sorte qu'elle demeure motivée et active.

Intention des plus louables, nul n'en saurait douter. Et cependant, les objets de *Virtu* n'illustraient même pas toutes les catégories prévues au concours – éclairage, sièges, tables, meubles de rangement, revêtements de murs et de sols et accessoires divers. Une représentation aussi inégale dans ses propos et sa diversité rend quelque peu problématique l'analyse des réalisations des designers, voire même des tendances de l'année dans cette sphère. En vérité, il reste à savoir si un véritable forum, donnant réellement matière à un échange d'idées, a des chances de se développer dans le contexte où s'insèrent les concours, plutôt que sur les fondements d'un travail érudit dans le domaine du design canadien, par exemple.

Plusieurs des designers ayant déjà participé à l'exposition *Virtu 85*, il subsistait l'impression que les rôles du design contemporain étaient aux mains d'un petit réseau fermé d'artisans ontariens, ambiguë constituée notamment par l'infrastructure même du concours et renforcée par le fait que certaines des œuvres ontariennes avaient également été exposées ailleurs. Je fais allusion ici à *Secretary*, ouvrage mal équilibré et disproportionné de Gord Peteran, et à *Dining Chair*, de Michael Fortune<sup>3</sup>. En outre, comment qualifier ce regroupement de travaux de pleinement représentatif si, au lieu de s'articuler sur une orientation industrielle, il est axé sur l'artisanat?

Les revues canadiennes traitant des beaux-arts, de l'artisanat, du design ou d'autres sujets spécialisés, toujours promptes à se prévaloir de courants interdisciplinaires, tendent à situer et à évaluer le genre d'ouvrages présentés dans des expositions telles *Virtu 85* et *Virtu 2*, ou *Chromaliving* et *Phoenix*, qui eurent lieu antérieurement et sont d'une typologie comparable, en se bornant au sophisme de la dialectique postmoderne. S'il en est ainsi, *Virtu 2* ne ferait donc que réexprimer, en microcosme, l'incapacité des designers canadiens à sortir du carcan de l'observationalisme chic et du conceptualisme à la mode, et à réaliser enfin des objets qui traduiraient un besoin ou une aspiration, sans parler du confort<sup>4</sup>.

Autre méprise, puisque les œuvres rassemblées composaient un trop vaste registre de créations, allant des pièces artisanales aux prototypes de fabrication en série, en passant par les ouvrages à production restreinte et les reproductions de meubles, problème d'éclectisme qui existait déjà dans *Virtu 85*. Inutile d'ajouter qu'en ce qui concerne l'ameublement, les pièces fonctionnelles étaient rares.

*Desk*, pupitre décoratif de Brian Gladwell, fait de carton laqué et rappelant le mobilier en carton ondulé de Frank O. Gehry, remettait en question «la nécessité de la permanence, [...] ainsi que] le prix, des meubles faits main»<sup>5</sup>, laissant le regardeur se demander si ce concepteur-fabricant avait déjà eu un quelconque contact avec un marché ou un client. *A Real Coffee Table*, œuvre très colorée d'Erella Vent, avec ses tasses et ses soucoupes de porcelaine en guise de pieds, et *This Is Not A Zoo*, de John Tong, auraient dû être éliminées par le jury en raison de la connotation personnelle que renvoyaient ces déclarations artistiques, plus à leur place dans des expositions telles

que *Mobilier d'Artistes*, tenue à la Galerie Noctuelle, de Montréal, en 1986.

Fidèles aux critères de «qualité de la conception et qualité de l'exécution», certaines œuvres, bien que manquant d'originalité, n'étaient pas dépourvues de beauté. À preuve, *Chair*, l'élégante chaise en bois de greville australien, de John Ireland, vaguement inspirée des chaises de salle à manger et des fauteuils conçus par Michael Grave entre 1977 et 1981.

Le travail de Michael Hosaluk témoignait, quant à lui, d'un talent assez exceptionnel. Inexpliquées dans le catalogue lapidaire de *Virtu 2*, ses tables, intitulées respectivement *Collections/Recollections* et *Mach IV*, font partie d'une série de petites tables tripodes, de facture raffinée. (*The Spectrum Table*, une autre de ses réalisations, remporta à ailleurs le troisième prix au concours Couleur et Forme de Via Design-Formica, en 1985-1986)<sup>6</sup>. *Mach IV*, qui emprunte au design fusiforme, avait été reconstituée au moyen d'aluminium, de colorcore, de plexiglas, de verre et de tiges filetées; il s'agit, en effet, d'une pièce démontable, qui se prête à l'utilisation d'une multitude de matériaux, au gré de l'artiste.

Au fil des années d'après-guerre, les designers modernistes européens et américains adeptes du Style international, formés à l'idéologie d'un utopisme socialiste de bon ton, surent faire comprendre l'importance de l'esthétique, à travers le rôle du designer en tant qu'agent de changement dans le processus économique et social. De nos jours, leurs ouvrages de design industriel sont religieusement abrités et conservés dans des musées ou des maisons de designers et d'architectes<sup>7</sup>. Les produits actuels de l'art, si l'on en juge par le battage qu'en font les revues d'art, se réclament dorénavant, non plus de la fabrication en série, mais de la création d'œuvres uniques ou à production restreinte, visant une clientèle d'élite. Peu représentatives de la société en général, ces œuvres interprètent le *style de vie* et la *complexité* comme l'appartenance d'une coterie d'initiés. De telles analogies évoquent, en esprit, l'écart catégoriel qui, au milieu des années vingt, différencialit le marché de l'art industriel du patronage qu'avait établi l'Art déco.

Les œuvres d'art décoratif devraient transcender le culturel, au sens métaphorique, s'engager au delà de la séduction visuelle, au sens décoratif, et dépasser toute poétisation moraliste, didactique ou même caustique. Elles devraient se conformer esthétiquement aux valeurs d'une époque et être aussi fonctionnelles que possible, en tenant compte à la fois des besoins particuliers du consommateur et de ceux de toute une société; faute de quoi, elles demeureront de purs pastiches, emprisonnés dans les limites d'un continuum stylistique éphémère. Et cette réalité pourrait bien se refléter sur le marché.

1. Au Centre Infodesign Bonaventure, du 12 février au 15 mars 1987.  
2. Interview avec Marie-Josée Lacroix, ancienne agente d'information du Centre Infodesign Bonaventure, le 13 janvier 1987.  
3. Dans sa critique de *Virtu 2*, publiée dans le *Globe and Mail*, de Toronto, le 22 novembre 1986, Adele Freedman signalait que ces œuvres avaient été exposées à une autre occasion, sans toutefois spécifier l'endroit.  
4. Dans son récent ouvrage intitulé *Home: A Short History of an Idea*, Canada, Viking Penguin, inc., 1986, Witold Rybczynski, s'employant à découvrir la signification profonde du confort, décrit l'évolution comme un processus historique momentanément entravé par les expérimentations modernistes.  
5. Le catalogue de l'exposition *Virtu 2* réservait un espace aux commentaires des artistes sur leurs œuvres; c'est de là qu'ont été tirés les propos de Gladwell rapportés dans le présent article.  
6. Beth Morgan, proposée aux expositions du Musée, a très aimablement attiré mon attention sur la connexité de ces pièces.  
7. Tom Wolfe faisait la satire de ce phénomène dans son écrit intitulé *From Bauhaus to Our House*, New-York, Pocket Books, 1981.

(Traduction de Laure Muszynski)

Then he gave them the confidence to do so.

Few know of his legacy. Never one to promote his own reputation, the changes Binning brought about now seem inevitable. He was like the referee in a sports event whom no one notices. When that happens, you know they are doing a good job. The people who do know how much Vancouver owes him are those who knew him personally. That is the reason why, if U.B.C. ever builds that art gallery, there is little doubt whom it will be named after.

1. "B.C. Binning: A Classical Spirit", B.C. Binning (1909-1976) Retrospective Itinerary: Art Gallery of Greater Victoria, Nov. 28/85-Feb. 2/86; McMichael Canadian Collection, Kleinburg, Ont., Mar. 1/86-April 30/86; Winnipeg Art Gallery, July 1/86-Aug. 15/86; Glenbow Museum, Calgary, Sept. 1/86-Oct. 15/86; Vancouver Art Gallery, Oct. 31/86-Jan. 4/87.

## THE WORLD OF CAROLEE SCHNEEMANN

By Udo KULTERMANN

In the context of Performance Art of the last two decades the name Carolee Schneemann stands out as one of the artists, who, by means of her pioneering achievements, symbolizes the total development of this newly created art form. It is significant that finally a woman is as important as male artists in a given medium. The transformation of art expression incorporated in her work is one from a male-dominated to a female-oriented, from static art to a dynamic art which requires personal involvement.

Schneemann's performances in the early sixties are demonstrations of a view of the world by means of a new art form, which appropriately fulfilled the ambition of the artist, as she articulated it candidly: "Rhythm in my work is polyphonic, corresponding to physical intensification - blood, nerves, breath, muscle - an interdependent physiological perception of spaces filled with movement, reflected light, broken edges, shifting planes, colours in balance and tension. Dropping, breaking, tearing, spilling, glutting materials introduce forms of randomization grounded by rhythm which re-define my expectations of physical structure."

These words from an interview with Ted Castle in "Artforum" of November 1980 give evidence that a female art was established, one that closely related the life of the artist and her sensual feminist perception of reality. After early collages and assemblages, and after her participation in events with artists such as Claes Oldenburg and Robert Morris, and following her first independent environment "Eye-Body" of 1963, her work came to full maturity in "Meat Joy" of 1964. In "Eye-Body" elements of the old and the new were still combined, including forms of assemblage, environments and happenings. In "Meat Joy" of 1964 an exciting interaction took place with human bodies in an imaginative, partly dream-like sequence of movements with specific inherent meaning. The human body and a multitude of food and objects were brought together in a carefully planned and executed physical choreography which included psychological and erotic relationships. The totality of all the immediate motivations within a group of participants created a new encompassing form.

In this work Schneemann synthesized elements of other art forms of the times: Oldenburg's environments and environmental theatre, Brakhage's pioneering films, dance experiments and participatory theatre. The action was a celebration of the carnal, constituted by nude bodies in combination with food, noise and movement. The goal was the identification of form and content in a newly established medium from a female perspective.

The international success that was established by "Meat Joy" in 1964 reinforced from a historical perspective Carolee Schneemann's position as one of the leading performance artists. A sequence of several other related and expanding works was to follow: among them the film "Fuses" in the same year producing an authentic documentation of love-making, the performances "Water Light/Water Needle" in 1966 and "Thames Crawling" in 1970, many of them first performed in Europe.

The later development of Carolee Schneemann went into a new phase with "Up To And Including Her Limits" of 1973, in which, again, bodily energy was examined and transformed into an artistic form. The life and the body of the artist remained in the center of the event: hanging from a rope for extended durations, the artist swung in various limited directions, noting the area she was able to reach by marking the floor and walls with chalk. Several other female performance artists later used this action as a model for their own works. The character and limitation of female energy was the theme, and physical and psychological elements became a unity.

In "Interior Scroll" of 1975 this line of development was taken to its most radical consequence. The body of the artist herself became a source of information, the physical and the literary were literally merged: standing on a stage the artist read from a scroll which she slowly pulled out of her vagina. Vagina and womb no longer were only symbolical sexual attributes, but zones of information, "interior knowledge". In her book "More Than Meat Joy" of 1979 Schneemann interpreted this event: "I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model; enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributed of both female and male sexual powers."

The work of Carolee Schneemann in its totality has constituted one of the most fertile art manifestations of our time. By transcending the traditional media of painting and sculpture, she explores, according to an imaginative thematic realm, the possibilities beyond established borderlines of art. The result of her achievements is the distinctive expression of a female sensibility, that, while independent from male domination, still incorporates many of their values. Using the body of the artist in a new form of personal involvement Schneemann has been able to communicate precisely and mysteriously her view of the world. By means of her art the contemporary public has been led into previously unknown territory, discovering a world of promising and yet undefined fascination.

## VIRTU 2

by Gloria LESSER

"Virtu", as the catch-all leitmotif, expressive of "objects of beauty and quality, collectively", a phrase and concept cleverly chosen to embrace a broad spectrum of objects and ideas, ventures unsuccessfully to communicate and associate with any interests on any grounds, confusedly accosting the collector, the manufacturer and the befuddled consumer.

The current international vogue of design delirium, inspired and generated by Postmodernist experimenters, has stimulated a spate of design exhibitions in American and European museums, commercial and school galleries, department stores and cultural centres. Innovative communication/marketing approaches in the

promotion of household and office products are another by-product of public interest in design.

In 1986, the Centre International de Design opened as part of Le Cours le Royer in Old Montreal, to assemble design professionals, manufacturers and distributors. Plans call for a resource centre, library and hall to provide for symposiums, etc. Simultaneously, Le Centre Infodesign Bonaventure has re-opened in its new incarnation as a reference centre. Activities focus on the cultural/educational/promotional aspects of design, and represent both profit and non-profit factions. This enterprise is aided by Canadian government Regional Industrial Expansion grants, under their "Think Canadian" program to inspire consumers to buy Canadian goods<sup>1</sup>.

At the National Gallery of Canada in Ottawa, in postwar 1947, the National Industrial Design Committee was inaugurated to promote the improved design of Canadian merchandise to stimulate sales. While a history of the organization is too complex to summarize here, Design Canada, later named, installed Design Centre branches, first in Toronto in 1964 and at Place Bonaventure in Montreal in 1967. Both dismounted in 1970 soon after they had opened, due to the difficulty of affecting the general public to appreciate design. Tenants in showrooms on Place Bonaventure's D Mart have been relocating steadily since the 80's period. Now, can two new Montreal Design Centres, duplicating services, succeed, where their predecessors had failed?

Nonetheless, it is within these precise precincts and contexts, as in Toronto's recently opened Design Centre Gallery, where *Virtu 2* works were on view through November 1986, that experimental decorative art can theoretically function appropriately, rather than in a museum setting. When *Virtu '85* was held at the Musée des Arts Décoratifs de Montréal, a greater status was automatically conferred to the mediocre works on view. It should be established, however, that the *Virtu '85* and *Virtu 2* competitions of residential design, circulating in the guise of exhibitions, function primarily in contextual relationship to Canadian industry and the consumer, rather than the artistic or design milieu, to whom they are ostensibly addressed.

*Virtu 2* showcases 21 works, winnowed from 190 entries, selected by a more stringent jury than the prior *Virtu '85* show, but the submissions themselves once more broadcast the notion that Canadian judges, still soft on the philosophical pursuit of Canadian design, are resolved to encourage efforts to keep that community alive, motivated and functioning, despite the general low level of quality of the works.

That this is a worthy goal cannot be disputed. However, the objects of "Virtu" do not even exemplify the competition categories planned, to include lighting, seating, tables, cabinets, floor/wall coverings and accessories. With such uneven representation in scope and variety, analysis of designers' works, or yearly design trends, is problematic. Actually, whether any real kind of "forum" for the interchange of ideas can flourish under circumstances surrounding competitions, rather than, for instance, on a corpus of scholarly work in the Canadian design field, remains to be seen.

Since many of the designers had previously exhibited in the *Virtu '85* show, an impression which lingered was that of a tight little network of Ontario craftsmen at the helm of contemporary Canadian design, an ambiguity constituted precisely by the contest format itself, coupled with the fact that some Ontario works had been exhibited elsewhere. Here, I refer to Gord Peteran's poorly-proportioned, top-heavy *Secretary*, and Michael Fortune's *dining Chair*<sup>2</sup>. In addi-



John IRELAND  
Chaise.

tion, of course, this aggregate is not truly representative, since it is craft-oriented, rather than industrially-specialized.

There is a tendency in Canadian fine art, craft, design and trade journals, quick to lay claim to work in interdisciplinary currents, to situate and evaluate works in shows such as *Virtu '85*, *Virtu 2* and the prior *Chromaliving* and *Phoenix*, similar in genre, within the sophism of postmodern dialectics. If so, *Virtu 2* only re-establishes in microcosm, the inability of Canadian designers to move beyond chic observationalism and modish conceptualism, into the design of articles as expressions of need or faith, not to mention comfort<sup>3</sup>.

But this, too, is a misconception, as the works present and juxtapose too wide a scope of mak-

ers, ranging from crafted pieces, production prototypes, limited editions or artists' renditions of furnishings, a problem of eclecticism which existed in the *Virtu '85* show. Of the latter type, needless to say, few were based on function.

Brian Gladwell's decorative *Desk*, of lacquered cardboard, reminiscent of Frank O. Gehry's corrugated cardboard furniture, investigates the necessity of permanence or expense in handcrafted furniture<sup>4</sup>, leaving one to wonder whether this designer/maker has ever had any contact at all with a market, or a client. Erella Vent's painterly, *A Real Coffee Table*, with base of porcelain cups and saucers, and John Tong's "This Is Not a Zoo", should have been excluded by judges, as personal artistic statements, more properly situated in exhibitions such as the *Mobilier d'Artistes* show, held in Montreal at Galerie Noctuelle in 1986.

Selected on the criteria of "quality of design and quality of execution" some works are quite beautiful even when derivative. John Ireland's handsome *Chair*, of Australian lacewood, is loosely based on Michael Grave's side and lounge chairs, produced between 1977-81.

Michael Hosaluk's work is quite exceptional. Unexplained in the uninformative *Virtu 2* catalogue, his tables *Collections/Recollections* and *Mach IV* comprise part of a series of exquisite, small, tripod tables. (*The Spectrum Table* won third prize in the Via Design and Formica "Color and Form" contest in 1985/6)<sup>5</sup>. *Mach IV*, which recalls spindle design, has been reconstituted in aluminum, Colorcore, plexiglas, glass and threaded rod, designed to be knocked down and fabricated in alternative materials.

By the postwar years, European and American International Style Modernist designers, formed within the ideology of fashionable socialistic utopianism, succeeded in communicat-

ing the importance of aesthetics, via the rôle of the designer as an agent in the process of economic and social change. To-day, their industrial works have been ensconced and enshrined in museums and the homes of designers and architects<sup>6</sup>. Current art products, if one is to judge by the type of art journals, have shifted emphasis from mass-production, to limited edition or unique works, targeted at an elite clientèle. Unrepresentative of society at large, works comment on "lifestyle" and "complexity" as the preserve of a clique of insiders. Such correspondencies are close in spirit to the class split which differentiated an industrial art market from Art Deco patronage in the mid-twenties.

Works of decorative art should be more than cultural in a metaphoric sense, more than visually appealing in a decorative sense, exceed moralistic, didactic or even witty poeticism. They should be visually consistent with the values of an age and functional to that degree in either personal or social contexts, else they will remain solely pastiches, within a transient stylistic continuum. These facts will likely be reflected in the marketplace.

1. An interview with Marie-Josée Lacroix, former Public Relations Officer, Centre Infodesign Bonaventure, January 13, 1987. The exhibition was held from February 12 to March 15, 1987.

2. Adele Freedman, in her review of *Virtu 2* in the *Toronto Globe and Mail*, November 22, 1986, mentioned that these works had been exhibited on other occasion, but she did not divulge exactly where.

3. In his recent book, *Home: A Short History of an Idea*, Canada: Viking Penguin Inc., 1986, Witold Rybczynski, in an endeavor to discover the meaning of comfort, traces the evolution as an historical process, obstructed momentarily by modernist experiments.

4. The *Virtu 2* catalogue contains statements of artists on their works and Gladwell's comments have been taken from that source.

5. Beth Morgan, responsible for exhibitions at the Musée des Arts Décoratifs de Montréal, was kind enough to draw the relationship of these pieces to my attention.

6. Tom Wolfe satirized this phenomenon in his text, *From Bauhaus to Our House*, New York: Pocket Books New York, 1981.

# Index

## vie des arts

L'Index renferme: **Volumes numéros 43 à 82**  
 1. Table des sommaires (Été 1966 — Printemps 1976)  
 2. Table des auteurs et des matières  
 3. Table des comptes rendus de livres et de catalogues  
 4. Liste des collaborateurs et collaboratrices  
 Notes biographiques et nécrologie

On peut se procurer le dernier Index ainsi que le précédent (volumes I à X) au coût de \$7 chacun.

# Signature

GALERIE D'ART

Signature Galerie d'Art et le Service de Bénévolat de l'Hôpital du Sacré-Coeur, de Montréal, ont le plaisir de vous inviter à une exposition-vente de tableaux d'artistes connus, du 16 au 26 juin, au profit de la Fondation de l'Hôpital du Sacré-Coeur.

Le vernissage aura lieu, le 15 juin, à 19 heures 30, à la Galerie.

Renseignements:

Mme Pierrette L. Beauvais,  
 338-2220  
 ou à la Galerie

**EXPOSITION**  
 septembre: Nelly Tomas