

2\$

artcité

Quand Montréal devient Musée

10 août
au 8 octobre
2001



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec ::

SAAB

présente

artcité

Quand Montréal devient Musée

10 août
au 8 octobre
2001



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec ::

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Directrice

Lucette Bouchard

Éditrice déléguée

Chantal Charbonneau

Textes

Nathalie Garneau : pages 8-10, 23-29, 41-42, 47, 52-53, 56

Marie-Hélène Lemaire : pages 11-22, 37-40

Martine Perreault : pages 6-7, 30-31

Guillaume Sirois : pages 32-36, 43-46, 48-51, 54-55, 57

Révision

Olivier Reguin

Secrétariat et lecture d'épreuves

Louise Bélanger

Design

Larochelle et Associés

Impression

Quad

L'événement *Artcité*, une présentation de SAAB Canada, tenu du 10 août au 8 octobre 2001.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2001

Dépôt légal : 2001

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-550-37640-4

Les œuvres *Colonne*, 1970, d'Ulysse Comtois, *Tour sublunaire*, 1965, d'Ivanhoë Fortier, *La Cité*, 1962, d'Yves Trudeau et *The Life and Times of Mountain Woman #96*, 1985, de Janet Cardiff proviennent de la Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal. Toutes les autres font partie de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

T A B L E D E S M A T I È R E S

Avant-propos	4
Marcel Brisebois	

La Collection	5
Un épisode hors-les-murs et intra-muros	
Josée Bélisle	
Paulette Gagnon	

Les œuvres	6
Textes de	
Nathalie Garneau	
Marie-Hélène Lemaire	
Martine Perreault	
Guillaume Sirois	

Les lieux d'exposition	58
Dinu Bumbaru	

Index	61
--------------	-----------

Avant-propos

Événement majeur de l'été 2001, *Artcité* m'apparaît revêtir de multiples facettes. Pour le Musée qui en est l'organisateur, *Artcité* a été mobilisateur des énergies de ses divers éléments: membres du Conseil d'administration et des comités consultatifs, employés des diverses directions du Musée; nul n'a été tenu à l'écart. Au contraire, tous y ont participé avec enthousiasme. Sortir les œuvres hors les murs, les exposer dans des endroits inhabituels, permet de corriger l'image qu'on a malheureusement trop souvent d'un musée comme d'un dépôt où vont échouer les œuvres d'art. Pour les artistes, *Artcité* a été facilement compris comme une occasion privilégiée d'insuffler à leurs créations une nouvelle vie. Le Musée a bouleversé ses habitudes pour offrir des œuvres de sa collection à ceux qui travaillent quotidiennement dans la ville. Mais tout cela n'aurait pas été possible sans l'accord spontané, voire enthousiaste des responsables des lieux, entreprises, immeubles d'affaires, églises... qui hébergeront, l'espace de quelques semaines, des œuvres qui n'ont pas été conçues pour y être logées. Du coup, elles prendront une nouvelle dimension dans un rapport imprévisible, mais que nous souhaitons productif, avec les habitués de ces divers lieux.

Je tiens ici à exprimer la reconnaissance du Musée à tous ceux qui se sont faits complices de son projet. Mes remerciements vont également au gouvernement du Québec, et plus particulièrement au ministère de la Culture et des Communications qui, dès l'origine, a cru à ce projet et l'a généreusement subventionné. Enfin, ma reconnaissance s'étend à tous les commanditaires qui nous ont apporté une contribution essentielle au succès de cette entreprise. Puissent tous les visiteurs voir dans *Artcité* une manifestation de la vitalité de l'art et de sa contribution au dynamisme de notre cité.

Marcel Brisebois
Directeur général

Le projet *Artcité* entend diffuser une cinquantaine d'œuvres majeures, issues des collections du Musée, en insistant, d'une part, sur leur présentation exceptionnelle à l'extérieur des espaces mêmes de l'institution, et en proposant, d'autre part, dans les salles de la Collection permanente, un contrepoint formel ou thématique à chacune d'entre elles. Ainsi chaque œuvre inscrite au parcours dans la ville est-elle jumelée, par le jeu d'associations libres — au regard du contenu, des couleurs et de leur symbolisme, du médium, de la matière... — à une autre œuvre avec laquelle elle partage certaines caractéristiques. L'ensemble des œuvres choisies tracera donc, pour le visiteur circulant dans la ville ou dans le Musée, un tableau vivant de certaines des préoccupations essentielles de l'art contemporain.

Josée Bélisle
Conservatrice de la Collection permanente

Paulette Gagnon
Conservatrice en chef



***La Voie lactée*, 1992**

Panneau lumineux, boîtier d'aluminium, procédé informatisé d'impression par jet d'encre sur toile translucide et flexible imprimée des deux côtés, 1/2

183 x 457 cm

Don de l'artiste

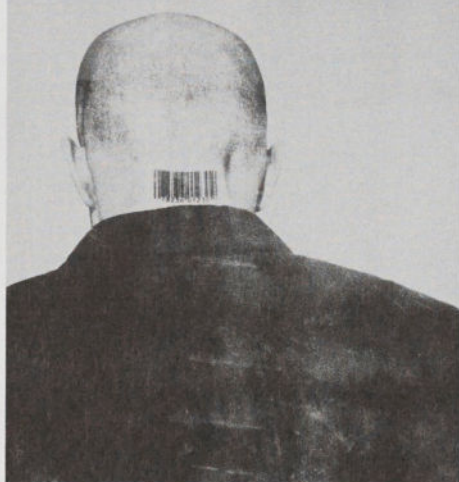
Photo: Louis Lussier

Geneviève Cadieux

Née à Montréal (Québec), Canada, en 1955.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Privilégiant, le plus souvent, la photographie de grand format pour créer une iconographie du corps théâtralisé, fragmenté et soumis à divers traitements, l'œuvre de Geneviève Cadieux exprime un questionnement soutenu sur l'identité, l'incommunicabilité, le désir, la perte et la blessure. Installée en permanence sur le toit du Musée d'art contemporain de Montréal depuis l'exposition d'inauguration de son nouvel emplacement au cœur de la cité en juin 1992, *La Voie lactée*, à l'instar de la croix du mont Royal, est devenue l'un des emblèmes du paysage urbain montréalais. Au-delà de ses références à l'histoire de l'art (emprunt du motif des lèvres inscrites entre ciel et terre à un tableau de Man Ray, *À l'heure de l'Observatoire — Les Amoureux*), à la mythologie grecque (épisode où Héra, épouse de Zeus, irritée par l'enfant Héraclès, lui arrache le sein de la bouche, le lait répandu formant la Voie lactée) de même qu'à la vie intime de l'artiste (les lèvres sont celles de sa mère), l'œuvre renvoie au thème de la communication voire de la difficile communion entre les êtres.



***Generic Man*, 1987-1989**

Diapositive d'étalage Duratran, lumière fluorescente,
caisson d'aluminium et plexiglas

213,4 x 152,4 x 15,3 cm

Acquis grâce à la générosité des employés du Musée d'art
contemporain de Montréal

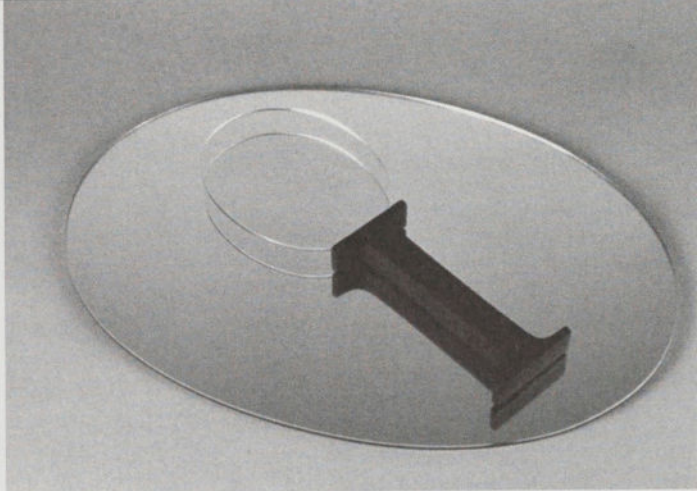
Photo : Richard-Max Tremblay

Jana Sterbak

Née à Prague, République tchèque, en 1955.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

L'identité, non seulement personnelle, mais sociale et culturelle, est un thème central de l'œuvre de Jana Sterbak. Fuyant la répression de Prague, elle immigre au Canada avec ses parents en 1968. Issue d'une famille d'intellectuels actifs au sein de la vie culturelle et politique tchèque, Sterbak aborde, par le biais de médiums aussi variés que l'installation, la sculpture, la vidéo et la photographie, les questions ouvertes par les grands débats autour de la liberté de l'être humain. Chargée de fortes connotations sociales et politiques, son œuvre oscille entre dérision et provocation. À travers *Generic Man* ou *L'Homme générique*, Sterbak émet un constat sur les effets pervers de la société de consommation et sur le conformisme.



***Discover a Lovelier You*, 1991**

Miroir, verre et argile

4 x 53,2 x 38,3 cm

Don de madame Sylvie Bouchard à la mémoire de l'artiste

Jeannot Blackburn

Né à Dunham (Québec), Canada, en 1959.

Décédé à Montréal (Québec), Canada, en 1996.

Jeannot Blackburn, qui a reçu une formation en céramique, en beaux-arts traditionnels et en design, a voulu redonner à la céramique la place qui lui revient au sein des arts plastiques. À partir des années 80, il a surtout travaillé à transformer des récipients usuels (bols à salade, théières) en leur donnant des formes fantaisistes à connotation parfois érotique et en les ornant de motifs inattendus. *Discover a Lovelier You* fait figure d'exception dans sa production où la figuration occupe une place centrale. Ici, la dimension conceptuelle de l'œuvre est à l'avant-plan. Le titre, qui prend la forme d'une invitation, nous éclaire sur le sens des deux objets qui composent l'œuvre. Par un procédé d'une grande simplicité, l'artiste nous convie à nous regarder sous un nouveau jour, de façon plus positive. Le manche de l'objet posé sur le miroir, un « I » majuscule en céramique, se réfère au « je », au « moi ». La vitre qui le surmonte suggère la transparence, la vérité de ce regard que l'artiste nous appelle à porter sur nous-mêmes.



***Bonbons bijoux*, 1996**

Vidéogramme couleur, 12 min 25 s, son

Sylvie Laliberté

Née à Montréal (Québec), Canada, en 1959.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Après une formation en théâtre, Sylvie Laliberté amorce sa carrière artistique au milieu des années 80 en réalisant des performances. Aujourd'hui, la vidéo, la performance, la photographie et la gravure se côtoient dans sa production où le langage occupe une place centrale. « Mon instrument, c'est les mots », dit-elle. Dans ses œuvres, les jeux avec le son et le sens des mots surgissent, inattendus, au détour de chaque phrase. *Bonbons bijoux* nous installe dans un tête-à-tête intime avec l'artiste. Au fil d'un collage de petites saynètes et de monologues brefs, Sylvie Laliberté fait du coq-à-l'âne sur des sujets de toutes sortes. Sur le ton candide d'un personnage à mi-chemin entre la femme et l'enfant, elle évoque avec humour les travers de l'humanité et les petits tracassés de la vie. L'apparente légèreté de Sylvie Laliberté dissimule une grande profondeur et une étonnante sensibilité. Pourtant, elle dit elle-même : « Je ne pense pas qu'il faille nécessairement que les choses soient sérieuses pour qu'elles soient sérieuses. »



The Life and Times of Mountain Woman #96, 1985

Eau-forte, 2/10

72,5 x 57 cm

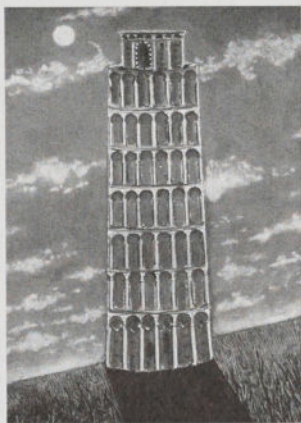
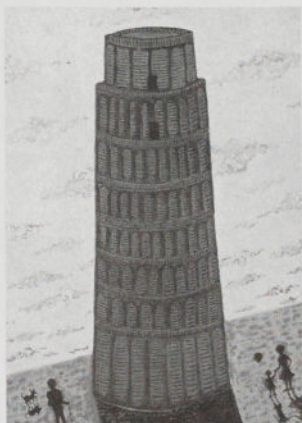
Photo : Centre de documentation Yvan Boulerice

Janet Cardiff

Née à Brussels (Ontario), Canada, en 1957.

Vit et travaille à Lethbridge (Alberta), Canada.

Au milieu des années 80, Janet Cardiff fait un séjour à la Malaspina Print Shop de Vancouver en qualité d'artiste invitée. À son retour, elle abandonne la sérigraphie de grand format pour se consacrer à la réalisation d'eaux-fortes de petite taille. C'est à ce moment, probablement inspirée par les paysages grandioses de la Colombie-Britannique, qu'elle réalise deux gravures ayant comme sujet une « femme-montagne ». Suivis de numéros (n° 37 et n° 96), les titres de ces deux œuvres suggèrent qu'on a affaire à deux épisodes d'un récit, d'une légende probablement inventée par l'artiste. Ces gravures témoignent de l'intérêt de Cardiff pour la fiction et les mythologies, thèmes qu'elle explore encore aujourd'hui dans des installations multimédias. Ici, à l'aide de traits hachurés au caractère brut, l'artiste nous montre une femme aux mains et aux cuisses puissantes, dont l'aspect monumental est accentué par un effet de contre-plongée. Derrière elle se dessinent les contours d'une montagne. Un peu comme dans une bande dessinée, l'écriture vient offrir une explication à l'image : nous assistons aux derniers moments de la mystérieuse « femme-montagne » dont l'artiste nous laisse le soin d'imaginer la vie.



***Tour de Pise [jour]*, 1994**

Huile sur toile
96,5 cm x 73,6 cm

***Tour de Pise [nuit]*, 1994**

Huile sur toile
96,5 cm x 73,6 cm

Sylvain P. Cousineau

Né à Arvida (Québec), Canada, en 1949.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Par une démarche artistique diversifiée — peinture, assemblage, photographie —, Sylvain P. Cousineau cherche à questionner la pratique même de l'art, son rapport avec le réel et ses techniques de représentation, et ce, sur un ton alliant impertinence et humour. Les deux œuvres *Tour de Pise [jour]* et *Tour de Pise [nuit]* sont composées de telle manière que le célèbre campanile apparaît parfaitement droit sur un sol incliné. De plus, sous prétexte que l'une des scènes a lieu le jour et l'autre la nuit, plusieurs éléments de la composition sont modifiés, même ceux qui ne devraient pas être affectés par l'heure de la journée, comme l'architecture de la tour et la nature du sol. Par ces jeux de représentation, l'artiste nous propose une réflexion, non pas tant sur la tour elle-même, mais plutôt sur le regard que nous portons sur elle. C'est d'abord pour sa défaillance, et non son apparence, que ce monument nous est précieux, et là réside toute sa poésie. Pour l'artiste, la tour «est fragile parce qu'inclinée et comme telle, elle est une erreur que nous chérissons puisqu'elle est beaucoup plus belle inclinée que droite. Et cette fragilité, d'une certaine manière, nous rend peut-être plus humbles.»



Tavolo, 1978

Métal, verre et pierre

66,5 x 471 x 157 cm

Photo: Denis Farley

Mario Merz

Né à Milan, Italie, en 1925.

Vit et travaille à Milan, Italie.

D'abord peintre, Mario Merz se tourne vers la sculpture et l'installation au milieu des années 60, époque où émerge l'*arte povera*, courant artistique italien auquel on l'associe. Il s'intéresse particulièrement aux contrastes entre les matériaux — naturels ou issus de l'activité humaine —, à leur potentiel de transformation et à leur valeur symbolique. *Tavolo* est une œuvre composée d'éléments simples et concrets qui se répondent de façon dynamique, faisant alterner la transparence et l'opacité, le lisse et le rugueux. Alors que le verre révèle les courbes de la structure de métal, la pierre circulaire favorise le mouvement et l'ouverture de l'œuvre. Symbole familier d'abondance et de convivialité entre les êtres, cette table étonne toutefois par sa forme irrégulière. Motif récurrent dans la démarche de l'artiste, la table entretient un lien étroit avec la nature en ce qu'elle représente une portion de terre qui s'élève. Asymétrique, la sculpture s'apparente aux formes que l'on retrouve dans la nature, organiques, ouvertes, en perpétuelle croissance. L'œuvre crée ainsi un espace en expansion, elle est amorce de spirale, forme symbolique par excellence du mouvement générateur et du passage du temps.



***Sculpture III*, 1987-1988**

Bois

205 x 180 x 45 cm

Don de l'artiste

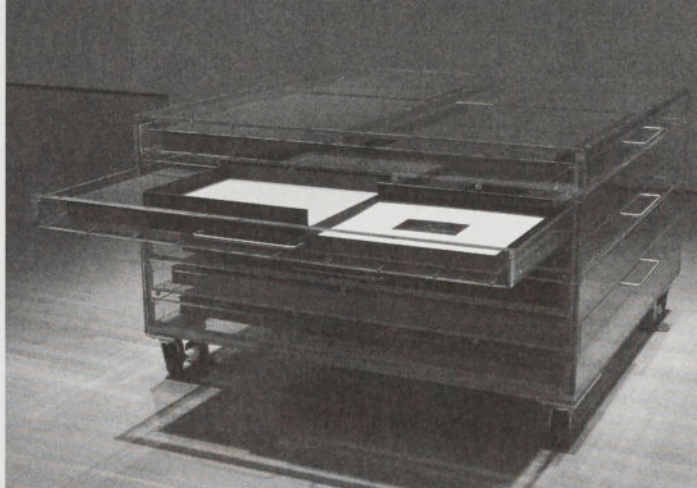
Photo: Richard-Max Tremblay

Christiane Gauthier

Née à Montréal (Québec), Canada, en 1958.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Au cours des années 80, Christiane Gauthier produit une série d'œuvres où elle privilégie l'usage du bois comme matière première. Ses sculptures, mi-figuratives, mi-abstraites, évoquent tantôt des paysages métaphoriques, tantôt des images énigmatiques et oniriques. *Sculpture III* s'inscrit au sein de cette démarche. Empreinte d'un élan aérien, cette œuvre navigue entre contrastes et métamorphoses. L'artiste confère fragilité, souplesse et dynamisme au bois, matériau dense et rigide. La découpe de la forme et le travail de la surface sculpturale rappellent le frémissement d'une aile, la fluidité d'un voile, l'ondulation de la vague. Les fines strates de contreplaqué superposées puis sculptées rappellent le passage du temps qui s'inscrit à même le bois. Ces strates accentuent le mouvement latéral de cette sculpture mystérieuse, changeante, qui suggère, en une subtile figuration, les courbes d'un corps, mais aussi les reliefs accidentés d'un paysage.



***Églogue ou Filling the Landscape*, 1994**

Classeur à 6 tiroirs, 27 boîtiers et 216 épreuves argentiques
87 x 150 x 150 cm

Acquis avec l'aide du Programme d'aide aux acquisitions du
Conseil des Arts du Canada

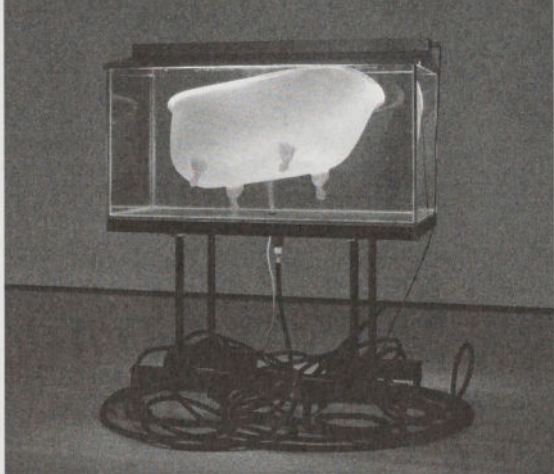
Photo : Richard-Max Tremblay

Angela Grauerholz

Née à Hambourg, Allemagne, en 1952.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Par son travail photographique, Angela Grauerholz capte le réel de manière telle qu'il semble émaner directement de nos souvenirs. De ces images évanescences, floues et ambiguës se dégage toujours une vague impression de temps qui passe. Avec l'œuvre *Églogue ou Filling the Landscape*, l'artiste nous propose une réflexion sur les espaces de la mémoire. L'installation se présente sous forme d'un imposant cabinet où sont entreposées, à l'intérieur de diverses boîtes, des photographies de paysages. Est ainsi évoqué l'espace d'un musée, comme lieu d'une mémoire archivée, à la fois montrée et cachée. La transparence du cabinet suggère la présence d'œuvres d'art, mais l'opacité des boîtes masque leur contenu. Les tiroirs fermés freinent alors notre désir d'exploration et rappellent l'inaccessibilité des réserves de musées. Des listes de mots sur chacune des boîtes laissent également supposer une volonté d'identifier et de classer les photographies qui y sont insérées. Toutefois, ces mots aux connotations émotives et aux rythmes poétiques proposent des associations ouvertes et mystérieuses entre l'écrit et l'image, semblables à celles créées par notre esprit, lieu mouvant de la mémoire et de l'oubli.



***Silence and Slow Time*, 1994**

Verre, acier, aluminium, fibre de verre, tuyau en caoutchouc, pompe, lumière fluorescente et eau

151 x 127 x 68,2 cm

Don

Photo: Richard-Max Tremblay

Catherine Widgery

Née à Pittsburgh (Pennsylvanie), États-Unis, en 1953.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Par ses sculptures poétiques, Catherine Widgery explore les liens, profonds mais fragiles, qui unissent l'être humain à son environnement. L'œuvre *Silence and Slow Time*, qui illustre la rencontre incongrue entre une baignoire miniature et un fac-similé d'aquarium, crée un univers où le familier, détourné, glisse vers l'onirique et le surréel. Les attributs de l'étrange baignoire — les quatre pattes, les formes courbes, les parois translucides — évoquent la présence d'un corps, bercé et nourri par un liquide animé de bulles d'air. À la fois source de vie et symbole de l'inconscient, ce liquide, cette eau, submerge la baignoire, mais le débordement est contenu par un environnement d'acier et de verre, aux parois lisses et rigides, régulé et contrôlé par l'humain. L'équilibre entre les éléments est ténu et instable, oscillant entre la dérive et la suspension, entre le vivant et le technologique, entre le naturel et le fabriqué. Dans cet espace construit et transparent, qui prend la forme d'un aquarium — mais peut-être aussi celle d'un incubateur —, une chose fragile et mystérieuse nous est donnée à voir. Tel l'objet de nos rêves, elle nous échappe autant qu'elle nous fascine.



***Classifié*, 1993**

Acier, verre, papier coton fait main et feuilles de plomb
180,3 x 198 x 90 cm

Photo: Denis Farley

Claude Hamelin

Né à Montréal (Québec), Canada, en 1948.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

L'œuvre sculpturale de Claude Hamelin, souvent élaborée au moyen de techniques de construction et d'assemblage, est d'une facture nette et concise. L'artiste accorde beaucoup d'importance aux propriétés des divers matériaux qu'il utilise — poids, texture, composition, usage, charge expressive — et s'intéresse à la façon dont ceux-ci interagissent. L'œuvre *Classifié* est composée d'éléments hétérogènes — acier, verre, papier fait à la main, feuilles de plomb — qui se combinent afin de constituer un vaste cabinet. D'abord, une impression d'ordre et de rigueur se dégage de cette structure imposante. L'acier et le verre, aux surfaces lisses et froides, s'assemblent afin de créer un espace hermétique dont le contenu est formé de piles de papier d'une blancheur éclatante. Le papier, support de la connaissance et de la pensée, semble archivé pour l'éternité au sein de ce vase clos. Toutefois, la présence de feuilles de plomb disséminées au hasard vient miner insidieusement la pureté de l'ensemble. Le plomb, matière qui peut intoxiquer et occasionner des pertes de mémoire, constitue une menace pour ce lieu de conservation. D'apparence solide et immuable, l'œuvre révèle ainsi la fragilité et le désordre qui résident en toute chose.



Le 6 avril 1944, 1999

Épreuve argentique, miroirs et papiers, 18/44

16,5 x 25 x 10 cm (boîtier)

Photo: Michel Dubreuil

Jacques Fournier et Edward Hillel

Né à Granby (Québec), Canada, en 1950.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Né à Bagdad, Iraq, en 1953.

Vit et travaille à New York (New York), États-Unis et Paris, France.

L'œuvre *Le 6 avril 1944* est le fruit d'une collaboration entre deux artistes: conçue et réalisée par l'éditeur et relieur Jacques Fournier, elle intègre la photographie et le texte d'Edward Hillel, photographe, auteur et cinéaste. De par son titre, *Le 6 avril 1944*, elle porte la marque de la guerre. Le couvercle de ce livre-boîte rappelle, par sa couleur jaune, l'étoile juive, alors que les rayures du papier évoquent le costume des camps de concentration. Un poids, dissimulé au fond du livre, nous donne la mesure de ce lourd passé. La photo d'un paysage attire notre regard et l'entraîne en profondeur, vers une maison dissimulée, entourée d'arbres décharnés: la maison d'Izieu où se sont réfugiés quarante-quatre enfants juifs lors de la Deuxième Guerre mondiale, avant d'être déportés vers le camp d'Auschwitz. De toutes parts, le nom et l'âge de ces enfants sont imprimés à chaud sur le papier-miroir, à l'instar des tatouages aux poignets de millions de prisonniers. Ces noms, comme autant de visages imaginés, se reflètent à l'infini dans le paysage, s'impriment au creux de cette terre, de ces arbres, de cette maison. Lieu de repos pour ces enfants, ce livre est leur souvenir qui s'inscrit au cœur des vivants.



Red Sea, 1984

Pastel à l'huile, pastel sec, huile et fusain sur papier vélin

304,8 x 213,3 cm

Don de monsieur Charles S. N. Parent

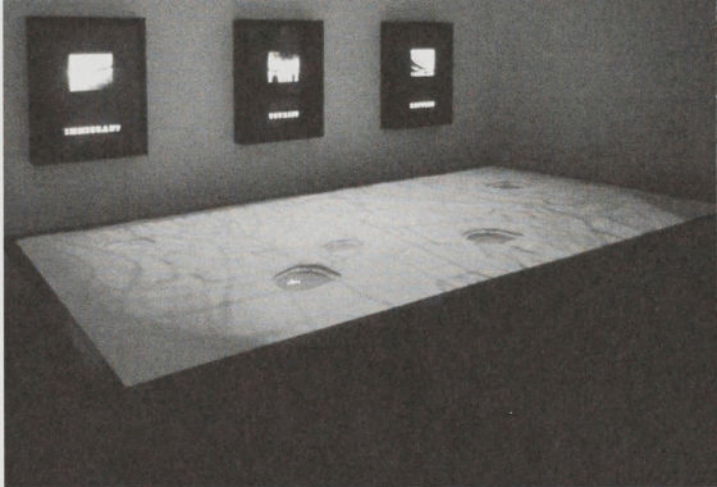
Photo: B. M. J. H. Inc., Montréal

Betty Goodwin

Née à Montréal (Québec), Canada, en 1923.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Bien qu'ayant travaillé avec différents médiums, Betty Goodwin a toujours voué un attachement particulier au dessin. Dans les années 80, c'est à l'aide de cette technique qu'elle explore, par la thématique des nageurs, les différentes facettes de la figure humaine. Issue de cette période, l'œuvre *Red Sea* illustre la fragile et paradoxale condition humaine. Deux corps anonymes, fragmentés, dérivent l'un contre l'autre. L'effet de transparence conféré au papier et les tonalités de rouge et de vert évoquent une mer profonde et menaçante, où la vie s'écoule et se répand. L'ajustement délibérément imparfait entre les deux parties de l'œuvre suggère l'idée d'un passage, tout en accentuant la désarticulation des corps et de l'espace. Le tracé libre et nerveux du dessin unit ces deux figures humaines dans un même tremblement, autant qu'il amorce le mouvement d'une inévitable séparation. Il y a chez ces êtres aux corps meurtris une lutte pour la survie, mais aussi un abandon, une résignation, un apaisement. Cette œuvre monumentale est une illustration à la fois percutante et compatissante de la souffrance humaine, celle du corps, celle de l'âme.



***Borrowed Scenery*, 1987**

3 panneaux lumineux avec diapositives d'étalage Duratran noir et blanc, plate-forme en bois peint, sel râtelé, projecteur de diapositives, diapositives, miroir, magnétoscope, 5 moniteurs et vidéogrammes 4 x 12 x 8 m (surface d'exposition minimum)

Photo : avec l'aimable permission de la galerie René Blouin

Barbara Steinman

Née à Montréal (Québec), Canada, en 1950.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Par ses installations, qui intègrent bien souvent photographie, vidéo et sculpture, Barbara Steinman s'intéresse à la place que l'individu occupe au sein de l'histoire, version officielle du passé des peuples, tissée d'indifférence, de manipulations, de jeux de pouvoir et d'oubli, où la mémoire individuelle s'enlise. L'œuvre *Borrowed Scenery* s'inscrit au sein de ces préoccupations en explorant la notion de territoire — celui qui accueille, mais qui rejette aussi. De prime abord, un sentiment de calme se dégage de cette œuvre, avec son étendue de sel râtelé et ses images d'eau bleue et paisible. Toutefois, les projections successives de cartes géographiques transforment ce lieu anonyme en territoire délimité et réglementé, où les passages sont contrôlés, où les individus sont catégorisés. Au mur, des images du passé ressurgissent de l'oubli, des images de navires qui évoquent le voyage, la traversée. Il y a aussi des mots, clairs et précis, qui rappellent que si pour certains le passage d'une terre à l'autre est un loisir et une détente, pour les autres, c'est un cauchemar où chaque frontière menace de s'ériger en barrière. Explorer cette œuvre, c'est aussi effectuer un passage, celui du calme à l'inconfort, de l'indifférence au malaise.



***Débâcle*, 1992**

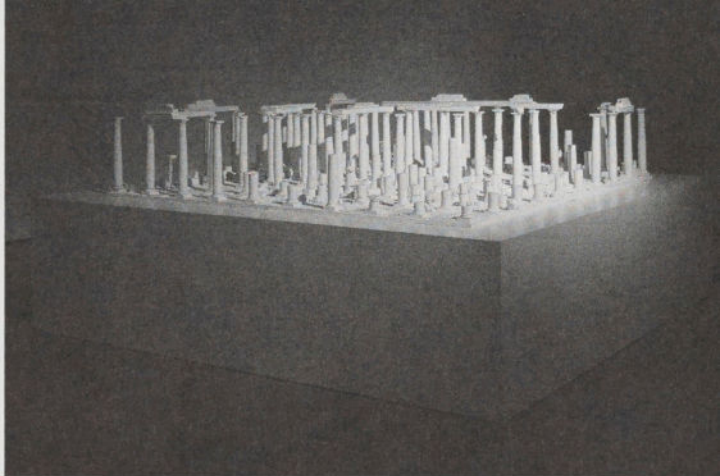
Vidéogramme couleur, 16 min, son

Michèle Waquant

Née à Québec (Québec), Canada, en 1948.

Vit et travaille à Paris, France.

Michèle Waquant, qu'elle explore la vidéo, la photographie, l'aquarelle, le dessin ou l'écriture, pose toujours un regard attentif et patient sur les événements, les lieux et les gestes du quotidien, un regard ouvert, prêt à saisir les couleurs particulières d'un instant. L'œuvre *Débâcle* — comme son titre l'indique — fait état d'un moment bien précis du printemps, un moment de passage et de transformation où la nature reprend le dessus, où elle brise l'immobilité des glaces et le silence de l'hiver pour céder au déferlement. Établie en France, l'artiste revient au Québec pour capter les images de sa terre natale. À ses yeux, les visages des habitants du pays, leurs gestes, leurs sourires, se fondent dans le paysage. Les vues de la rivière qui se libère, le craquement des glaces et le bruit clair de l'eau épousent le rythme d'une musique, celle de l'accent québécois, de la parole de ces gens qui aiment et craignent la débâcle tout à la fois, et qui racontent son histoire. Pour Michèle Waquant, « le départ des glaces, [...] c'est ambivalent, c'est comme des carcans qui se défont. Cela ressemble à certains moments de la vie où on perd le contrôle. »



***Le Temple aux cent colonnes*, 1980**

© Anne et Patrick Poirier / SODRAC (Montréal) 2001

Construction et moulage en plâtre sur base de bois
40 x 300 x 300 cm

Photo : Richard-Max Tremblay

Anne et Patrick Poirier

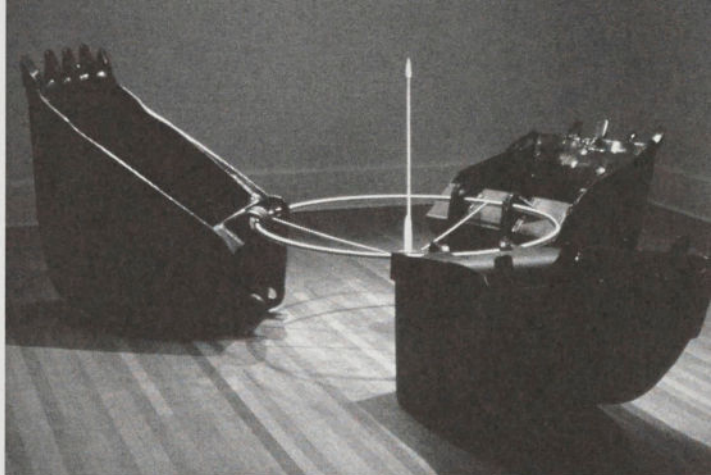
Née à Marseille, France, en 1942.

Né à Nantes, France, en 1942.

Vivent et travaillent à Paris, France et à Trévise, Italie.

Collectif formé depuis 1967.

À la fois sculpteurs, architectes et archéologues, Anne et Patrick Poirier explorent des sites et des vestiges issus de civilisations anciennes afin de les faire revivre par des reconstitutions miniaturisées. Leurs travaux — composés d'herbiers, de dessins, de photographies et de maquettes — sont une réinvention du passé, où se confondent lieux réels et paysages oniriques, ruines imaginaires et fragments archéologiques. L'œuvre *Le Temple aux cent colonnes* — partie intégrante d'une série intitulée *Les Archétypes perdus*, extraits de la Villa Adriana — s'inscrit dans cette démarche. Ces ruines témoignent davantage du regard que nous portons sur le passé que du passé lui-même. Par la réduction d'échelle, les artistes s'approprient les vestiges de l'architecture ancienne afin d'élaborer, au présent, une nouvelle création, ce qu'ils appellent « une archéologie parallèle », « une architecture mentale ». Cette œuvre, temple exhumé des profondeurs de l'esprit, présente une harmonie dans la composition, un jeu de volumes irréguliers. À cette unité d'ensemble, s'ajoute la blancheur éclatante du plâtre, symbole, selon les Poirier, du rationnel. À l'image de notre mémoire, ce temple est un désir de reconstruire les fragments du passé qui nous échappent et d'en faire un ensemble cohérent où le rêve complète l'oubli, où l'invention pallie le réel.



Venus' Flytrap (*Dionæa muscipula*), 1988

Godets d'excavatrice en acier, fil, plaque et ressorts de cuivre,
paraffine, aquarelle sur papier

300 x 300 x 120 cm (sculpture)

68,8 x 49 cm (aquarelle)

Don de Robert-Jean Chénier

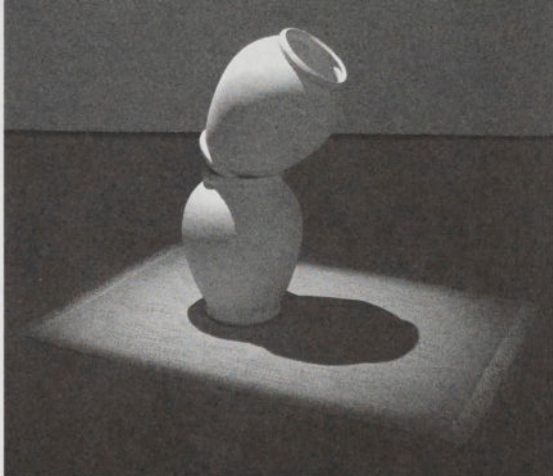
Photo: Rod Demerling

Laurie Walker

Née à Montréal (Québec), Canada, en 1962.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Depuis le milieu des années 80, Laurie Walker explore, par ses œuvres, les correspondances qui existent entre science, nature et mythologie. Dans l'œuvre *Venus' Flytrap* (*Dionæa muscipula*) — composée d'une sculpture et d'une aquarelle —, nombre d'analogies sont tissées entre la plante carnivore dionée, illustrée par l'aquarelle, et les trois pelles d'excavatrice en acier, rattachées les unes aux autres par un anneau spiralé en cuivre, au centre duquel s'élève une flèche modelée en cire. Un sentiment de tension se dégage de cette sculpture; il semble qu'à tout moment les pelles peuvent se refermer, telles les feuilles de la plante carnivore, et la flèche jaillir en direction de sa proie, dans un élan d'amour ou de destruction. La présence de Vénus, déesse de l'amour et de la fécondité, plane sur cette œuvre. Toutefois, comme l'évoquent les pelles d'excavatrice — dont la surface lisse, d'apparence organique, appelle le toucher —, la séduction implique parfois la vengeance, le désordre, la violence. Telle est notre relation à la nature: fascinés par celle-ci, nous n'en sommes pas moins les destructeurs acharnés. Notre appétit insatiable menace alors de nous entraîner, tel l'insecte, au cœur du piège que la nature aura tendu, et qui sera à la mesure de sa puissance.



***Les Jeux de jarres II*, 1993**

© SODART 2001

2 jarres d'argile vitrifiées, tapis de soie et de lin, lumière
112 x 167 x 116 cm (l'ensemble)

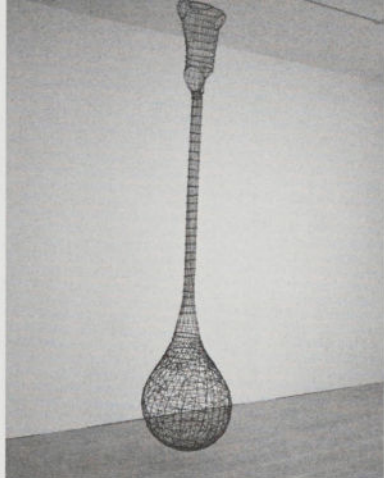
Photo: Richard-Max Tremblay

Marie A. Côté

Née à Montréal (Québec), Canada, en 1955.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

La simplicité des formes, la pureté des volumes et les qualités plastiques de la matière sont au cœur de la production de Marie Andrée Côté. Depuis le milieu des années 80, cette artiste jette des ponts entre l'art contemporain et les arts décoratifs en unissant dans sa pratique la poterie et la sculpture. *Les Jeux de jarres II*, installation sculpturale sobre et élégante, donne à voir un jeu d'équilibre entre deux jarres d'argile et permet de découvrir sous un nouveau jour des objets ordinaires. En libérant ces récipients de leur caractère fonctionnel, l'artiste en révèle la valeur formelle et l'incroyable charge poétique. La lumière constitue dans cette œuvre un matériau à part entière. Elle souligne la surface des formes et accentue la rondeur de leurs volumes. L'ombre portée sur le tapis, de son côté, fait écho à la forme des jarres et en devient un prolongement presque matériel. Cette lumière projette en quelque sorte la sculpture sur une scène imaginaire, elle la met à distance, un peu comme un comédien sous les projecteurs d'une scène.



Rose, 1991

Tiges de métal
353 x 70 x 70 cm

Photo: Richard-Max Tremblay

François Morelli

Né à Montréal (Québec), Canada, en 1953.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Selon François Morelli, il est impossible de saisir la complexité de notre époque par une seule démarche qui aurait comme unique référence l'histoire de l'art. Artiste multidisciplinaire, il a ainsi touché au fil des ans au dessin, à la peinture, à la sculpture, à l'installation et à la performance. La sculpture *Rose*, composée de cintres tordus et tressés dont le dessin est plus géométrique dans le haut et plus organique dans le bas, suggère une forme en pleine métamorphose. La partie supérieure évoque à la fois un torse humain et un vêtement. Reliée à la partie inférieure par une espèce de tige ou de cordon ombilical, elle semble en avoir émergé, à moins que ce ne soit celle-ci qui en ait coulé. La forme du bas évoque de son côté une espèce de bulbe végétal, de sac amniotique. La frontière qui sépare l'intérieur de l'extérieur des deux contenants est ajourée, perméable; elle permet au regard de pénétrer leur secret et révèle leur vacuité. La simplicité et le pouvoir d'évocation de ces formes les élèvent au rang d'archétype et confèrent à l'œuvre une portée universelle.



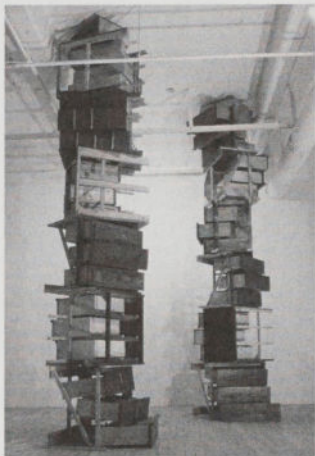
***Spiral*, 1983**

Matériaux divers et objets trouvés
131 cm (hauteur) x 239 cm (diamètre)

Tony Cragg

Né à Liverpool (Angleterre), Royaume-Uni, en 1949.
Vit et travaille à Wuppertal, Allemagne.

Depuis le milieu des années 70, Tony Cragg explore dans ses assemblages et installations le potentiel émotionnel et narratif de matériaux bruts et d'objets usagés d'origine industrielle. La détérioration de l'environnement naturel ainsi que la déshumanisation du milieu urbain figurent parmi ses préoccupations principales. En accumulant et en récupérant des matériaux jetés, il pose un regard critique sur notre relation avec l'environnement et sur notre société de consommation. L'artiste choisit les objets qu'il utilise selon leur couleur ou leur forme en ignorant complètement leur fonction originelle. Au début des années 80, il ordonne leur accumulation pour créer des formes reconnaissables, une spirale dans le cas présent. Malgré son aspect fragmentaire et l'hétérogénéité des matériaux qui la composent, cette œuvre donne une forte impression d'unité grâce à l'assemblage judicieux de ses parties. Selon l'artiste, on attribue aux matériaux et aux objets de toutes sortes des qualités poétiques, métaphoriques et métaphysiques qui viennent s'ajouter à leurs qualités physiques. Pour lui, des objets banals en apparence, des débris de la culture peuvent ainsi véhiculer autant d'information et susciter des émotions aussi fortes que des œuvres d'art plus traditionnelles.



Sans titre, 1997

Meubles découpés et assemblés en 2 colonnes
365 cm (hauteur minimale)

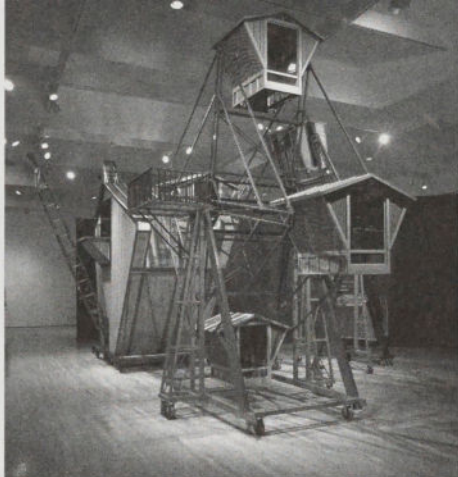
Photo: Benoît Clermont

Mario Duchesneau

Né à Lévis (Québec), Canada, en 1958.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Si la démarche artistique de Mario Duchesneau, au début des années 80, a d'abord pris la forme d'actions-performances, son travail s'est dirigé ensuite vers la réalisation d'œuvres sculpturales et d'installations *in situ*. Parmi les méthodes et les matériaux, l'artiste privilégie avant tout l'assemblage d'éléments de mobilier usagés. Il choisit délibérément des meubles d'une grande banalité; la nouvelle vie qu'il leur insuffle est de cette façon plus manifeste. En les manipulant, l'artiste trafique leur sens et les détourne de leur fonction d'origine; leur valeur d'usage s'annule au profit de leurs qualités plastiques. Ici, les tiroirs deviennent des modules servant à l'érection d'immenses colonnes. Ils conservent malgré tout une partie de leur identité d'origine par leur couleur et leur patine. L'artiste n'utilise pas ces éléments de mobilier pour leur valeur métaphorique, mais plutôt pour l'aspect théâtral de leurs formes lorsqu'ils sont assemblés. Chacune de ses œuvres donne l'occasion d'appréhender l'espace d'une façon nouvelle. Ici, les deux structures verticales, dont l'équilibre peut sembler précaire, unissent le sol et le plafond de la salle et suggèrent que le motif créé par l'accumulation des tiroirs pourrait se prolonger au-delà de ces limites architecturales.



***Dash-Hound*, 1995-1996**

Structure d'acier et matériaux divers
4,8 x 14,6 x 4,5 m

Photo : Richard-Max Tremblay

Kim Adams

Né à Edmonton (Alberta), Canada, en 1951.
Vit et travaille à Grand Valley (Ontario), Canada.

Que ce soit dans ses maquettes peuplées de figurines miniatures ou dans ses sculptures-assemblages de grand format, Kim Adams crée, à grand renfort d'humour et de fantaisie, des mondes parallèles au nôtre et qui se situent à la frontière du familier et de l'étrange. Construction hybride, à mi-chemin entre l'habitation, le chantier de construction et le parc d'attraction, *Dash-Hound* ne se laisse pas catégoriser. Les objets qui la composent, dont on arrive parfois à identifier la provenance, sont généralement trouvés sur les tablettes des quincailleries et autres commerces du genre. Une fois imbriqués les uns dans les autres par l'artiste, ces produits manufacturés perdent leur fonction d'origine mais conservent néanmoins, grâce à leurs couleurs vives, le caractère attrayant des objets neufs. La vie à l'ère post-industrielle est évoquée par des allusions à la consommation, à la mobilité (toute l'installation est montée sur des roulettes), à la vie dans des espaces restreints et au goût prononcé pour les fêtes et les loisirs de toutes sortes. Cette description un peu carnavalesque de la vie contemporaine se double donc d'un versant plus critique. Les manèges comme les unités d'habitation de cette construction ne peuvent accueillir personne; ils ne sont fonctionnels qu'en apparence.



***The Sleepers*, 1992**

7 barils de métal, 7 moniteurs vidéo noir et blanc, 7 vidéogrammes et 385 gallons d'eau, 1/2

524,5 x 584 cm (dimensions de la surface au sol)

Photo: Louis Lussier

Bill Viola

Né à New York (New York), États-Unis, en 1951.

Vit et travaille à Long Beach (Californie), États-Unis.

Depuis le début des années 70, Bill Viola explore, à l'aide de la vidéo, les différents niveaux de la conscience humaine. Ses bandes vidéo font régulièrement partie d'installations qui déjouent nos façons habituelles d'aborder et de contempler une œuvre d'art. Les thèmes du corps et du temps sont au cœur de la production de Viola. Dans l'œuvre *The Sleepers*, des projections vidéographiques en noir et blanc, submergées au fond de barils remplis d'eau, nous montrent, en gros plan, le visage de sept dormeurs. Ces enregistrements, présentés en temps réel, n'ont pratiquement fait l'objet d'aucun montage. En nous penchant tour à tour sur le sommeil parfois agité et parfois tranquille d'inconnus, nous sommes confrontés à une image extrêmement familière mais néanmoins déroutante, celle d'un individu endormi. Au cœur d'un musée, dans un environnement où règne la civilisation, l'artiste nous ramène aux fondements de l'expérience humaine. À travers ces dormeurs, dont l'un d'eux s'achemine vers le «dernier sommeil», c'est notre propre fragilité, notre propre mortalité que nous sommes appelés à contempler. La lueur bleutée qui émane des barils nous plonge dans une atmosphère onirique qui incite à méditer sur le caractère éphémère de l'existence humaine.



***Dædalus' Dream*, 1986**

Acier, aluminium, vernis et eau

343 x 220 x 102 cm

Photo : Gilles Savoie

Andrew Dutkewych

Né à Vienne, Autriche, en 1944.

Vit et travaille à Ormstown (Québec), Canada.

Si, à ses débuts, Andrew Dutkewych a réalisé de nombreuses sculptures de facture minimaliste, il a peu à peu investi son travail d'une charge poétique en s'inspirant de thèmes tirés de la mythologie et de la nature. Dans *Dædalus' Dream*, une tour en aluminium composée de trois cylindres se dresse sur une tête monumentale en acier. Cette dernière, tout en faisant partie intégrante de la sculpture, remplit la fonction de socle en supportant la tour. Une certaine tension anime cette œuvre où deux lignes de force — l'une verticale, l'autre horizontale — se rencontrent sans toutefois se confondre. La masse des matériaux et la force de la gravité sont des préoccupations majeures de l'artiste. Cependant, si on sent ici le poids de la tête sur le sol, la tour, de son côté, semble s'élancer vers le ciel dans un mouvement ascendant. Les deux éléments de la sculpture pourraient ainsi faire écho aux deux parties du titre de l'œuvre, soit Dédale et son rêve. Du haut de la tour, un mince filet d'eau s'échappe et coule doucement sur les joues du personnage. Dédale, qui était lui-même architecte et sculpteur, pleurerait-il la mort de son fils Icare ?



***Bearings*, 1996**

2 éléments : voilages en organdi de soie, moteurs, tiges et anneaux d'acier

Dimensions variables

Photo : avec l'aimable permission de la galerie Sean Kelly

Ann Hamilton

Née à Lima (Ohio), États-Unis, en 1956.

Vit et travaille à Columbus (Ohio), États-Unis.

Artiste américaine pluridisciplinaire (performance, vidéo, photographie, sculpture, installation), Ann Hamilton s'est rapidement distinguée sur la scène internationale de l'art par ses environnements à caractère « théâtral », conviant le public à des expériences sensorielles et poétiques. Privilégiant une approche sensible de la réalité, Hamilton crée des dispositifs permettant l'exploration de notre perception des choses, de l'espace et du temps par le biais de nos facultés tant visuelle, qu'auditive, olfactive et tactile. Ainsi, en se soumettant à l'univers tout en mouvance des voilages de *Bearings*, le visiteur sera à même d'expérimenter l'ambivalence et la complémentarité des données obtenues par ses sens (extérieur / intérieur, dynamisme / statisme, intermittence / continuité, transparence / opacité, légèreté / lourdeur, présence / absence, exposition / protection, etc.), et la manière dont elles concourent à l'acuité de sa perception du monde.



***La Nativité*, 1995**

Plâtre ciré, bois, cire et peau de vache
212 x 250,5 x 207 cm

Photo : Richard-Max Tremblay

***L'Anxiété*, 1971**

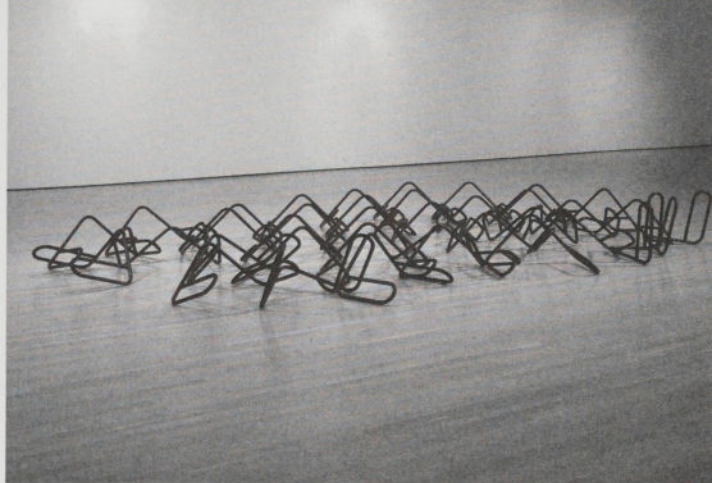
Balles de ping-pong, épingles à ressort, paillettes et perles de plastique, peinture et feuillet de bois
19 x 23 x 30 cm

Gilles Mihalcean

Né à Montréal (Québec), Canada, en 1946.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Gilles Mihalcean élabore, depuis 1968, une œuvre sculpturale ludique et poétique à laquelle préside la notion d'assemblage. Fabriqués à partir de matériaux de récupération, d'objets usinés et sculptés, ses travaux composites articulent des idées ou fragments de récits de nature intimiste ou historique dont l'élucidation est balisée par le titre. À travers les symboles juxtaposés voire condensés d'une imagerie à la fois religieuse, païenne et « spatiale », Mihalcean nous invite, avec *La Nativité*, à réfléchir sur l'incidence de la conquête de l'espace sur notre perception du monde. Explorant les potentialités de l'introspection comme autre mode d'investigation de la conscience et du monde, Mihalcean aborde, avec *L'Anxiété*, l'univers complexe des sentiments et de la psychologie humaine. Détournées de leur utilité première et démultipliées de manière à former une unité organiquement structurée, non sans affinités avec quelque formule moléculaire, les composantes de l'œuvre (balles de ping-pong, épingles à ressort, paillettes et perles de plastique) exprimeraient-elles, à travers leur répétition, leur accumulation et leur combinatoire serrée, le caractère obsessionnel et oppressif de l'anxiété? Exposée dans un lieu de culte invitant au recueillement, cette œuvre métaphorique prend une connotation singulière.



Seaplex, 1970

Acier recouvert de vinyle

48 x 76 x 34 cm (chaque élément)

Don de l'artiste

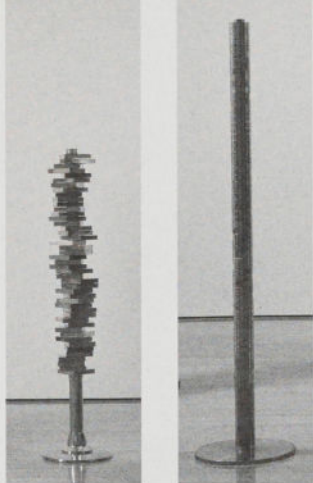
Photo: Denis Farley

Henry Saxe

Né à Montréal (Québec), Canada, en 1937.

Vit et travaille à Tamworth (Ontario), Canada.

Comme plusieurs de ses contemporains, Saxe fut d'abord peintre et graveur avant d'abandonner ces médiums, au milieu des années 60, pour se consacrer exclusivement à la sculpture. D'ailleurs, on retrouvera des échos de cette première production dans sa pratique sculpturale des années 70. Les traits de crayon semblent avoir conquis la troisième dimension pour se matérialiser sous la forme des tiges d'acier recouvertes de vinyle. Ici, la sculpture est constituée de modules qui rappellent les mailles d'un tricot, formés d'une tige simplement repliée sur elle-même aux deux extrémités. Ainsi, les modules, tous identiques, peuvent s'imbriquer les uns dans les autres sans nécessiter de charnières pour les unir. En plaçant la pièce directement au sol, l'artiste propose une nouvelle forme qui nie la verticalité, attribut traditionnel de la sculpture. D'une efficace simplicité, la composition qui en résulte est pourtant fort dynamique, grâce au mouvement ondulatoire que lui confère la configuration des modules. De plus, les mailles possédant une liberté relative les unes par rapport aux autres, l'ensemble de la structure demeure passablement souple et peut ainsi s'adapter aux conditions spécifiques de l'espace d'exposition.



Colonne n° 6, 1967

Aluminium

170 cm (hauteur) x 39 cm (diamètre)

Colonne, 1970

Aluminium

181,5 cm (hauteur) x 8,6 cm (diamètre)

Photo : Richard-Max Tremblay

Ulysse Comtois

Né à Granby (Québec), Canada, en 1931.

Décédé à Saint-Hyacinthe (Québec), Canada, en 1999.

Avant d'aborder la sculpture, Comtois a d'abord été peintre, fréquentant le groupe des Automatistes de Paul-Émile Borduas, avec qui il exposa au milieu des années 50. Sa sculpture de la fin des années 60 et du début des années 70 révèle l'influence qu'a eue sur lui, entre autres, le travail d'assemblage du sculpteur américain Alexander Calder. Dans *Colonne n° 6*, nous sommes devant une structure comportant quarante-six plaques d'aluminium identiques, de forme carrée, perforées de façon décentrée et qui peuvent pivoter autour d'un axe central. Par la répétition du même élément, Comtois crée une forme au caractère géométrique affirmé, se détachant ainsi de la figuration anthropomorphe qui marque l'ensemble de l'histoire de la sculpture. Dans la *Colonne* de 1970, il est possible de faire tourner chacun des anneaux qui s'articulent autour d'un axe central. Ainsi, nous sommes invités à prendre part à l'œuvre, tournant les éléments à notre guise pour produire la disposition qui nous convient. De cette manière, l'artiste nous pousse à adopter un comportement actif face à l'œuvre, fort différent de l'attitude de contemplation que nous prenons habituellement devant les objets d'art.



La Cité, 1962

© Yves Trudeau / SODRAC (Montréal) 2001

Fer soudé

303 x 51 x 45 cm

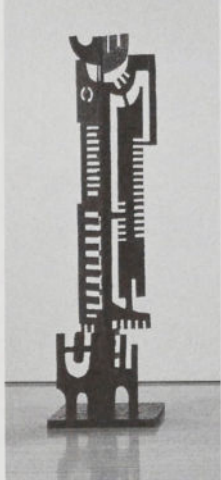
Photo: Richard-Max Tremblay

Yves Trudeau

Né à Montréal (Québec), Canada, en 1930.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Formé dès l'adolescence aux disciplines artistiques, Trudeau s'est surtout spécialisé en céramique, avant de commencer sa carrière de sculpteur à la fin des années 50. Il adopta d'abord le bronze comme matériau de prédilection avant d'explorer les possibilités offertes par le fer soudé. *La Cité* fait partie des premiers travaux qu'il réalisa dans ce matériau. Ce dernier permet de créer des formes et des volumes épurés qui se réduisent aux seules grandes lignes de force. En les évidant, l'artiste installe un jeu dichotomique entre intérieur et extérieur, entre positif et négatif. Ce matériau lui offre aussi la possibilité de faire surgir des poussées dans l'espace, donnant ainsi un certain élan vertical à la sculpture. Parmi les formes de *La Cité*, on peut encore reconnaître des éléments du réel, alors que d'autres nous semblent plus abstraites. Pourtant, par le titre qu'il donne à son œuvre, l'artiste fait une référence explicite à notre environnement urbain. Ce thème annonce déjà ses préoccupations futures sur la place qu'occupe l'homme dans le cosmos.



***Tour sublunaire*, 1965**

Métal découpé et soudé

247 x 60 x 60 cm

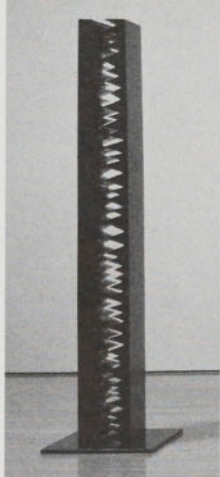
Photo : Richard-Max Tremblay

Ivanhoë Fortier

Né à Saint-Louis-de-Courville (Québec), Canada, en 1931.

Vit et travaille à Terrebonne (Québec), Canada.

Ivanhoë Fortier fut d'abord peintre, avant d'aborder la sculpture au début des années 60, alors qu'il sort de l'École des Beaux-Arts de Montréal. Il est d'ailleurs, en 1961, l'un des membres fondateurs de l'*Association des Sculpteurs du Québec*. Tout au long des années 60 et 70, il explore plusieurs matériaux, créant des œuvres qui respectent les qualités inhérentes à chacun de ceux-ci. *Tour sublunaire* est composée de métal découpé, technique qui est particulièrement propice au déploiement de formes dans l'espace. D'ailleurs, l'œuvre ainsi constituée par le croisement de feuilles de métal découpées peut être perçue en quelques coups d'œil sans qu'on doive la soumettre à un examen attentif pour en comprendre l'articulation spatiale. De type non-figuratif, la sculpture de Fortier présente des formes géométriques aux arêtes vives.



La Colonne, 1973-1978

© Succession Charles Daudelin / SODRAC (Montréal) 2001

Bronze

236,2 x 29,2 x 30,5 cm

Photo: Richard-Max Tremblay

Charles Daudelin

Né à Granby (Québec), Canada, en 1920.

Décédé à Kirkland (Québec), Canada, en 2001.

La carrière de Charles Daudelin est jalonnée des expériences les plus diverses. D'abord peintre, il s'intéresse dans les années 40 au monde du théâtre, créant affiches, décors et costumes pour les productions des Compagnons de Saint-Laurent. Dans le même esprit, il confectionne, en association avec sa femme Louise, des marionnettes qui feront de nombreuses tournées dans toute la province. Cependant, son apport le plus considérable demeure sa production sculpturale, et plus particulièrement les nombreuses œuvres qui ornent les espaces publics. Ces réalisations s'accompagneront d'une recherche sur l'intégration de l'art au cadre architectural dans lequel il s'inscrit. D'ailleurs, les sculptures de Daudelin garderont toujours cet aspect monumental, peu importe leur échelle. Ici, l'artiste reprend une préoccupation déjà présente dans ses œuvres en terre cuite des années 40, soit l'association de deux masses distinctes. En fractionnant l'enveloppe de bronze, il crée un espace central qui établit un jeu entre le plein et le vide et propose, par conséquent, un volume virtuel qui prend autant d'importance que les deux volumes réels qui le circonscrivent. Ainsi, Daudelin nous offre une colonne où l'élan vertical est très clairement affirmé, tout en se détachant de la forme attendue.



Sans titre, 1988

Dolomite

251,5 x 144,8 x 106,7 cm

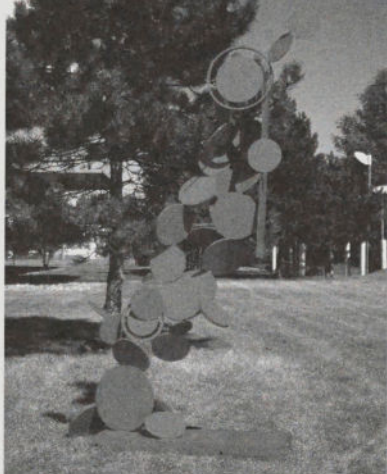
Photo : Donald Young Gallery, Chicago

Ulrich Rückriem

Né à Düsseldorf, Allemagne, en 1938.

Vit et travaille à Francfort, Allemagne.

Tailleur de pierre de formation, Ulrich Rückriem est un sculpteur qui, depuis 1970, s'intéresse exclusivement à la pierre. Sa démarche artistique est constante. D'abord, il intervient sur un bloc de pierre de carrière en le divisant, le perçant, le sciant, en traitant sa surface, pour ensuite rassembler tous les segments afin de reconstituer l'unité initiale. L'œuvre *Sans titre*, de 1988, est ainsi élaborée. Le travail de structuration effectué à l'intérieur du monolithe, bien que maintenant caché par la reconstruction, est révélé par la surface qui en porte les traces. L'unité du bloc est ainsi irrémédiablement fracturée; notre regard s'infiltré entre les interstices, il voyage des contours vers l'intérieur de la masse, de la surface nette et polie à celle restée brute et intacte, du fragment au tout, cherchant à reconstituer le processus de transformation auquel le sculpteur a soumis la matière. Ainsi, en plus de porter l'empreinte de temps immémoriaux et de témoigner du passage des forces de la nature, la pierre révèle dorénavant le geste de l'être humain.



***Chute en rouge*, 1966**

Acier peint

212,6 x 124 x 49 cm

Françoise Sullivan

Née à Montréal (Québec), Canada, en 1925.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Françoise Sullivan, dont les débuts (dans les années 40) furent associés au mouvement automatiste, ne s'est jamais limitée à une seule forme d'art, pratiquant à la fois la danse, la peinture, la sculpture, la photographie et la performance. *Chute en rouge*, bien qu'appartenant au domaine de la sculpture, se nourrit des influences de la danse — par le rythme, l'énergie et les jeux d'équilibre qui l'habitent. L'artiste joue ici sur les oppositions et les contrastes au sein de l'œuvre. Elle sait insuffler légèreté, fluidité et mouvement à l'acier, matériau industriel, rigide et dense. L'assemblage de cercles soudés, en apparence chaotique, s'organise pourtant en une ligne oblique clairement dessinée, créant un effet simultané de déversement en cascade et d'envolée vers le ciel. C'est une danse ludique de formes pures dans l'espace qui nous est alors donnée à voir, oscillant entre équilibre et déséquilibre, entre déconstruction et attraction, entre mouvement ascendant et descendant. Le cercle, forme privilégiée par l'artiste pour sa plénitude, se répète et confère un rythme régulier et dynamique à l'ensemble. Pour sa part, la couleur rouge met en évidence la structure même de l'œuvre et la simplicité des éléments qui la composent, ajoutant au caractère expressif qui s'en dégage.



***I Can't Hear You (Autochthonous)*, 1995**

Trépieds, vêtements, têtes en chiffon, chaîne, lampe, magnétoscope, projecteur et vidéogramme couleur, 16 min 46 s, son 197 x 216 x 105 cm (dimensions variables)

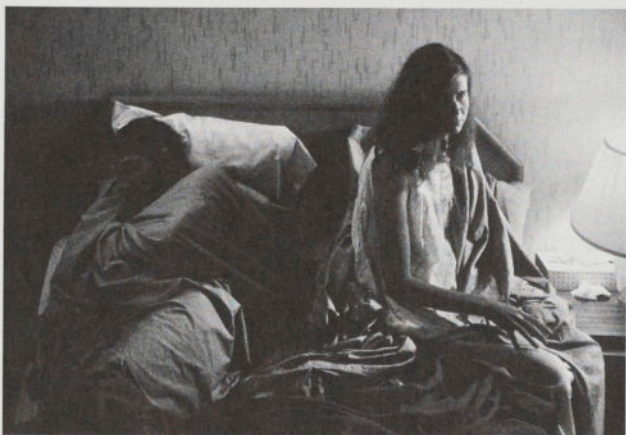
Photo: Richard-Max Tremblay

Tony Oursler

Né à New York (New York), États-Unis, en 1957.

Vit et travaille à New York (New York), États-Unis.

Par ses installations vidéographiques, Tony Oursler s'intéresse aux états psychologiques et aux comportements de l'être humain, et il réfléchit sur l'influence que les technologies et les médias exercent sur eux. L'œuvre *I Can't Hear You (Autochthonous)*, met en scène deux figures humaines — l'une masculine, l'autre féminine — dont les visages, projetés sur des têtes de chiffon, reposent sur des vêtements vides, sur des corps absents. L'homme murmure, de façon inaudible; la femme proteste, d'un ton agacé et hargneux. Un combat psychologique aliénant et répétitif — prenant la forme d'un étrange soliloque — semble se jouer entre les deux personnages. Peut-être ces visages, contractés par l'angoisse et l'agressivité, appartiennent-ils à un couple aux prises avec un quotidien morne et sans issue; ou peut-être sont-ils le miroir d'une seule et même conscience, réfugiée en elle-même, dédoublée, prise au piège de sa folie. Un fossé sépare ces deux personnages, pourtant prisonniers l'un de l'autre, condamnés à l'immobilité, tels deux pantins suspendus. Devant ce drame intime, où les silences et les cris se succèdent, nous demeurons des témoins impuissants.



***The Quarrel*, 1988 (tirage de 1989)**

Transparent Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium et plexiglas, 2/3

119 x 175,6 cm

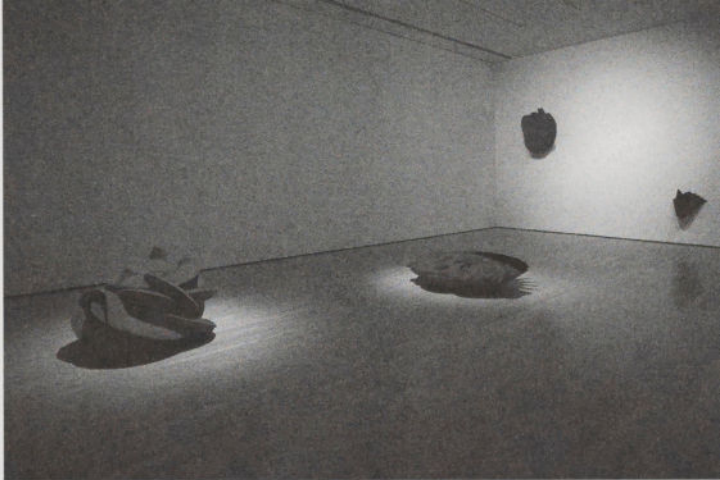
Photo : Jeff Wall

Jeff Wall

Né à Vancouver (Colombie-Britannique), Canada, en 1946.

Vit et travaille à Vancouver (Colombie-Britannique), Canada.

Par une œuvre qui intègre les principes de la peinture, de la photographie et du cinéma, Jeff Wall élabore le portrait critique de notre société contemporaine. Ses images montées sur d'immenses caissons lumineux rappellent à la fois la tradition picturale occidentale et le caractère spectaculaire de notre époque. L'œuvre *The Quarrel* illustre avec un réalisme saisissant un moment dramatique dans la vie d'un couple. La mise en scène minutieusement planifiée et contrôlée confère un caractère figé et artificiel à la représentation, faisant basculer le familier vers l'étrange. La tension interne qui habite les protagonistes, leur solitude et leur mutisme trouvent écho dans une main crispée, un dos détourné, un décor d'une banalité inquiétante. Tel l'arrêt sur image d'une intrigue cinématographique, la scène représentée semble en décalage avec le réel, plus près de la fiction que de l'authentique. Jeff Wall questionne ainsi l'illusion de la représentation et ouvre la réflexion sur le potentiel de manipulation et de travestissement de l'image.



Sans titre, 1984

Béton, pigment, polystyrène et terre

4 éléments : 122 x 91 x 61 cm; 91 x 61 x 61 cm; 183 x 183 x 122 cm;
122 x 122 x 122 cm

Photo: Richard-Max Tremblay

Anish Kapoor

Né à Bombay, Inde, en 1954.

Vit et travaille à Londres (Angleterre), Royaume-Uni.

En 1979, Anish Kapoor effectue un voyage dans son pays natal, l'Inde. Il redécouvre là-bas l'architecture, la philosophie, la mythologie et l'art indiens qui nourrissent à présent son œuvre où les traditions culturelles de l'Orient et de l'Occident se rencontrent. Séduit par les couleurs flamboyantes de la poudre qu'on étale à l'entrée des temples hindous, il décide à son retour de recouvrir ses sculptures de pigments aux couleurs pures. La signification de ces couleurs varie cependant d'une œuvre à l'autre : le rouge est souvent pour l'artiste un symbole masculin, le noir, à la fois destructeur et créateur. Les formes en polystyrène, qui évoquent le monde naturel, sont recouvertes d'un pigment à l'état pur. Les quatre éléments, qui se font écho par leur forme et par leur couleur, créent un réseau de relations complexe qui se transforme selon notre point de vue. La disposition de ces éléments, à la fois au mur et sur le sol, évoque l'union du matériel et du spirituel et témoigne de l'intérêt de l'artiste pour ce qui est à la fois opposé et uni. Les œuvres de Kapoor ont une présence étrange, immatérielle. Leur surface, qui semble faite de lumière, appelle le toucher, éveille le désir.



***Manifestare*, 2000**

Huile et goudron sur toile

285 x 733,5 cm

Photo : Louis Lussier

Marc Séguin

Né à Ottawa (Ontario), Canada, en 1970.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

L'œuvre de Marc Séguin se situe à la croisée des chemins de l'abstraction et de la figuration. Dans ses tableaux et dessins se conjuguent de mille façons les grandes surfaces monochromes, la gestualité et le dessin académique. *Manifestare* constitue le tableau inaugural d'une série d'œuvres qui trouvent leur inspiration dans le motif médiéval de la rosace. L'artiste, séduit à la fois par la forme et par la valeur symbolique de la rose gothique, en a fait le point de départ d'une réflexion sur la lumière. Ici, un homme, debout sur une rosace, semble émerger de l'obscurité. À l'aide d'une ampoule noire qui émet une faible lumière, il scrute la noirceur environnante. Une silhouette fantomatique vient à sa rencontre. Est-ce son reflet, un double de lui-même, une création de sa pensée ? Nul ne le sait. Les grandes surfaces noires du tableau créent l'impression d'un espace où l'œil cherche à s'enfoncer mais demeurent avant tout une surface picturale où la peinture se présente dans sa matérialité. Les dimensions du tableau, ainsi que la pose des personnages, confèrent une dimension théâtrale à cette œuvre dont la mise en scène ne peut qu'éveiller l'imagination.



***Two Plate Prop*, 1986**

© Richard Serra / SODRAC (Montréal) 2001

Plaques d'acier laminé à chaud

2 éléments : 182,8 x 304,8 x 5 cm ; 137,1 x 137,1 x 5 cm

Photo : avec l'aimable permission de la The Place Gallery

Richard Serra

Né à San Francisco (Californie), États-Unis, en 1939.

Vit et travaille à New York (New York), États-Unis.

On rattache habituellement le travail de Richard Serra à l'art minimal, un courant qui prit naissance, durant les années 60, aux États-Unis. Les artistes de ce mouvement tentent d'obtenir le plus d'effet possible avec les moyens les plus réduits, à l'aide de matériaux industriels d'où la trace de leur travail est absente. Parfois conçues pour un lieu spécifique, les œuvres de Serra prennent place tantôt à l'extérieur, tantôt à l'intérieur. *Two Plate Prop* est constituée de deux plaques d'acier laminé à chaud, c'est-à-dire façonné en plaques à l'aide de deux cylindres rotatifs. Nécessitant la présence d'éléments préexistants à l'œuvre (murs, plancher), la sculpture propose une nouvelle façon de percevoir l'espace. Les deux plaques d'acier, pourtant très lourdes, se soutiennent dans un équilibre qui semble précaire, révélateur d'une maîtrise des lois de la gravité. Ainsi, fascinés par cette stabilité qui peut paraître invraisemblable, nous sommes invités à circuler autour de l'œuvre afin de prendre conscience de ses contours et des espaces ainsi définis par le jeu des pleins et des vides.



***Neubrücke Düsseldorf gewidmet*, 1976**

© VAGA/SODART 2001

Cèdre rouge

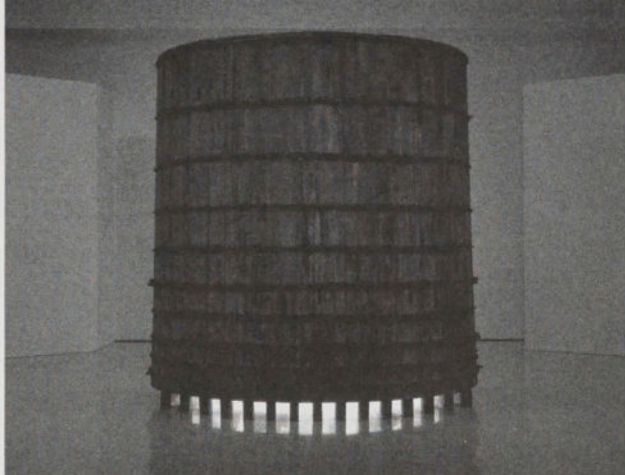
19 éléments : 121,9 x 30,5 x 823 cm (l'ensemble)

Carl Andre

Né à Quincy, (Massachusetts), États-Unis, en 1935.

Vit et travaille à New York (New York), États-Unis.

L'art minimal est un courant propre à l'art américain des années 60 et 70 et qui préconise de réduire les formes à leur plus simple expression. Ainsi, les sculpteurs qui suivent cette tendance réalisent des œuvres présentant des formes géométriques simples qui, souvent, se répètent pour former une séquence d'éléments semblables. Le sculpteur Carl Andre est l'un des pionniers du genre. Ici, il y a dix-neuf segments de poutres de cèdre rouge, matériau destiné originellement à la construction, qui ont tous été taillés exactement aux mêmes dimensions. En utilisant un tel module, l'artiste ne laisse aucune trace visible de son travail sur les pièces elles-mêmes. Les divers éléments s'agencent pour former un ensemble qui rappelle une réalisation architecturale, ici par exemple un pont, comme semble le suggérer le titre (*Construction d'un pont nouveau dédié à Düsseldorf*). Cette forme, par l'horizontalité marquée qu'elle montre, s'inscrit en opposition à la sculpture traditionnelle de forme verticale souvent associée à la figure humaine. Bien qu'elle ne comporte aucune connotation affective ou anecdotique, l'œuvre nous invite tout de même à la parcourir du regard pour en saisir tout le développement dans l'espace.



***Château d'eau: lumière mythique*, 1997**

Bois de cèdre, métal, rhéostat et lumière
320 cm (hauteur) x 305 cm (diamètre)

Photo: Denis Farley

Irene F. Whittome

Née à Vancouver (Colombie-Britannique), Canada, en 1942.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Depuis plus de trente ans, Irene F. Whittome propose une réflexion quasi anthropologique qui prend la forme de création d'artefacts de la civilisation contemporaine. C'est dans cet esprit de conservation propre aux musées que l'artiste a voulu utiliser, comme pièce maîtresse pour son installation, cet ancien château d'eau, destiné originellement à recevoir les eaux pluviales. Afin de respecter l'histoire spécifique de l'objet, elle a choisi de s'abstenir de toute intervention sur cette pièce. Cependant, en le plaçant dans un nouveau contexte, l'artiste change le rôle de l'objet, lui conférant une signification symbolique. Ainsi, de réservoir d'eau qu'il était initialement, il devient réservoir de lumière, laquelle s'échappe à la fois par le haut et par le bas. Pour l'artiste, la lumière qui émane du haut du cylindre représente la lumière mystique, qui nous pousse à nous interroger sur notre condition humaine, alors que celle qui provient du bas représente l'énergie qui nous habite et nous permet d'agir. Nanti de son importante charge symbolique, l'objet s'impose aussi par ses dimensions monumentales; il investit massivement l'espace, nous forçant à nous déplacer pour le percevoir dans son ensemble.



***Le Commandeur et la Maison rose*, 1985**

Huile sur toile

249 x 293 cm

Photo: Denis Farley

Gérard Garouste

Né à Paris, France, en 1946.

Vit et travaille à Marcilly-sur-Eure, France.

Représentant de la nouvelle peinture française des années 80, Gérard Garouste définit lui-même son travail comme étant une « chose mentale ». Qualifié aussi par les théoriciens de l'art d'artiste post-conceptuel, Garouste fait grand cas de la citation dans son travail. Il propose des images qui mettent en scène des personnages qui rappellent ceux de la grande peinture d'histoire, sans que l'on puisse identifier clairement de qui il s'agit. Ici, bien que le personnage puisse faire penser à un héros quelconque, la scène représentée ne semble pas être la mise en image d'un passage précis d'un texte quelconque, comme c'est le cas traditionnellement en peinture. La citation reste ambiguë. La même incertitude demeure du point de vue formel. Les procédés picturaux nous rappellent aisément les styles des peintres du passé, sans que l'on puisse nommer clairement la référence au travail d'un peintre en particulier. Les couleurs vives et la touche par petites taches évoquent vaguement la peinture vénitienne du XVI^e siècle; bien que ce ne soit pas formellement exprimé. Par cette concentration de citations, volontairement imprécises, Garouste nous donne un souvenir de la peinture occidentale, comme la synthèse de ce qu'elle aurait inscrit dans notre mémoire collective.



***Ruby, It's You*, 1998**

Huile sur toile
183 x 244 cm

Leopold Plotek

Né à Moscou, Russie, en 1948.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Depuis les années 70, l'œuvre picturale de Leopold Plotek se situe en marge des courants dominants. Si à ses débuts, il a questionné les conventions du format en travaillant sur de la toile non tendue et en utilisant des châssis aux contours irréguliers, ses tableaux plus récents, énigmatiques et denses, témoignent d'une grande préoccupation pour la couleur ainsi que pour le pouvoir d'évocation de l'abstraction. La couleur joue un rôle prédominant dans *Ruby, It's You*. Les tons hautement contrastés, sombres ou éclatants, saturent tout le champ de représentation. Des figures vaguement organiques, plutôt juxtaposées que superposées, s'imbriquent pour composer un ensemble complexe. L'espace ambigu qui résulte de cet enchevêtrement de plans empêche de saisir la composition globale d'un seul coup d'œil. L'image se crée et se recrée alors au gré des déplacements du regard à la surface du tableau, selon les formes ou les couleurs auxquelles il s'attarde, laissant tour à tour apparaître et s'évanouir des paysages étranges et baroques. Malgré leur vocabulaire abstrait, les tableaux de Plotek n'excluent pas la référence. Ils constituent plutôt des écrans où chacun est libre de projeter ce qu'il veut.



***Reliquat*, 1996**

Acrylique sur toile
180 x 240 cm

François Lacasse

Né à Rawdon (Québec), Canada, en 1958.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Représentant de la nouvelle génération de peintres québécois, François Lacasse travaille avec des moyens traditionnels, mais propose un nouveau champ d'exploration picturale. Il effectue une superposition d'images fragmentées qu'il ramène toutes sur un même plan. Les sujets choisis sont tirés du répertoire infini que constituent les œuvres consacrées par la critique. Parcourant l'histoire de l'art, de l'époque médiévale à nos jours, Lacasse sélectionne des images réalisées suivant diverses techniques (mosaïque, dessin, peinture, gravure, etc.). Cependant, leur reproduction sera toujours réalisée en peinture, et suivant un effet de trame. Ainsi, l'œuvre qui en résulte est à la limite de la lisibilité; elle se trouve à la frontière entre figuration et abstraction. Les formes semblent surgir puis se dissoudre dans l'image, dans un jeu qui s'établit par le regard que l'on pose sur l'œuvre. Par ce procédé, Lacasse établit aussi un aller et retour entre ce que l'on perçoit et les images que l'on garde en mémoire. De plus, cet embrouillement construit à partir d'illustrations connues propose aussi un commentaire sociologique. La masse d'œuvres consacrées par l'histoire de l'art dissipe le pouvoir des images, puisqu'elles sont sorties de leur contexte de production.



***Rejouer la mort, seulement pour vous plaire I*, 1985**

© SODART 2001

Toile de coton, colle, acrylique et fibre de verre

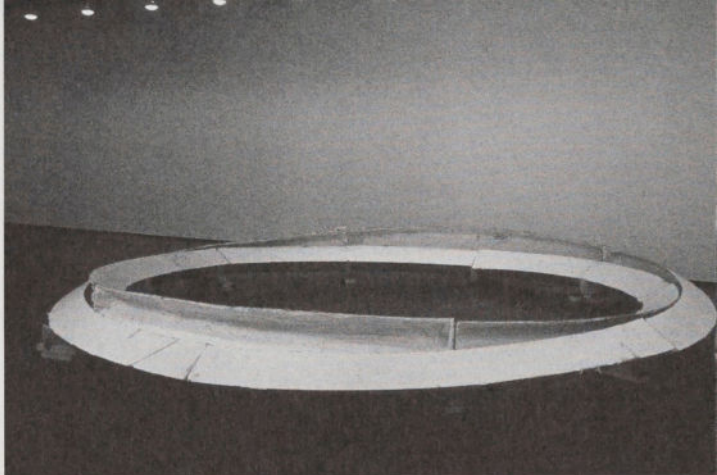
210 x 293,5 cm

Joseph Branco

Né à Sainte-Foy (Québec), Canada, en 1959.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Dans les années 80, le jeune peintre québécois Joseph Branco fut remarqué pour son travail pictural qui prenait comme sujet la peinture elle-même. Il explorait ce médium autant du point de vue de son histoire que des conventions qui le régissent. Ainsi, ses œuvres sont enrichies par les emprunts qu'elles font à l'histoire de la peinture. Par exemple, dans le cas qui nous intéresse, les bandes verticales peuvent nous rappeler le travail géométrique du peintre québécois Guido Molinari, alors que la bande rouge parcourue de volutes bleues est une interprétation d'un motif qu'on retrouve chez Matisse. D'autre part, le travail de Branco est aussi une critique des modalités conventionnelles de la peinture : l'œuvre qui nous semble au départ être une toile encadrée accrochée au mur est en fait un seul objet moulé et découpé. L'illusion, qui fut abondamment employée en peinture, est ici utilisée afin de poser un regard critique sur les contraintes du médium : l'œuvre est à la fois un objet moulé qui relève du domaine sculptural et un plan presque entièrement recouvert de peinture. Cela lui confère un caractère hybride qui en fait une œuvre franchement postmoderne.



***Smoke Rings: Two Concentric Tunnels, Skewed and Noncommunicating*, 1980**

© Bruce Nauman / SODRAC (Montréal) 2001

Plâtre et bois

61 cm (hauteur) x 462 cm (diamètre)

Bruce Nauman

Né à Fort Wayne (Indiana), États-Unis, en 1941.

Vit et travaille à Galisteo (Nouveau-Mexique), États-Unis.

Artiste multidisciplinaire, Nauman s'est consacré autant à la sculpture qu'à la vidéo, à la performance et même à l'installation, utilisant les matériaux les plus divers pour la réalisation de ses œuvres. Cela a pour conséquence qu'après bientôt quarante ans de production artistique, l'art de Nauman pourrait paraître hétéroclite. La présente sculpture s'inscrit dans une série d'œuvres sur le thème des anneaux, série qui explore la façon dont la structure occupe un espace clos. Les deux anneaux concentriques, dont l'un présente une section concave alors que l'autre est convexe, se déploient sur une grande surface au sol, alors qu'ils ne dépassent pas le mètre en hauteur. Légèrement incliné par rapport à l'autre, chacun des deux anneaux se dérobe pour faire place à son semblable, provoquant un jeu entre plein et vide qui varie selon le point de vue. Cette tension qui s'établit entre les deux cercles a pour effet de donner l'illusion d'un mouvement qui nous interpelle et nous pousse à parcourir l'œuvre du regard afin de bien saisir l'imbrication des deux anneaux.



***Thalès au pied de la spirale*, 1988**

Tôle galvanisée et bois

235 cm (hauteur) x 800 cm (diamètre)

Photo: Richard-Max Tremblay

Pierre Granche

Né à Montréal (Québec), Canada, en 1948.

Décédé à Montréal (Québec), Canada, en 1997.

Thalès de Milet, le plus ancien et le plus célèbre des Sept Sages de l'Antiquité, fut mathématicien, physicien, astronome et philosophe à la fin du VII^e et au début du VI^e siècle avant notre ère. On lui doit, dit-on, d'avoir apporté en Occident les fondements de la géométrie. C'est son personnage qui a inspiré à Granche cette grande sculpture de tôle galvanisée, constituée d'une spirale qui s'élève à mesure qu'elle se déploie dans l'espace. Les dix-huit sculptures qui l'entourent représentent des monuments de la civilisation moderne aussi bien que des figurations des grands mythes fondateurs de notre culture occidentale. Dans un souci d'intégration de son art au milieu dans lequel il se situe, Granche fait des références explicites à notre environnement urbain. Ainsi, on pourra reconnaître certains éléments, tel la tour des croyances, qui prend l'aspect d'un clocher d'église comme on en trouve plusieurs exemples à Montréal, ou la tour du savoir qui est figurée par la tour de l'Université de Montréal. Ainsi, l'artiste nous propose un parcours à travers le jardin des artefacts de notre culture, à la recherche de notre mémoire collective.



***L'Impossible Verticale*, 1995**

Huile sur toile

200 x 150 cm

Acquis grâce à la générosité de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay

Michel Boulanger

Né à Montmagny (Québec), Canada, en 1959.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

L'Impossible Verticale semble montrer l'arrêt sur image d'un espace en pleine mutation. Avec une virtuosité et une touche soignée qui rappellent les paysages traditionnels, Michel Boulanger y construit une scène fantaisiste surgie tout droit de son imagination débridée. Pour lui, le monde, toujours plus fragmenté et changeant, refuse de se laisser enfermer dans des définitions arrêtées. Le peintre ne pourrait ainsi concevoir de le représenter «à l'aide de contours nets et précis». Dans ses tableaux, plus particulièrement ceux qu'il réalise depuis le début des années 90, le signe «n'a pas de désignation stable». Son identité est changeante. L'artiste nous invite donc à scruter le tableau du regard pour en déceler les différents éléments et tenter de leur assigner une identité. La tâche, cependant, n'est pas simple. Toutes les formes sont ambiguës. Là où l'on croit avoir affaire à une abstraction, émerge un personnage; là où l'on croit reconnaître quelque chose de familier, les formes résistent et se dérobent. Le tableau est ainsi en grande partie une création du regard qui se porte sur lui et qui, seul, peut en révéler une à une les figures dissimulées.



***Barque n° 6*, 1990**

Projecteur vidéo, écran, encadrement, lecteur de vidéodisque et vidéodisque couleur, 30 min

152,4 x 213,4 cm (écran et encadrement)

Photo : Denis Farley

Suzanne Giroux

Née à Saint-Georges (Québec), Canada, en 1958.

Vit et travaille à Saint-Georges (Québec), Canada.

À la fin du XIX^e siècle, Claude Monet s'installe à Giverny et entreprend de capter et de transposer en peinture les effets de lumière qu'il observe dans ses jardins. Un siècle plus tard, Suzanne Giroux effectue trois voyages à Giverny pour tenter de capturer cette même lumière, sur une bande vidéo cette fois. En guise de chevalet, elle plante sa caméra dont l'objectif est légèrement hors foyer dans les célèbres jardins et effectue une série de plans fixes dont *Barque n° 6* fait partie. Cependant, si ces prises de vue sont statiques, l'image n'est pas immobile; en s'attardant devant elle, on s'aperçoit qu'elle est en métamorphose perpétuelle. Les mouvements, parfois à peine perceptibles, sont ceux de la nature un jour tranquille. L'artiste qualifie ses œuvres de «vidéopeintures». Ni vidéos ni peintures, elles se tiennent plutôt à la frontière des deux médiums. L'écran devient une grande toile où flotte la lumière avec cette évanescence que recherchaient les impressionnistes. Or, si ceux-ci voulaient représenter les effets de la lumière et les sensations optiques qui en découlaient, l'œuvre de Giroux est lumière. En ce sens, elle poursuit et donne une nouvelle forme à leur quête.



***Great Moments in Modern Art II: Joseph Beuys Crashes
His Stuka, Russia, 1943, 1983-1984***

Carton ondulé, acrylique, papier de riz, papier vinyle et lumière
170 x 216 x 233 cm (dimensions variables selon le lieu d'exposition)

Photo : Denis Farley

Robert Adrian X

Né à Toronto (Ontario), Canada, en 1935.

Vit et travaille à Vienne, Autriche.

Le travail de Robert Adrian X se nourrit, entre autres, d'anecdotes tirées de la vie d'artistes contemporains. Ici, il fait référence au moment où, durant la Seconde Guerre mondiale, l'avion piloté par Joseph Beuys s'écrasa en Crimée, lors d'une tempête de neige. Beuys fut secouru par les habitants du pays qui utilisèrent de la graisse et du feutre pour le garder du froid. Cette anecdote aura une importance considérable pour la suite du travail de l'artiste qui emploiera ces matériaux à plusieurs reprises. Cet épisode de sa vie sera fort diffusé par les médias, ce qui contribuera à conférer un caractère mythique à l'événement. Ainsi, d'abord privée, l'anecdote devient un grand moment pour la suite de l'histoire de l'art. Ici, le travail d'Adrian X s'articule en deux éléments, soit la maquette de l'avion, faite de carton ondulé, papier de riz et acrylique, alors que l'ombre au mur est découpée dans un plastique noir. Cette ombre symboliserait l'œuvre d'art vue à travers le prisme des médias. Donc, l'artiste nous propose aussi de nous questionner, en tant que spectateurs, sur l'image des œuvres d'art que propagent les médias et donc sur la façon dont s'écrit l'histoire de l'art.



***Interdit*, 1991**

Acrylique sur toile

167,8 x 355,7 cm

Don de l'artiste

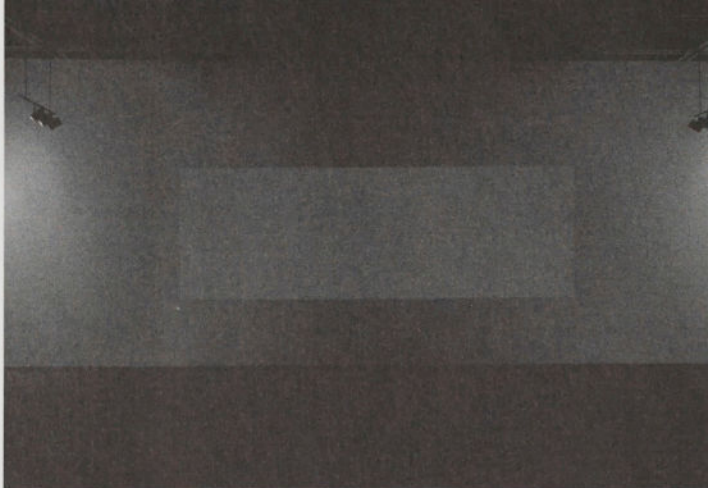
Photo : Richard-Max Tremblay

Richard-Max Tremblay

Né à Bromptonville (Québec), Canada, en 1952.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Richard-Max Tremblay est photographe et peintre. Chez lui, les deux médiums suivent un développement parallèle, sans être toujours réunis pour la réalisation d'œuvres hybrides. Par contre, l'influence d'une pratique sur l'autre est manifeste dans plusieurs œuvres. C'est le cas ici dans *Interdit*, où la peinture emprunte aux procédés de la photographie. Quant à son aspect général, la composition rappelle celle d'un photomontage qui réunirait deux éléments. Ceux-ci ne peuvent avoir été jumelés dans un espace réel, mais plutôt avoir été repérés indépendamment et réunis par la suite grâce à un procédé qui s'apparente à celui utilisé par les photographes. Le rapprochement d'un espace sacré et d'un emblème de la technologie moderne amène une réflexion sur la foi que nous vouons à la science qui domine notre vie quotidienne. À la manière des sociétés médiévales qui dépensaient temps et énergie pour bâtir des édifices religieux, nous déployons de grands efforts pour le développement technologique qui devient l'un des moteurs de notre vie socio-économique.



***Atlan*, 1986**

Ultraviolet et lumière (tungstène)

425 x 888 x 370 cm

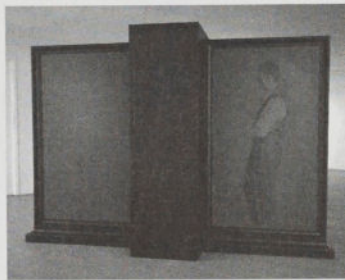
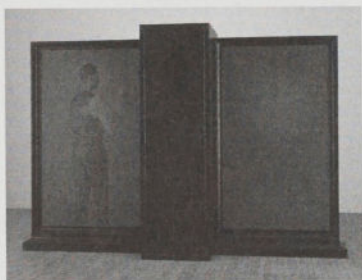
Photo : Denis Farley

James Turrell

Né à Los Angeles (Californie), États-Unis, en 1943.

Vit et travaille à Flagstaff (Arizona), États-Unis.

Depuis la fin des années 60, les installations de James Turrell, appelées aussi « environnements perceptuels », sont réalisées à partir d'un seul matériau : la lumière, naturelle ou artificielle. Mis à part les dessins et les plans qui accompagnent ses œuvres de plus grande envergure, sa production ne comporte ainsi aucun objet en tant que tel. Turrell explore la vision humaine. Dans les espaces qu'il conçoit, il tente de donner à la lumière une présence physique. Dans *Atlan*, celle-ci devient presque palpable. Devant, ou plutôt dans cette œuvre, nous hésitons, nous questionnons la nature de ce que nous voyons, nous interrogeons nos perceptions. Nous devenons soudainement conscients des limites de notre vision car celle-ci n'arrive pas à nous informer clairement sur la nature du rectangle lumineux qui se trouve devant nous. Et tel est le but de l'artiste : il tente, en nous rendant ainsi attentifs à notre propre perception, de nous ramener à notre expérience individuelle du monde. Il ne veut en aucune façon créer de la fiction, mais désire plutôt laisser toute la place à la réalité de notre existence ici et maintenant.



***Transept*, 1992**

Huile sur toile et bois laqué
237 x 343,8 x 99,3 cm (l'ensemble)

Don

Photos: Richard-Max Tremblay, Jean-Jacques Ringuette

Pierre Dorion

Né à Ottawa (Ontario), Canada, en 1959.

Vit et travaille à Montréal (Québec), Canada.

Pierre Dorion a d'abord présenté ses peintures à l'intérieur d'installations, avant de s'affranchir du cadre architectural pour nous donner des peintures-objets. Ici, la forme de l'œuvre s'explique par le titre, *Transept*, qui fait référence, en architecture religieuse, au vaisseau transversal qui croise la nef principale. Sur deux des quatre panneaux peints, l'artiste livre son autoportrait. Dorion, adoptant un point de vue critique, emprunte à différents courants artistiques qui ont jalonné l'histoire de la peinture occidentale. Ici, par exemple, il propose un personnage au rendu quasi photographique, mais qui s'inscrit dans un lieu abstrait. Cet espace trouve d'ailleurs sa pleine expansion dans les tableaux opposés qui présentent des champs colorés indéfinis, à l'intérieur desquels on retrouve cinq perforations de la toile pratiquées à l'intérieur d'un cercle symbolisant l'infini. Ainsi, le regard du personnage semble se tourner vers l'infini, en quête d'une vérité mystique. Cependant, puisqu'il s'agit de la figure de l'artiste, on peut aussi y voir le regard qu'il porte sur son propre travail. L'œuvre est résolument contemporaine, puisqu'il s'agit d'une réflexion sur la peinture mise en image par le médium lui-même.

Alcan ■ 1188, rue Sherbrooke Ouest

Inaugurée en 1983, la maison Alcan fut réalisée par les architectes d'Arcop associés. Elle marque la redécouverte de l'urbanité montréalaise dans sa diversité architecturale et historique après des décennies de démolitions. Cet ensemble combine la conservation de bâtiments patrimoniaux, dont la demeure de Lord Atholstan (1895), avec la construction de nouveaux bâtiments et la création d'espaces publics intérieurs et extérieurs.

Banque Nationale ■ 600, rue de la Gauchetière Ouest

Construite en 1983 sur le site de l'ancien siège de la General Electric Co., la tour de la Banque Nationale et sa jumelle, occupée par Bell Canada, ferment le square Victoria et offrent, à l'angle de la côte du Beaver Hall, un spectacle géométrique qu'accentuent le découpage des volumes et l'empilage des bandes de verre et d'aluminium conçus par les architectes David Boulva Cleeve.

Basilique-Cathédrale Marie-Reine-du-Monde ■ 1085, rue de la Cathédrale

À la suite de l'incendie de 1852 qui détruisit le Quartier latin, Mgr Bourget choisit de reconstruire la cathédrale près de l'ancien cimetière Saint-Antoine (aujourd'hui square Dorchester), parmi les églises protestantes qu'il voulait impressionner en prenant Saint-Pierre de Rome comme modèle, mandant ses architectes, Victor Bourgeau et le Père Michaud, à Rome pour y prendre les mesures. Le chantier dura de 1870 à 1894.

Basilique Saint-Patrick ■ 454, boulevard René-Lévesque Ouest

Inaugurée le 17 mars 1847, la basilique Saint-Patrick témoigne de la présence des Irlandais à Montréal. Orientée vers le square Victoria, un haut lieu de l'animation urbaine à l'époque, elle fut construite selon les plans de Pierre-Louis Morin et du Père Félix Martin dans un style néo-gothique plus exprimé à l'intérieur, et décorée sous la supervision de Victor Bourgeau, avec ses décors peints et ses boiseries récemment restaurés.

Casino de Montréal ■ 1, boulevard du Casino

Le Casino de Montréal occupe deux témoins privilégiés d'Expo 67 sur le bord de l'eau. Œuvre de l'architecte Faugeron, l'ancien pavillon français présente une volumétrie sculpturale dont on retrouve un écho dans l'architecture d'aujourd'hui; son vide intérieur accueillait une installation du compositeur Xenakis. Pour l'ancien pavillon du Québec, les architectes, Papineau Gérin Lajoie et LeBlanc & Durand, avaient exploité la transparence des parois de verre afin de donner à son volume épuré un double visage, diurne et nocturne.

Cathédrale Christ Church ■ 635, rue Sainte-Catherine Ouest

Détruite par le feu, la cathédrale anglicane Christ Church, qui se trouvait alors près de la basilique Notre-Dame, fut reconstruite entre 1857 et 1859 rue Sainte-Catherine, parmi les résidences du Square Mile, dans ce qui est devenu le centre-ville. Conçues par le Britannique Frank Wills, ses formes néo-gothiques inspirèrent les architectes du gratte-ciel et du centre commercial souterrain qui l'encadrent depuis 1988. La flèche en pierre, trop lourde pour le sol argileux, fut démontée et reproduite en aluminium en 1940.

Centre de Commerce mondial de Montréal ■ 393, rue Saint-Jacques Ouest

Inauguré en 1992, le Centre de Commerce mondial transforma complètement un îlot du Vieux-Montréal qu'il relie au Montréal souterrain. Un vaste atrium recouvre l'ancienne ruelle des Fortifications, rappel des murailles françaises démantelées au début du XIX^e siècle. À l'extérieur, on conserva certaines façades et, au 363 Saint-Jacques, on réhabilita l'ancien magasin de pianos Nordheimer construit en 1888 par John J. Browne, où l'on avait découvert des vestiges archéologiques.

Cirque du Soleil ■ 8400, 2^e Avenue

Le nouveau siège du Cirque du Soleil a été inauguré en 1997. Il a reçu un prix Orange en urbanisme qui marque la volonté de cette institution culturelle de participer à la renaissance urbaine. Conçu par l'architecte Dan S. Hanganu dans un contexte qui exige la constitution d'une vie intérieure au bâtiment, le siège original, agrandi à plusieurs reprises depuis, témoigne des explorations actuelles en architec-

ture sur le thème des volumes et des revêtements en métal, inspirées par les constructions de l'industrie. Ses aménagements extérieurs et ses jardins résultent aussi de cette approche expérimentale.

Cité multimédia ■ 111, rue Duke

La Cité multimédia fait passer l'un des plus anciens quartiers montréalais — le Faubourg des Récollets urbanisé au début du XIX^e siècle par le promoteur McCord — de l'ère industrielle aux nouvelles technologies. Sa Phase IV occupe une partie du site de l'ancienne fonderie Darling Brothers, construite par étapes de 1888 à 1941, dont il intègre l'aile des bureaux de 1909, à l'angle des rues Prince et Ottawa.

Financière Sun Life ■ 1155, rue Metcalfe

Fondée dans le Vieux-Montréal, la Sun Life choisit de déménager au square Dominion, sur le site de l'ancien YMCA et de l'église Knox Presbyterian. La construction de ce qui fut brièvement le plus imposant édifice de l'Empire fut confiée aux architectes torontois Darling & Pearson qui assurèrent une unité de style néo-classique à l'ensemble, et elle dura de 1914 à 1931. Derrière ses 50 000 tonnes de granit de Stanstead, la Sun Life cache une amorce de ville intérieure qui préfigure les édifices multifonctionnels du Montréal souterrain.

Forum Pepsi ■ 2313, rue Sainte-Catherine Ouest

Le Forum original fut érigé en 1924 par les architectes Ross & Macdonald, l'une des plus grandes agences au Canada à l'époque. Lieu mythique du sport, du spectacle et des activités civiques, il a connu d'importantes rénovations en 1968. C'est alors qu'on installa, entre deux saisons de hockey, de gigantesques structures d'acier pour suspendre le toit et dégager l'espace intérieur des anciennes colonnes. Fermé en 1996, il est devenu, par les soins de Canderel et de l'agence ScénoPlus, un centre de loisirs urbains.

Gestion Georges Coulombe : Banque Molson ■ 288, rue Saint-Jacques Ouest

Érigé en 1889 au cœur du secteur financier, ce remarquable édifice, dont la riche ornementation sculptée en grès de l'Ohio s'inspire de la renaissance italienne, porte, au pied du mur latéral, la signature de son architecte, George Browne, également concepteur du mausolée des Molson sur la Montagne. Au-dessus des ouvertures du rez-de-chaussée, des sacs d'argent expriment la fonction bancaire et des figures représentent des membres de la famille Molson.

Hydro-Québec ■ 75, boulevard René-Lévesque Ouest

Figure emblématique de la modernisation du Québec, l'édifice de la Commission hydroélectrique du Québec, devenue depuis Hydro-Québec, fut conçu par l'architecte Gaston Gagné dans les formes et couleurs du «style international» et inauguré en 1962. Dès l'origine, le hall était animé par les jeux de lumière mobile de l'œuvre *Lumière et mouvement dans la couleur* que l'artiste Jean-Paul Mousseau y créa.

Musée d'art contemporain de Montréal ■ 185, rue Sainte-Catherine Ouest

Après avoir logé au Château Dufresne, près du Jardin botanique, et longtemps à l'ancienne galerie d'art d'Expo 67 à la Cité du Havre, le Musée a déménagé au centre-ville en 1992, renforçant le quadrilatère de la Place des Arts. En 1984, un concours en avait confié la conception aux architectes Jodoin Lamarre Pratte. La colonnade et les toits du Musée ainsi que l'édicule du métro reconstruit à cette occasion, caractérisent une volonté des années 80 de rétablir, par des éléments plus figuratifs, une échelle et une relation avec le contexte urbain.

MusiquePlus ■ 355, rue Sainte-Catherine Ouest

Construit au début des années 70 dans ce qui est souvent qualifié de «style international», cet immeuble de bureaux se caractérise par son architecture simplifiée et son mur rideau en métal qui revêt même le mur mitoyen aveugle, dans la foulée du travail de Mies Van Der Rohe, dernier directeur du Bauhaus qui, à Montréal, conçut Westmount Square et participa au plan de l'île des Sœurs.

Omer DeSerres inc. ■ 334, rue Sainte-Catherine Est

À l'image de plusieurs autres bâtiments réalisés dans les années 40, cette ancienne banque évoque, dans la symétrie de la composition de sa façade ou dans le traitement des détails de granit ou d'acier inoxydable de l'entrée originale, la transition qui s'opère à l'époque entre une architecture ornementale issue du style art déco et les formes plus dépouillées de l'architecture moderne.

Oxford Québec ■ 1250, boulevard René-Lévesque Ouest

Construit sur le site d'un ancien terminus d'autobus par les architectes new-yorkais Kohn Pedersen Fox en collaboration avec les agences montréalaises Cardinal Hardy et Larose Laliberté Petrucci, cet ensemble a reçu un prix Orange en 1991 pour ses aménagements — jardin intérieur; pergola pour atténuer les impacts éoliens de la tour —, sa volumétrie sculpturale et ses détails qui expriment une volonté de redéfinir le gratte-ciel à Montréal.

Oxford Québec : Tour La Maritime ■ 999, boulevard de Maisonneuve Ouest

Cette tour fut érigée en 1986 pour le Canada Trust dont l'emblème se retrouve sur le fronton. Elle a été conçue par les architectes Tolchinski Goodz qui ont employé un vocabulaire post-moderne, jouant sur les couleurs des granits, sur la forme des ouvertures et sur des éléments comme l'horloge ou les corniches simplifiées pour établir des jeux d'échelles sur les façades ou dans le remarquable hall.

Oxford Québec : Tour L'Industrielle-Vie ■ 2000, avenue McGill College

Construite en 1986 d'après les plans des architectes Tolchinski Goodz Brian Borroughs, cette tour est un des premiers exemples d'architecture post-moderne à Montréal. Sa façade présente des jeux de volumes, une entrée en arche et un traitement quasi-graphique qui reprend l'idée de fenêtres individuelles, ici dessinées dans les parois luisantes de granit, en contraste avec les falaises de verre des édifices modernes. Son implantation contribua à l'élargissement de l'avenue McGill College.

Place des Arts ■ 175, rue Sainte-Catherine Ouest

Le projet d'un lieu culturel inspiré du Metropolitan Center de New York vient avec l'arrivée, en 1956, de Jean Drapeau à la Mairie. Conçue par les architectes d'Arcop et associés, la Salle Wilfrid-Pelletier sera inaugurée en 1963 sur le site de l'ancienne Académie commerciale et de la butte appelée le Plateau. C'est la première pièce d'un vaste projet urbain qui se prolongera jusqu'au Palais des congrès inauguré vingt ans plus tard. Elle est une composante-clé du Montréal souterrain autant qu'un site d'accueil des festivals.

Quebecor inc. : Vidéotron ■ 300, rue Viger Est

Cet édifice, conçu par les architectes Provencher Roy pour la Banque Nationale, a reçu, en 1990, un des prix Orange que Sauvons Montréal attribue annuellement pour souligner l'excellence en architecture. Vidéotron l'a emporté pour avoir contribué à refermer la plaie laissée par l'autoroute Ville-Marie. Comme d'autres projets des années 80, l'immeuble se caractérise, à l'intérieur, par un atrium et la recherche de lumière naturelle et, à l'extérieur, par une colonnade qui traduit la volonté d'une meilleure relation avec la rue.

SITQ Immobilier : Le 1981 McGill College

Pionnier de la transformation de l'avenue McGill College en artère de prestige pour les bureaux, cet ancien siège de la Banque Nationale de Paris fut construit en 1982 selon les plans des architectes Webb Zerafa Menkès Houdsen. Le découpage complexe de son volume, amplifié par le choix du verre miroir comme revêtement, en fait un édifice moderniste particulièrement flamboyant.

Ville de Montréal : Édifice Lucien-Saulnier ■ 155, rue Notre-Dame Est

Le vieux Palais de justice a été construit entre 1851 et 1856 selon les plans de John Ostell, architecte et arpenteur anglais établi à Montréal, et Henri-Maurice Perrault; il a vu son volume d'architecture néo-classique en pierre grise complété, en 1894, d'un étage surmonté d'un dôme conçu par Alphonse Raza et Maurice Perrault pour la bibliothèque des juges. Il logea notamment le Comité organisateur des Jeux olympiques. Son intérieur a été restauré et compte encore plusieurs salles au décor datant du XIX^e siècle.

A

- Adams, Kim, 27
 Adrian X, Robert, 54
 Alcan, 33-36, 58
 Andre, Carl, 44
Atlan, 1986, 56

B

- Banque Nationale, 47, 58
Barque n° 6, 1990, 53
 Basilique-Cathédrale
 Marie-Reine-du-Monde, 57-58
 Basilique Saint-Patrick, 31, 58
Bearings, 1996, 30
 Blackburn, Jeannot, 8
Bonbons bijoux, 1996, 9
Borrowed Scenery, 1987, 19
 Boulanger, Michel, 52
 Branco, Joseph, 49

C

- Cadieux, Geneviève, 6
 Cardiff, Janet, 10
 Casino de Montréal, 38, 58
 Cathédrale Christ Church, 29, 58
 Centre de Commerce mondial
 de Montréal, 42, 58
*Château d'eau: lumière
 mythique*, 1997, 45
Chute en rouge, 1966, 38
 Cirque du Soleil, 27, 58
 Cité multimédia, 51, 55, 59
Classifié, 1993, 16
Colonne n° 6, 1967, 33
Colonne, 1970, 33
 Comtois, Ulysse, 33
 Côté, Marie A., 23
 Cousineau, Sylvain P., 11
 Cragg, Tony, 25

D

- Dædalus' Dream*, 1986, 29
Dash-Hound, 1995-1996, 27
 Daudelin, Charles, 36
Débâcle, 1992, 20
Discover a Lovelier You, 1991, 8
 Dorion, Pierre, 57
 Duchesneau, Mario, 26
 Dutkewych, Andrew, 29

E

- Églogue ou Filling the
 Landscape*, 1994, 14

F

- Financière Sun Life, 15-16, 59
 Fortier, Ivanhoë, 35
 Forum Pepsi, 7, 59
 Fournier, Jacques, 17

G

- Garouste, Gérard, 46
 Gauthier, Christiane, 13
Generic Man, 1987-1989, 7
 Gestion Georges Coulombe:
 Banque Molson, 53, 59
 Giroux, Suzanne, 53
 Goodwin, Betty, 18
 Granche, Pierre, 51
 Grauerholz, Angela, 14
*Great Moments in Modern Art II:
 Joseph Beuys Crashes His Stuka,
 Russia*, 1943, 1983-1984, 54

H

- Hamelin, Claude, 16
 Hamilton, Ann, 30
 Hillel, Edward, 17
 Hydro-Québec, 20, 59

Index

I

- I Can't Hear You*
(*Autochthonous*), 1995, 39
Interdit, 1991, 55

K

- Kapoor, Anish, 41

L

- La Cité*, 1962, 34
La Colonne, 1973-1978, 36
La Nativité, 1995, 31
La Voie Lactée, 1992, 6
Lacasse, François, 48
Laliberté, Sylvie, 9
L'Anxiété, 1971, 31
Le 6 avril 1944, 1999, 17
Le Commandeur et la Maison
rose, 1985, 46
Le Temple aux cent colonnes,
1980, 21
Les Jeux de jarres II, 1993, 23
L'Impossible Verticale, 1995, 52

M

- Manifestare*, 2000, 42
Merz, Mario, 12
Mihalcean, Gilles, 31
Morelli, François, 24
Musée d'art contemporain de
Montréal, 6, 8, 10, 12, 14, 17, 19,
21, 23, 26, 28, 30, 32, 37, 39, 41,
43, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 59
MusiquePlus, 9, 59

N

- Nauman, Bruce, 50
Neubrücke/Düsseldorf
gewidmet, 1976, 44

O

- Omer DeSerres inc., 11, 60
Oursler, Tony, 39
Oxford Québec, 44-45, 60
Oxford Québec: Tour La
Maritime, 24-25, 60
Oxford Québec: Tour
L'Industrielle-Vie, 13, 60

P

- Place des Arts, 22, 60
Plotek, Leopold, 47
Poirier, Anne et Patrick, 21

Q

- Quebecor inc.: Vidéotron, 40, 60

R

- Red Sea*, 1984, 18
Rejouer la mort, seulement pour
vous plaire I, 1985, 49
Reliquat, 1996, 48
Rose, 1991, 24
Ruby, It's You, 1998, 47
Rückriem, Ulrich, 37

S

- Sans titre*, 1984, 41
Sans titre, 1988, 37
Sans titre, 1997, 26
Saxe, Henry, 32
Sculpture III, 1987-1988, 13
Seaplex, 1970, 32
Séguin, Marc, 42
Serra, Richard, 43
Silence and Slow Time, 1994, 15
SITQ Immobilier: Le 1981 McGill
College, 18, 60

*Smoke Rings: Two Concentric
Tunnels, Skewed and
Noncommunicating*, 1980, 50
Spiral, 1983, 25
Steinman, Barbara, 19
Sterbak, Jana, 7
Sullivan, Françoise, 38

T

Tavolo, 1978, 12
Thalès au pied de la spirale,
1988, 51
*The Life and Times of Mountain
Woman #96*, 1985, 10
The Quarrel, 1988 (tirage de
1989), 40
The Sleepers, 1992, 28
Tour de Pise [jour], 1994, 11
Tour de Pise [nuit], 1994, 11
Tour sublunaire, 1965, 35
Transept, 1992, 57
Tremblay, Richard-Max, 55
Trudeau, Yves, 34
Turrell, James, 56
Two Plate Prop, 1986, 43

V

Venus' Flytrap
(*Dionæa muscipula*), 1988, 22
Ville de Montréal: Édifice
Lucien-Saulnier, 49, 60
Viola, Bill, 28

W

Walker, Laurie, 22
Wall, Jeff, 40
Waquant, Michèle, 20
Whittome, Irene F., 45
Widgery, Catherine, 15

www.macm.org