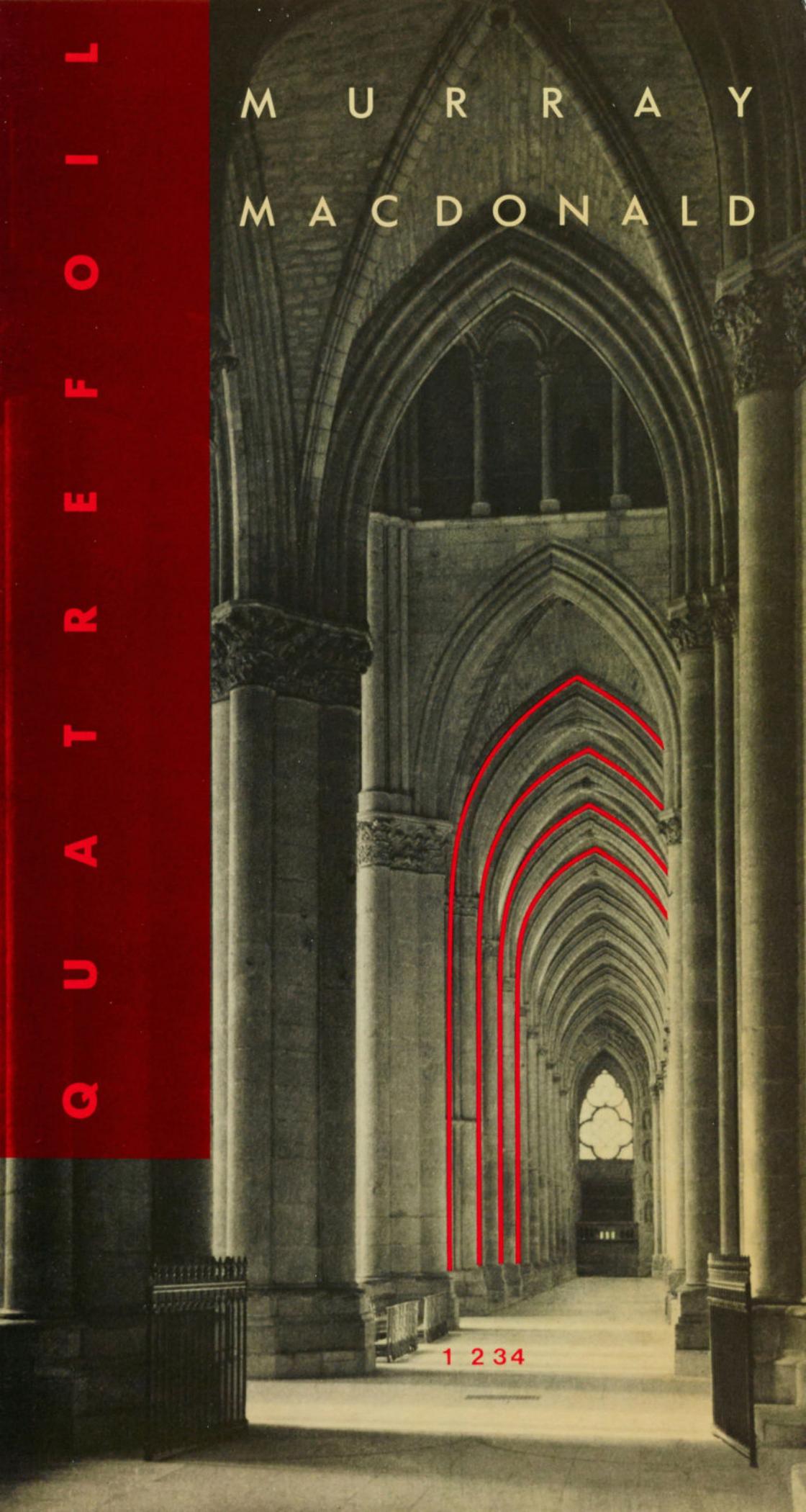


Q U A T R E F O I L L

M U R R A Y  
M A C D O N A L D

1 2 3 4





Q U A T R E F O I L

Q U A T R E F O I L

INSTALLATION DE MURRAY MACDONALD

26 JANVIER — 16 MARS 1986

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Une exposition organisée par  
le Musée d'art contemporain  
de Montréal

Conservateur: Pierre Landry

Crédits photographiques

Murray MacDonald: pages 22, 26, 27.

Gabor Szilasi: pages 8, 9, 12, 13.

Ron Diamond: pages 18, 22.

Conception graphique: Lumbago

(Louise Marois et François Picard)

Typographie: In-cinq communications

Impression: Boulanger Inc.

Dactylographie: Carole Paul

Cette exposition a reçu l'appui financier  
du Conseil des Arts du Canada. Le Musée  
d'art contemporain est subventionné par  
le Ministère des Affaires culturelles du  
Québec et bénéficie de la participation  
financière des Musées nationaux du  
Canada.

©Musée d'art contemporain  
de Montréal, 1986

Dépôt légal: Bibliothèque  
nationale du Québec

1er trimestre 1986

ISBN 2-551-06594-1

# SOMMAIRE

## AVANT-PROPOS

Marcel Brisebois

4

## QUATREFOIL: INTRODUCTION

Pierre Landry

6

## MURRAY MACDONALD: QUATREFOIL

Allan Pringle

16

## DESCRIPTION DE L'OEUVRE

29

## NOTES BIOGRAPHIQUES

30

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

32

## REMERCIEMENTS

33

## AVANT-PROPOS

Le Musée d'art contemporain de Montréal est heureux d'accueillir et de présenter au public, en ce début d'année 1986, l'artiste Murray MacDonald et son travail récent.

Murray MacDonald m'apparaît comme un pèlerin de l'art; il débute sa carrière dans l'architecture pour s'adonner à un métier de sculpteur qu'il pratique depuis plus de dix ans. Et pourtant, il avoue lui-même n'avoir jamais renoncé totalement à un point de vue d'architecte, préoccupé à la fois de créer des objets qui découpent un espace inaliénable et de circonscrire un lieu propre à une expérience définie. Dans l'installation qu'il présente au Musée, Murray MacDonald a voulu de plus mobiliser les ressources de la photographie et de la vidéo faisant éclater par là aussi bien le lieu que le temps propres à l'ici-maintenant de cette oeuvre.

L'installation serait, selon certains, une pratique relativement nouvelle datant tout au plus des années soixante. Pratique difficile puisque l'installation est créée en fonction d'un lieu déterminé, que sa durée est éphémère et qu'elle suppose le concours de media divers et multiples dont elle explore les limites pour mieux les transcender. En fait, l'histoire de l'installation se déroule parallèlement à l'évolution d'autres disciplines de l'esprit devenu de plus en plus conscient que les réalités ne peuvent être saisies dans leur complexité ni par une approche univoque, ni par la simple justification de plu-

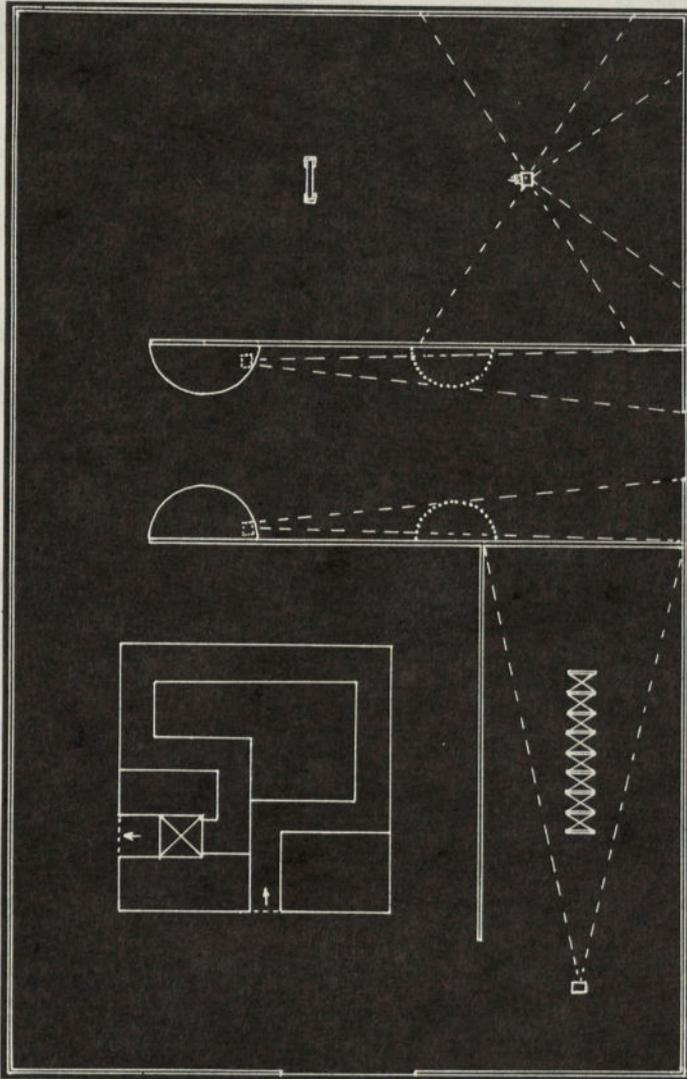
sieurs points de vue, mais par un passage incessant d'une perspective autre ne permettant que des synthèses fragiles et provisoires. Aussi parle-t-on aujourd'hui moins de pluridisciplinarité que de transdisciplinarité, que ce soit en physique, en biologie, en histoire ou en économie...

On sera peut-être étonné de voir l'artiste évoquer ici des références aux formes architectoniques du passé. On aurait en tout cas tort de voir là une quelconque trace de nostalgie esthétique ou religieuse. Il faut plutôt savoir, là aussi, aller au-delà des références pour voir dans l'ensemble du discours esthétique de MacDonald l'exposé d'un créateur, fasciné sans doute par des questions et des solutions anciennes mais préoccupé plus encore d'offrir des hypothèses nouvelles, multiples, tout au moins quadruples, qu'il nous appartient d'explorer. C'est ce qu'ont fait, avant nous, Pierre Landry, conservateur, responsable de cette exposition, et Allan Pringle, historien d'art, que je remercie au nom du Musée. Les conclusions diverses de leur expérience nous indiquent déjà que l'expression artistique de Murray MacDonald ne saurait être univoque.

Je souhaite qu'un large public découvre avec un plaisir certain et renouvelé les oeuvres de Murray MacDonald présentées par le Musée...

**Marcel Brisebois**

Directeur du Musée d'art  
contemporain de Montréal.



*Quatrefoil,*  
1984-1985  
Plan de  
l'installation  
au Musée d'art  
contemporain  
de Montréal

## QUATREFOIL: INTRODUCTION

Multiforme, inductrice de parcours le plus souvent non directs, la pratique de l'installation invite au discours ramifié. En une même oeuvre peuvent se poser des problèmes ayant trait à la multidisciplinarité (ou, inversement, au maintien d'une certaine identité des disciplines malgré les mélanges apparents) ainsi qu'à la participation active du spectateur, à la notion de temporalité et au mode d'occupation de l'espace ambiant. L'inventaire n'est certes pas exhaustif. Nous avons, pour notre part, décidé de limiter le présent texte à ces quelques «lieux communs», qui ont tous à voir avec la forme de l'oeuvre davantage qu'avec son contenu (c'est-à-dire ce qu'on y reconnaît). Le choix de ces termes n'est pas que personnel; il s'avère aussi nécessaire. En effet, le titre de cette installation, *Quatrefoil*, pourrait également se lire de plusieurs autres façons: oeuvre en quatre parties, quatre oeuvres en une, oeuvre un peu rusée et dont la forme se laisse difficilement appréhender. Quelque chose, dans la forme de cette oeuvre, semble insister pour qu'on en parle.

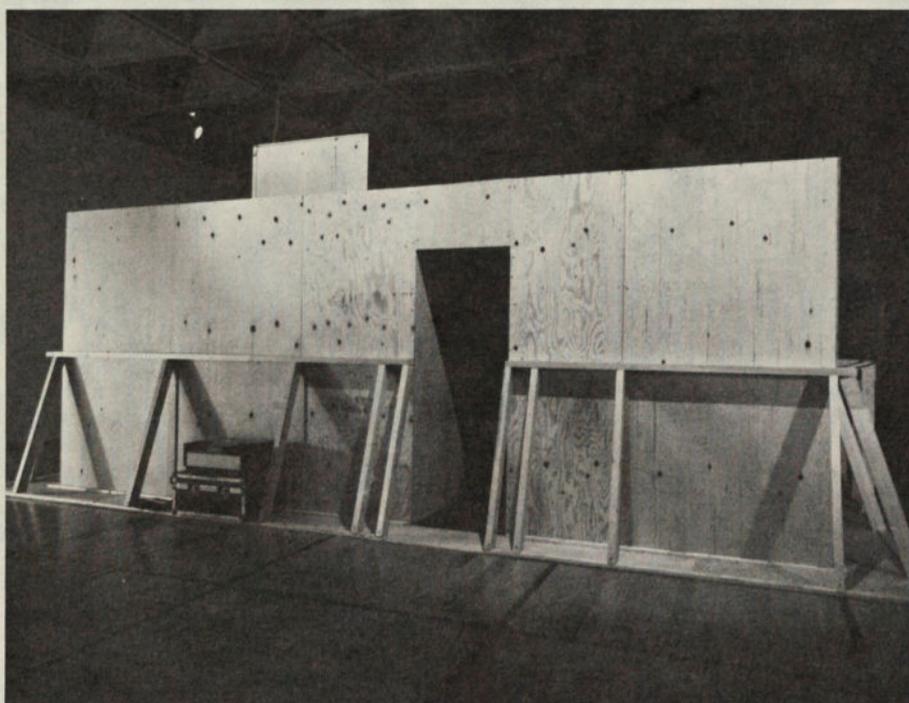
La question du croisement des disciplines et de leur proximité occasionnelle — question qui n'est plus très neuve, il est vrai, mais dont le potentiel critique semble toujours aussi vigoureux — est le plus souvent posée sous l'angle d'une multidisciplinarité physique et immédiate grâce à laquelle des disciplines autrefois considérées comme autonomes rapprochent et conjuguent (confrontent) leurs moyens respectifs au sein d'une seule et même oeuvre. Le résultat de ces opérations, on l'aura deviné, prend fréquemment le nom d'installation. Bien qu'ouvert et multiforme, le lieu alors circonscrit n'en est pas moins unique et conçu pour un temps limité. Les rapprochements qu'il permet demeurent fonction d'un moment précis, celui de l'exposition. La présente oeuvre de Murray MacDonald reprend ces traits généraux de plusieurs installations. Des éléments ou principes empruntés à diverses disciplines, notamment la photographie, la vidéo, la sculpture et l'architecture, s'y retrouvent au sein d'un espace distinct et pour un temps limité. Ce mélange des genres est donc ici aussi avant tout physique. Il est à expérimenter dans (et en regard de) l'espace d'une salle, selon un parcours plus ou moins libre et à l'intérieur d'une période de temps donnée.

Mais il est une autre facette du travail de MacDonald, celle-là plus vaste puisque directement liée à l'ensemble de son oeuvre, qui elle aussi, quoique

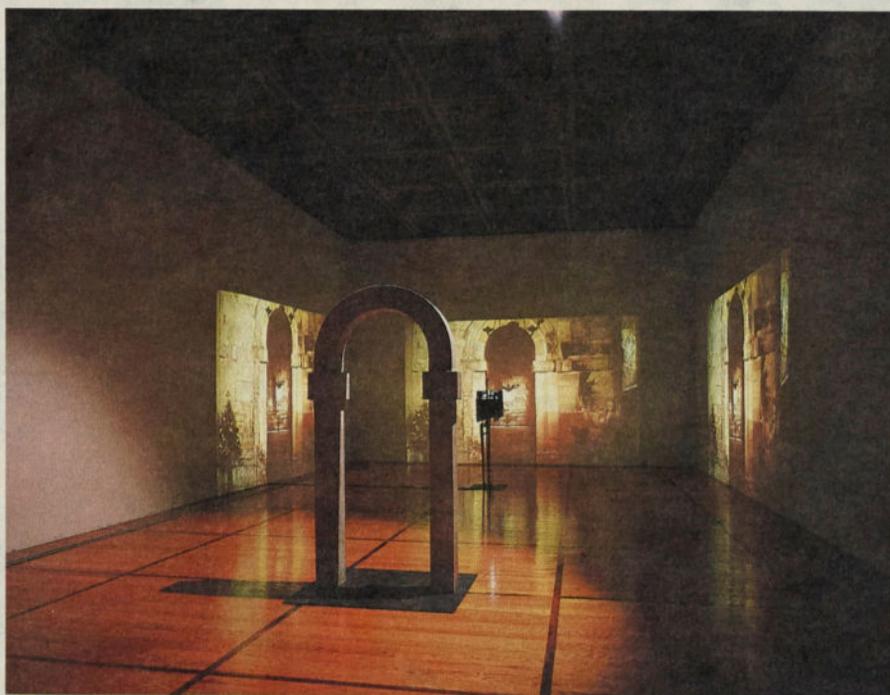
de façon différente, pose cette question de la multidisciplinarité. MacDonald, depuis près de dix ans, ponctue en effet l'évolution de son travail d'un jeu d'alternance entre sculpture et installation. La multidisciplinarité de sa production, bien que surtout visible dans ses installations, est donc aussi chronologique.

Les premières oeuvres sculptées de MacDonald remontent au milieu des années soixante-dix. Il s'agit de pièces qui, malgré leur échelle parfois considérable, demeurent avant tout des objets. Fortement autonomes, elles traitent de problèmes essentiellement sculpturaux: tension, équilibre, positionnement de formes dans l'espace, affirmation du matériau brut, lequel emprunte le plus souvent ses qualités physiques au monde industriel. Lors de sa participation à l'exposition *20 x 20 Italia/Canada* (1979) et, quelques mois plus tard, avec la réalisation de *Column Couch* (1979) à la galerie Mercer Union de Toronto, MacDonald semble passer du côté de l'installation. De fait, durant les trois années qui suivent, les oeuvres exposées relèvent toutes de ce type de pratique. Il s'agit d'installations rigoureusement construites, dont l'échelle s'apparente à celle du spectateur et où la discipline architecturale se trouve directement convoquée. Leur structure, incluant des rampes-trottoirs auxquelles on accède par quelques marches, réfère le plus souvent à la notion de passage ou de circulation du spectateur à travers un espace apparemment conçu à cette seule fin. Le lieu d'exposition (le plus souvent une galerie) fait donc partie intégrante de l'oeuvre, lui prêtant quelques éléments de mise en scène qui, une fois l'installation en place, agissent à leur tour sur l'espace ambiant.

En 1982, la sculpture réapparaît lors de l'exposition *Spatial Conjunctions*. Quelque chose s'était bien sûr joué durant cette période consacrée à l'installation — quelque chose que cette production nouvelle allait traduire sous la forme d'un rapport plus nettement accusé entre l'objet et son environnement immédiat. Chacune de ces pièces, qui semblent faire figure d'objets à parcourir bien qu'elles soient pour la plupart réalisées à échelle réduite, accuse un lien manifeste avec le mur et/ou le sol. Des espaces de circulation y sont clairement suggérés, mais selon des échelles qui maintiennent ces parcours dans l'ordre de l'expérience virtuelle. Ces oeuvres semblent vouloir inclure le spectateur — comme le fait l'installation par ses qualités d'espace «réel» et englobant — tout en le gardant à distance grâce au caractère objectal qu'elles préservent et que soulignent à la fois leur taille et leur structure interne



*Liuhath*  
*Laburinthos,*  
1984-1985  
Vue de  
l'installation



*Precinct  
Split,  
1984-1985  
Vue de  
l'installation*

(articulation bien visible des parties dans leurs rapports réciproques et dans leur relation au sol). Contrairement aux pièces des années soixante-dix, dont l'impact reposait avant tout sur les qualités formelles de l'oeuvre, ces sculptures plus récentes ont à maints égards valeur de formes archétypes. Leur structure emprunte directement au réservoir de formes et règles architecturales de la société occidentale de même qu'aux divers rituels ou actions qui y sont liés, tout en modifiant ces formes et fonctions de façon à les rendre sans âge. Elles ne réfèrent de façon explicite à aucune période ou lieu géographique précis, bien que plusieurs rapprochements puissent être faits avec des époques ou styles architecturaux connus.

Avec la présente exposition, MacDonald s'éloigne à nouveau de l'objet pour occuper l'espace dans sa totalité. On pourrait voir là une manifestation nouvelle de ce jeu d'alternance mentionné plus haut, si ce n'était que la notion même d'alternance, telle qu'on l'applique ici, nous semble mériter quelques nuances. Le danger serait en effet d'interpréter l'évolution de ce travail sous l'angle d'un processus essentiellement cyclique, les points les plus éloignés de la boucle s'opposant l'un à l'autre dans un jeu d'action-réaction. Malgré des différences notoires quant à l'échelle et à la complexité des moyens déployés, sculpture et installation (et surtout lorsqu'il s'agit, comme c'est le cas ici, d'une installation empruntant son propos à l'architecture) sont à bien des égards des pratiques voisines, voire même, dans certains cas, inclusives l'une de l'autre. Comme la sculpture, l'installation est en grande partie affaire de jeux d'espace, alors que le travail sculpté a considérablement élargi le champ de ses manifestations pour apparaître souvent sous l'aspect de petites installations. Il ne s'agit donc pas de domaines incompatibles mais bien plutôt de pratiques fréquemment alliées dans leurs apparences, bien qu'elles diffèrent l'une de l'autre en ce que la sculpture maintient, par rapport au lieu d'exposition un degré d'autonomie que l'installation, de par sa nature même, se trouve à remettre en question.

Ce jeu de tensions entre sculpture et installation est également manifeste dans la présente oeuvre. Orientant son propos vers la discipline architecturale, elle jette sur celle-ci un regard fortement analytique, donnant à voir et à expérimenter certains effets liés à des solutions architectoniques issues de diverses périodes de l'Histoire. En découle un travail de déconstruction qui fragmente certaines des quatre parties

de l'oeuvre en éléments dont quelques-uns pourraient même faire figure d'objets autonomes. C'est le cas par exemple des arcs gothiques de *Steel Echeilon* et de l'arc en plein cintre de *Pre-cinct Split*; bien que partie intégrante d'une mise en scène dont leur pleine signification dépend, ces éléments se détachent de leur environnement au moins autant qu'ils s'y fondent. Malgré leur insertion à l'intérieur d'une oeuvre-installation, ils maintiennent en effet quelques-uns des traits qui assurent l'indépendance physique et spatiale des oeuvres sculptées de MacDonald: formes nettement découpées, utilisation de matériaux exploités pour leurs qualités propres, emploi limité de la couleur. L'intégration de ces éléments à un travail plus vaste n'élimine pas totalement ces caractères issus de la sculpture, bien que leur participation à cette oeuvre vise avant tout la création d'un lieu auquel ils doivent se fondre. Le rapport de l'oeuvre au site n'est donc pas total — l'autonomie de certains éléments semble maintenue — bien qu'il constitue, de fait, un des traits essentiels de cette oeuvre.

Les rapports entre l'installation et le lieu où elle s'inscrit peuvent être de nature très diverse, ce dont témoigne l'abondance de formes prises par ce type de pratique depuis son avènement en tant que force nouvelle dans le champ de l'art contemporain. Cette force, il convient de le préciser, est non dogmatique et ne l'a jamais été, bien que l'installation ait souvent été perçue, et à juste titre, comme étant avant tout une forme de remise en question des structures habituelles de diffusion de l'oeuvre. L'installation s'est plutôt définie, dès ses débuts, par ce qu'il faudrait peut-être appeler une volonté d'engagement. Cette volonté a sans doute trouvé sa manifestation la plus probante dans cette prise en charge du site que l'installation, de par sa nature même, se trouve à réaliser. Mais les modalités de cette prise en charge étant diverses, selon que l'oeuvre s'approprie et reformule telle ou telle caractéristique de l'espace hôte, c'est donc avec prudence qu'il faudrait parler d'engagement, soit en conservant au terme sa signification la plus large et en gardant à l'esprit que l'action de l'oeuvre, bien que toujours tributaire d'un contexte précis, relève d'un processus dont les effets excèdent de beaucoup le simple travail d'appropriation et de «déconstruction» d'un site.

Il est aujourd'hui fréquent que les principales composantes d'une installation soient conçues de façon telle

qu'elles puissent s'adapter à plusieurs lieux sans trop souffrir de ce changement de contexte. Il arrive également que des parties de l'oeuvre puissent être isolées de celle-ci une fois l'exposition terminée, acquérant de la sorte un statut d'objet autonome. Le rapport de l'oeuvre à l'espace environnant ne se présente plus sous la forme d'une contrainte imposée à l'artiste et appelant une adaptation rigoureuse de son travail aux caractéristiques physiques et sociales du lieu. Certaines libertés sont prises, certains «égarements» sont maintenant possibles — ce qui n'exclut pas qu'un travail d'adaptation soit maintenu (ce que la nature même de l'installation commande), bien qu'il faille alors plutôt parler de manipulation sélective: certaines caractéristiques du lieu sont exploitées, alors que d'autres sont gommées ou partiellement masquées. On notera qu'il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'une égale prise en considération du site, que celle-ci s'exerce par l'affirmation d'un quelconque trait du lieu ou, inversement, par le rejet ou par la négation de certaines des données en place. L'espace préexistant à l'installation demeure présent en tant que totalité, que l'artiste y effectue un travail d'effacement partiel ou de «mise en valeur».

Cette installation de Murray MacDonald n'a pas vraiment été conçue en vue d'un lieu spécifique. Constituée de quatre parties distinctes séparées par de hauts murs et pouvant chacune faire figure de petite installation, elle est transportable, adaptable, voire même divisible. On pourrait facilement envisager que deux ou trois des parties la composant sous sa forme actuelle soient présentées ailleurs et selon un autre ordre. Le résultat, bien que forcément différent, serait encore là porteur de sens. On est surpris du peu d'orthodoxie de sa forme, et ce bien que l'installation nous ait depuis longtemps habitués aux mises en scène peu conventionnelles.

En fait, et malgré ses audaces, l'installation maintient le plus souvent un minimum de cohésion formelle entre ses parties. La dit-on éclatée, fragmentée, que déjà le recours à ces deux termes révèle l'existence possible d'un quelconque centre, antérieur ou virtuel. Or cette installation de Murray MacDonald n'est ni centrée ni éclatée, pas plus d'ailleurs qu'elle ne propose une lecture strictement linéaire ou caractérisée par une multiplicité de parcours.

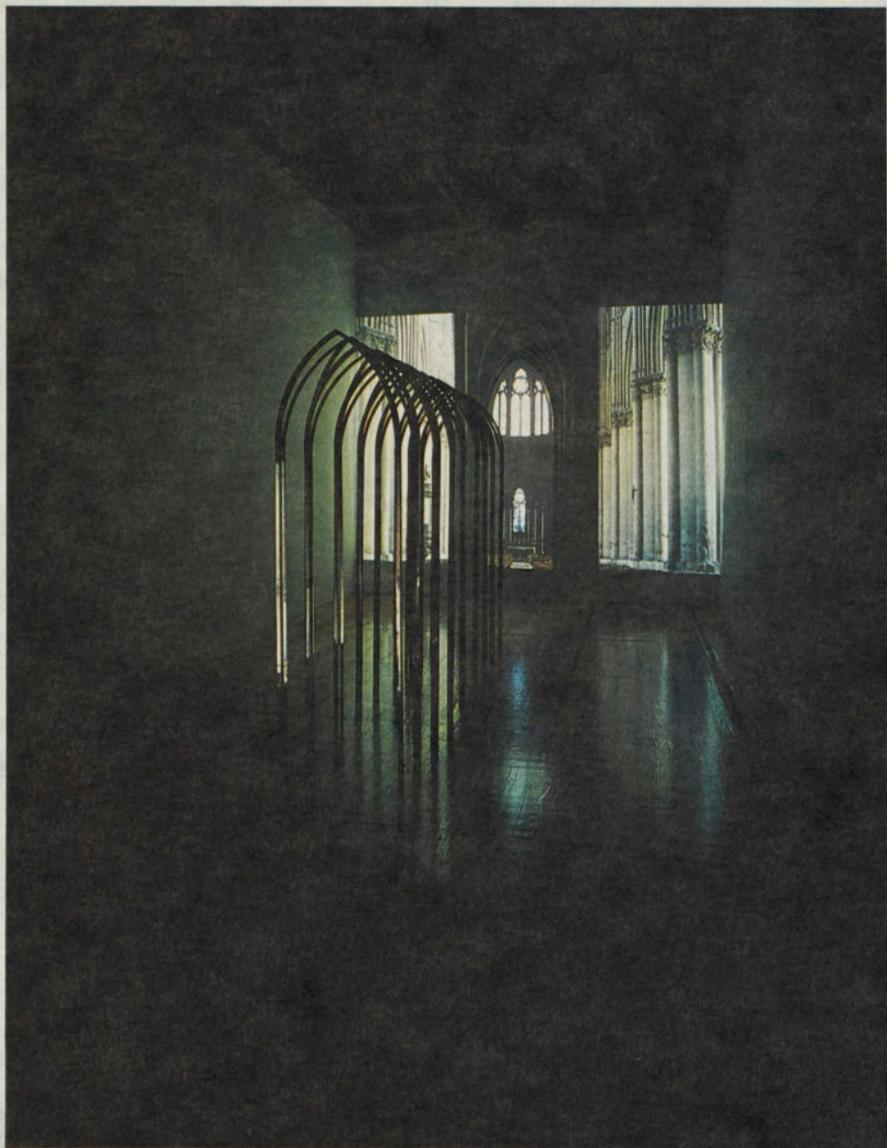
La mise en place de l'oeuvre a exigé la construction de murs qu'il aura fallu, autant que possible et selon la volonté de l'artiste, rendre identiques aux murs déjà existants: même hauteur, même

couleur, matériaux semblables. Confondus à l'espace auxquels ils sont ajoutés, semblant faire corps avec lui, ils divisent ce dernier de façon apparemment neutre, donnant après coup l'impression qu'il s'agit d'éléments imposés auxquels l'artiste aurait dû s'adapter. Malgré cette apparente neutralité, une telle fragmentation de l'espace agit directement sur notre perception de l'oeuvre, notamment par ce travail comparatif qu'elle impose à la mémoire tout au long du parcours. En isolant chacune des quatre parties de l'ensemble, ces murs commandent une lecture par étape. D'autre part, et bien que chacune de ces parties soit singulière, la commune nature, du propos qui les anime incite le spectateur à parcourir plus d'une fois le même lieu, question de comparer les dispositifs propres à chacun. Bien qu'un parcours privilégié semble s'imposer, il est donc possible pour le spectateur d'en contredire la direction, et ce, paradoxalement, grâce à cette nette division de l'espace par de hauts murs. Ce qui, à prime abord, peut être lu comme une oeuvre dont les quatre temps seraient fortement cloisonnés, se révèle au bout du compte moins autonome ou moins divisée qu'il n'y paraît. Et c'est peut-être là qu'il faudrait situer la valeur tactique d'une telle installation; bien qu'elle soit effectivement transportable et adaptable à divers lieux, chacune de ses présentations demeure inextricablement liée au site occupé, et ce en dépit du fait que les qualités du lieu semblent peu altérées.

Murray MacDonald a plusieurs fois exprimé l'intention première motivant tout son travail: il s'agit, grâce à des espaces construits selon une échelle et une configuration précises, d'amener le spectateur à prendre conscience à la fois de l'espace qui l'englobe et de la place qu'y occupe son corps. Pour *Transitions* (1981), une installation en deux parties ayant la forme de passages couverts ou semi-couverts, l'artiste a utilisé des matériaux courants (bois, acier) dans la construction de structures n'appartenant à aucun style ou période architecturale précis. Le spectateur traversant ces espaces était avant tout retenu par leurs qualités physiques, sans qu'intervienne aucune référence à des lieux architecturaux connus. Par contre, un an plus tôt, l'installation intitulée *Columned* avait exploré ce même problème de la participation du spectateur par le biais d'une construction qui maintenait un lien évident avec ses sources. La Grande Mosquée de Cordoba, visitée quelque temps plus tôt par l'artiste, était à l'origine de cette oeuvre,



*Column  
Demarcation,  
1984-1985  
Vue de  
l'installation*



*Steel  
Echelon,  
1984-1985  
Vue de  
l'installation*

qui en reprenait d'ailleurs certaines des principales qualités spatiales. Les données auxquelles le spectateur se trouvait confronté étaient donc porteuses d'une charge historique, laquelle avait été interprétée par l'artiste à travers un travail d'adaptation de cette source aux contraintes du lieu d'exposition (présence de portes, de fenêtres et de colonnes déjà existantes).

Cet apport de l'histoire se retrouve également dans *Quatrefoil*. Ses quatre parties s'inspirent chacune d'un type précis d'architecture: le gothique de la cathédrale de Reims pour *Steel Echelon*, la structure d'une carrière souterraine du XIXe siècle (ayant également servi de cimetière) dans *Lihath Laburinthos*, le style roman de Durham avec *Column Demarcation* et enfin l'architecture d'une église saxonne dans le cas de *Precinct Split*. On notera que leur répartition le long du parcours d'exposition ne respecte pas l'ordre de leur apparition dans l'histoire. C'est là l'indice premier de l'esprit à la fois très libre et rigoureusement critique dans lequel ces références sont faites. Ne constituant nullement une tentative de reconstruction systématique de divers sites du passé, cette oeuvre ne relève d'aucune volonté archéologique, pas plus d'ailleurs qu'elle ne s'alimente à une quelconque forme de nostalgie. Reposant sur un travail de mise en scène judicieusement calculé, chacun de ses quatre temps propose en fait un retour sur des éléments essentiels aux divers styles considérés: arcs d'ogives, colonnes romanes aux motifs décoratifs abstraits, arcs en plein cintre, etc. Quelque peu différent des tendances qui, aujourd'hui, privilégient l'appropriation puis la réorientation de « motifs » empruntés à diverses périodes de l'histoire, ce travail sur des styles appartenant au passé n'est pas que de l'ordre de l'emprunt ou de la citation. Il relève plutôt de cette forme de pensée qui privilégie le travail de déconstruction, bien qu'ici, et contrairement à ce qui a prévalu aux beaux jours de l'époque moderniste, il ne soit nullement question d'une recherche de spécificité.

La nature très diverse des techniques et disciplines convoquées indique bien l'étendue et la complexité du propos, alors que son actualité est par ailleurs inscrite dans l'utilisation de techniques dont certaines sont résolument contemporaines. Bien que chacune des parties de l'oeuvre réfère au passé, l'expérience qu'on nous en propose tient compte des perceptions nouvelles de notre environnement qu'engendrent, notamment, la vidéo et la photographie. L'artiste impose donc à des données anciennes des moyens d'investigation

qui leur sont étrangers — signe, encore là, de la teneur stratégique plutôt qu'archéologique de cette référence au passé.

Paradoxalement, c'est donc par le biais de moyens bien actuels que s'effectue l'appréhension, chez le spectateur, de ces espaces où sont exploités d'anciens dispositifs architecturaux. C'est ainsi que la traversée de *Lihath Laburinthos* est ponctuée par la présence de quatre moniteurs vidéos réparatis également à l'intérieur de la construction et projetant chacun les images d'un autre parcours, celui-là filmé dans un lieu réel et par une caméra en mouvement. De même, dans *Column Demarcation*, la projection de diapositives à travers deux structures grillagées reprenant la forme des colonnes tronquées de l'avant-plan, traduit, en leur action conjuguée, les effets de monumentalité et de verticalité créés par l'intérieur des cathédrales médiévales.

Comme on l'a dit plus haut, l'échelle et la disposition de chacune des parties de l'oeuvre veulent amener le spectateur à une prise de conscience de sa position au sein de ces espaces. Mais qui dit « prise de conscience » sous-entend bien souvent « recherche de vérité », c'est-à-dire d'un état qui se rapproche le plus possible du réel. L'ambiguïté de ce dernier terme indique bien quels dangers pourraient émerger d'un tel point de vue. Cette installation, il convient de le rappeler, n'entend pas recréer avec une précision archéologique un ou plusieurs espaces empruntés au passé architectural. Son recours à des formulations architectoniques consacrées s'explique avant tout par l'« efficacité » que ces formes auront su démontrer. La temporalité qui s'y inscrit, bien que tributaire des sites d'origine, s'écarte de l'expérience davantage réelle que connaîtrait le spectateur en parcourant les lieux dont cette oeuvre s'inspire. À la limite, on pourrait même dire que ces recours au passé, par le travail d'adaptation qu'ils ont entraîné, accentuent l'actualité de cette pièce, soit sa présence bien physique au sein d'un contexte précis, celui de l'art contemporain.

On a vu que certaines des disciplines mises à contribution sont totalement étrangères aux façons de voir et d'expérimenter l'espace propres aux époques évoquées. D'autres composantes de l'oeuvre agissent également de façon à en révéler le caractère irréductible. Ainsi la lumière, qui origine en grande partie de projecteurs à diapositives ou de moniteurs vidéo; non seulement s'agit-il d'une lumière artificielle, mais cette lumière est ici avant tout utilisée pour la reconstitution d'images. Elle ne sert que très indirectement de source

d'éclairage, instaurant plutôt des espaces troubles où ombres et lumières mettent leurs effets en commun. La même observation vaut également pour les espaces non occupés que sont ces zones de transition qui semblent sans fonction précise et que traverse le spectateur entre chaque partie de l'installation. Bien que faiblement éclairées, on n'y rencontre jamais la pleine obscurité. A la fois incluses dans l'installation et périphériques à celle-ci, ces zones provoquent un court moment d'instabilité. Encore sous l'effet du travail d'adaptation qu'aura exigé de lui son expérience d'une partie de l'oeuvre, le spectateur se retrouve, à ce point du parcours, dans un lieu indéfini. Cette absence de précision est importante, puisqu'elle relativise l'expérience vécue en chacun des quatre lieux de l'installation. Mais elle importe également en ce qu'elle évite les oppositions trop franches. Le temps réel, celui que prescrit l'alternance du jour et de la nuit, repose tout entier sur cette opposition entre périodes diurnes et moments d'obscurité. Autrement, c'est l'absence de temps véritable ou sa transformation en une temporalité autre, détachée des contingences du réel. Ces zones périphériques

ou intermédiaires, créées par la division très nette de l'oeuvre en quatre temps, ne tiennent quant à elles ni du jour ni de la nuit. Elles instaurent, de concert avec les quatre temps de cette installation, une temporalité interne à l'oeuvre et que celle-ci possède en propre.

Étrangement, de telles zones semblent contredire cette volonté du travail d'installation qui entend faire naître chez le spectateur une prise de conscience face à l'espace ambiant. Elles la contredisent tout d'abord en ce qu'elles provoquent l'égarement bien davantage qu'elles ne permettent un véritable positionnement du corps. Elles la contredisent également dans la mesure où elles insistent sur ce sentiment de mystère ou d'irréel caractéristique des sites originaux et que chaque partie de l'oeuvre reprend et amplifie en isolant les principaux mécanismes. La critique ou le travail de déconstruction qui se profile en chacune de ces parties s'exerce donc moins aux fins d'un strict démantèlement que dans le but d'exagérer des effets et, par cette exagération, d'entraîner ce qu'on pourrait appeler la «défaillance» d'un lieu.

**Pierre Landry**

MURRAY MACDONALD: QUATREFOIL

A reading of Murray MacDonald's installation entitled *Quatrefoil* requires the essential recognition of an ongoing debate within an art historical context, one with parallels dating as far back as the late sixteenth century to a period derogatorily referred to as Mannerism. It was a time of aesthetic crisis when philosophers such as Francis Bacon (1561-1626), dissatisfied with the existing state of art, analyzed the precedents and catalysts of what was to emerge as the Baroque. Bacon expounded the virtues of the humanistic outlook which evolved during the Renaissance but abhorred the barren formalizations and eclecticism that had come to characterize Mannerism.

"A man cannot tell whether Apelles or Albert Dürer were the more trifler; whereof the one would make a personage by geometrical proportions; the other by taking the best part of divers faces to make one excellent. ... [An artist should create] as a musician that maketh an excellent air in music, and not by rule."<sup>1</sup>

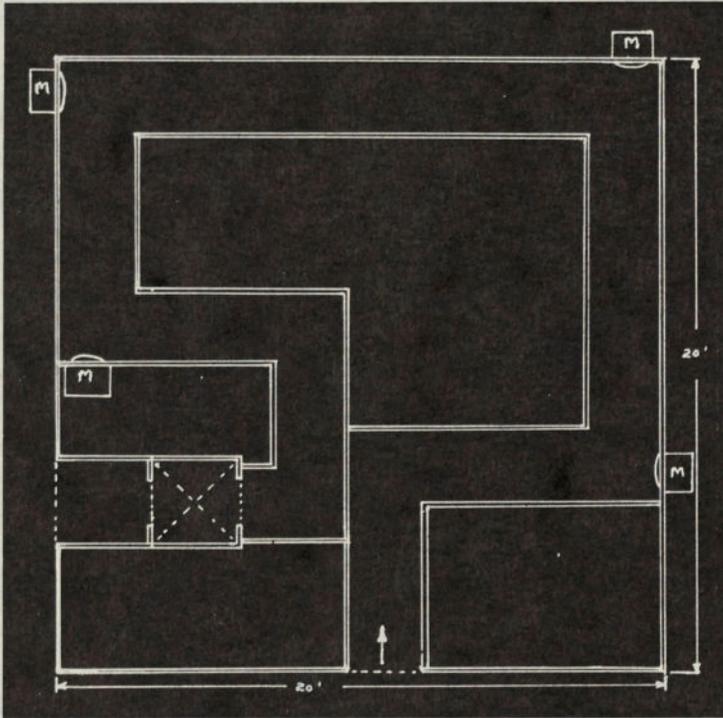
A similar sentiment is being expressed by contemporary critics. Increasingly both latent formalist aesthetics and prevailing postmodernist appropriation, two creative modes irreconcilably divided, have come under critical attack by protagonists of revisionist<sup>2</sup> theory who realize the need for a reevaluation of aesthetic experience and a rehabilitation of the socio-historical context of art. Proponents of revision have condemned the contemporary mainstream for distancing itself from the human experience; for being either too calculated or too shallow. They believe that the act of artistic creation should be inextricably conjoined to its cultural content,<sup>3</sup> and have proposed a theory of art based upon the historical functions of production, communication, and reception.<sup>4</sup> It is to this newly emerging ideology that MacDonald's creative interests are most closely aligned, this despite no pretense of innovation for its own sake or an acknowledgement of existing precepts.

MacDonald's pluralistic concerns encompass those of the metaphysical, contriving numerous analogies; the material, providing the physicality of objects; the historical, dealing with the *a posteriori* evolution of forms and techniques; and perhaps most importantly, the spiritual, evoking and communicating aspects of the human condition. It is through this diversity that MacDonald has avoided many of the philosophical pitfalls of recent installation art. Though the concept of installation itself necessarily involves an assemblage of formulas and references,

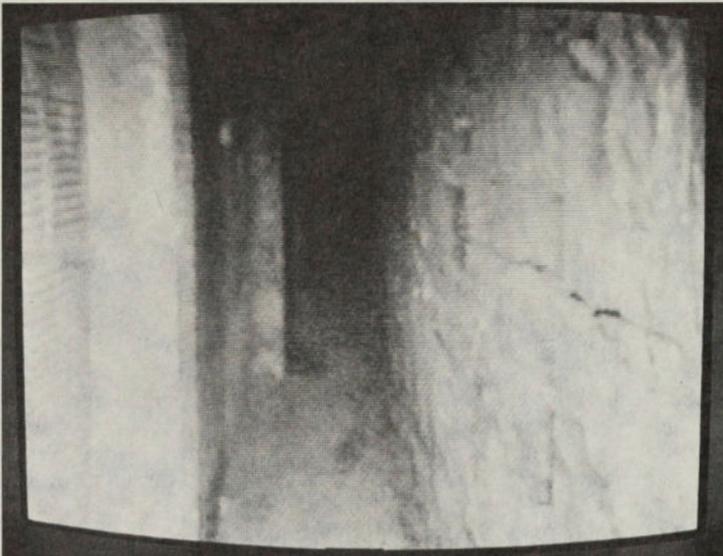
MacDonald has not reduced his production to a series of formal exercises. Nor has he employed the medium as a facile, superficial means of pirating art historical fact. There is no lapse into a quintessential form of mannerism where content is sacrificed for 'style'.<sup>5</sup> The artist sees art history<sup>6</sup> as a repository of subject matter, narrative, and embellishment, but maintains full appreciation for the original, socio-cultural signification of 'borrowed' elements. Formal interests in the manipulation of space, though trenchant and abiding, are tightly reined and remain subordinate to very specific and reverent references to religious architectural monuments.<sup>7</sup> A communion is established between the immediate experience of the real physical space (that which constitutes the installation unit and the relation of sculptural elements within) and the contemplation of the spiritual 'essence' of monuments cited, in part inherent in that space, and in part manifest through the accompanying photographic presentation of architectonic and ecclesiological imagery. It is a re-experience and re-interpretation of architecture and cultural traditions of the past extolling the importance of a communicative dimension of aesthetic experience, in juxtaposition to, but not in negation of, ontological and phenomenological rationale. But more than an analysis of the past in relation to the pressing consciousness of the present, *Quatrefoil* is a retrieval of narrative after its modernist fragmentation and a recentering of the decentred subject. MacDonald presents a passageway for the revival of a more resolute involvement in art in which moral discourse would once again play a meaningful role.

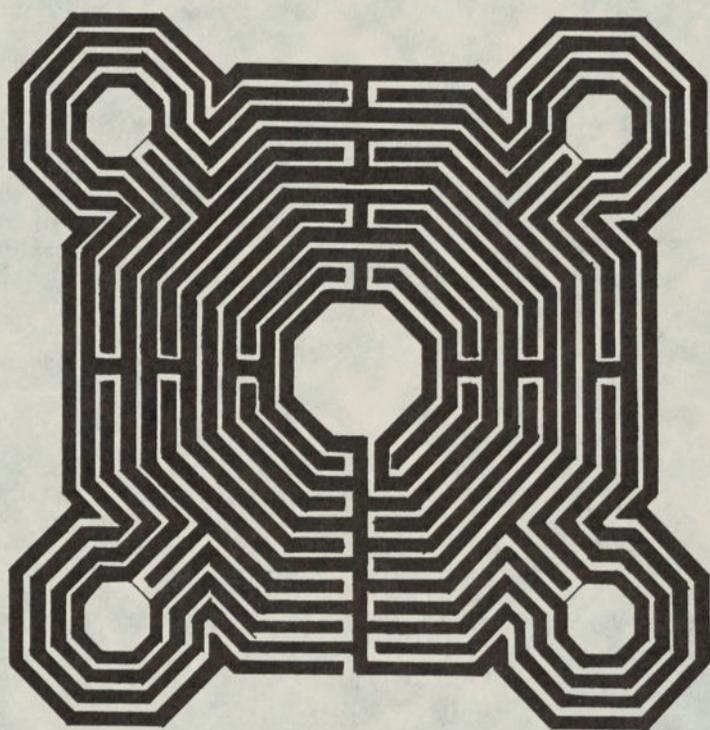
*Quatrefoil* is a multipartite exhibition. Although it is comprised of four semi-autonomous installation units, their design and integration into a single, finite space with a common thematic thread running throughout, invites an interpretation as a unified whole. Even the number four brings with it the symbolic suggestion of completeness as in "the four points of the compass", "the four seasons", "the four winds", "the four corners of the earth", and of course *Quatrefoil* — a four-lobed foliation in architecture. A chronological reading<sup>8</sup> of architectural allusions and site references clockwise around the room gives the exhibition a sense of historical continuity and suggests a singleness of purpose. In consideration of this 'oneness' and the implication of time passing (historical direction) an imposed (guided) order to viewing (discussing) the units can be

*Liuhath*  
*Laburinthos*,  
1984-1985  
Plan de  
l'installation



Passage  
souterrain,  
séquence  
tirée  
du vidéo  
de *Liuhath*  
*Laburinthos*





Reims,  
cathédrale  
Notre-Dame  
(XIIIe s.)  
Motif  
décoratif  
du sol

justifiably employed. In imposing such a direction a conscious shift has been made from a cognizant to an interpretive stance — from an informed (curatorial) point of view to a largely uninitiated (spectator) perspective.

*Lihath Laburinthos* can be viewed as serving as a signpost/referent to *Quatrefoil*, communicating introductory information as to the temporal and causal themes of the exhibition. *Lihath Laburinthos* is a self-contained, square structure, with an inner maze, situated at the entrance to the gallery so as to obstruct a clear, linear vista of the room and prompting the viewer to demand 'right to passage'. Thus MacDonald immediately manipulates the visitor from an orientation of passive observer to that of active participant — "from the architectural frame of reference to the human frame of reference".<sup>9</sup> As participant, the individual is beckoned to enter the maze by a glimmer of light appearing just beyond the doorway and once inside is guided through a series of dark corridors by the illumination of four strategically placed video monitors running synchronized film loops of the artist's passage through subterranean tunnels of stone. The impression of compressed space is both real and conceptualized; the former dictated by the installation unit's narrow passageways and low overhead; the latter by the film loops showing distances 'on location' (i.e. the actual distance walked and filmed by the artist) which exceed those negotiated by the visitor within *Lihath Laburinthos*. If an allusion is drawn between the unit's corridors and the Early Christian catacombs (an allusion digested more readily by knowing that inspiration for *Lihath Laburinthos* came from a visit to the rock-cut tunnels of Montparnasse cemetery in Paris), and between the lit cupola over the installation's exit and the acceptance/emergence of Christianity under Constantine, an even greater manifestation of compression is achieved in the sense of time lapsed. Metaphorically (and literally) the visitor is 'guided by the light', through the darkness, to view the 'Dome of Heaven'. The fact that *Lihath Laburinthos* is square in shape and surmounted by a dome can be read as further allusion to Christian architecture. In cathedrals with groundplans based on the cruciform, the junction of the transverse axes creates a square over which the cupola is always constructed. The square becomes the symbolic meeting place of man and God. The cupola represents heaven, the dwelling place of divine power. It is man who stands beneath this canopy, protected and thereby exalted. An ex-

altation of human endeavour pervades throughout *Quatrefoil*.

Yet another reference to the ground-plan (more specifically the floorplan) of a cathedral is less apparent in *Lihath Laburinthos*. It was the miz-maze of inlaid marble on the nave floor at Reims Cathedral that impressed upon the artist the significance of the labyrinth within a religious architectural context.<sup>10</sup> At Reims the maze functioned as a path of penance for the pilgrims. In *Lihath Laburinthos* the maze is without punitive purpose but it sets the visitor on the road to an analogous spiritual experience.<sup>11</sup>

*Precinct Split*, *Column Demarcation* and *Steel Echelon* demonstrate pure bilateral symmetry, provide a single, dual-function entrance/exit, and integrate architectural components of the given space — specifically they each employ a gallery wall and utilize the grid pattern of the museum's ceiling and floor. They also incorporate sculptural elements and 'still' photographic imagery in their make-up. In these respects of spatial organization and physical construct they differ distinctly from *Lihath Laburinthos*. Nonetheless, they continue the dominant religious architectural theme of *Quatrefoil* and expand upon the interests in light and the metaphysical significance of numbers, as introduced by *Lihath Laburinthos*.

From *Precinct Split* to *Column Demarcation* to *Steel Echelon* there is a progression, chronologically by site reference through the history of church architecture, in the number and complexity of sculptural members, in the proportion of enclosed installation space lit by the projected photographic images, and in the use of coloured light. Conversely the number of slide projections decreases from unit to unit. Historically we move from Saxon to Norman England then to the splendours of the High Gothic in France. Quantitatively there is an increase in the number of sculptural elements from two to four and finally to nine (*Lihath Laburinthos* had no sculptural components). In *Precinct Split* three slide projectors are placed towards the far end of the installation; in *Column Demarcation* two projections originate from within the pair of columns straddling the entrance/exit; and in *Steel Echelon* a single projector has been located outside of the area delineated by the unit's walls in what normally would be considered an approach space. The scope of colour in the slide projections ranges from the near monochromatic in *Precinct Split* (the mute colouration of stone on the interior of a dimly lit Sax-

on church) to full spectrum in *Steel Echelon* (the magnificent stained glass of Reims Cathedral). A paradoxical situation is created. Though increasing numbers and complexity of sculptural components and a broader spectrum of colour would tend to invite more detailed examination, the placement of projected beams of light psychologically inhibits that desire for more intimate viewing. In *Precinct Split* the visitor can pass through or around the stone archway at the entrance and can approach the steel figure holding the three slide projectors focused towards the end wall. There is no necessity to pass in front of the projectors in order to gain a full appreciation of the spiritual essence of the contained space and of the physicality of the objects in that space. In *Column Demarcation* one can only partially enter the installation to examine its four columns before the light beams are broken and the projected images are cast in shadow. With *Steel Echelon* obstruction of the slide projection is immediate. No close scrutinization of the nine steel arches with joining rib vaulting is possible unless one is prepared to emerge oneself in the projected light, becoming quite literally a receptor (screen) for the photographic image. MacDonald's aim remains viewer participation, but in *Steel Echelon* especially, the measure of that participation is tested.

This entire notion of systematic progression/regression would tend to support the clockwise reading of *Quatrefoil* as suggested earlier. Exiting from *Liuath Laburinthos* on the extreme lefthand side of the gallery space and realizing that there is only one avenue of entrance/exit offered by the room (except that exit hidden in *Column Demarcation*), the visitor should (logically) begin a circle of the room and would therefore next approach *Precinct Split*.

A formal and symbolic evaluation of *Precinct Split* gravitates around the number three. Three projectors beam a tripartite image (one vantage point, three lines of camera sight)<sup>12</sup> onto three wall sections of the unit (the end and two side panels) creating a triptych. The chosen subject, an interior view of St. Lawrence Church (Bradford on the Avon) looking towards the enclosed sacred porch housing the alterpiece, makes indirect reference to the positioning of a triptych in subsequent, more elaborately furnished Christian edifices. The three principal components of *Precinct Split*, the steel, central figure (the point of origin of the light), the stone arch, and the projectors/projections, allude to the Trinity — the

Father, the Son and the Holy Spirit. The ethereal nature of the light (projection) is in as marked a contrast to the obdurate materiality of the stone (arch) as is the heaven to the earth. It was incidentally, the artist's architectural frame of reference — the groundplan of St. Lawrence Church including three portals — that precipitated these numerous allusions to the Triad.

*Column Demarcation* deals almost exclusively with aspects of the spiritual as manifest through the material. The physical constitution of the pairs of columns receding into installation space is the significant, operative factor at work here. These columns dematerialize as the eye moves into the depths of the unit. Massive piers at the entrance are replaced by smaller, 'floating', wire mesh pieces at the midpoint, and these, by mere images (light projections) on the back wall. Symbolically *Column Demarcation* becomes the disembodiment of the spirit as it ascends to Heaven.

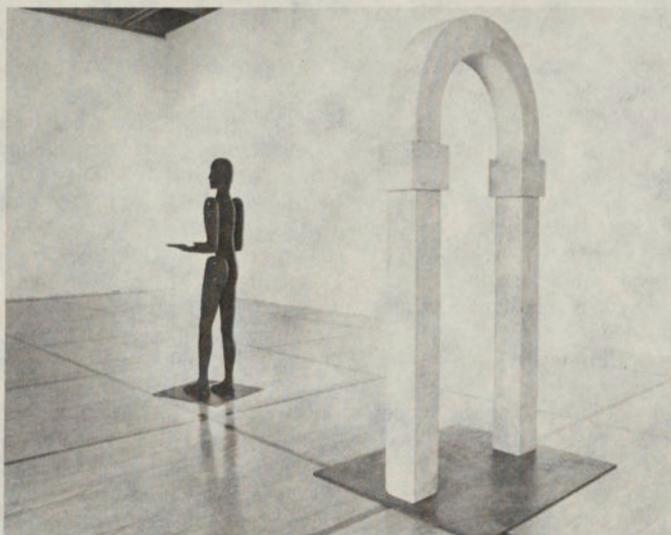
The source of inspiration for *Column Demarcation* was Durham Cathedral, perhaps the most impressive architectural view in all of England. Built on an elevated point of land, it symbolized the heavy impress of the Norman conqueror upon the subjugated Saxons. Its nave is lined with weighty stone columns alternately incised with spiral, hexagonal and chevron patterns, winding and pointing their way upwards to the place of redemption and salvation. *Column Demarcation* captures the spiritual essence of that thrust.

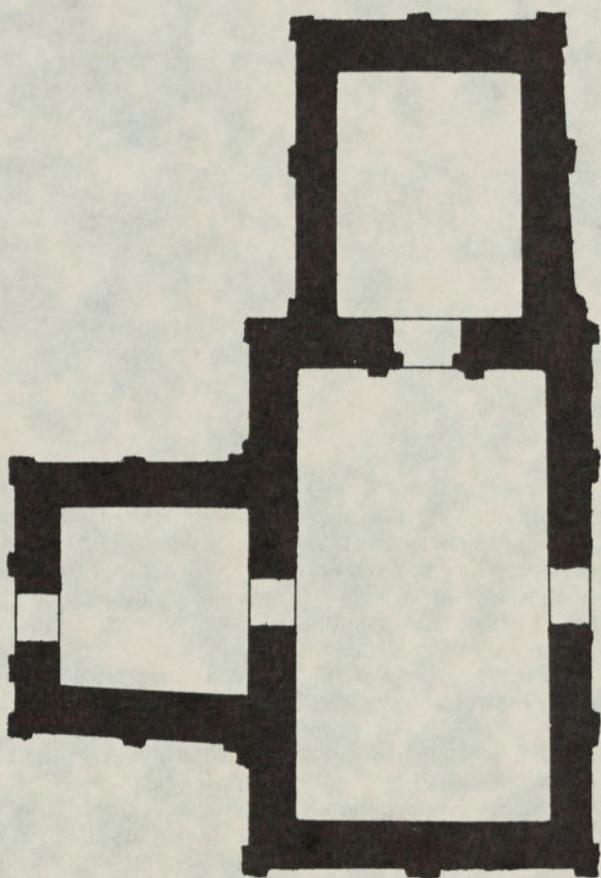
With its commanding physical presence and multivalence, springing from specific Gothic reference (a view from the nave of Reims Cathedral looking towards the apse), *Steel Echelon* must be considered the crowning statement of *Quatrefoil*. Demand for viewer participation is optimal. Colour, harmony and light have been pressed into the service of spiritual evocation. As in the words of Abbot Sugar, laying down the specifications for the Gothic style, *Steel Echelon* is "Flooded with a new Light"<sup>13</sup> — light being the divine quality of material things which illuminates the intellect allowing it to attain to spiritual matters. But light is not the only quality which determined the form of the Gothic style, nor is it the sole concern of MacDonald. Scholars of the Middle Ages were also obsessed with mathematics, especially geometry, and saw metaphysical significance in figures. In *Steel Echelon* MacDonald has produced nine identical Gothic arches, a number relating directly to the groundplan of Reims, and corresponding to the nine-tiered celestial hierar-

Église  
St. Lawrence,  
Angleterre  
(Xe s.)  
Vue de  
l'intérieur  
de l'église



*Precinct*  
*Split,*  
1984-1985  
Détail





Église  
St. Lawrence  
Plan

chy of saints and angels, who, the 'faithful' believe, accompanied Christ when he consecrated the first Gothic sanctuary at St. Denis.<sup>14</sup> It also relates to the theory of nine Heavenly Hierarchies attributed to Dionysius. For MacDonald the repetition of archways has been used as a means of rendering the passage of time, and serves as an indication of the artists's understanding of Gothic architecture as a rhythmic network — a way of dividing and accenting constructed forms in space. One of the principal characteristics of the development of the Gothic style was the elaboration of a succession of grid systems. For the artist, the employ of the grid pattern on the ceiling and floor of the museum as part of the linear make up of *Steel Echelon*, in some measure, has become the emblem of recognition of the Gothic structural aesthetic of repetition.

Other linear aspects of the Gothic style have also been utilized by MacDonald for the purposes of formal expression. Three distinct types of line are apparent in the study of a Gothic cathedral's interior. One type is represented by vertical lines — columns reaching from the floor to the vault. These mark the essential division of the nave into bays — into a series of identical units, slices of space and vertical panels of elevation, which by addition constitute the length of the nave. A second type is represented by the thin arches or ribs which underscore the shape and curvature of the vault. These lines are the consequence of the technique of rib vaulting. A third element of linearity is introduced by window tracery, which fills the upper half of the nave elevation.<sup>15</sup> In *Steel Echelon* the verticality of steel bars with joining rib vaulting and the slide projection of window tracery precisely reflect these three key linear aspects of Gothic design. Beyond this linear echoing MacDonald has replicated the juxtaposed impression of weightiness and loftiness that is evident in Reims Cathedral. The substantial weightiness of the masses of masonry (Reims) and the solid, steel bars (*Steel Echelon*), while expressing material strength, emphasize a downward gravitational pull. The tall, narrow, acute pointed arches in both Reims and *Steel Echelon*, however,

counteract this pull and conspire to lead the eye Heavenwards. In its linear play, material nature and scale *Steel Echelon* successfully creates the kinaesthetic experience of standing in the nave at Reims cathedral — an intensified awareness of Gothic time and space.

One last facet of the Gothic facilitates closing remarks on *Quatrefoil*. The content and milieu of Gothic architecture's most circumstantial analysis seems ideally suited to a summary assessment of that which distinguished MacDonald's work from the prevailing current of installation art. Since the beginning of this decade museological institutions have awarded installation a privileged position. It now represents an art form at, or near, its maturity. Despite its early past successes and apparent responsiveness to contemporary artistic needs, installation must soon face the growing number of accusations of redundancy. In the eighteenth and early nineteenth centuries Gothic architecture weathered a similar critical reproach. The philosophical renderings of Hamann, Herder, Goethe, Wackenroder, Pugin, and Ruskin (among others), while noting the irregularities and shortcomings of this 'barbaric' style, extolled the virtues of its moral imperative. Hamann opposed eclectic content without spontaneity and imagination. Herder believed all elements of art could be found in the past and therefore sought to anchor art theory in an historical ground. Goethe viewed the artist/architect as infusing his spirit in the matter. Wackenroder called for freer, purer aesthetics than any rationalistic demand then in existence. Pugin saw Gothic not as a style but as a 'religion', and Ruskin defined Gothic as a state of moral feeling.<sup>16</sup> A kindred humanism and integrity is at the core of *Quatrefoil*. The Gothic style, of course, underwent a revival. The relevancy of installation art is momentarily maintained. As for Murray MacDonald ... more to follow.

"If for a long time the artist cannot fix the imagination which a celestial ray of sun puts in his mind, there comes the moment in which without perceiving it he has achieved the work..."<sup>17</sup>

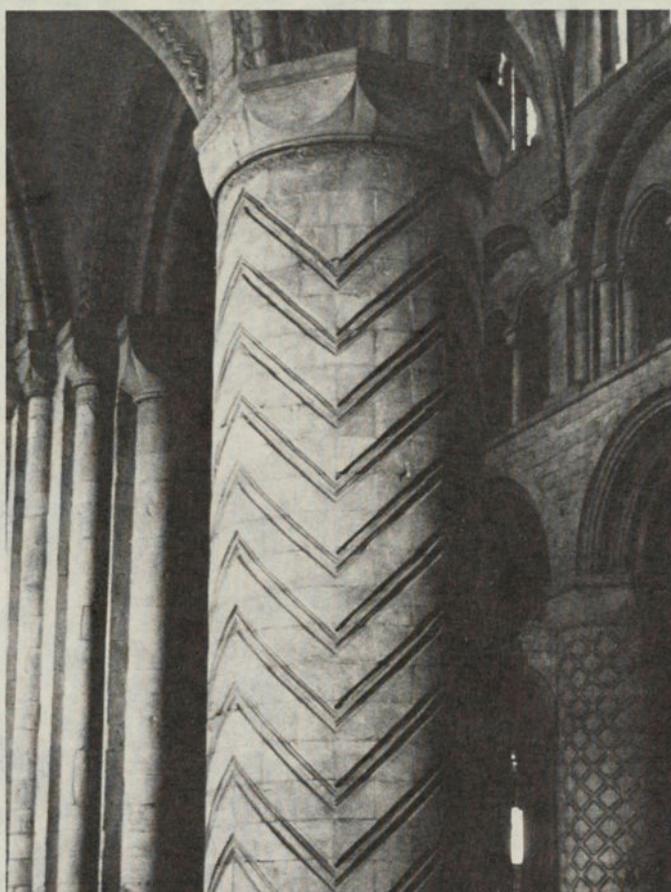
Allan Pringle

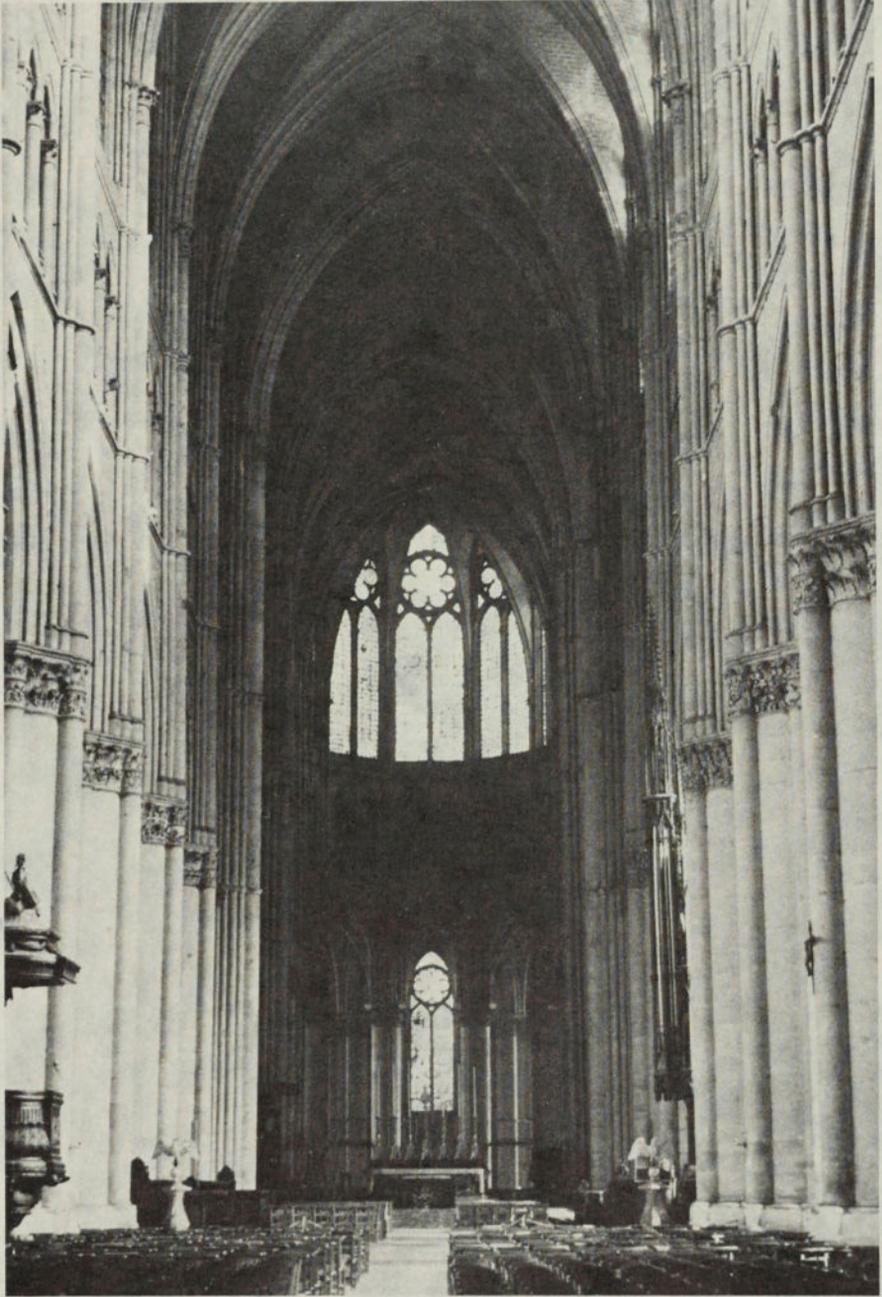
1. Francis Bacon (1561-1626) essay "On Beauty" see Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory* (New York: E.P. Dutton and Company, 1970) p. 147. It is interesting to note that the origin of art history as a literary form began in the period of Mannerism.
2. Revisionist used here in the sense of theoreticians seeking a viable alternative to the extremes of formalism or post-modernism.
3. Paul Richter, "Modernism and After", *Vanguard*, May 1981, p. 25.
4. Haijo Jan Westra, "Jauss and Adorno: Beyond the Negative Aesthetic", *Vanguard*, October 1985, p. 19.
5. see Jean Tourangeau and Francine Dagenais, "Aurora Borealis: Un Éditorial Canadien", *Vanguard*, November 1985, pp. 21-25.
6. Murray MacDonald has a Bachelors Degree in Art History from the University of British Columbia (1970).
7. The artist has also studied architecture at the University of British Columbia and at the École des Beaux-Arts in Paris.
8. This is a broadly interpretive 'reading' of *Quatrefoil*. The artist did not intend a chronological ordering of installation units.
9. Murray MacDonald, *Transitions* (Art Gallery of Hamilton, 1981) introduction.
10. In conversation with the artist, November 1985.
11. Yet another oblique reference to Christian architecture comes from the title *Liuhath Laburinthos* and from the inspirational source of the work. 'Laburinthos' is a wholly descriptive designation and is from the Greek language, as is the origin of the name 'Parnasse' (re: Montparnasse — in Greek, Parnassos) — a mountain peak situated near Delphi, which, in antiquity, was consecrated to Dionysius the Areopagite. It was to Dionysius that a treatise entitled *The Heavenly Hierarchies* was mistakenly attributed — a work employed by Abbot Sugar and his successors at St. Denis Cathedral as the philosophical cornerstone of Gothic Architecture. Of numerous theories put forward in *The Heavenly Hierarchies*, two are particularly relevant to the development of the Gothic style. One such theory maintains that the human mind can only attain to spiritual matters by means of earthly things, which thus become the stepping stones to Heaven; the other identifies Light as the divine quality in material things which, by illuminating the intellect, enables it to use those stepping stones. Ian Dunlop, *The Cathedrals' Crusade* (New York: Taplinger Company, 1982.) 'Liuhath' (from the Gothic) is given in reference to that 'Light'.
12. In *Site in Situ* a site construction at Hartland, New Brunswick (1982-3) MacDonald employed several lines of sighting from a single vantage point referring to it as the angle of 'binocular vision' (120 degrees). A similar methodology has been utilized here.
13. *The Cathedral's Crusade*, p. 5
14. *Ibid.*, p. 11
15. see Jean Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: University of California, 1982) pp. 79-80.
16. from Johann Georg Hamann, *Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmasse* (1762); Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder* (1769); Johann Wolfgang Goethe's essays on "Gothic Architecture" (1772); William Henry Wackenroder, *Effusions from the Heart of a Friar Enamoured of Art* (1797); A.W. Pugin, *True Principles of Christian Architecture* (1841); and John Ruskin, "Stones of Venice" (1852). see Lionello Venturi, *History of Art Criticism* (New York: E.P. Dutton and Company, 1964) pp. 165-83.
17. Wackenroder, *Effusions from the Heart* (1797).

Cathédrale  
de Durham  
(XIe-XIIe s.)  
Vue de  
la nef

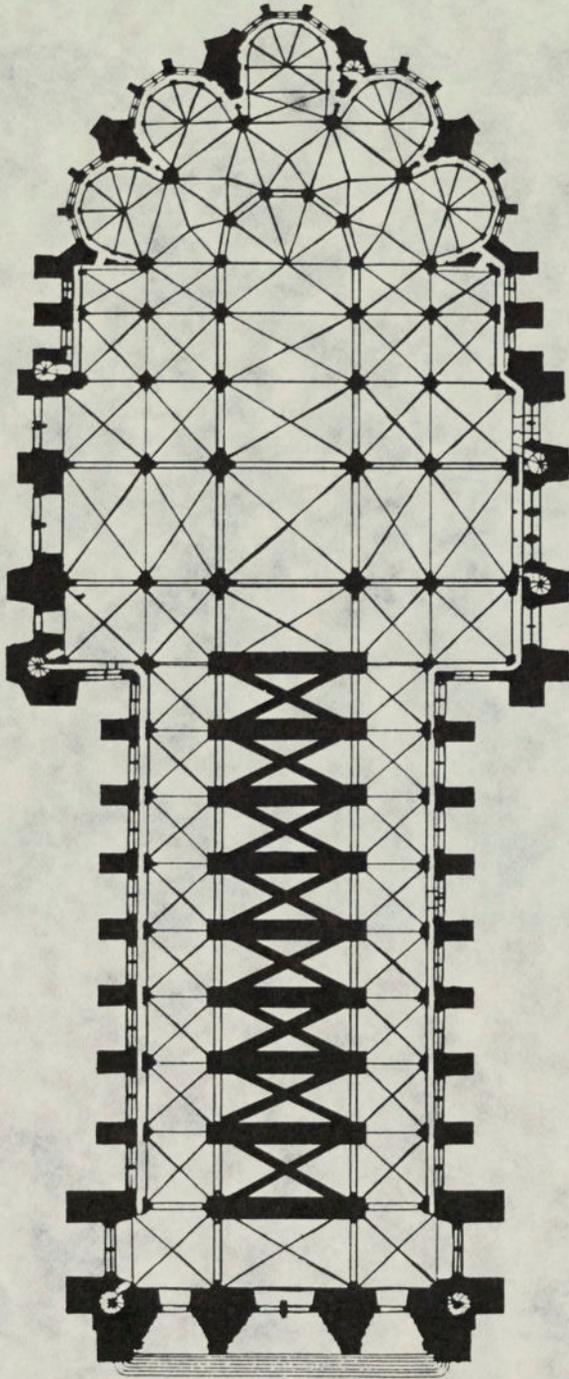


Cathédrale  
de Durham  
Détail  
d'une colonne  
de la nef





Reims,  
cathédrale  
Notre-Dame  
(XIIIe s.)  
Vue de  
la nef



Reims,  
cathédrale  
Notre-Dame  
Plan

## DESCRIPTION DE L'OEUVRE

### **Quatrefoil:**

- 1- A leaf, such as that of certain clovers, composed of four leaflets.
- 2- Architecture: A carved ornament having four foils arranged about a common centre, esp. one used in tracery.  
(C15: from Old French, from quatre four + - foil leaflet; compare TREFOIL)

Définition tirée de: *Collins Dictionary of the English Language*. Williams, Collins Sons & Co. LTd.

### **Installation en quatre parties:**

#### ***Steel Echelon***

acier, projection de diapositives  
4,6m x 10,7m x 4,3m

#### ***Liuhath Laburinthos***

bois, acrylique, moniteurs  
vidéo, néons  
6,1m x 6,1m

#### ***Column Demarcation***

bois, béton, acier,  
projection de diapositives  
6,1m x 12,2m x 4,3m

#### ***Precinct Split***

pierre, plaques d'acier,  
projection de diapositives  
7m x 12,2m x 4,3m

## NOTES BIOGRAPHIQUES

Né à Vancouver en 1947, vit à Montréal

### Études

- 1983 Université Concordia, Montréal. Maîtrise en arts visuels (sculpture).  
1977 University of Washington, Seattle. Études supérieures en arts visuels.  
1975 Vancouver School of Art, Vancouver. Diplôme supérieur en sculpture.  
1972 École des beaux-arts, Paris. Études en architecture.  
1971-1972 University of British Columbia, School of Architecture, Vancouver.  
1970 University of British Columbia, Vancouver. Baccalauréat en histoire de l'art.

### Expositions individuelles

- 1986 «Quatrefoil», installation, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, janv.-mars (catalogue).  
1984 Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec, sept.-nov. Installation, Centre culturel canadien, Paris, mars-avril.  
1983 «Site in Situ», Struts Gallery, Sackville, Nouveau-Brunswick, oct.; expo-installation documentant une installation réalisée sur le terrain à Hartland, Nouveau-Brunswick (catalogue).  
1982 «Spatial Conjuncts», Galerie Optica, Montréal, oct. (catalogue); exposition reprise à la Eye Level Gallery, Halifax, mars-avril 1983.  
1981 «Transitions», Hamilton Art Gallery, Hamilton, Ontario, fév.-avril (catalogue); exposition reprise en partie à Articule, Montréal, avril-mai.  
1980 «Columned», Galerie Optica, Montréal, mai-juin (catalogue).  
1979 «Installations on Site», Mercer Union Gallery, Toronto, juil.-août.  
1978 Galerie A du Musée des beaux-arts, Montréal, août-oct.

### Principales expositions de groupe

- 1986 «Winnipeg Perspective — Illusion & Paradox», Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, janv.-mars (catalogue).  
1985 «Murray MacDonald/R. Holland Murray», Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal, mai-juin (catalogue).  
«Les vingt ans du Musée à travers sa collection», Musée d'art contemporain de Montréal, janv.-avril (catalogue).  
Exposition d'oeuvres choisies des finissants en maîtrise des 10 dernières années, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal.

- 1984 «Christiane Gauthier, Murray MacDonald, Carole Pilon», Galerie J. Yahouda Meir, oct.-nov.
- 1983 «Sites/Locations», installation extérieure en collaboration avec la galerie Optica, Montréal, sept.  
«Collection Prêt d'oeuvres d'art», Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec, mai-août.
- 1981 «Au lieu de...», installation au studio de l'artiste en collaboration avec Article, Montréal, avril-mai (catalogue).
- 1979 «20 x 20 Canada/Italia», Dov'e la Tigre, Milan, avril-mai (catalogue).  
Biennale des arts visuels, Galerie Weissman, Université Concordia, Montréal.
- 1978 «Compass Montreal», The Art Gallery at Harbourfront, Toronto, nov.-déc. (catalogue).
- 1977 «From This Point of View», Vancouver Art Gallery, Vancouver, sept.-oct. (catalogue).
- 1976 «Spectrum Canada» (exposition organisée par l'Académie Royale des arts du Canada), Complexe Desjardins, Montréal, juil. (catalogue).

#### Activités connexes

- 1985 Conservateur, «Wood of the West — Direction est», exposition regroupant 6 sculpteurs, Galerie Optica, Montréal, janv.-fév. (catalogue).
- 1983-1984 Séjour au studio d'artiste du Conseil des Arts du Canada, Cité internationale des arts, Paris.
- 1983 Artiste invité, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax.
- 1981-1985 Membre du Conseil d'administration, Galerie Optica, Montréal.
- 1981 Artiste invité, Dundas School of Art, Dundas, Ontario.
- 1980 Semi-finaliste, Symposium international de sculpture environnementale, Chicoutimi.
- 1979-1981 Membre fondateur de Article, Montréal.
- 1978 Artiste invité, Champlain Regional College, Montréal.
- depuis 1978 Enseignement de la sculpture (Université Concordia, Champlain Regional College, Dawson College).
- 1976 Participation technique à la réalisation d'oeuvres, Symposium de sculpture, Lindabrunn, Autriche.
- 1975 Participation technique à la réalisation d'oeuvres, Symposium international de sculpture, Vancouver.

# BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

## Articles de presse et de revues

- 1985 Chantal Boulanger, «Murray MacDonald», *Parachute*, no 38, Montréal, mars, avril, mai, p. 37-38.  
Pascale Beaudet, «Une exposition sans titre», *Vie des arts*, vol. XXIX, no 118, Montréal, mars 1985-printemps, p. 72.
- 1984 Jean Tourangeau, «Christiane Gauthier, Murray MacDonald, Carole Pilon», texte de présentation de l'exposition, Galerie J. Yahouda Meir, *Bulletin*, no 3, Montréal, oct.-nov.  
Bruce Russell, «Location/National», *Vanguard*, vol. 13, no 1, Vancouver, fév. p. 20-25.
- 1983 Pierre Landry, «Murray MacDonald», *Vanguard*, vol. 12, no 1, Vancouver, fév. p. 35.
- 1982 Gilles Toupin, *La Presse*, Montréal, 23 octobre, p. L 24.
- 1981 Jean Tourangeau, «Ateliers d'artistes pour des concepts vivants», *Vie des Arts*, vol. XXVI, no 105, Montréal, hiver 1981-1982, p. 29-31.  
Jean Tourangeau, «Au lieu de...», *Vanguard*, vol. 10, no 10, Vancouver, déc. p. 25-29.
- 1980 Diana Nemiroff, «Murray MacDonald — Installation», *Parachute*, no 20, Montréal, automne, p. 49-50.  
Gilles Toupin, *La Presse*, Montréal, 14 juin, p. D 20.
- 1979 Yana Sterbak, «Murray MacDonald», *Vanguard*, vol. 8, no 8, Vancouver, oct., p. 31-32.
- 1978 Arthur Perry, «From This Point of View — A Critical report on contemporary B.C. art at the Vancouver Art Gallery», *Artmagazine*, vol. 9, no 37, Toronto, mars-avril, p. 28-30.  
Judy Williams, «From This Point of View», *Artscanada*, no 218-219, Toronto, fév.-mars, p. 56-57.
- 1977 Alvin Balkind, «From This Point of View — 60 B.C. Painters, Sculptors, Photographers, Graphic and Video Artists», *Vanguard*, vol. 6, no 6, Vancouver, août-sept. p. 18-19.

## Catalogues et feuillets d'exposition

- 1986 «Quatrefoil», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; textes de Pierre Landry et de Allan Pringle.  
«Winnipeg Perspective — Illusion & Paradox», Winnipeg Art Gallery, Winnipeg; texte de Shirley Madill.
- 1985 «Murray MacDonald/R. Holland Murray», Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal; texte de Allan Pringle.  
«Les vingt ans du Musée à travers sa collection», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; texte de Gilles Godmer sur l'artiste.
- 1984 «Murray MacDonald», Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec; texte de Chantal Boulanger.
- 1983 «Site in Situ», Struts Gallery, Sackville, Nouveau-Brunswick; texte de l'artiste.
- 1982 «Spatial Conjunctions», Galerie Optica, Montréal et Eye Level Gallery, Halifax; texte de Jean Tourangeau.
- 1981 «Transitions», Hamilton Art Gallery, Hamilton; texte de l'artiste.  
«Au lieu de...», Galerie Articule, Montréal; texte de Pierre Desjardins.
- 1979 «20 x 20 Canada/Italia», Galleria Blu, Studio Luca Palazzoli, Dove la Tigre, Milano; textes de Renée Van Halm et de Diana Nemiroff.
- 1978 «Compass Montreal», The Art Gallery at Harbourfront, Toronto; texte de Renée Van Halm.
- 1977 «From This Point of View», Vancouver Art Gallery, Vancouver; texte de Luke Rombout.
- 1976 «Spectrum Canada», exposition organisée par l'Académie Royale des arts du Canada, Complexe Desjardins, Montréal.

## REMERCIEMENTS

Nous souhaitons en tout premier lieu adresser notre reconnaissance la plus vive à l'artiste pour la disponibilité dont il sut faire preuve tout au long de l'élaboration et de la mise sur pied de ce projet, et notamment lors de la préparation du présent catalogue. Ses précieux conseils auront permis que cette publication, tant par sa forme que par son contenu, corresponde étroitement à l'esprit de l'exposition. Nous aimerions également exprimer nos sincères remerciements à monsieur Allan Pringle pour l'enthousiasme avec lequel il a accepté de se joindre au projet. Sa collaboration au catalogue constitue une lecture originale de l'oeuvre susceptible d'en révéler certaines des significations sous-jacentes. Enfin, et à la demande de l'artiste, il y aurait lieu de souligner l'aide financière lui ayant été accordée par le Service des bourses du Conseil des Arts du Canada ainsi que la collaboration de David Jones, Robert Perrault et Spencer Stevenson durant la réalisation et le montage de cette installation.

P.L.

## REMERCIEMENTS

Nous souhaitons en tout premier lieu adresser notre reconnaissance la plus vive à l'artiste pour la disponibilité dont il sut faire preuve tout au long de l'élaboration et de la mise sur pied de ce projet, et notamment lors de la préparation du présent catalogue. Ses précieuses conseils auront permis cette publication, tant par sa forme que par son contenu, à correspondre étroitement à l'esprit de l'exposition. Nous aimerions également exprimer nos sincères remerciements à monsieur Allan Pringle pour l'enthousiasme avec lequel il a accepté de se joindre au projet. Sa collaboration au catalogue constitue une lecture originale de l'œuvre susceptible d'en révéler certaines des significations sous-jacentes. Enfin, et à la demande de l'artiste, il y aurait lieu de souligner l'aide financière lui ayant été accordée par le Service des bourses du Conseil des Arts du Canada ainsi que la collaboration de David Jones, Robert Perrault et Stephen Stevenson durant la réalisation et le montage de cette installation.

P. L.





MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL