

Gouvernement du Québec

Ministère des Affaires Culturelles

MUSEE D'ART

CONTEMPORAIN

EXPOSITION
M. A. C.

22 janvier - 15 février 1970

"GRANDS FORMATS"

Treize artistes de Montréal

Cité du Havre, Montréal 103, Québec.

MACM/MÉDIATHÈQUE



MMAC A 000014445

Musée d'art contemporain
de Montréal / Médiathèque

N.
6547
.M6
Q4
1970

AVANT-PROPOS

L'idée de l'exposition "Grands formats" est issue d'un entretien avec le peintre Claude Tousignant alors que l'on procédait à l'installation temporaire d'une de ses toiles monumentales dans le hall du Musée d'art contemporain.

Depuis que le Musée est installé dans son édifice permanent de la Cité du Havre, nous recevons régulièrement des demandes pour présenter des oeuvres de grandes dimensions qui restent la plupart du temps, faute d'espaces suffisamment grands pour les accueillir, dans les ateliers des artistes. Nous avons exposé ces oeuvres chaque fois que le programme des manifestations déterminant l'utilisation des murs nous le permettait. Claude Tousignant suggérait donc qu'une exposition réunisse ces grands formats donnant ainsi à un groupe d'artistes la possibilité de présenter au public, dans un cadre idéal, le résultat d'une démarche importante de leur création.

Dès la fin de la deuxième guerre mondiale avec l'art informel ou gestuel, l'oeuvre peinte tend à des dimensions monumentales et devient presque une caractéristique de l'art optique ou du Pop.

Mais pour connaître la position des artistes eux-mêmes, à chacun des participants, nous avons demandé de répondre à la question: "Pourquoi un grand format"? Par leurs textes

les visiteurs de cette exposition pourront juger, plus loin, de l'ingéniosité des réponses ou de la stupidité de la question.

L'intérêt d'une telle exposition réside pour nous dans le fait qu'il s'agit d'oeuvres créées par quelques-uns de nos meilleurs artistes actuels, et qu'elles témoignent de divers problèmes liés au développement de l'art contemporain; liés aussi à la "fonction" de l'art dans notre société. Elles sont aussi une réponse à des questions telles que environnement; intégration de l'art à l'architecture; participation.

Cette exposition ne s'adressait qu'aux oeuvres peintes sur une surface bi-dimensionnelle excluant toutes les autres disciplines plus spécifiquement reliées aux problèmes de la murale ou de l'architecture. L'oeuvre exposée devait répondre à certaines conditions à savoir: mesurer plus de dix pieds par un de ses côtés; être une oeuvre récente et (ou) qui ne fut jamais présentée en public à Montréal.

Henri Barras
directeur des expositions
Montréal, le 30 décembre 1969.

EXPOSANTS

Marcel BARBEAU	Page	7.
Mel BOYANER	"	9.
Charles GAGNON	"	10.
Yves GAUCHER	"	11.
Claude GIRARD	"	12.
Claude GOULET	"	13.
Jacques HURTUBISE	"	14.
Denis JUNEAU	"	15.
Jean McEWEN	"	18.
Guido MOLINARI	"	20.
Roland PICHET	"	24.
Maurice RAYMOND	"	27.
Claude TOUSIGNANT	"	29.

Marcel BARBEAU

"Prum, Prun, Foula", 1969

Acrylique sur toile, 144½" x 108½"

Prêt de l'artiste.

LE GRAND FORMAT.....?

Je ne crois pas qu'on choisisse délibérément un "grand format" plutôt qu'un petit. La dimension de la toile est entièrement dépendante des composantes formes-couleurs et de leurs jeux dans l'espace.

Il s'agit de laisser libre la ligne et la couleur, libres de parvenir à l'expansion vers laquelle elles tendent dès leur naissance. Pour arriver au bout d'elles-mêmes avec la densité et l'énergie correspondant à l'émotion du peintre, elles doivent s'étendre, inconscientes des limites possibles, et ne s'arrêter qu'au moment de leur parfaite réalisation. L'événement pictural s'étant alors produit, il est possible de le cadrer.

Chaque élément de la composition picturale "grand format" entretient avec l'espace une nouvelle relation. Non seulement avec l'espace qu'il occupe dans le cadre, mais avec l'espace tout court. C'est-à-dire qu'à une distance donnée les surfaces débordent le champ visuel, ne sont plus contenues mais contiennent le

regard. Le peintre ne projette plus la vision qu'il conçoit mais se conçoit dans la vision qu'il projette: le spectateur ne ressent plus la toile mais se ressent dans l'oeuvre.

Le "grand format" engendre donc une participation physique aux éléments qui le composent. Il procure l'émotion de le saisir dans son ensemble et permet d'y pénétrer en l'approchant.

Le "grand format" est l'occasion d'une triple libération dans l'espace et d'une participation accrue du peintre, de la matière, du spectateur au fait pictural.

Marcel Barbeau
Décembre 1969.

Mel BOYANER

"L'arrivée", 1970

Acrylique sur toile, 72" x 144"

Prêt de l'artiste.

Although I find it extremely difficult to verbalize about my work I have been asked to answer the question "pourquoi un grand format?" and I hope that to some extent at least the following words will answer that question.

The development of my work on a large scale has grown out of a progression of ideas based on a twisting movement on a colour field, into a series of modules moving through an illusionary three dimensional object. Within these apparently moving modules a conflict is created by the discord between a single twist and an illusionary double twist.

The illusionary three dimensional object, thus takes the place of the colour field, making it of equal importance to the moving modules creating another element of tension.

It is also apparent that the "grand format" provides the greatest scope for the present direction and development of my work.

Mel Boyaner
December 1969.

Charles GAGNON

"Gloire, no 3", 1069

Huile sur toile, 72" x 144"

Prêt de l'artiste.

"GRAND FORMAT"

GRAND, par rapport à quoi?

QUOI, par rapport à qui?

OUI, par rapport à quand?

Charles Gagnon

Décembre 1969.

Yves GAUCHER

"R 69", 1969

Acrylique sur toile, 108" x 180"

Prêt de l'artiste.

"Pourquoi un grand format?"

Pourquoi pas?

Yves Gaucher

Décembre 1969.

Claude GIRARD

"Retour au cercle no 10", 1969

Acrylique sur toile, 120" x 120"

Prêt de l'artiste.

"Pourquoi un grand format"?

Si l'on m'avait posé la question suivante: "pourquoi un petit format"? j'en donnerais la même réponse: la recherche du vrai à l'échelle de sa personnalité. Il ne s'agit pas de se justifier mais plutôt de se situer dans l'authenticité de sa recherche.

Il ne faut pas croire que le "grand format" est un phénomène qui nous est propre: tout au long de l'histoire de la peinture, de nombreux artistes ont senti le besoin de peindre sur de grandes et de petites surfaces. Ce qui rend le grand format actuel plus positif, c'est que l'artiste contemporain, débarrassé des problèmes d'ordre mythologique, social ou purement esthétique, crée une oeuvre en fonction de son intégrité, le format n'ayant rien à y voir sinon à permettre au spectateur engagé d'en mesurer toute la portée.

Claude Girard
6/12/1969.

Claude GOULET

"Olympiade", 1968

Huile et sable sur toile, 108" x 288"

Prêt de l'artiste.

Comme pour la plupart des artistes, il était important pour moi de réaliser un "grand format".

Les éléments du tableau deviennent alors plus dynamiques, la participation est, je crois, plus grande. Les transformations formelles et chromatiques sont plus lentes, plus subtiles. La mutation de la surface est plus évidente.

Mon oeuvre étant au départ basée sur le mouvement, il y aurait un plus grand engagement physique et psychologique.

Par ce tableau, j'ai l'impression de me rapprocher un peu plus du phénomène de la création de "véritables environnements".

Claude Goulet
Décembre 1969.

Jacques HURTUBISE

"Lolita", 1969

Acrylique sur toile, 80" x 160"

Prêt de l'artiste.

"Pourquoi un grand format?"

Pourquoi pas?

Jacques Hurtubise
13/12/1969.

Denis JUNEAU

"Abstraction de l'image", 1969

Acrylique sur toile

10 éléments de 96" x 14" chacun

Prêt de l'artiste.

La peinture est un langage visuel. Le traduire verbalement est assez difficile. L'image qui frappe l'oeil se répand dans les racines du corps comme l'eau dans les trous des racines alimente la vie de la nature.

Parler de l'image, c'est peut-être trouver l'explication du grand format. Il faut y voir aussi une influence de la murale, des fresques antiques ou encore les préoccupations actuelles concernant les problèmes d'intégration des arts, d'environnements et de participation. Cependant, l'image, pour ma part, qui est une entité comme la musique, les mathématiques, etc.. reste encore à explorer. L'image tellement répandue de nos jours devient pourtant invisible, imperceptible comme l'espace.

L'image est un moyen de communication global et l'oeil à qui elle s'adresse, un moyen de perception incommensurable.

Par la peinture abstraite, l'image cesse d'être la description de la nature; celle cesse d'être miroir de l'homme. L'image devient un langage plastique autonome, indépendant et libère le champ visuel de l'homme, lui donnant d'infinies possibilités d'explorer l'espace.

L'image moderne n'est plus un satellite du langage verbal ou figuratif. Par elle l'homme de matériel atteint au spirituel.

Lorsque je vois un espace vide, j'ai envie de le peupler, de lui donner une dimension concrète, une représentation plastique. Mais je ne pense pas que l'évolution actuelle de l'image fasse disparaître le tableau parce que la dimension de la surface est à la mesure de la dimension de l'action directrice de la main.

Cependant, grâce à la technique d'une part et par l'expérience de la peinture abstraite d'autre part, l'image dépasse la surface habituelle et c'est à partir de cela que l'idée du grand format m'est venue.

C'est pour des raisons aussi bien physiques et psychologiques que techniques que j'ai choisi de diviser "Abstraction de l'image" en dix parties

verticales autonomes, unies de façon libre dans un espace donné composant une seule oeuvre.

J'ai l'impression que chacune des toiles verticales est aussi active que l'ensemble, mais toutes participent ensemble à la communication de l'image elle-même.

Denis Juneau
Décembre 1969.

Jean McEWEN

"Rose traversant le feu des signes", 1969

Polymer sur toile, 80" x 120"

Prêt de l'artiste.

Un grand tableau

c'est beau.

Un jour, il faut le purifier

Dans un ruisseau

D'intimité.

Je ne sais avec qui

Les grands tableaux font des petits.

Les grands tableaux sont nés quasi

De ceux qui ne voient pas petit.

Il est question
De proportion
Dans un grand nom.

Il manquerait de la grandeur
A ceux qu'un grand tableau fait peur.

Quelque part
Au hasard,
Bonjour, c'est le grand art.

Un tableau de dix pieds, c'est bien
Mais la fin
C'est un tableau
Fait d'un mot
Qui serait beau.

Jean McEwen
Décembre 1969.

Guido MOLINARI

"Structure", 1969

Acrylique sur toile, 144" x 115"

Prêt de l'artiste.

Sur: Le choix de peindre sur de grandes surfaces.

C'est surtout pour transformer le rapport dynamique entre le spectateur et le tableau que j'ai choisi de peindre sur de grandes surfaces. Sans doute le fait de choisir de travailler sur de grandes surfaces ne réussit pas de soi à détruire le monde structurel illusionniste auquel se réfère naturellement le tableau de chevalet, mais il contribue dans une certaine mesure à éliminer la notion de fenêtre, où jouent plus aisément les structures spatiales perspectivistes.

En oeuvrant à l'intérieur des nouvelles notions de tableau-mur ou de tableau-objet, les schèmes de la représentation ont été abandonnés pour être remplacés par la notion de systèmes, c'est-à-dire de structures différentes élaborées en vue de constituer des systèmes proprement pictu-

raux. La réalité plastique se constitue alors en définissant un "ensemble d'éléments" qui en seront les événements ou moments structuraux. Idéalement ces éléments ne devraient pas véhiculer des fonctions associatives naturalistes, même si ce niveau de réalité ne peut jamais être tout à fait absent du phénomène : de la perception elle-même.

J'ai toujours posé que c'est l'élaboration d'un système d'éléments, qui est le moment décisif de la constitution et du développement de la peinture abstraite-concrète, à l'intérieur d'une sérialisation de plus en plus dialectique.

Dans ce problème du choix des dimensions de la surface, laquelle deviendra le champ d'expérimentation des systèmes qui constituent le tableau, le premier niveau expressif réside dans le rapport proportionnel qu'offrent les deux dimensions fondamentales de la surface elle-même.

D'autre part, quand la surface atteint certaines proportions, la fonction de dépendance du tableau sur le mur qui en est le support, peut être totalement annulé, en ce que celle-ci devient un quasi mur. C'est-à-dire que la surface s'intègre aussitôt dans les problèmes de l'environnement, puisque le tableau-objet est poussé à sa conclusion logique qui est de devenir le champ total vis-à-vis duquel l'expérimentateur et le spectateur devront se relier. En troisième lieu, c'est surtout la volonté d'explorer ce rapport entre la grandeur du tableau et l'expérimentateur qui justifie le choix de grandes dimensions.

Il est évident, en effet, que dans un grand format, les phénomènes d'orientation (bas-haut, gauche-droite, centripète-périphérique) deviennent des facteurs de structuration beaucoup plus importants; Il en est de même pour la réflexion lumineuse de la couleur sur l'espace environnant. Le tableau de grand format pose le spectateur dans un environnement où il sera davantage concerné, non seulement par la structure sémantique du tableau, mais par une expérimentation physique des différents phénomènes énergétiques qui constituent le champ opératoire qu'est l'oeuvre.

Ne valorisant pas le mouvement du spectateur en fonction de la surface du tableau, problème que se pose une certaine recherche cinétique, je pose un système où les rapports entre certaines dimensions de la surface jouent en contre-point avec celles de l'élément modulaire dans la série constitutive d'un système: celui-ci implique en outre les facteurs de fonction positionnelle dans les coordonnées d'orientation vectorielle.

Par exemple, les phénomènes de distorsion inhérents à la perception d'un élément rectangulaire seront beaucoup plus perceptibles, donc plus déterminants

comme fonction expressive, dans un élément de plus grande dimension rendra plus évident et plus efficace le phénomène de mutation chromatique, puisque la quantité multiplie l'énergie.

En outre, le système des fonctions énergétiques de la périphérie sera aussi accentué dans un grand format, en opposition avec les tendances centrifuges. Sous cet aspect, la fonction chromatique peut être perçue comme un sous-système quasi hétérogène, opposé aux fonctions vectorielles qui délimitent l'élément modulaire constitutif d'une série ou d'un ensemble donné.

Guido Molinari
4/12/1969.

Roland PICHET

"Toundra I", 1970

Acrylique sur toile, 60" x 180"

Prêt de l'artiste

Plusieurs facteurs peuvent justifier l'échelle d'un tableau. Pour moi, c'est le langage que j'emploie présentement. Pour plusieurs d'entre nous, la peinture a cessé d'être une fenêtre: je voudrais que le spectateur participe physiquement: que ses yeux ne puissent pas saisir le tableau d'un seul regard; je voudrais qu'il ~~est~~ l'impression d'y entrer et de le découvrir, de se laisser séduire (ou heurter) par le délire ou la subtilité de sa couleur.

Il est assez évident qu'un tableau de cette dimension ne peut entrer sur les murs d'une résidence; par contre, il serait intéressant de retrouver ces "grands formats" sur les cimaises d'écoles secondaires, d'édifices publics, ou ailleurs; il me semble que l'Etat ou des organismes privés pourraient acquérir des grands formats, ou en commander spécifiquement à des artistes.

Quelques notes sur ma démarche.

J'en suis venu au "Colour Field Painting" par élimination du superflu. Je me suis aperçu qu'avant tout, la couleur m'intéressait.

La couleur, par son énergie et sa poésie, provoque chez le spectateur une réaction par interaction et devient forme.

L'horizontal me permet de manipuler et d'orchestrer la couleur comme bon me semble et m'ouvre des champs illimités.

A priori, ce mode d'expression semble très rationnel; par contre, le choix de la première couleur déterminera les couleurs suivantes.

Jusqu'à récemment, j'ai travaillé sur une toile préparée traditionnellement; par la suite, j'ai choisi de travailler sur une toile non préparée parce qu'elle reçoit ainsi mieux la couleur qui en imprègne les fibres. J'orchestre mes couleurs sur la toile brute; ce blanc légèrement jauni permet une quantité invraisemblable de variations.

Quand au tableau lui-même, le spectateur peut le lire de gauche à droite, de bas en haut, et vice et versa, se perdre, se laisser aller à la rêverie, parce que ce tableau est une

abstraction pure, qui n'emprunte rien
à ce que nous connaissons, mais qui ouvre
la porte vers cet univers gigantesque
qu'est la couleur.

Roland Pichet
Décembre 1969.

Maurice RAYMOND

"VIIe août 1969", 1969

Acrylique sur toile, 72" x 122"

Prêt de l'artiste.

Depuis la Renaissance et jusqu'à un passé assez récent, le tableau évoquait un espace tridimensionnel perçu à travers la fenêtre de l'encadrement. La portion de l'espace fictif ainsi représenté pouvait être monumental même dans les limites de dimensions extérieures modestes.

Suivant une évolution générale et dans la mesure où le tableau n'est plus cet espace évoqué mais objet peint, la charge que lui conférait le lieu pictural a du être exprimé autrement. C'est dans la dimension accrue du plan pictural que des peintres ont, semble-t-il, trouvé le poids correspondant.

Par ailleurs, la dimension plus imposante donnée au tableau constitue une modification qui est plus que quantitative, elle a une portée qualitative. "Un mètre carré de vert est infiniment plus vert qu'un centimètre carré"

faisait remarquer Gauguin. Ce n'est qu'un aspect, entre autre.

Le champ pictural qui est comparable à ce qu'est le temps en musique, comme cette dernière, par les grands formats l'auteur peut espérer modeler l'état d'âme de l'observateur, l'entraîner.

D'autre part, on aurait tort de ne voir dans ces oeuvres que grandiloquence ou exercices intellectuels faciles, à cause des moyens simples souvent employés alors qu'il peut s'agir de l'expression lyrique d'un esprit tendu vers des valeurs sensibles, émotives ou spirituelles.

Maurice Raymond
Décembre 1969.

Claude TOUSIGNANT

"Optique - Optique", 1969

Equimultiple à équipolences équivalentes
et interchangeables.

Acrylique sur toile

Huit éléments de 24" x 132" chacun

Prêt de l'artiste.

"Pourquoi faites-vous des grands tableaux?"

(Indiquez d'un X la réponse qui vous convient).

Publicitaire:

- ... Je les peins parce que je les aime.
- ... Je les aime parce que je les peins.

Psychanalytique:

- ... Je peins à la mesure de mon égo.

Prétentieuse:

- ... Parce que je vois grand.
- ... Parce que je pense grand.
- ... Parce que je suis un grand peintre.

Médicinale:

... Parce que aux grands maux les grands remèdes.

Proverbiales:

... Parce qu'un grand mien vaut mieux que deux petits tu l'auras.

... Parce qu'aux âmes bien nées, la grandeur n'attend pas les budgets des musées.

Logique mathématique:

... Parce que deux gallons de rouge c'est plus rouge qu'un gallon de rouge.

... Parce que trois gallons de rouge c'est plus rouge que deux gallons de rouge.

Tendre:

... Parce que j'ai un grand coeur.

Gros bon sens:

... Parce que j'tanné d'faire dé pti tablo.

Chantée:

... Parce qu'un grand tableau c'est bien difficile
mais c'est bien plus beau
qu'un petit tableau.
Hou ! Hou!

Chantée: (suite)

... C'est pour mieux vous éblouir mon enfant!

Patriotique:

... Parce qu'on habite une grande et belle province.

Pratique:

... Parce qu'on a un grand musée avec des grands murs.

Avec l'accent anglais:

... Mes tableaux sont plus petits que le jardin de mon oncle;
mais ils sont plus grands que le chapeau de mon neveu.

Claude Tousignant
Décembre 1969.

