

# *LA BEAUTÉ DU GESTE*





# *LA BEAUTÉ DU GESTE*

50 ans de dons au Musée d'art contemporain de Montréal

Josée Bélisle  
Conservatrice des collections

Musée d'art contemporain de Montréal  
Du 19 juin au 7 septembre 2014

Cette publication accompagne l'exposition *La Beauté du geste* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 19 juin au 7 septembre 2014.

Commissaire:  
Josée Bélisle, conservatrice des collections

Éditrice déléguée:  
Chantal Charbonneau

Rédaction des notices:  
Josée Bélisle, Marjolaine Labelle

Révision et lecture d'épreuves en français:  
Olivier Reguin

Lecture d'épreuves en anglais:  
Susan Le Pan, Judith Terry

Traduction:  
Susan Le Pan, Lou Nelson

Conception graphique:  
Fleury / Savard, design graphique

Impression:  
Croze inc.

Photographie:  
Nicolas Baier : p. 49; Alejandro Biazquez : couverture;  
Ivan Binet : p. 94–95; Michael Cullen : p. 65;  
Ron Diamond : p. 116–117; Denis Farley : p. 14 (fig. 4),  
16 (fig. 2), 27 (fig. 2), 28 (fig. 3), 72–73; MACM : p. 13  
(fig. 1–3), 14 (fig. 3), 22, 24 (fig. 1–4), 27 (fig. 1, 3), 28  
(fig. 1, 4), 76–79, 92–93; Guy L'Heureux : p. 134–135,  
138–139; Louis Lussier : p. 67; Peter Mallet : p. 106–107;  
Richard-Max Tremblay : p. 6, 8, 10, 14 (fig. 1, 2), 16 (fig. 1,  
3, 4), 19 (fig. 2–4), 28 (fig. 2), 31 (fig. 1–3), 33 (fig. 1),  
42–43, 45, 46–47, 50–63, 68–69, 71, 75, 81, 83, 85, 87–91,  
97–99, 101, 102–103, 105, 109–111, 114–115, 118–121,  
123, 126–137, 142–143, 146–147

Distribution:  
ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
www.abcartbookscanada.com  
info@abcartbookscanada.com

Couverture:  
Rafael Lozano-Hemmer, *Pulse Room*, 2006  
DON ANONYME, 2013

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 il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2014

Dépôt légal : 2014  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Musée d'art contemporain de Montréal

La Beauté du geste : 50 ans de dons au  
Musée d'art contemporain de Montréal

Catalogue d'une exposition tenue au Musée  
d'art contemporain de Montréal du 19 juin  
au 7 septembre 2014.

Comprend des références bibliographiques.  
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-550-70491-1

1. Musée d'art contemporain de Montréal – Expositions.  
2. Art – 20<sup>e</sup> siècle – Expositions. I. Bélisle, Josée. II. Titre.

N6488.C3M65 2014 708.11'428 C2014-941062-XF

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Collection Loto-Québec, partenaire principal  
du Musée d'art contemporain de Montréal

*Avant-propos* 7

JOHN ZEPPETELLI

*Foreword* 9

JOHN ZEPPETELLI

*La Beauté du geste,  
le geste de donner* 11

JOSÉE BÉLISLE

*The Grace of a Gesture,  
the Gesture of Giving* 23

JOSÉE BÉLISLE

*Les donateurs 1964–2014* 35

*50 dons majeurs* 41

*Notices* 149

*Notes* 165

*Liste des œuvres* 181

JOHN ZEPPELLI, DIRECTEUR GÉNÉRAL ET CONSERVATEUR EN CHEF

*Dans son classique Essai sur le don, l'anthropologue français Marcel Mauss propose une théorie sur le donateur, le don et le récipiendaire : « Les objets ne sont jamais complètement séparés des hommes qui les échangent », écrit-il éloquentement. Le lien indissoluble entre donateur et don — le don comme partie intégrante du donateur — fait de la donation une transaction moins innocente qu'il n'y paraît. En fait, il crée un lien social et une obligation, chez le récipiendaire, de donner en retour. Il crée des relations. La réciprocité et l'échange constituent la base de l'amitié, peut-être même des sociétés justes et prospères. En bout de ligne, la réciprocité favorise une meilleure manière de vivre.*

*Le mois de juin 2014 marque le 50<sup>e</sup> anniversaire de la fondation du Musée d'art contemporain de Montréal, institution qui est née des désirs, de l'initiative et, peut-être plus important encore, des dons de collectionneurs et d'artistes. La création même du Musée découle de la grandeur d'âme de ses donateurs. La Beauté du geste, notre vaste hommage à ceux et celles qui ont fondé et construit le MACM, est une exposition festive réunissant quelque 200 œuvres offertes au cours des cinquante dernières années, un geste formel de réciprocité qui prend la forme d'une exposition et qui souligne la générosité des nombreux donateurs et défenseurs du Musée.*

*Avoir cinquante ans n'est jamais chose simple. Bien que le terme de la « crise » typique ne s'y applique pas, cette importante institution se trouve néanmoins, métaphoriquement, en mi-parcours. Nous sommes au seuil d'une stimulante période de transition et de renouveau. Nous préparons de plusieurs manières les cinquante prochaines années et nous sommes déterminés à poser des fondations qui les rendront formidables. Notre responsabilité est de faire en sorte que l'intérêt, la splendeur et la pertinence soient indéfectiblement au rendez-vous.*

*L'exposition La Beauté du geste est justement tournée vers le futur. Le visiteur y appréciera la mise en présence de la peinture et de la sculpture, de la photographie et de la vidéo, ou encore du flux lumineux et de l'environnement sonore, mais dans une perspective très contemporaine que l'on pourrait dire de déroutement : le travail sur la perception même, quant à l'aspect plastique des œuvres, déroute nos sens ; et l'interrogation critique sur notre société à travers la production artistique met en déroutement les idées toutes faites.*



## FOREWORD

JOHN ZEPPELLI, DIRECTOR AND CHIEF CURATOR

*In his classic work *The Gift*, French anthropologist Marcel Mauss theorizes and reflects upon the giver, the gift and the recipient: “The objects are never completely separated from the men who exchange them,” he writes tellingly. An indissoluble link between the giver and the gift—the gift being a part of the giver—makes the act of giving not as innocent a transaction as it might seem. Indeed, it creates a social bond and an obligation to reciprocate on the part of the recipient. It creates relationships. Reciprocity and exchange are the basis of friendship, perhaps also of just and prosperous societies. Ultimately, reciprocity promotes a better way of living.*

*The month of June 2014 marks the fiftieth anniversary of the founding of the Musée d’art contemporain, a museum that grew out of the wishes, the enterprise and, perhaps most importantly, the donations of collectors and artists. The Musée’s very inception is the result of the kindness of givers. The Grace of a Gesture is our sprawling homage to the builders and makers of the MACM, a celebratory exhibition comprising some 200 artworks donated over the last fifty years—a formal act of reciprocity, in the form of an exhibition, for the generosity of the museum’s many donors and supporters.*

*Being fifty years old is never uncomplicated. Although the word “crisis” doesn’t apply, this important institution finds itself in a metaphorical mid-life nonetheless. We are entering an exciting period of transition and renewal. In many ways, we are planning for the next fifty years and are determined to lay the groundwork to make them stupendous. Our responsibility is to ensure continued and undiminished interest, greatness and relevance.*

*The exhibition *The Grace of a Gesture* is indeed forward looking. Visitors will appreciate its vibrant presentation of painting, sculpture, photography and video, as well as its environment of light and sound, but from a highly contemporary perspective that could be described as changing course: this is art that works on perception itself, visually speaking, that unsettles our senses; and art that casts a critical gaze on our society through works that overturn ready-made ideas.*

# La Beauté du geste, le geste de donner

JOSÉE BÉLISLE



JOHN LYMAN  
*Sun Bathing I*, 1955  
DON DE L'ARTISTE, 1964

*La Beauté du geste* — 50 ans de dons au Musée d'art contemporain de Montréal illustre la part essentielle des artistes et des collectionneurs à l'édification et à la consolidation de la Collection. Chaque œuvre exposée est un hommage à celui ou à celle qui a accepté de s'en départir pour la partager avec les autres, au sein d'une institution devenue son lieu d'accueil, de conservation et de diffusion. La beauté du geste réside avant tout dans son caractère intangible et sa dimension symbolique, puis, dans les aspects plus concrets — voire formels — de la marque, de la trace et de la matière. L'expression tangible du partage et de l'échange, de l'intention et de ses conséquences, du renoncement et de la pérennité, s'incarne dans le geste, l'acte de donner.

Les grands anniversaires deviennent souvent le moment d'un examen rétrospectif convoquant les notions de cheminement, d'accomplissement et de reconnaissance. Cet exercice réinstaure le devoir de mémoire et la primauté de l'histoire. Et cette dernière nous a appris à quel point les musées sont tributaires de cette fusion *fictive*, tantôt naturelle, tantôt inattendue, de la *passion* animant les collectionneurs et de la *raison* régissant les institutions muséales. Plus que jamais, la part des collectionneurs à la conservation et à la promotion de la création contemporaine s'avère déterminante. « All great museums are collections of great collections », précise justement James Cuno, le directeur du Art Institute of Chicago<sup>1</sup>.

Aussi, à l'occasion de son cinquantenaire, le Musée d'art contemporain de Montréal souhaite-t-il célébrer l'importante contribution apportée au développement de la Collection par 800 généreux donateurs. En effet, parmi les 7 800 œuvres répertoriées à ce jour, 3 500 ont été offertes en don, soit une proportion substantielle de 45 pour 100. Et ce, dès les tout débuts du Musée, alors qu'une quarantaine d'artistes, dix collectionneurs, trois galeries et une fondation ont gracieusement cédé une centaine d'œuvres au cours de 1964–1965. Au fil des ans, le milieu artistique et celui des collectionneurs ont apporté un soutien assidu à l'essor d'une institution qui s'est affirmée comme le premier musée québécois et canadien uniquement consacré à l'art contemporain. Pur produit de cette « Révolution

tranquille » qui a profondément transformé les structures sociales et culturelles au cours des années 1960, le Musée vit à nouveau une intense période de mutations.

Les expositions de la Collection intègrent régulièrement et naturellement à leur parcours des œuvres ayant été l'objet de dons. *Déjà — Grand déploiement de la Collection* à l'été 2011, en proposait 50 parmi la centaine d'œuvres choisies; *La Question de l'abstraction* inclut actuellement 44 dons parmi ses 104 œuvres. Afin de souligner la qualité et la pertinence des dons au Musée et de démontrer les liens qu'ils entretiennent avec le projet de constituer une collection nationale, l'exposition *La Beauté du geste* réunit cette fois, de manière exclusive, plus de deux cents œuvres qui ont été généreusement offertes en don. Reconnaisant à l'évidence l'importance de ces dons, le Musée tient à les partager avec la collectivité qui le fréquente et à manifester à nouveau publiquement sa gratitude.

Pluridisciplinaire, transhistorique et volontiers hétérogène, l'exposition met en lumière — au sein de cinq salles, dans le Jardin de sculptures et sur le toit — l'à-propos des dons d'artistes, l'apport soutenu de grands collectionneurs, le caractère exceptionnel de certains corpus monographiques, la dimension spectaculaire de quelques grandes installations et la particularité de regroupements apparemment hétéroclites. L'exposition propose une histoire, ou plutôt un ensemble de petites histoires reliées, d'une part, à l'arrivée progressive de chacune des œuvres, et, d'autre part, aux grands courants qui ont façonné l'art des 50 dernières années.

**De John Lyman  
à Eve Sussman :  
50 ans — 50 œuvres**

Dans un premier temps, en guise d'introduction à tous ces ensembles, un aperçu rétrospectif, condensé, voire légèrement exubérant, illustre, à travers 50 œuvres, les 50 premières années d'existence du Musée. Ce panorama librement chronologique permet de rappeler certaines parmi toutes ces formidables donations qui ont enrichi la Collection et de se remémorer quelques moments importants de l'histoire du Musée.

Fondé le 1<sup>er</sup> juin 1964, ouvert au public en mars 1965 dans des locaux temporaires à la Place Ville Marie, et inauguré en juillet de la même année au Château Dufresne, rue Sherbrooke Est (l'actuel Musée des arts décoratifs), le Musée d'art contemporain a été mis sur pied suivant la volonté expresse du milieu des artistes, des critiques et des historiens, dans la foulée de l'avènement du ministère des Affaires culturelles, en 1961, et de celui de l'Éducation, en 1964. Le projet du Musée répondait à un besoin réel et



1.



2.

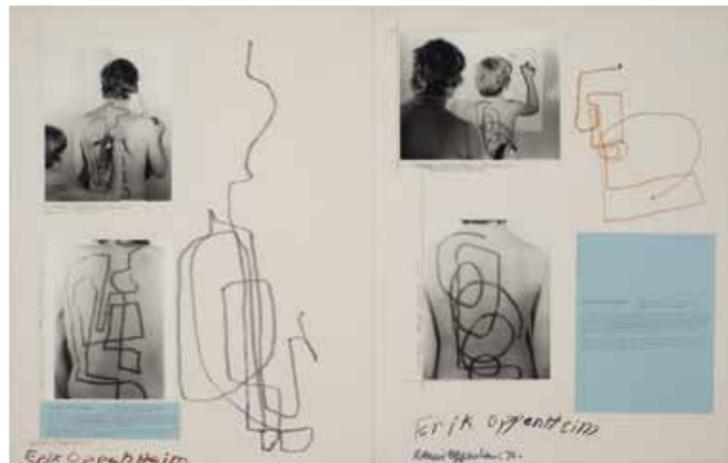


3.

- 1. **ROBERT ROUSSIL**  
*Douze jours de la semaine*, 1964  
DON DE L'ARTISTE, 1965
- 2. **CHARLES DAUDELIN**  
*Composition n° 1*, 1966  
DON DE L'ARTISTE, 1967
- 3. **LUIS FEITO**  
*572*, 1967  
DON DE GILLES CORBEIL, 1969



1.



2.



3.



4.

- 1. **PAUL-ÉMILE BORDUAS**  
*Sans titre (n° 64)*, vers 1958  
 DON DES MUSÉES NATIONAUX DU CANADA, 1973
- 2. **DENNIS OPPENHEIM**  
*Two Stage Transfer Drawing—  
 (Dennis and Erik)*, 1971  
 DON DE ROGER BELLEMARE, GALERIE B, 1975
- 3. **HANS ARP**  
*Apparat d'une danse*, 1960  
 DON DE H. ARNOLD STEINBERG, 1976
- 4. **MICHEL SAULNIER**  
*Rue de banlieue*, 1982  
 LEGS RENÉ PAYANT, 1988

urgent de doter Montréal d'une institution et d'équipements permettant la mise en valeur et la conservation de l'art québécois contemporain et sa confrontation avec les grands courants de l'art international. En 1968, le Musée s'installe à la Cité du Havre, dans le bâtiment qui abritait la Galerie d'art international de l'Exposition universelle Terre des Hommes. Depuis 1992, il occupe ses locaux actuels au cœur du quadrilatère de la Place des Arts.

Dès 1964, John Lyman offre son tableau *Sun Bathing I*, 1955. Or, la fondation de la Société d'art contemporain par John Lyman en 1939 à Montréal constitue le point de départ du champ d'investigation du Musée, de son programme d'expositions et du développement de ses collections. Pour les artistes regroupés autour de Lyman — Paul-Émile Borduas, Fritz Brandtner, Stanley Cosgrove, Goodridge Roberts, Jori Smith... —, il s'agissait, avant tout, de rejeter l'académisme de la peinture officielle et d'affirmer leur désir de renouveler le langage plastique.

La présence dynamique des sculpteurs se manifeste avec vigueur au cours des années 1960, notamment par la fondation en 1961 de l'Association des sculpteurs du Québec et par leurs nombreuses participations aux expositions du tout nouveau Musée d'art contemporain, auquel ils offriront des œuvres dès le début. Mentionnons ainsi la générosité d'Yves Trudeau, Armand Vaillancourt, Robert Roussil et Charles Daudelin.

La constitution de la Collection Borduas du Musée est certes tributaire de la donation substantielle, par les Musées nationaux du Canada, en 1973, d'un corpus formé de 46 peintures (principalement des années 1950), de quatre aquarelles, de trois gouaches de 1942, d'un fusain de 1943, et d'un ensemble de 21 petites encres réalisées sur des cartons de Gitanes, v. 1959–1960. Ramenées de l'atelier parisien où elles se trouvaient au moment du décès de l'artiste, les œuvres de la collection familiale étaient accompagnées de documents personnels, de correspondance, de manuscrits, de carnets de notes et de cours, ..., un ensemble au potentiel historique extraordinaire qui deviendra le Fonds Paul-Émile Borduas. La Collection Borduas compte à ce jour 123 œuvres, parmi lesquelles 81 ont été données.

Entre 1967 et 2004, Guy Joussemet fait don de 35 œuvres, parmi lesquelles celles d'Asger Jorn, Toni Onley, Beauford Delaney, Antoni Tàpies, Takis et Jesús-Rafael Soto.

Au long d'une période de 16 ans, de 1972 à 1988, le Dr Max Stern, M<sup>me</sup> Iris Stern, la Galerie Dominion et la Fondation Max et Iris Stern ont consenti la donation exceptionnelle de 87 pièces, parmi lesquelles figurent des œuvres de Hans Arp, Henry Moore, Auguste Rodin, Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Alfred Pellan, Jean-Philippe Dallaire, John Lyman, Emily Carr, Lawren Harris, A. Y. Jackson, ...



1.



2.

1. **BETTY GOODWIN**

*Red Sea*, 1984  
DON DE CHARLES S. N. PARENT, 1988

2. **HENRY SAXE**

*Cactus*, 1967  
DON DE ESPERANZA ET MARK SCHWARTZ, 1991

3. **JUDIT REIGL**

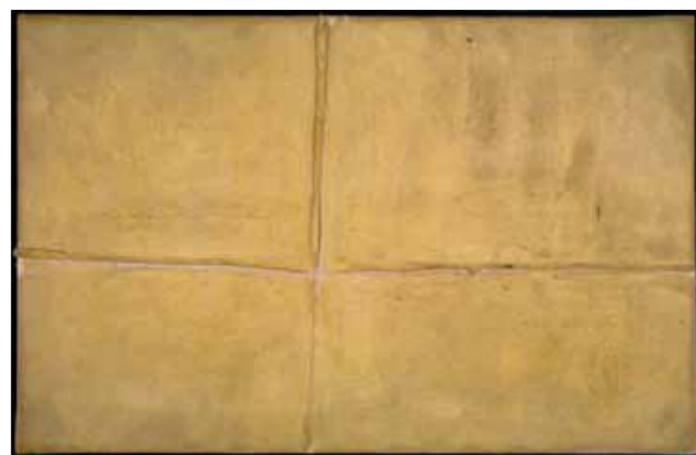
*Déroulement*, 1974  
DON DE ANDRÉE ET PATRICE DROUIN, 1995

4. **ANTONI TÀPIES**

*Blanca en forma de creu*, 1963  
DON DE CLAUDE M. GENEST, 1996



3.



4.

En 1976, 11 donateurs, un groupe de médecins parmi lesquels le Dr Champlain Charest, offraient la sculpture-fontaine *La Joute*, 1974, de Jean-Paul Riopelle. Installée d'abord sur le site des Jeux olympiques, elle occupe maintenant la place Riopelle, au cœur du quartier international de Montréal. La même année, 12 mécènes ont contribué de moitié à l'achat du tableau *Portrait au visage rose et bleu*, 1936–1937, d'Henri Matisse.

Entre 1984 et 2012, Ruby et Bruno M. Cormier — l'un des signataires du manifeste *Refus global* — ont offert 34 œuvres, principalement celles des protagonistes de l'aventure automatiste et de ses suites, Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron, Marcel Barbeau, Claude et Pierre Gauvreau, ...

De 1986 à 2007, Esperanza et Mark Schwartz ont offert huit œuvres du pionnier de l'art vidéo Nam June Paik. Explorant l'univers des médias et de la télévision, de l'histoire de l'art et de la civilisation, ces œuvres constituent un ancrage à la réflexion sur la culture actuelle, les nouveaux médias et la technologie.

En 1988, le Musée acceptait avec gratitude le Legs René Payant, un ensemble de 45 œuvres actuelles, principalement québécoises, provenant de la collection personnelle du professeur, théoricien et critique décédé en 1987. Dans l'exposition, l'ensemble *Rue de banlieue*, 1982, de Michel Saulnier, illustre bien l'engagement de Payant à soutenir la pertinence de nouvelles pratiques. Également en 1988, le don du spectaculaire dessin *Red Sea*, 1984, de Betty Goodwin, par Charles S. N. Parent, ajoute à la douzaine d'œuvres représentant déjà l'artiste au sein de la Collection. Le Musée possède maintenant un ensemble de 54 œuvres de Betty Goodwin, parmi lesquelles 32 ont été données.

En 1994, le Legs Marian Scott complète par 10 autres œuvres le corpus de l'artiste qui avait offert un de ses tableaux dès 1967. En 1995, le Musée reçoit une importante donation de 37 œuvres du peintre québécois Louis Comtois, décédé à New York en 1990, grâce à la générosité de l'artiste et de Reiner Schürmann, avec la collaboration de l'American Friends of Canada.

Entre 1996 et 2011, Robert-Jean Chénier donne 32 œuvres actuelles, parmi lesquelles celles des artistes Dominique Blain, Michel Goulet, Jean McEwen, Richard Mill, Raymonde April, Pierre Granche, et Marina Abramovic, ... Entre 1997 et 2012, Pierre Bourgie offre 15 œuvres, notamment de Geneviève Cadieux, Andres Serrano, Pascal Grandmaison, Martha Fleming et Lyne Lapointe, ... Entre 1998 et 2012, Katerine Mousseau cède 64 œuvres de Jean-Paul Mousseau. Le don, en 2004, des 111 titres de l'œuvre photographique de Charles Gagnon par Michiko Yajima consolide substantiellement le corpus de l'artiste peintre, photographe et cinéaste expérimental. Germaine Gaucher offre également des tableaux importants d'Yves Gaucher.

Les dons en 2008 et 2009 de tableaux d'Anselm Kiefer — *Karfunkelfee*, 1990, par Irving Ludmer; et *Die Frauen der Antike*, 1999, par Rosaire Archambault, Pierre Bourgie et Robert-Jean Chénier — constituent des moments exceptionnels dans l'histoire du Musée. Dans l'excès contenu d'une matérialité décuplée et par la puissance unique de la charge expressive, ces œuvres témoignent de rapports à l'histoire et au destin individuel.

En 2012 et 2013, un ensemble unique de travaux de Daniel Buren a fait son entrée au Musée, grâce à la générosité de Christian Mailhot, Jacques Mailhot et Ellis Gaston. Enfin, Debbie Zakaib et Alexandre Taillefer ont offert, en 2014, *Wintergarden*, 2011, d'Eve Sussman.

Partielle, cette nomenclature abrégée de dons majeurs n'en témoigne pas moins de la participation considérable de très nombreux collectionneurs à l'accroissement judicieux de la Collection. Suivra, au catalogue, le répertoire de tous les donateurs 1964–2014.

**Toutes tendances,  
toutes disciplines,  
toutes générations, ...  
le portrait d'une époque**

Pour cette exposition anniversaire consacrée aux dons, il a fallu se résoudre à l'évidente impossibilité de rendre compte de la totalité des 3 500 œuvres gracieusement offertes à ce jour, et donc à la nécessité d'y opérer une obligatoire sélection. Ce choix de 200 d'entre elles propose en somme une anthologie éclatée d'œuvres phares, reflets de moments clés et d'esthétiques parfois contrastées. Bien qu'elle puisse s'y référer à l'occasion, *La Beauté du geste* n'établit certes pas, de manière exhaustive, l'histoire de la Collection. Mais chacune des œuvres exposées s'inscrit à point nommé au sein de ses axes de développement visant essentiellement, sans exclusion de médium ou de discipline, la recherche de pratiques fortes, pertinentes, novatrices ou renouvelées. En bref, il s'agit de collectionner de manière substantielle les principaux artistes québécois, de représenter de manière significative les grandes figures canadiennes et de situer ces pratiques dans le contexte de l'art contemporain international. Exemplaires, parfois spectaculaires, les œuvres constituent un tableau vivant de l'époque actuelle, une époque de questionnements et de mutations donnant lieu tout autant à la production de peintures et de sculptures, qu'à la prépondérance de l'image photographique, de la projection filmique et vidéographique et des diverses possibilités de l'installation.

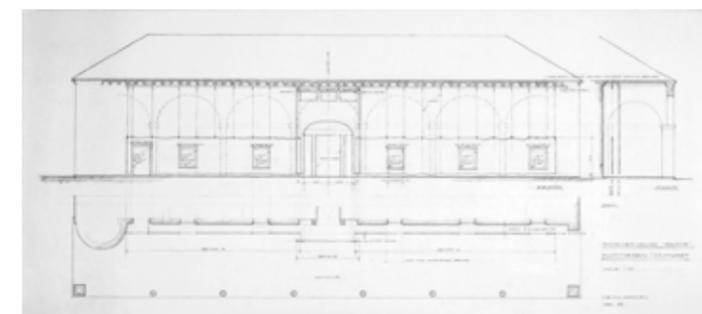
Certaines œuvres remarquables, récemment exposées dans d'autres contextes, seront forcément absentes de la présentation: par exemple, les œuvres suivantes, qui faisaient partie de *Autour de l'abstraction II*



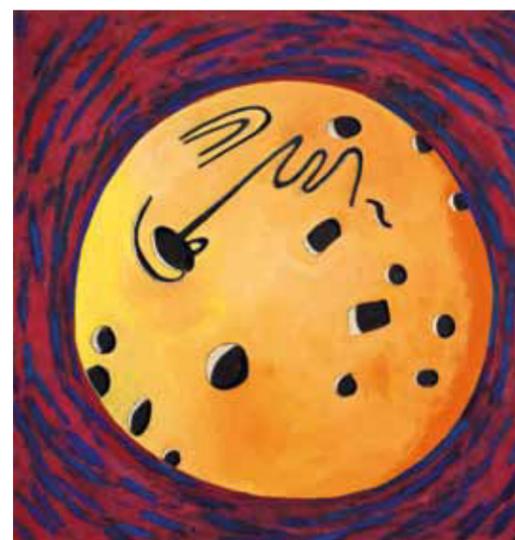
1.



2.



3.



4.

1. **GEORGE S. ZIMBEL**  
*Kennedy-Nixon TV Debate*, 1960  
DON DE L'ARTISTE, 2000
2. **ROLAND BRENER**  
*Houses of Digital – House of Bloat, House of Pinch, House of Blinch*, 1997–1999  
DON DE L'ARTISTE, 2001
3. **MELVIN CHARNEY**  
*Better if they think they are going to a farm... A Stuttgart Façade (étude)*, 1983  
DON DE LA DOCTEURE DARA A. CHARNEY, 2003
4. **PATERSON EWEN**  
*An Australian Aboriginal Sees the Man on the Moon*, 1999  
DON ANONYME, 2012

— *Remarques sur les couleurs : Ntamara* (de la série *Real Pictures*, 1995) d'Alfredo Jaar, don de Solita et Steven Mishaan ; les travaux situés *Nivéen, Ébène, Lavande* et *Quetsche* de Daniel Buren, et *Remarques sur les couleurs*, de Gary Hill. C'est également le cas pour *The School of Velocity: 24 Hours of Music Divided into Fifteen Minute Intervals* (extrait de 30 minutes, 1993), de Rodney Graham ; ainsi que des œuvres de Raymond Gervais, Michel Goulet, Dorothea Rockburne, Ilya et Emilia Kabakov, David et Royden Rabinowitch, toutes exposées au sein du grand déploiement de la Collection, *Déjà*, à l'été 2011.

Articulée en différents segments, l'exposition propose divers axes de lecture constituant autant de voies d'entrée dans la richesse et la profondeur de la Collection, tout en révélant le potentiel expressif de chacune des œuvres et leurs innombrables rapports aux grands courants qui ont marqué l'histoire de l'art récent.

Ainsi, certaines œuvres photographiques réfèrent à la performance, comme *Self Portrait with Skeleton*, 2003, de Marina Abramovic, et *Montréal 2 (Musée d'art contemporain de Montréal)*, 2001, de Spencer Tunick, tout en enchâssant une dimension existentielle poignante ; ou encore des considérations politiques, féministes et identitaires, comme il en est de *ID (Identify-Identity)*, 1990, de Lorna Simpson. L'installation de Kent Monkman *The Night of September 12, 1759*, 2011, associe le discours politique, le réexamen de l'histoire et une dose d'humour décapant. L'installation interactive *Pulse Room*, 2006, de Rafael Lozano-Hemmer, objet d'une exposition solo, magnifie la notion même d'expérience par la captation des fréquences cardiaques des visiteurs dans le geste et l'action, dans l'ombre et la lumière — celle de 300 ampoules à incandescence scintillant dans un espace vaste et dépouillé. Les rapports au cinéma, à la transformation et à la migration de l'image ainsi qu'à la trame narrative sont examinés dans les œuvres de projection de Marcel Dzama, Pascal Grandmaison et Atom Egoyan.

Ron Martin, Stéphane LaRue, François Lacasse et Dil Hildebrand maintiennent l'attachement aux composantes spécifiques de la peinture, alors que Francine Savard (*Tu m', un dernier tableau*, 2009), Anthony Burnham, Eleanor Bond, Monique Mongeau (*L'Herbier*, 1993–2008) y réintègrent, de manière conceptuelle, la notion de contenu, les rapports à l'histoire de l'art, à l'environnement et à la nature. Dans l'accumulation et la fragmentation, dans le recours à l'objet trouvé, recyclé et bricolé, la sculpture, toujours manifestement présente, évolue et se transforme : *Réflexions sur un atoll : pourquoi Vuitton*, 1994, de Cozic, *Les Bois flottés* de Serge Murphy, *Model: Decoy Homes*, 1987, de Kim Adams. Avec *Lamento*, 1987–1988, Roland Poulin ancre dans la sobre polychromie et la densité des volumes les archétypes de la mémoire collective et la force symbolique du geste artistique. Dans le Jardin de

sculptures se retrouvent aussi les œuvres de Giuseppe Penone, de Henry Moore et de Trevor Gould.

Installée sur le toit du Musée en 1992, au moment de l'exposition inaugurale *Pour la suite du Monde, La Voie lactée* de Geneviève Cadieux emprunte son iconographie au tableau de Man Ray *À l'heure de l'Observatoire – Les Amoureux*. Le panneau lumineux fusionne les références artistiques et personnelles, en positionnant au sein de la représentation la réalité du paysage et l'image d'une bouche entrouverte — celle de la mère, devenue le symbole poétique du langage, de la puissance créatrice et de l'origine de l'être.

Une seconde œuvre sur le toit, le monumental néon *Souvenirs du futur*, 2010, de Laurent Grasso, occupe le ciel de Montréal le temps de ce 50<sup>e</sup> anniversaire. Ces « souvenirs du futur » décrivent justement et poétiquement ce qu'est la Collection du Musée, un héritage tangible à conserver pour les générations à venir : de multiples ensembles d'objets de désir et de coups de cœur, également garants des voix de la raison et du sens de l'histoire. En 1948, Paul-Émile Borduas écrivait dans *Refus global* : « Un magnifique devoir nous incombe aussi : conserver le précieux trésor qui nous échoit. [...] Ce trésor est la réserve poétique [...] le magique butin [...] l'incorruptible réserve sensible de demain... »

Que tous les artistes, collectionneurs et donateurs dont les noms suivent en ces pages soient à nouveau sincèrement remerciés pour leur apport vital à la Collection du Musée.

1. James Rondeau, *Contemporary Collecting: The Donna and Howard Stone Collection*, Chicago, The Art Institute of Chicago ; New Haven et Londres, Yale University Press, 2010, p. 6. James Cuno était alors directeur du Art Institute of Chicago. Il est maintenant président directeur général du J. Paul Getty Trust, à Los Angeles.

# The Grace of a Gesture, the Gesture of Giving

JOSÉE BÉLISLE



YVES TRUDEAU  
*L'Homme révolté ou  
Composition 412, 1963*  
GIFT OF THE ARTIST, 1965

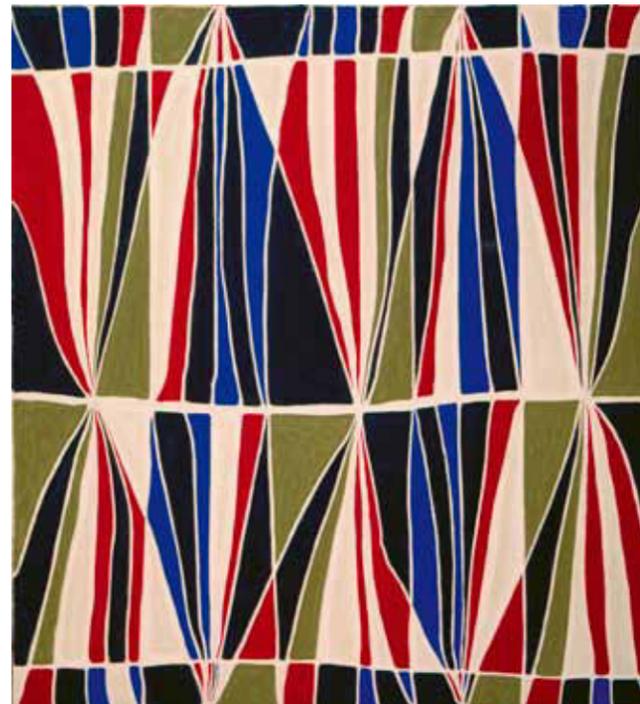
*The Grace of a Gesture—Fifty Years of Gifts to the Musée d'Art Contemporain de Montréal* illustrates the essential role played by artists and collectors in establishing and consolidating the Collection. Each work on view is a tribute to the person who agreed to part with it in order to share it with others, within an institution that has become the place where it is housed, preserved and displayed. The grace of this gesture lies, first of all, in its intangible nature and its symbolic dimension, and then in its more concrete—even formal—aspects to do with the trace, mark and matter. The tangible expression of sharing and exchange, intention and its consequences, renunciation and continuity, is embodied in that gesture, the act of giving.

Important anniversaries often become a time for a retrospective examination involving the notions of progression, achievement and acknowledgment. This exercise reinstates the duty to remember and the pre-eminence of history. For history has taught us to what extent museums depend on this *fictional* melding—sometimes obvious, sometimes surprising—of the *passion* that inspires collectors and the *reason* that governs institutions. More than ever, the part played by collectors in preserving and promoting contemporary art is proving critical. As James Cuno, Director of the Art Institute of Chicago, so aptly puts it: “All great museums are collections of great collections.”<sup>1</sup>

And so, to mark its fiftieth anniversary, the Musée d'art contemporain de Montréal would like to celebrate the invaluable contribution made to building the Collection by 800 generous donors. In fact, of the 7,800 works in the museum's current holdings, 3,500 were presented as gifts—a sizable proportion amounting to forty-five percent. This has been true since the museum's very beginnings, when some forty artists, ten collectors, three galleries and one foundation graciously donated around one hundred works in 1964–1965. Over the years, the arts community and numerous collectors have provided unstinting support for the growth of an institution that has carved out a position as Canada and Québec's premier museum dedicated exclusively to contemporary art. A pure product of that “Quiet Revolution” which utterly transformed social and cultural



1•



2•



3•



4•

- 1• **JAMES EDWARD RITCHIE**  
*Untitled*, 1966  
GIFT OF GILLES HÉNAULT, 1966
- 2• **MARIAN SCOTT**  
*Untitled*, 1966  
GIFT OF THE ARTIST, 1967
- 3• **KAZUO NAKAMURA**  
*Untitled*, 1959  
GIFT OF TREVOR PECK, 1970
- 4• **HANS ARP**  
*Figure mythique*, 1950  
GIFT OF MARGUERITE ARP-HAGENBACH  
AND IRIS AND DOCTOR MAX STERN, 1972

structures in the 1960s, the Musée is once again living through a period of intensive change.

Exhibitions devoted to the Collection regularly, and naturally, feature works received as gifts. *Déjà—The Collection on Display*, presented in summer 2011, included 50 among its selection of 100 or so pieces; *A Matter of Abstraction* currently contains 44 gifts among its 104 works. To underscore the quality and relevance of gifts to the museum, and demonstrate how they relate to the project of constituting a public collection, the new exhibition *The Grace of a Gesture* is made up entirely of more than 200 works that were generously offered as gifts.

Clearly recognizing the importance of these donations, the museum wishes to share them with the community of Musée visitors and once again publicly express its gratitude. This multidisciplinary, transhistorical and intentionally heterogeneous presentation, laid out in five galleries, in the Sculpture Garden and on the roof, brings out the relevance of the gifts from artists, the ongoing support of major collectors, the remarkable character of certain bodies of works by a single artist, the spectacular aspect of some large-scale installations and the distinctive nature of some seemingly unusual associations. The exhibition sets out a story, or rather a series of short stories, connected with the gradual arrival of the various works, as well as the main trends that have shaped the art of the last fifty years.

**From John Lyman  
to Eve Sussman:  
Fifty years—fifty works**

To begin with, by way of an introduction to all these groupings, a condensed, even somewhat exuberant, retrospective glimpse illustrates the Musée's first fifty years of existence through some fifty selected works. This loosely chronological overview highlights some of the many wonderful donations that have enriched the Collection and recalls certain significant moments in the museum's history.

Founded on June 1, 1964, opened to the public in March 1965 in temporary premises in Place Ville Marie and inaugurated in July of the same year at Château Dufresne (now the Musée des arts décoratifs), on Sherbrooke East, the Musée d'art contemporain was established as a result of the express wishes of artists, critics and historians, in the wake of the creation of Québec's Ministère des Affaires culturelles, in 1961, and Ministère de l'Éducation, in 1964. The Musée project came in response to a real and urgent need to provide Montréal with an institution and facilities for displaying and preserving contemporary Québec art and relating it to the major movements in international art. In 1968, the museum relocated

to Cité du Havre, to the building that housed the Gallery of International Art at Expo 67 Man and His World. Since 1992, it has been in its current home at the heart of the Place des Arts site.

Right away, in 1964, John Lyman donated his painting *Sun Bathing I* (1955). Indeed, Lyman's founding of the Contemporary Arts Society in 1939 in Montréal forms the starting point of the museum's range of investigation, exhibition program and the development of its collections. For the artists gathered around Lyman—Paul-Émile Borduas, Fritz Brandtner, Stanley Cosgrove, Goodridge Roberts, Jori Smith—it was primarily a matter of rejecting the academicism of official painting and asserting their desire to forge a new visual language.

Sculptors made their presence energetically felt in the 1960s with the founding, in 1961, of the Association des sculpteurs du Québec as well as through their numerous contributions to shows at the brand-new Musée d'art contemporain, to which they donated works right from the start. Here we should mention the generosity of Yves Trudeau, Armand Vaillancourt, Robert Roussil and Charles Daudelin, among others.

The formation of the Musée's Borduas Collection arose out of the substantial donation, by National Museums of Canada in 1973, of a body of works made up of 46 paintings (mainly from the 1950s), four watercolours, three gouaches from 1942, a 1943 charcoal drawing and a series of 21 small ink drawings on Gitanes cigarette packages produced around 1959–1960. Brought back from the artist's Paris studio after his death, these works in the family collection were accompanied by private papers, correspondence, manuscripts, notebooks, class notes—a legacy of extraordinary historical potential that would become the Paul-Émile Borduas Archives. Today, the Borduas Collection comprises 123 works, 81 of them donated.

Between 1967 and 2004, Guy Joussemet donated 35 works, including pieces by Asger Jorn, Toni Onley, Beauford Delaney, Antoni Tàpies, Takis and Jesús-Rafael Soto.

Over a sixteen-year period, from 1972 to 1988, Dr. Max Stern and Mrs. Iris Stern, the Dominion Gallery and the Max and Iris Stern Foundation gave the Musée a remarkable total of 87 pieces, among which are works by Hans Arp, Henry Moore, Auguste Rodin, Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Alfred Pellan, Jean-Philippe Dallaire, John Lyman, Emily Carr, Lawren Harris, A. Y. Jackson and others.

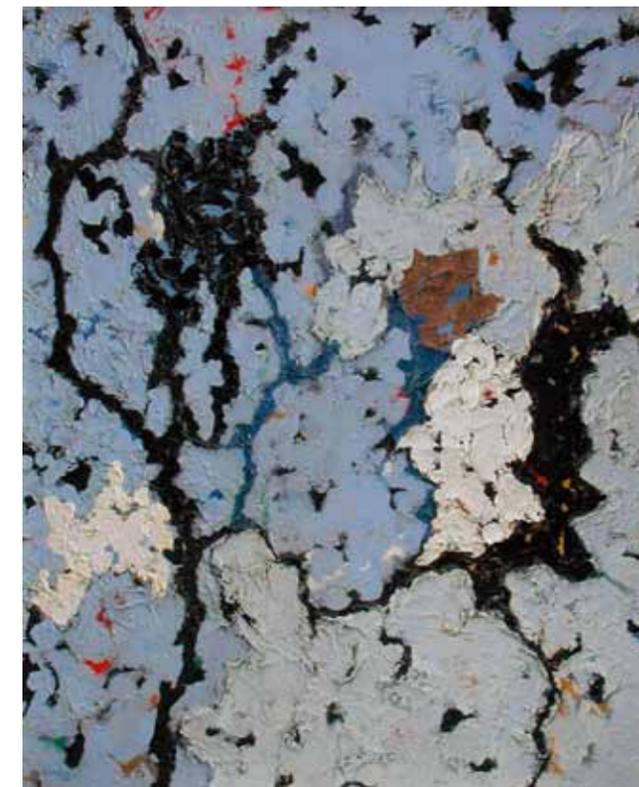
In 1976, eleven donors—a group of physicians including Dr. Champlain Charest—donated the fountain-sculpture *La Joute*, 1974, by Jean-Paul Riopelle. Initially installed at the site of the Montréal Olympics, it now sits at Place Riopelle, in the heart of the city's international district. That same year, twelve patrons contributed half of the purchase price of Henri Matisse's painting *Portrait au visage rose et bleu*, 1936–1937.



1.



2.



3.

- 1. **JEAN DALLAIRE**  
*Le Fumeur d'opium [3 Dancers]*, 1954  
GIFT OF IRIS STERN, 1974
- 2. **ANDY WARHOL**  
*Electric Chair*, 1963  
GIFT OF GALERIE GILLES GHEERBRANT, 1981
- 3. **FERNAND TOUPIN**  
*Untitled*, 1962  
GIFT OF GEORGES DELRUE, 1983



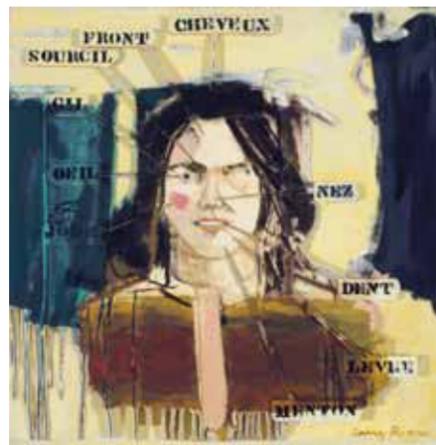
1.



2.



3.



4.

- 1. **RICHARD TUTTLE**  
*Untitled*, 1976  
GIFT OF JOHN HEWARD, 1984
- 2. **CLAUDE VIALLAT**  
*Bâche*, 1981  
GIFT OF ROY LACAUD HEENAN, 1994
- 3. **MIMMO PALADINO**  
*Untitled*, 1985  
GIFT OF NAHUM GELBER, 1997
- 4. **LARRY RIVERS**  
*Revisited Vocabulary Lesson*, 1991  
ANONYMOUS GIFT, 1998

Between 1984 and 2012, Ruby Cormier and Bruno M. Cormier—one of the signatories of the *Refus global* manifesto—donated 34 works, most of them by protagonists of the automatist adventure and the movements that followed, such as Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron, Marcel Barbeau and Claude and Pierre Gauvreau.

From 1986 to 2007, Esperanza and Mark Schwartz contributed eight works by video art pioneer Nam June Paik. These pieces exploring the world of media and television, and the history of art and civilization, lay the groundwork for an examination of today's culture, new media and technology.

In 1988, the Musée gratefully accepted the René-Payant bequest, a group of 45 current works, primarily by Québec artists, from the private collection of this professor, theoretician and critic who died in 1987. In the present exhibition, the series *Rue de banlieue*, 1982, by Michel Saulnier, offers a clear illustration of Payant's commitment to supporting pertinent new practices. Also in 1988, the donation of Betty Goodwin's spectacular drawing *Red Sea*, 1984, by Charles S. N. Parent, added to the dozen or so works by this artist already in the Collection. The Musée now has a total of 54 works by Goodwin, 32 of which were donated.

In 1994, the Marian Scott bequest contributed another 10 works by this artist, adding to the painting she herself had donated in 1967. The following year, the museum received a major gift of 37 works by Québec painter Louis Comtois, who died in New York in 1990, thanks to the generosity of the artist and Reiner Schürmann, and with the collaboration of American Friends of Canada.

Between 1996 and 2011, Robert-Jean Chénier donated 32 current works, including pieces by Dominique Blain, Michel Goulet, Jean McEwen, Richard Mill, Raymonde April, Pierre Granche and Marina Abramovic. Then, between 1997 and 2012, Pierre Bourgie gave the museum 15 works by such artists as Geneviève Cadieux, Andres Serrano, Pascal Grandmaison, Martha Fleming and Lyne Lapointe. Between 1998 and 2012, Katerine Mousseau contributed 64 works by Jean-Paul Mousseau. The 2004 donation, by Michiko Yajima, of the 111 pieces in Charles Gagnon's body of photographic works further consolidated the museum's holdings by this painter, photographer and experimental filmmaker. Germaine Gaucher also donated major paintings by Yves Gaucher.

The donations in 2008 and 2009 of paintings by Anselm Kiefer—*Karfunkelfee*, 1990, by Irving Ludmer, and *Die Frauen der Antike*, 1999, by Rosaire Archambault, Pierre Bourgie and Robert-Jean Chénier—represent important landmarks in the Musée's history. With their contained excess of materiality and the singular power of their expressive meaning, these works speak of connections to history and individual destiny.

In 2012 and 2013, a unique group of works by Daniel Buren entered the Musée Collection through the generosity of Christian Mailhot, Jacques Mailhot and Ellis Gaston. And in 2014, Debbie Zakaib and Alexandre Taillefer donated *Wintergarden*, 2011, by Eve Sussman.

Though partial, this abbreviated enumeration of major gifts nonetheless attests to the extensive participation by a great many collectors in the careful development of the Collection. A list of all the donors, from 1964 to 2014, will follow in the catalogue.

**All movements,  
all disciplines,  
all generations:  
Portrait of an age**

For this anniversary exhibition devoted to gifts, we had to bow to the obvious impossibility of representing all of the 3,500 works graciously donated to date, and hence to the inevitable necessity of making a selection. This choice of some 200 of these pieces offers a wide-ranging anthology of visionary works, reflective of key moments and sometimes contrasting aesthetics. While it may occasionally refer to the history of the Collection, *The Grace of a Gesture* certainly does not constitute a comprehensive telling of it. But each of the works on display plays a timely and relevant role in achieving its main development objectives which, without excluding any particular medium or discipline, seek out strong, pertinent, innovative or new practices. Briefly, the goal is to collect, in a significant way, works by the leading Québec artists, substantially represent the major Canadian figures and locate these practices within the context of international contemporary art. Exemplary and sometimes spectacular, these works constitute a living portrait of our current age, an age of questioning and great change that is yielding paintings and sculptures, as well as a preponderance of photographic images, film and video projections, and many different forms of installation.

Some outstanding works, recently shown in other settings, will necessarily be absent from this presentation: for example, the following pieces, which were part of *On Abstraction II – Remarks on Colour*: Alfredo Jaar's *Ntamara* (from the *Real Pictures* series, 1995), a gift of Solita and Steven Mishan; Daniel Buren's works *Nivéén*, *Ébène*, *Lavande* and *Quetsche*; and Gary Hill's *Remarques sur les couleurs*. The same holds true for *The School of Velocity: 24 Hours of Music Divided into Fifteen Minute Intervals* (thirty-minute excerpt, 1993), by Rodney Graham; and pieces by Raymond Gervais, Michel Goulet, Dorothea Rockburne, Ilya and Emilia Kabakov, and David and Royden Rabinowitch, all exhibited as part of *Déjà – The Collection on Display*, in summer 2011.



1.



2.



3.

- 1. **ALAN SONFIST**  
*Birch Tree Mapping*, 1970  
GIFT OF JOËL DES ROSIERS, 2005
- 2. **JEAN MCEWEN**  
*Untitled*, 1996–1998  
GIFT OF INDRA MCEWEN, 2007
- 3. **LOUISE ROBERT**  
*N° 78-338*, 2009  
GIFT OF THE ARTIST, 2010

Arranged in different segments, the exhibition proposes various possibilities of reading that form so many pathways into the richness and depth of the Collection, while also revealing the expressive potential of each of the works and their countless connections with the main trends that have influenced the history of recent art.

Accordingly, certain photographic works, like *Self Portrait with Skeleton*, 2003, by Marina Abramovic, and *Montréal 2 (Musée d'art contemporain de Montréal)*, 2001, by Spencer Tunick, refer to performance while incorporating a deeply moving existential dimension. They may encompass political, feminist and identity-related considerations, as is the case with *ID (Identify-Identity)*, 1990, by Lorna Simpson. Kent Monkman's installation *The Night of September 12, 1759*, 2011, combines political discourse, a re-examination of history and a solid dose of scathing humour. The interactive installation *Pulse Room*, 2006, by Rafael Lozano-Hemmer, the subject of a solo exhibition, expands the very notion of experience by capturing visitors' heart rate in gestures and actions, shadow and light—that of 300 incandescent light bulbs twinkling in a vast, empty space. Connections to film, to the transformation and migration of the image, as well as to the narrative thread are explored in the projection works of Marcel Dzama, Pascal Grandmaison and Atom Egoyan.

Ron Martin, Stéphane LaRue, François Lacasse and Dil Hildebrand maintain the attachment to the particular components of painting, whereas Francine Savard (*Tu m', un dernier tableau*, 2009), Anthony Burnham, Eleanor Bond and Monique Mongeau (*L'Herbier*, 1993–2008) conceptually reintegrate into it the notion of content and the connection to art history, environment and nature. Making use of accumulation and fragmentation, found objects, recycling and bricolage, sculpture—which has always been a manifest presence—has evolved and transformed: *Réflexions sur un atoll : pourquoi Vuitton*, 1994, by Cozic, *Les Bois flottés* by Serge Murphy and *Model: Decoy Homes*, 1987, by Kim Adams are notable examples. With *Lamento*, 1987–1988, Roland Poulin anchors, in a spare polychromy and density of volume, the archetypes of collective memory and the symbolic force of the artistic gesture. Yet other works, by Giuseppe Penone, Henry Moore and Trevor Gould, may be found in the Sculpture Garden.

Installed on the museum roof in 1992 for the inaugural exhibition *Pour la suite du Monde*, Geneviève Cadieux's *La Voie lactée* borrows its iconography from the Man Ray painting *Observatory of Time – The Lovers*. The illuminated panel meshes artistic and personal references by incorporating within the representation the reality of landscape and the image of a pair of parted lips—those of a mother, here become a poetic symbol of language, creative power and the origin of being.



1.



2.

1. **CHARLES DAUDELIN**  
*Circuit 10*, 1995  
 GIFT OF LOUISE B. DAUDELIN, 2011
2. **EVE SUSSMAN, SIMON LEE**  
*Wintergarden*(detail), 2011  
 GIFT OF DEBBIE ZAKAIB AND  
 ALEXANDRE TAILLEFER, 2014

A second work on the roof, the monumental neon *Souvenirs du futur*, 2010, by Laurent Grasso, fills the Montréal sky for the period of this fiftieth anniversary. These “memories of the future” describe, both accurately and poetically, just what the Musée Collection is: a tangible heritage to be preserved for generations to come, many different groups of objects of desire and attraction, which also convey the voices of reason and a sense of history. In 1948, Paul-Émile Borduas wrote in *Refus global*: “A magnificent duty falls on us: history elects us to preserve the precious treasure it bequeaths. ... Our treasure is poetic resource ... magic booty ... the incorruptible, sensitive legacy for tomorrow.”

Our hope is that all the artists, collectors and donors whose names appear in the following pages will be once again sincerely thanked for their vital contribution to the Musée Collection.

1.

Quoted in James Rondeau, *Contemporary Collecting: The Donna and Howard Stone Collection* (Chicago: The Art Institute of Chicago/New Haven and London: Yale University Press, 2010), p. 6.

James Cuno was Director of the Art Institute of Chicago at the time. He is now President and CEO of the J. Paul Getty Trust in Los Angeles.

LES DONATEURS 1964–2014

ACADÉMIE ROYALE DES ARTS DU CANADA	FRANÇOISE BERD	KITTIE BRUNEAU	DANIELLE CORBEIL	MICHÈLE DROUIN	SIMON FRASER UNIVERSITY
MAURICE ACHARD	LILIANA BEREZOWSKY	PIERRE BRUNEAU	GILLES CORBEIL	IDE DUBÉ	MIMI FULLERTON ET MYER D. BRODY
JOCELYNE ALLOUCHERIE	SAUL BERKOWITZ	FRANÇOISE BUJOLD	MAURICE CORBEIL	YOLANDE DUBÉ	
DAVID ALTMEJD	ROLLANDE ET JEAN CLAUDE BERTOUNESQUE	ANTHONY BURNHAM	SOLANGE CORDEAU	STÉPHANIE DUDEK	JEAN-PIERRE GABOURY
AMERICAN FRIENDS OF CANADA	JEAN-GÉRALD BERTRAND	EDWARD BURTYNSKY	LISE CORDEAU GUY ET JEAN GUY	CLAUDE DULUDE	CLAUDIE GAGNON
ANDRÉE ET LÉOPOLD HENRI AMYOT	JEAN-JACQUES BESNER		RUBY ET BRUNO M. CORMIER	ROLAND DUMAIS	GILLES GAGNON
JANINE ANCTIL-FORTIER ET JEAN-J. FORTIER	BGL	MAURICE CABANA, ARCHITECTE	THOMAS CORRIVEAU	JACQUES DUMOUCHEL	GUY GAGNON ET HUGUETTE LEBLANC GAGNON
RANDALL ANDERSON	GINO BIELANSKI	GENEVIÈVE CADIEUX	DOCTEUR PAUL CORTIN	JULIE DUMOUCHEL	LISE GAGNON CHARRON ET JEAN CHARRON
RAYMONDE APRIL	JASMIN BILODEAU (BGL)	GERMAIN CADIEUX	MARIE A. CÔTÉ	OLIVIER DUMOUCHEL	PAULETTE GAGNON
STÉPHANE AQUIN	ANN F. BIRKS	GRAHAM CANTIENI	SUZANNE CÔTÉ REFORD	RENÉE DUPUIS ANGERS	GALERIE B, MONTRÉAL
ROSAIRE ARCHAMBAULT	ANN F. ET BARRIE BIRKS	DOMENICA CARBONE	SYLVAIN P. COUSINEAU	MARCEL DZAMA	GALERIE CAMILLE HÉBERT, MONTRÉAL
ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, FONDS CONRAD POIRIER	LISE BISSONNETTE	ROSELLE CARON	PATRICK COUTU		GALERIE CLAUDE HAEFFELY, MONTRÉAL
ROY ARDEN	RONALD BLACK	IAN CARR-HARRIS	LINDA COVIT	LEONTINE EBERS	GALERIE DU SIÈCLE, MONTRÉAL
DAVID ARMSTRONG SIX	DOMINIQUE BLAIN	WALTER M. CARSEN	DEBORAH COWLEY	ÉDITIONS BOURGUIGNON, MONTRÉAL	GALERIE ELCA LONDON, MONTRÉAL
MARGUERITE ARP-HAGENBACH	SIMON BLAIS	ROGER CAVALLI	COZIC (MONIC BRASSARD ET YVON COZIC)	ATOM EGOYAN	GALERIE GILLES CORBEIL, MONTRÉAL
SHEILA ARTHUR ET SUCCESSION GÉRARD ARTHUR	LOTY BLANCHARD	MARTIN CHAMPAGNE ET CHRISTINE VEILLEUX	RENÉ CRÉPEAU	DAVID ELLIOTT	GALERIE GILLES GHEERBRANT, MONTRÉAL
MARY ET HERBERT AUERBACH	PIERRE BLANCHETTE	DIANE CHARBONNEAU ET FRANÇOIS MORELLI	BEN CUMMINGS	EMPLOYÉS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL 1992	GALERIE GRAFF, MONTRÉAL
JOCELYNE AUMONT	DAVID BLATHERWICK	MONIQUE CHARBONNEAU	GEORGES CURZI	ENCADREMENT ARTISTIQUE ANDRÉ	GALERIE JOLLIET, QUÉBEC
PIERRE AYOT	RENÉ BLOUIN	GAÉTAN CHARBONNEAU	CHRISTOPHER CUTTS	DOUWE ERNSTING	GALERIE JOURDAN, MONTRÉAL
	NICOLE ET FRANÇOIS BOISCLAIR	DOCTEUR CHAMPLAIN CHAREST	JEAN-CLAUDE CYR	PATERSON EWEN	GALERIE MARTIN, MONTRÉAL
ANDRÉ BACHAND	LISE BOISSEAU	DOCTEUR SIMON CHARLEBOIS			GALERIE MORENCY, MONTRÉAL
ANDRÉ BACHAND ET CLAUDETTE HOULD	MARTHE C. BOISVERT	DOCTEURE DARA ALEXANDRA CHARNEY	GILLES DAIGNEAULT ET DENISE DESAUTELS	DENIS FARLEY	GALERIE RENÉ BLOUIN, MONTRÉAL
JAY BACHARIER ET FRANCE NANTEL	GÉRALD BOLDUC	MELVIN CHARNEY	MICHEL DAIGNEAULT	GEOFFREY FARMER	ANDREA ROSEN GALLERY, NEW YORK
MOWRY BADEN	ELEANOR BOND	JEAN CHARRON ET LISE GAGNON CHARRON	CAROL DALLAIRE	DOCTEUR GILLES C. FAUBERT	DONALD YOUNG GALLERY, SEATTLE, CHICAGO, ET GARY HILL
NICOLAS BAIER	JORDI BONET	CHRISTIANE CHASSAY	FRANÇOIS DALLEGRET	HENRIETTE FAUTEUX-MASSÉ	EQUINOX GALLERY, VANCOUVER, ET AL McWILLIAMS
W. BRUCE C. BAILEY	GABRIELLE BORDUAS	ROBERT-JEAN CHÉNIER	GILLES DANCOSSE	GABRIEL FILION	MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK, PARIS, ET GIUSEPPE PENONE
C. M. BAILLARGEON ET DOCTEUR GÉRARD BAILLARGEON	STANLEY BORENSTEIN	PAUL G. CHERRY	CHARLES DAUDELIN	J. BRUCE FLATT	
BANQUE D'ŒUVRES D'ART DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA	JEAN-PAUL BOSSÉ	DOCTEURE LINE CHEVRETTE	LOUISE B. DAUDELIN	FONDATION C. GADOURY ET J. H. ROBILLARD	
BANQUE PROVINCIALE DU CANADA	SYLVIE BOUCHARD	DANIELLE CHOUINARD	IAN J. DAVIDSON	FONDATION CHOLETTE-PERRAS	BRAM GARBER
DOCTEURE MAGDA BARSOUM-HOMSY	CLAUDE BOULANGER	CINÉ QUA NON FILMS INTERNATIONAL INC	NICOLE DEFOY	FONDATION DES AMIS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL	EMEREN GARCIA
FRANCES BARWICK ET SUCCESSION DUNCAN	ANDRÉ G. BOURASSA	JACQUES CLEARY	VALÉRIAN DELAVALLE	FONDATION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL	JEAN GARNEAU LARIVIÈRE
ERIN ET JOE BATTAT	MICHEL BOURDA	JEAN CLICHE ET CÉLINE LAMARRE	PAUL DELISLE	FONDATION DU PATRIMOINE	FRANCE GASCON
GENEVIÈVE BAZIN	PIERRE BOURGIE	LYNNE COHEN	FRANÇOIS DELL'ANIELLO	LAURENTIEN – PIERRE VALCOUR (PRÉSIDENT-FONDATEUR)	ELLIS GASTON
FRANÇOIS BEAUCHAMP	DOCTEUR MICHEL BOVO	RHODA ET DAVID COHEN	GEORGES DELRUE	FONDATION DU DOCTEUR MAX ET IRIS STERN	GERMAINE GAUCHER
LOUISE BEAUGRAND-CHAMPAGNE	CLAUDE BOYER ET LISELLE LAURENT-BOYER	LEONI COLANGELO	CLAIRE DEMERS	MARIE LISE GAUTHIER	CHRISTIANE GAUTHIER
RAYMOND BEAUGRAND-CHAMPAGNE	JESSICA BRADLEY	COLLECTION BRUNO M. ET RUBY CORMIER	JOËL DES ROSIERS	JEAN-PIERRE GAUTHIER	CLAUDE GAUTHIER
CLAUDE BEAULIEU	JOSEPH BRANCO	COLLECTION ROTHMANS DE PALL MALL LIMITÉE	DENISE DESAUTELS ET GILLES DAIGNEAULT	MARIE LISE GAUTHIER	JEAN-PIERRE GAUTHIER
MARCELLE ET GÉRARD BEAULIEU	EVA BRANDL	ROBIN COLLYER	ÉRIK DESLANDRES	RÉMI-PAUL FORGUES	YVES GAUTHIER
MATHIEU BEAUSÉJOUR	BRASCAN LIMITED	COMPAGNIE FRANCON	RENÉ DESPRÉS	JEAN-J. FORTIER ET JANINE ANCTIL-FORTIER	NAHUM GELBER
SOPHIE BÉLAIR CLÉMENT	MONIC BRASSARD ET YVON COZIC	LOUIS COMTOIS ET REINER SCHÜRMMANN, GRÂCE À LA COLLABORATION DE AMERICAN FRIENDS OF CANADA	BERNARD DESROCHES	JÉRÔME FORTIN	SERGE GENDRON ET ÉLISE PILON
FERNANDE D. BÉLANGER	ROLAND BRENER	CONSEIL DES ARTS DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE MONTRÉAL	MARIE-ANNE DESROCHES	FRANK FOSTER	CLAUDE M. GENEST
YVES BELLEFLEUR ET MICHELINE LEGAULT-BELLEFLEUR	MYER D. BRODY ET MIMI FULLERTON	GABRIEL CONTANT	MICHEL DESROSNIERS, ARCHITECTE	JOHN FRANCIS	JEAN GÉRIN
ROGER BELLEMARE	CHARLES R. BRONFMAN	JANE COPPENRATH	THOMAS DEUTSCH	DOCTEUR JACQUES FRANCOEUR ET MICHELINE GRONDIN	SARAH-VALÉRIE GERSOVITZ
CLAUDE-PHILIPPE BENOIT	MARTINE BROSSARD		LUC D'IBERVILLE-MOREAU	JEAN-GUY FRANCOEUR	LISE GERVAIS
	CONSTANCE BROWN ET JACK GREENWALD		GABRIEL DIDOMENICANTONIO		RAYMOND GERVAIS
	GERTRUDE BRUNEAU ET CHARLES S. N. PARENT		JEAN DIONNE		
			INA-MARIE ET MOSHER DOBNER		
			JANINE ET RENÉ DORION		
			PIERRE DORION		
			ANDRÉE ET PATRICE DROUIN		

RICHARD G. GERVAIS  
GILLES GHEERBRANT  
SÉBASTIEN GIGUÈRE (BGL)  
GUY GILAIN  
CLAUDE GIRARD  
JEAN MARC GIRARD  
MICHEL GIROUX  
MARCIA GLASER  
MME W. L. GLEN  
PETER GNASS  
MIRA GODARD  
ROMEO GONGORA  
BETTY GOODWIN  
MARTIN GOODWIN  
ALDO L. GOTTARDO  
TREVOR GOULD  
ANDRÉ GOULET  
MICHEL GOULET  
ALAIN GOURDEAU  
PASCAL GRANDMAISON  
SANDRA GRANT MARCHAND ET  
M<sup>F</sup> GILLES MARCHAND  
LAURENT GRASSO  
ANGELA GRAUERHOLZ  
RAYMONDE GRAVEL  
JACK GREENWALD ET CONSTANCE BROWN  
DOCTEUR HUBERT GRÉGOIRE  
MICHEL GRENIER  
MICHELINE GRONDIN ET DOCTEUR  
JACQUES FRANCOEUR  
NATALI GUAY  
JACQUES GUEVREMONT  
GUILDE GRAPHIQUE, MONTRÉAL  
JEAN GUY ET LISE CORDEAU GUY

MME HUGH HALLWARD  
RICHARD HANAK  
MARY ALYSON HANDFORD  
DAMA HANKS-BRENER  
ADAD HANNAH  
BERNAR HÉBERT  
CHANTAL HÉBERT  
MICHEL HÉBERT ET VALÉRIE SIRARD  
WILLIAM HECHTER  
ROY LACAUD HEENAN  
GILLES HÉNAULT  
JOHN HEWARD  
GARY HILL ET DONALD YOUNG GALLERY,  
SEATTLE, CHICAGO

BETTINA HOFFMANN  
NAN HOOVER  
ROBERT SYDNEY HORN  
RENATA ET MICHAL HORNSTEIN  
LUCIA ET MILJENKO HORVAT  
CLAUDETTE HOULD ET ANDRÉ BACHAND  
MARIE-LUCE HOULE  
SPRING HURLBUT  
MONIQUE ET JACQUES HURTUBISE  
IMPERIAL OIL LIMITED  
L'INSTITUT CANADIEN DE QUÉBEC  
AVRON ISAACS  
RENÉE JACOB  
KATJA JACOBS  
GEORGE JAMATY  
BERNARD JANELLE  
JEAN-JACQUES JANELLE  
SUZANNE JANELLE  
JAPAN ART FESTIVAL ASSOCIATION  
JOCELYN JEAN  
RENÉ JEAN  
SOPHIE JEAN  
JAMIE JOHNSON  
GUY JOUSSEMET  
EMILIA ET ILYA KABAKOV  
RUTH ET SAM KARPMAN  
MARYVONNE KENDERGI  
HOLLY KING  
CHRISTIAN KIOPINI  
VALÉRIE KOLAKIS  
PETER KRAUSZ

STÉPHANE LA RUE  
M<sup>ME</sup> ET JOSÉ LUIS LABARIAS  
DENISE LABERGE FERRON  
FRANÇOIS LACASSE  
LAURIER LACROIX  
MICHELLE LACROIX  
RICHARD LACROIX  
LAFLEUR BROWN, AVOCATS  
GILLES LAFOND  
PIERRE M. LAFONTAINE  
DOCTEUR MICHEL LAFORTUNE  
ALAIN LAFRAMBOISE  
JAMES LAHEY  
SAMUEL LALLOUZ

GILLES LALONDE  
MARIELLE LALONDE MAILHOT  
FRANK LAMANNA  
CÉLINE LAMARRE ET JEAN CLICHE  
DOCTEUR CLAUDE LAMARRE  
CHRISTIAN LAMBERT  
LAURENT LAMY  
MICHEL J. LANCTÔT  
JEAN LANTIER  
JACQUES LAPALME  
FRANÇOIS LAPLANTE  
GISÈLE ET PAUL-MARIE LAPOINTE  
LYNE LAPOINTE  
FRANCINE LARIVÉE  
LUC LAROCHELLE  
LISETTE LAURENT-BOYER ET  
CLAUDE BOYER  
RENÉE LAVAILLANTE  
NICOLAS LAVERDIÈRE (BGL)  
LUCIE ET ROBERT LAVIGNE  
M<sup>ME</sup> ET DOCTEUR FRANCISCO  
LAZARO-LOPEZ  
GISLAIN LEBEL  
PAUL D. LEBLANC  
HUGUETTE LEBLANC GAGNON ET  
GUY GAGNON  
ÈVE L'ÉCUYER  
FERNAND LEDUC  
JEAN LEFEBURE  
GILLES LEFEBVRE  
DOCTEUR ANDRÉ G. LÉGARÉ  
MICHELINE LEGAULT-BELLEFLEUR ET  
YVES BELLEFLEUR  
IRÈNE LEGENDRE  
DANIELLE LEGENTIL  
ALINE LEGRIS  
FRANÇOISE LEGRIS  
LEGS EDITH JACOBSON LOW-BEER  
LEGS MARIAN SCOTT  
LEGS RENÉ PAYANT  
LISETTE LEMIEUX  
SUZANNE LEMIRE  
CAROLE ET PIERRE LEMOINE  
RITA LETENDRE  
DANIÈLE LETOCHA  
SUZELLE LEVASSEUR  
MICAHA LEXIER  
MARCO LEYTON  
AXEL LIND

ELCA LONDON  
FAMILLE LONDON  
JONAS LONDON  
MARK B. LONDON  
MARK LISS LONDON  
NAOMI LONDON  
SHARON LONDON  
SHYRL LONDON  
GISÈLE ET GÉRARD LORTIE  
MICHEL LORTIE  
GREG LOUDEN  
IRVING LUDMER  
MONA ET IRVING LUDMER  
HELEN ET JOSEPH LUKACS  
KEN LUM  
RÉAL LUSSIER  
JOHN LYMAN

LANDON MACKENZIE  
CHRISTIAN MAILHOT  
JACQUES MAILHOT  
MARIELLE LALONDE MAILHOT  
PAUL MAILHOT  
RICHARD MAINVILLE  
MME ET CHARLES MALDOFF  
MARIO MALENFANT  
JEANNE ET JEAN-LUC MALO  
M<sup>ME</sup> ET MARCEL MANDEVILLE  
M<sup>F</sup> GILLES MARCHAND ET  
SANDRA GRANT MARCHAND  
LISE ET GUY MARCOTTE  
NANCY MARCOTTE  
STEPHEN MARIE-RHODES  
VANIA FRANCINE MARION  
ATARA ET MURRAY MARMOR  
K. G. MARSHALL  
SHIRLEY ET PAUL MARTENS  
LOUISE MARTIAL  
DOCTEUR HENRI MARTIN  
DOCTEUR MARIANO MARTIN  
LUANNE MARTINEAU  
FRANCO MATERAZZI  
LILIAN ET BILLY MAUER  
DORIS ET MULLA MAY  
JOHN G. McCONNELL  
INDRA McEWEN  
AL McWILLIAMS ET EQUINOX GALLERY,  
VANCOUVER  
ANDRÉ MÉNARD

PAUL C. MERCIER  
MARIO MEROLA  
MICHAEL MERRILL  
IRÈNE ET GILLES MESSIER  
DOCTEUR GUY MEUNIER  
DOCTEUR HALIM MHEIR  
BERTRAND MICHON ET  
THÉRÈSE PAPINEAU MICHON  
GILLES MIHALCEAN  
DOCTEUR PIERRE C. MILLETTE  
MINISTÈRE DE LA CULTURE DE  
LA CATALOGNE 1982  
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES  
COMMUNICATIONS DU QUÉBEC  
SOLITA ET STEVEN MISHAAN  
ANNIE MOLIN VASSEUR  
GUIDO MOLINARI  
GUY MOLINARI  
PETER B. MOLSON  
MONIQUE MONGEAU  
JEAN MOREAU  
FRANÇOIS MORELLI ET  
DIANE CHARBONNEAU  
GAÉTAN MORIN  
JEAN-PIERRE MORIN  
KATERINE MOUSSEAU  
DOCTEUR SEAN B. MURPHY  
SERGE MURPHY  
MUSÉES NATIONAUX DU CANADA  
MYREILLE LAPOINTE IN TRUST

JOYCE ET LAWRENCE A. NADLER  
FRANCE NANTEL ET JAY BACHARIER  
PIERRE NOËL  
RONALD NOËL  
GUNTER NOLTE  
JUDITH NOLTE  
HARRY NOORDHOEK

OPPENHEIM FOUNDATION, NEW YORK  
DOCTEUR ALEXIS PAGACZ  
DOCTEUR ROGER PAGER ET  
ROLANDE VILANDRÉ-PAGER  
JACQUES PALUMBO  
MARTA PAN  
PAPACHRISTIDIS (CANADA) LIMITED  
THÉRÈSE PAPINEAU MICHON ET  
BERTRAND MICHON

YVES PAPINEAU  
RAYNALD PAQUET  
CHARLES S.N. PARENT  
MONIQUE PARENT  
DANIÈLE PATENAUDE  
TREVOR PECK  
MADELEINE PELLAN  
GUY PELLERIN  
GIUSEPPE PENONE ET MARIAN GOODMAN  
GALLERY, NEW YORK, PARIS  
ELIZABETH PETRIE  
ROLAND PICHET  
ÉLISE PILON ET SERGE GENDRON  
PIERRE PILOTTE  
ANDRÉ PIMPARÉ  
PLACEMENTS LAPALME INC.  
SYLVIE ET MICHEL POIRIER  
JACQUES POISSON  
TARAS POLATAIKO  
ROBERT POLIDORI  
CHANTAL PONTBRIAND  
RADU POPOVICI  
MARIE-PAULE POULIN  
ROLAND POULIN  
YANNICK POULIOT  
YVES PRESCOTT  
PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC  
WILLIAM J. PRÉVOST  
MONIQUE PRIMEAU-LEBLANC  
RICHARD PRINCE  
PROGRAMME D'AIDE AUX ACQUISITIONS  
DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA  
MARIO PROULX  
ROBER RACINE  
YOLANDE RACINE  
DORIS RADOWITZ  
YVES RAJOTTE  
J. L. RAMIREZ-BELMONTE  
SUZANNE RANGER-ZIMBEL ET MATT ZIMBEL  
JOYCE ET MAX RAPOPORT  
MAURICE RAYMOND  
SYLVIE READMAN  
MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER  
DOCTEURE HUGUETTE RÉMY  
JEANNE RENAUD  
FRANÇOISE DE REPENTIGNY  
MME ET GUY DE REPENTIGNY  
MAURICE RICHARD

CLAUDE B. RICHER  
RENÉ CLAUDE RIENDEAU  
VÉRONIQUE ET PIERRE RIVERIN  
LAURENT ROBERGE  
GUY ROBERT  
LOUISE ROBERT  
J. H. ROBILLARD ET FONDATION C. GADOURY  
FAMILLE THÉRÈSE ET CLAUDE ROBILLARD  
(ANDRÉE, CLAUDE, JEAN, MARIE, PHILIPPE)  
PASCAL ROLLIN  
ALAN ROSE  
ETHEL ROSENFELD ET GALERIE MARTIN,  
MONTRÉAL  
DAVID K. ROSS  
ISABELLE ROUAULT  
JACQUES ROULEAU ET GALERIE MARTIN,  
MONTRÉAL  
COLETTE ROUSSEAU  
ROBERT ROUSSIL  
DENIS ROY  
JEAN ROY  
PIERRE ROY  
NATALI RUEDY ET CHRISTIAN MAILHOT  
  
FERNANDE SAINT-MARTIN  
MARCEL SAINT-PIERRE  
CARLOS & JASON SANCHEZ  
JEAN SAUCIER  
L'HONORABLE MAURICE SAUVÉ  
FRANCINE SAVARD  
ROBERT SAVOIE  
HENRY SAXE  
REINER SCHÜRMANN ET LOUIS COMTOIS,  
GRÂCE À LA COLLABORATION DE  
AMERICAN FRIENDS OF CANADA  
ESPERANZA ET MARK SCHWARTZ  
JOHN A. SCHWEITZER  
MME J. M. SCOTT  
MARIAN SCOTT  
SUSAN G. SCOTT  
TERRY SCOTT  
NORMAN R. SEARLE  
HELEN ET JERRICK SEGAL  
SHEILA SEGAL  
MARC SÉGUIN  
LADISLAS SEGY  
LOUISE SIMARD  
SANDRA SIMPSON  
VALÉRIE SIRARD ET MICHEL HÉBERT  
PAUL SMITH

SOCIÉTÉ LOUIS VUITTON MALLETIER  
MICHELINE ET JEAN RAYMOND ST-CYR  
DONNA ET MARLOW STAINFIELD  
MME ET H. ARNOLD STEINBERG  
MIREILLE ET MURRAY STEINBERG  
STEINBERG INC.  
JANA STERBAK  
IRIS STERN  
DOCTEUR MAX STERN  
SARAH STEVENSON  
PIERRE-PAUL ST-ONGE  
DOCTEUR JOSEPH STRATFORD  
MME ET HENRY E. STRUB  
SUCCESSION CLAUDE HINTON  
SUCCESSION DUNCAN ET FRANCE BARWICK  
SUCCESSION GÉRARD ARTHUR ET  
SHEILA ARTHUR  
SUCCESSION SUZANNE DE TONNANCOUR  
FRANÇOISE SULLIVAN  
SUN LIFE ASSURANCE COMPANY OF  
CANADA – SUN LIFE FINANCIAL  
SYMPOSIUM DES COLLECTIONNEURS 2007  
SYMPOSIUM DES COLLECTIONNEURS 2008,  
BANQUE NATIONALE  
SYMPOSIUM DES COLLECTIONNEURS 2009,  
BANQUE NATIONALE GROUPE FINANCIER  
SYMPOSIUM DES COLLECTIONNEURS 2010,  
BANQUE NATIONALE GESTION PRIVÉE 1859  
SYMPOSIUM DES COLLECTIONNEURS 2011,  
BANQUE NATIONALE GESTION PRIVÉE 1859  
SYMPOSIUM DES COLLECTIONNEURS 2012,  
BANQUE NATIONALE GESTION PRIVÉE 1859  
SYMPOSIUM DES COLLECTIONNEURS 2013,  
BANQUE NATIONALE GESTION PRIVÉE 1859  
  
ALEXANDRE TAILLEFER ET DEBBIE ZAKAIB  
MARTHA TAPIERO LAWEE  
YVON M. TARDIF  
AUDREY TAYLOR  
TÉLÉGLOBE CANADA  
TÉLÉ-QUÉBEC  
JEAN-PAUL TESSIER  
GILBERT THIBAUT  
JEAN-JACQUES THIBAUT  
ROBERT A. THOMAS  
THE TORONTO-DOMINION BANK – TD BANK  
FINANCIAL GROUP  
MICHEL TOUCHETTE  
ROBERT TOUPIN  
CLAUDE TOUSIGNANT

SERGE TOUSIGNANT  
TRANSCANADA PIPELINES LIMITED  
RICHARD-MAX TREMBLAY  
YVES TRUDEAU  
DOCTEUR JEAN TURCOTTE  
  
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
RICHARD UPTON  
  
ROLLANDE VACHON  
THÉRÈSE VACHON  
ARMAND VAILLANCOURT  
DOCTEUR CLAUDE VALLÉE  
VALLÉE ASSOCIÉS  
BERNARD VANIER  
BILL VAZAN  
CHRISTINE VEILLEUX ET  
MARTIN CHAMPAGNE  
MANON VENNAT  
GASTON VÉRONNEAU  
ROLANDE VILANDRÉ-PAGER ET  
DOCTEUR ROGER PAGER  
VITTORIO  
MONIQUE VOYER  
  
BRENDA WALLACE  
IAN WALLACE  
RHONDA WEPPLER ET  
TREVOR MAHOVSKY  
STEPHEN WHITE  
IRENE F. WHITTOME  
CATHERINE WIDGERY  
SHIRLEY WIITASALO  
ROBERT WOLFE  
  
MICHIKO YAJIMA GAGNON  
  
DEBBIE ZAKAIB ET ALEXANDRE TAILLEFER  
MARISA ZAVALLONI  
EWA MONIKA ZEBROWSKI  
ELAINE ET GEORGE S. ZIMBEL  
GEORGE S. ZIMBEL  
MATT ZIMBEL ET SUZANNE RANGER-ZIMBEL  
  
ET TOUS LES DONATEURS ET  
DONATRICES QUI ONT SOUHAITÉ  
CONSERVER L'ANONYMAT.

## 50 DONS MAJEURS

Les 50 œuvres reproduites en ces pages figurent parmi les dons majeurs offerts au Musée. Pour la plupart, elles sont exposées au sein de *La Beauté du geste*.





1.



2.



3.



4.









1.

2.



1.



2.



5.



6.



7.



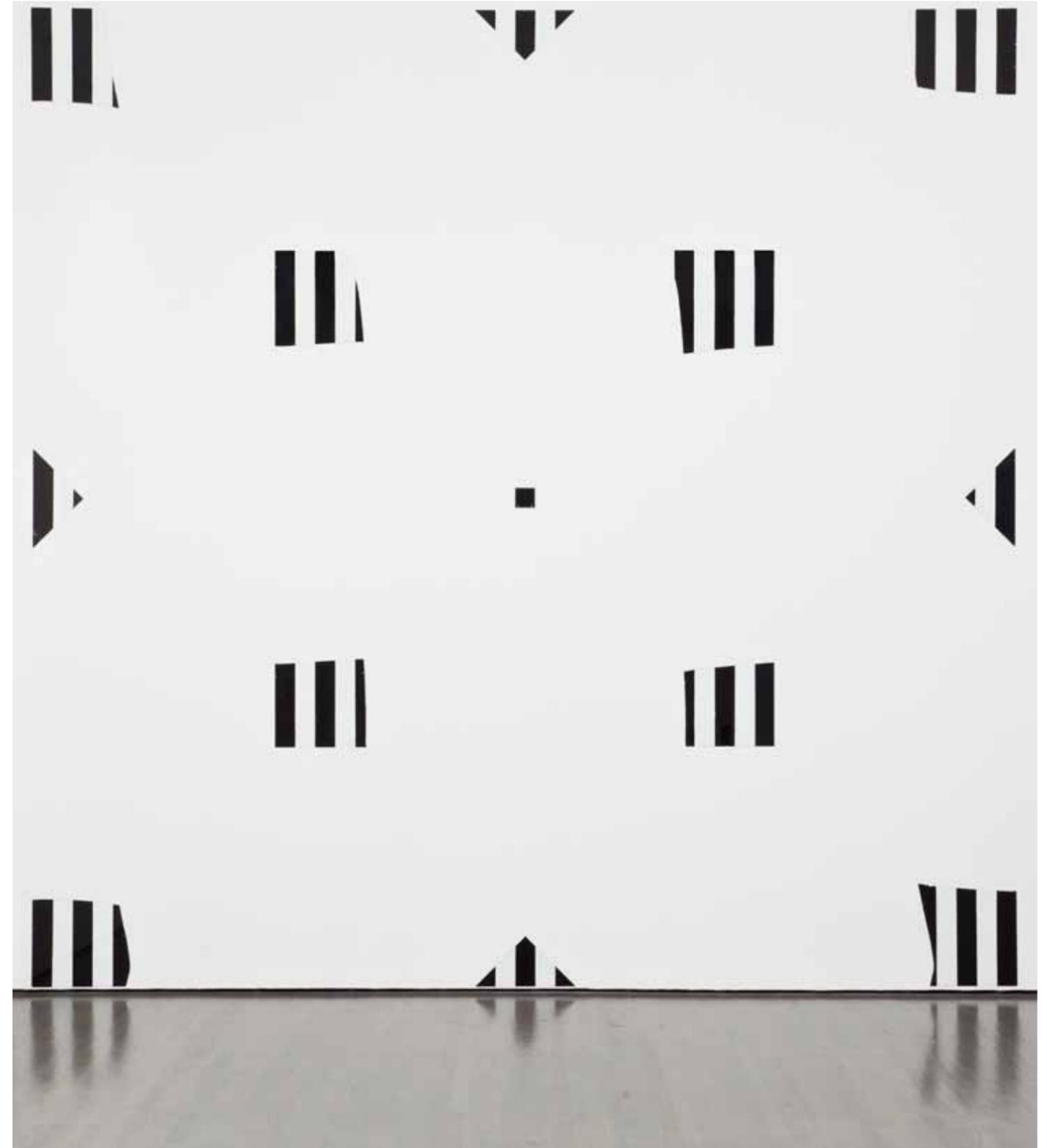
3.



4.



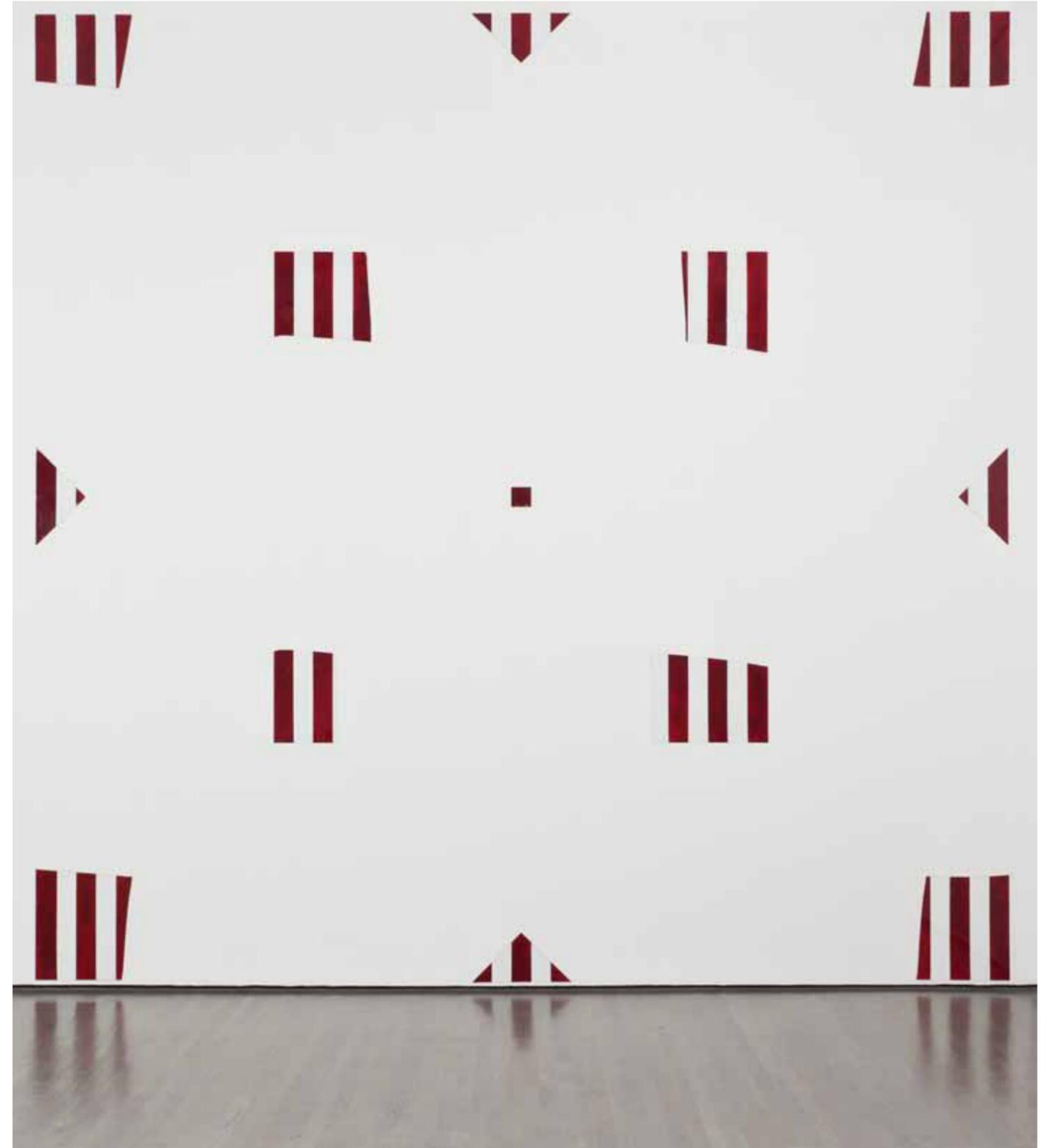
1-



2-



3.



4.





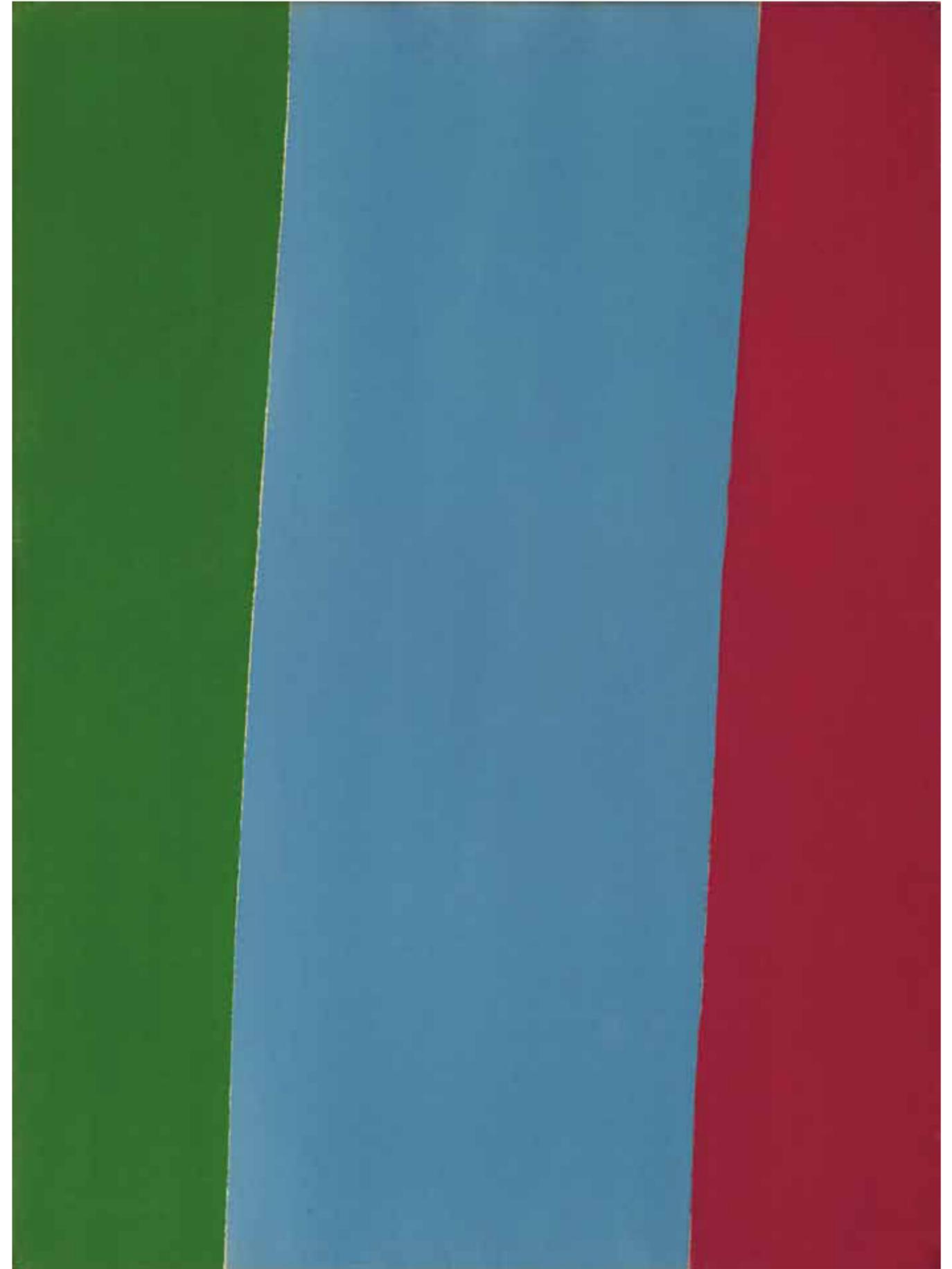
1-



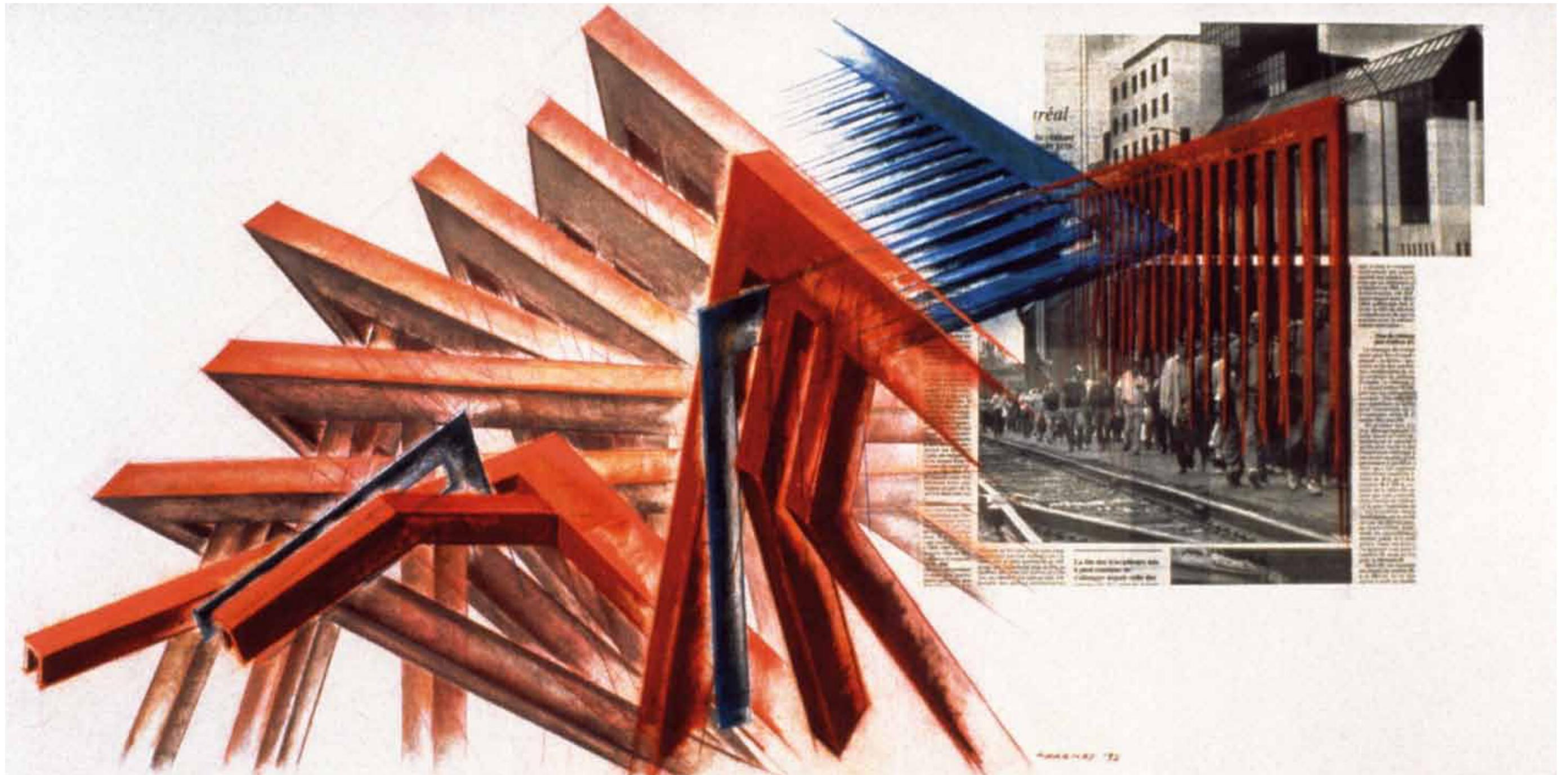
2-



3-

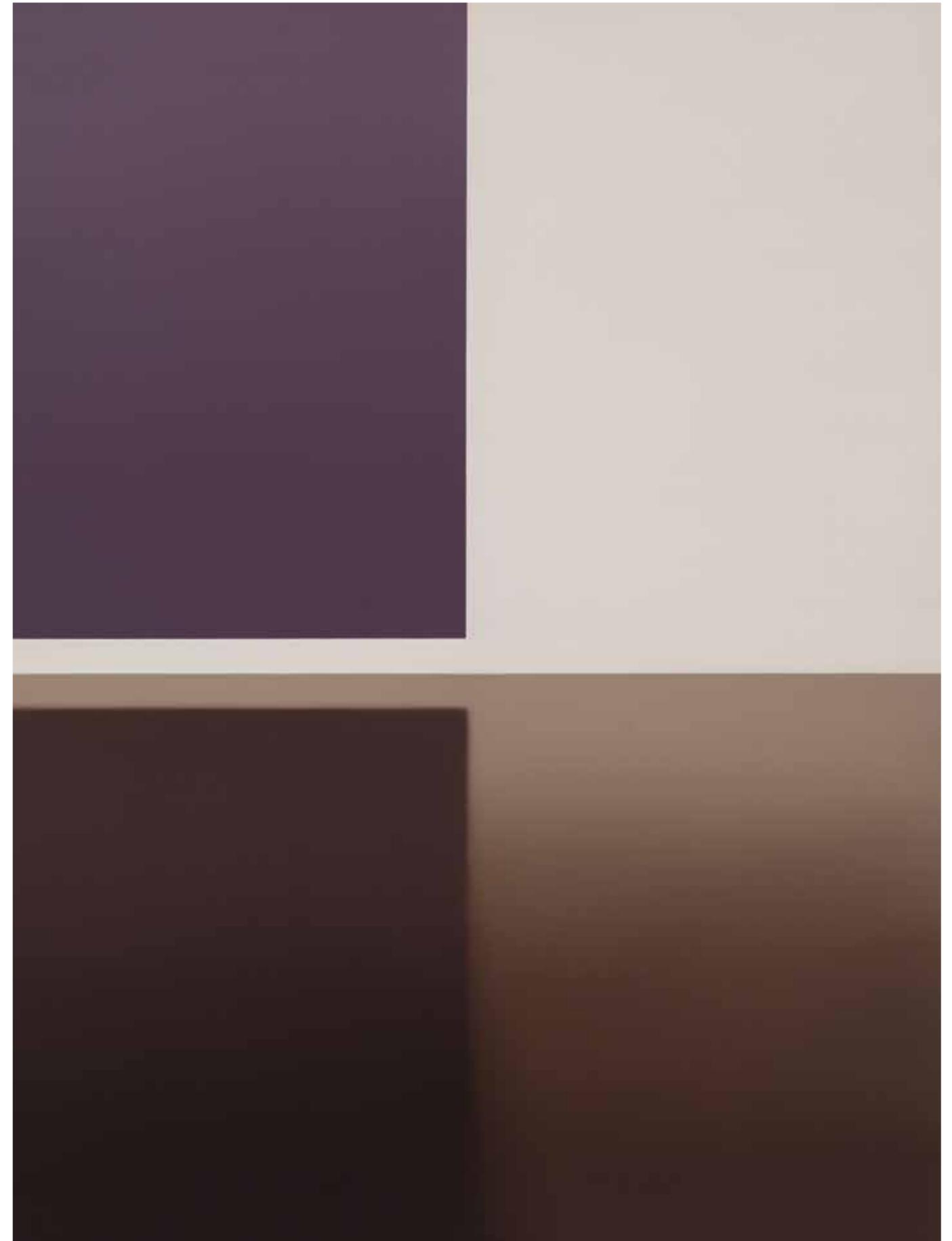










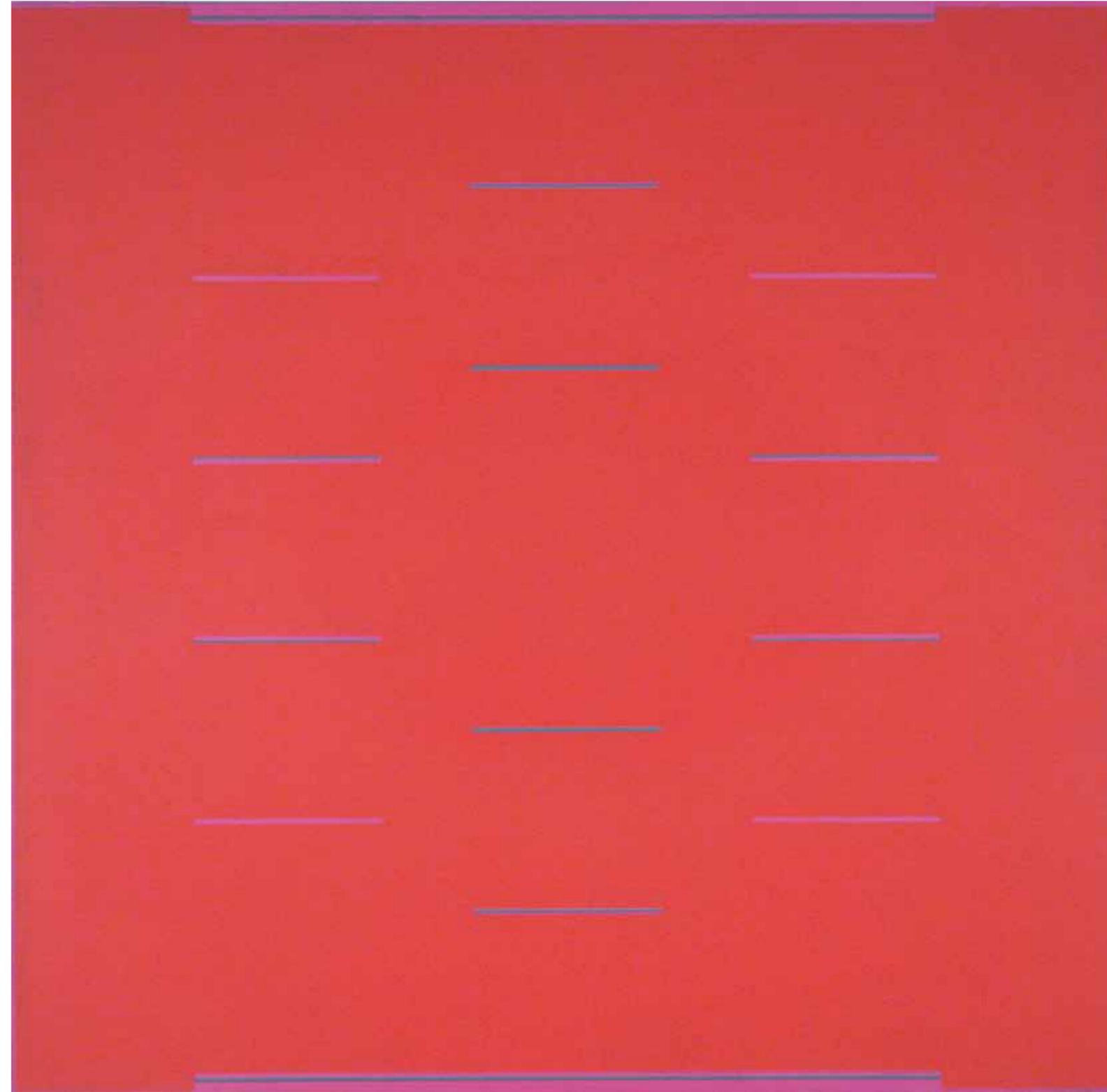




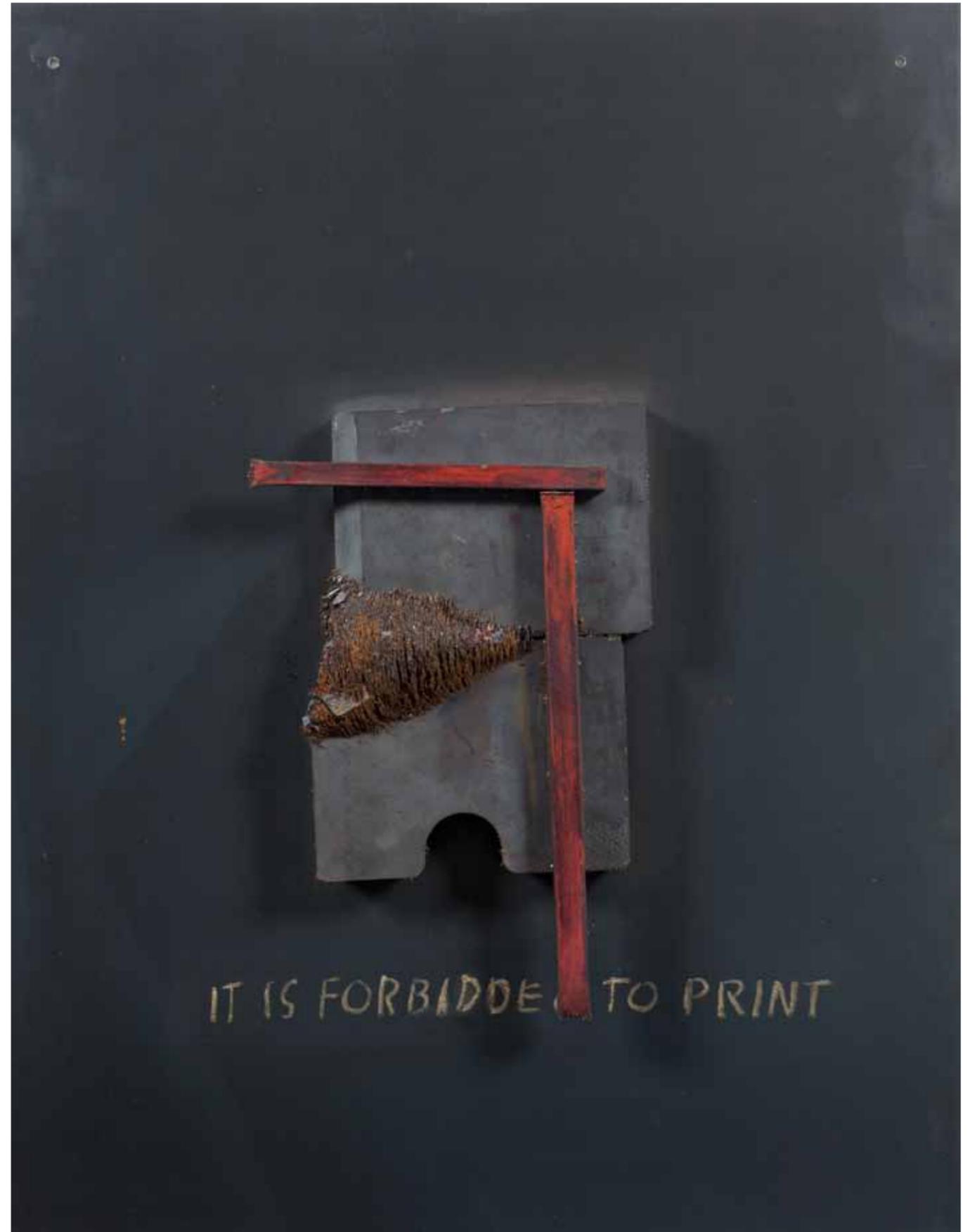












1.

2.

3.

*School of Velocity*

9:29:58.1270 - 9:30:58.0643 31

The image shows a page of musical notation for 'School of Velocity'. It features a single staff with a series of notes. Three red boxes highlight specific sections of the notation: the first box is at the beginning, the second is in the middle, and the third is towards the end. The page number '31' is visible in the top right corner.

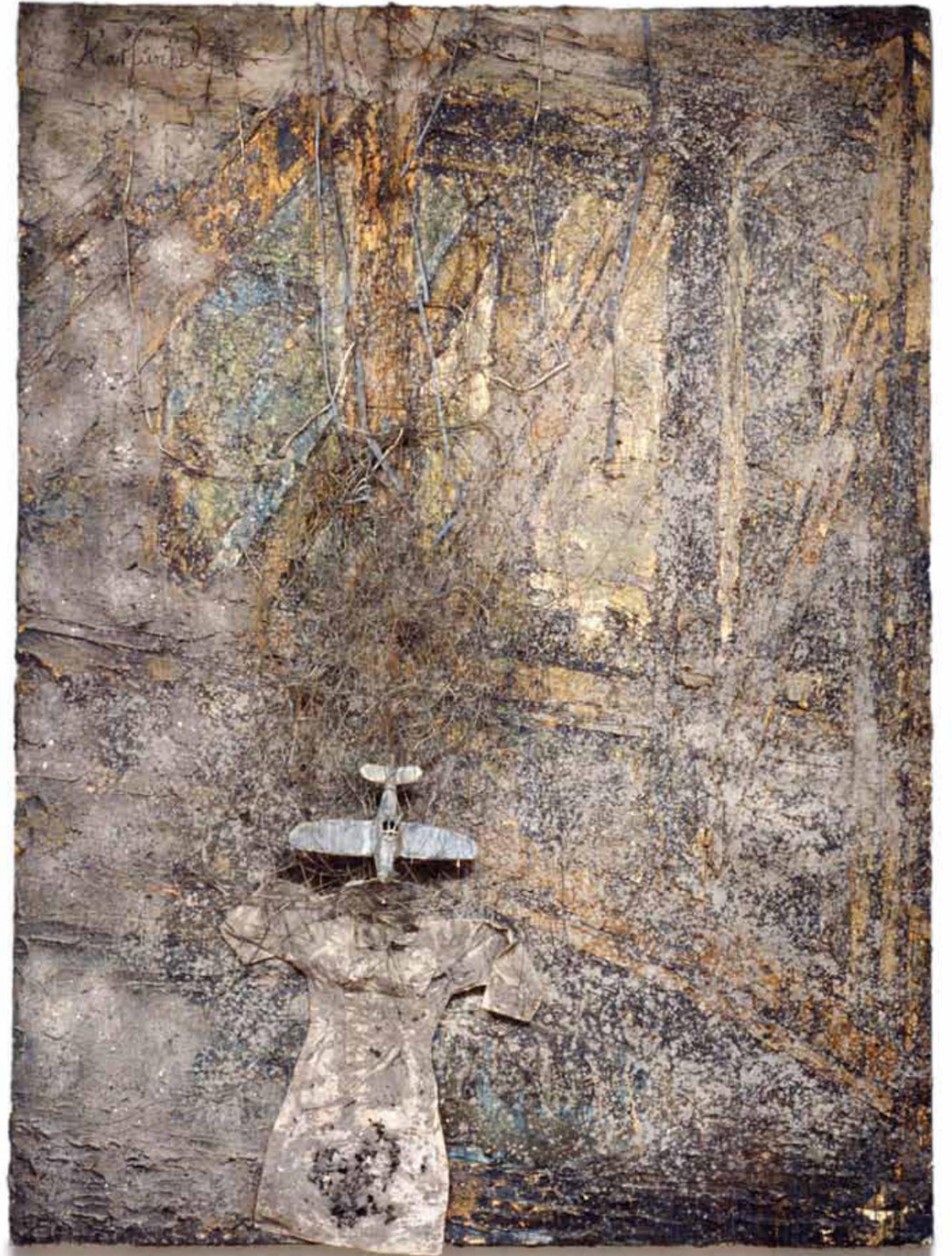
A grid of 40 small images, arranged in 8 rows and 5 columns. Each image shows a snippet of musical notation with a red square highlighting a specific note. The notes are scattered across the staff, illustrating a sequence of musical events.



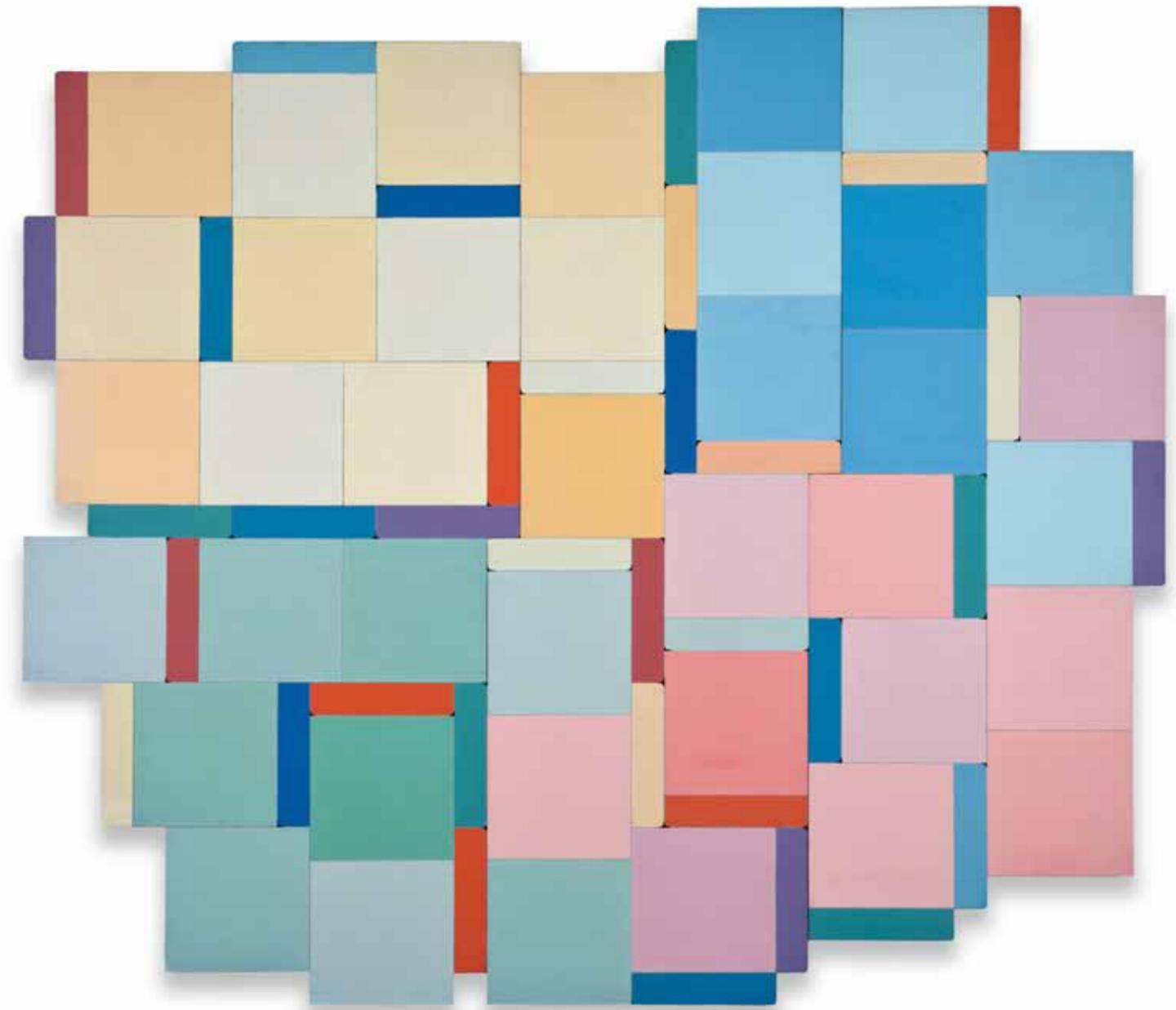




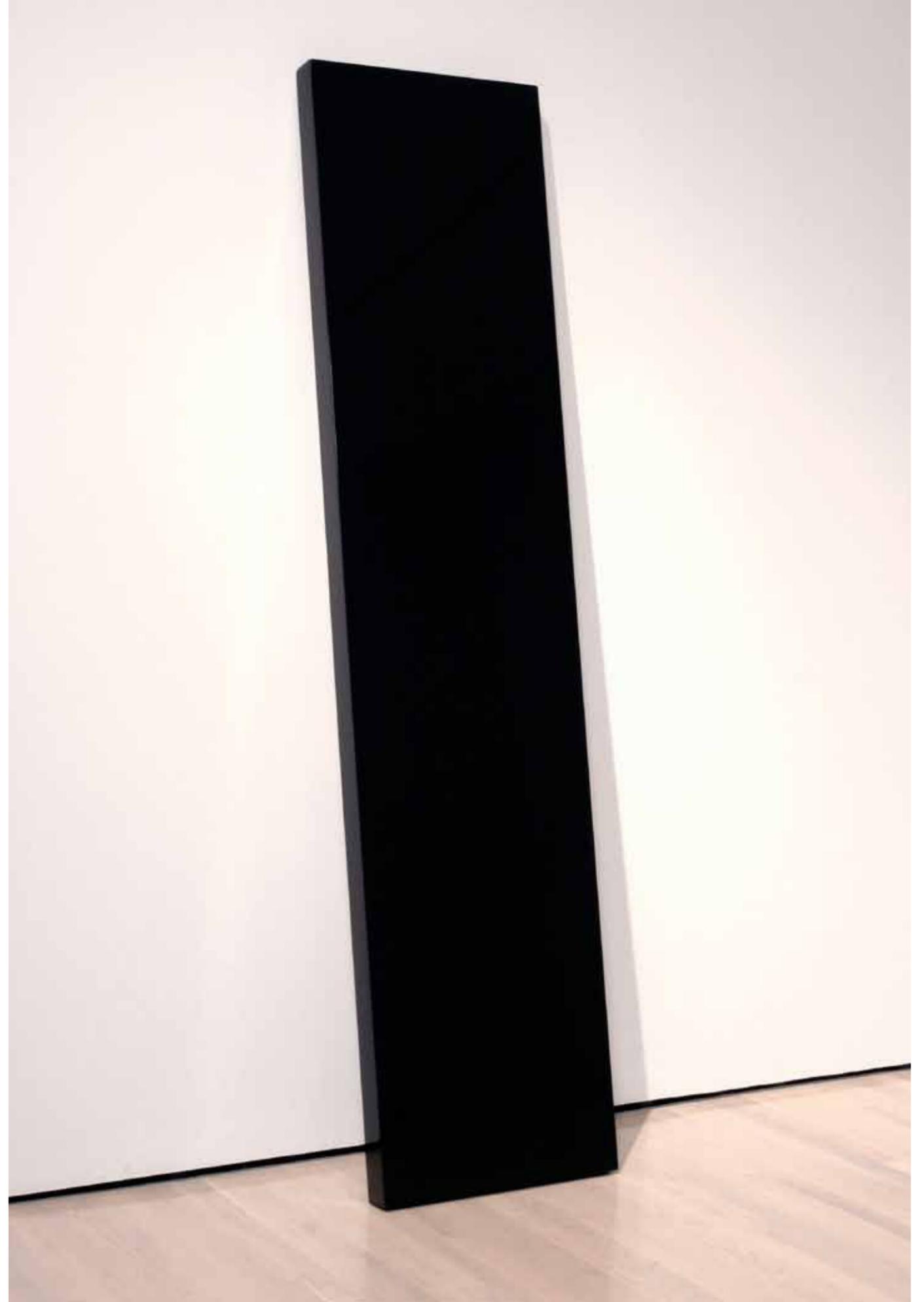


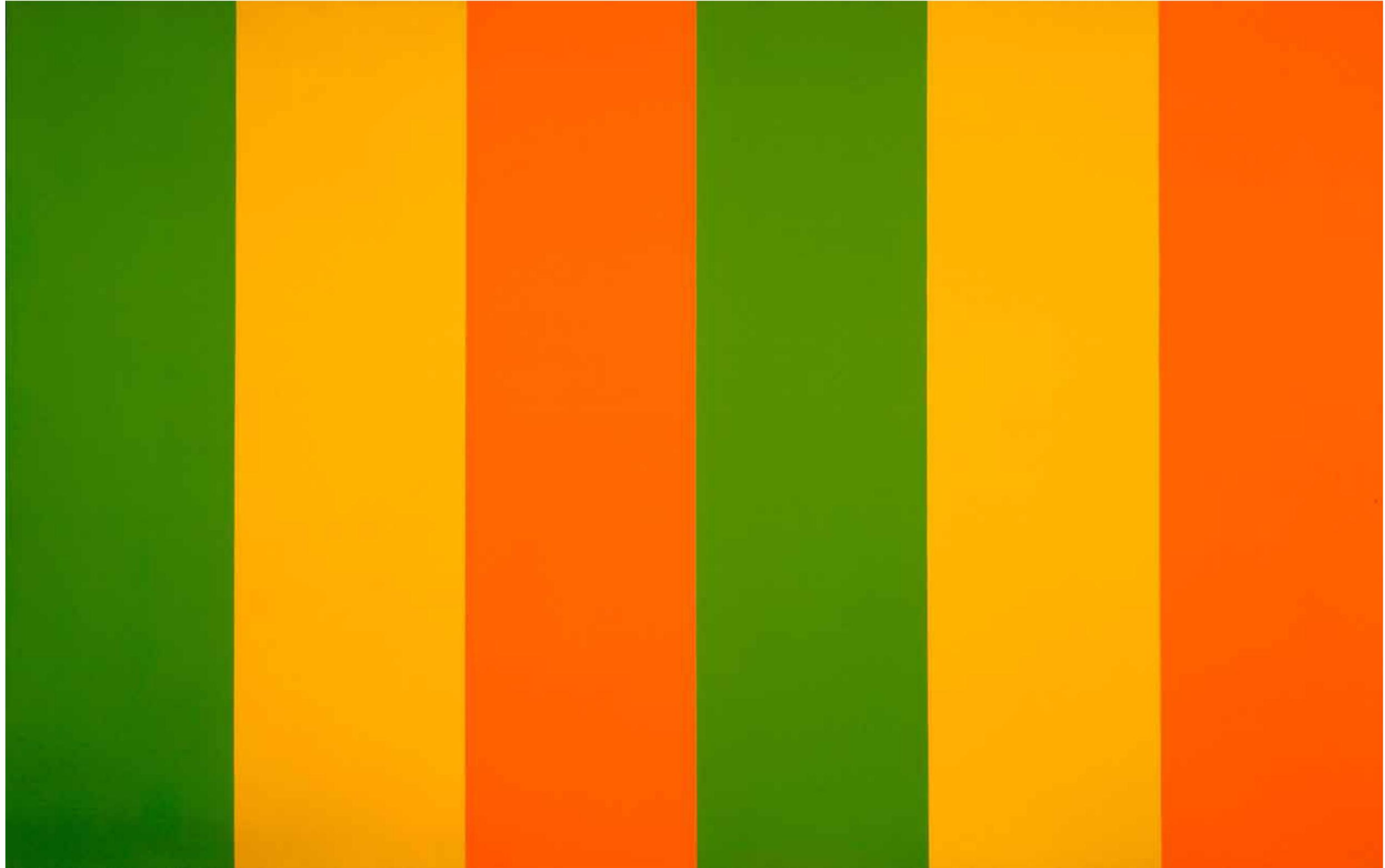
















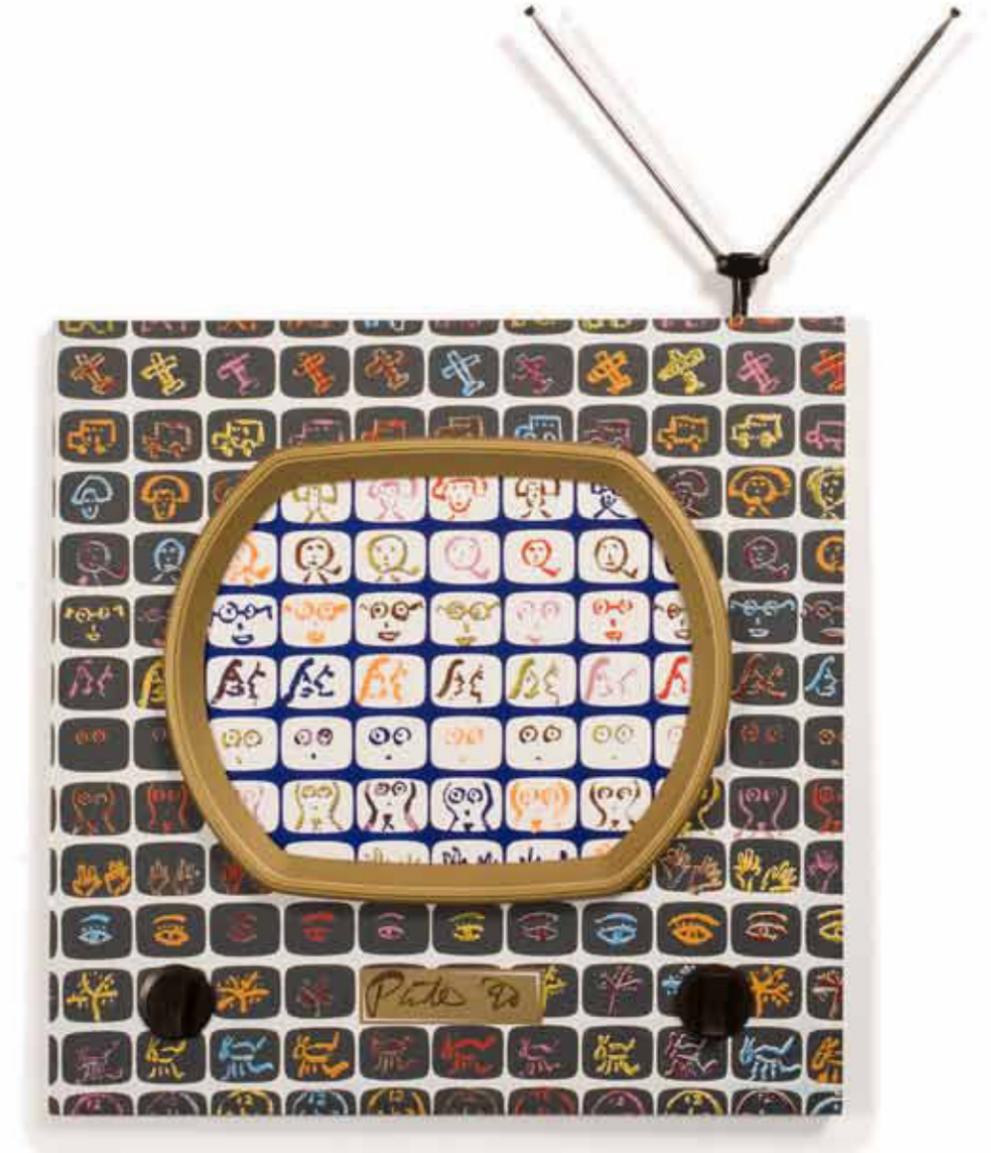




1.



2.



3.







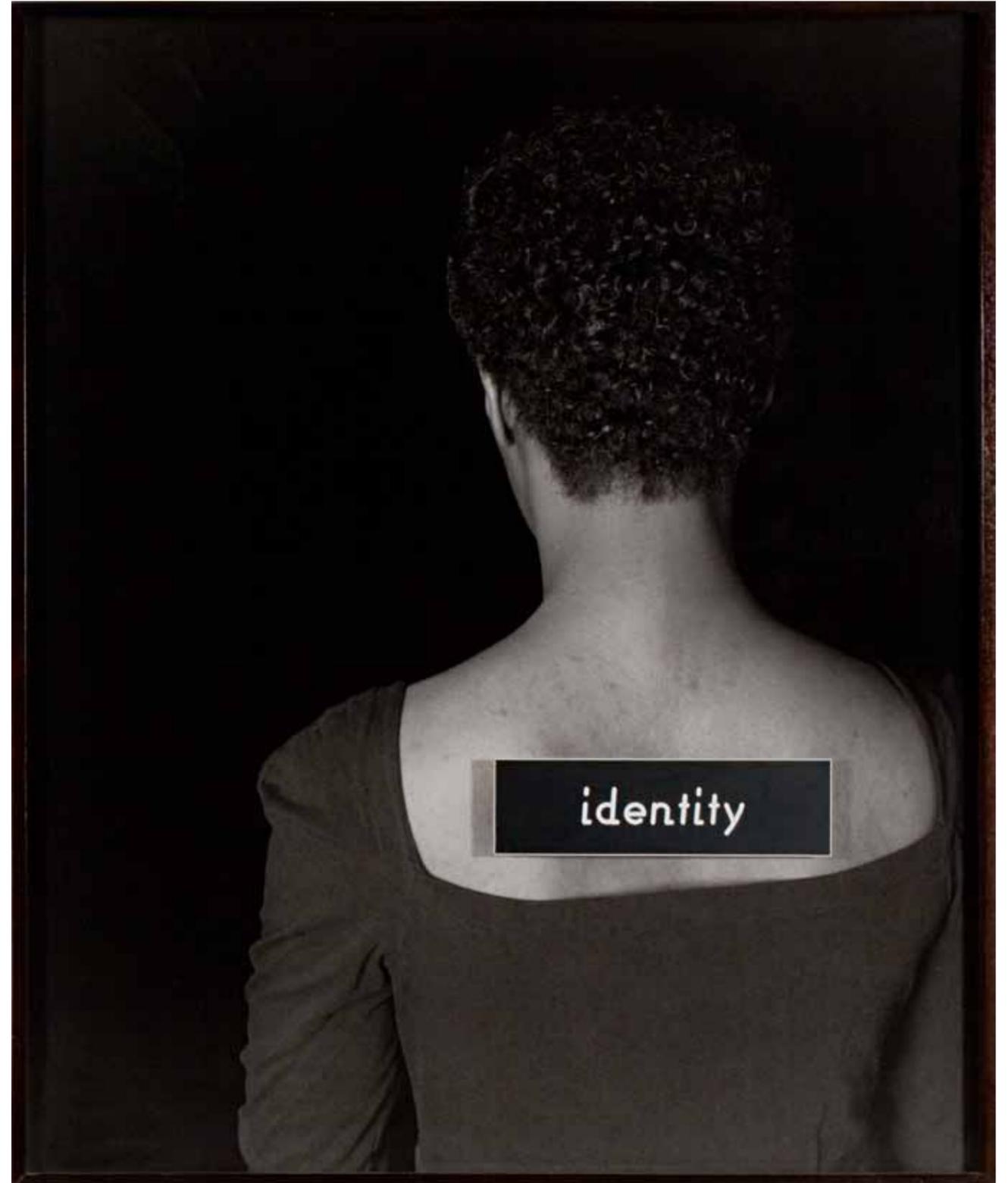
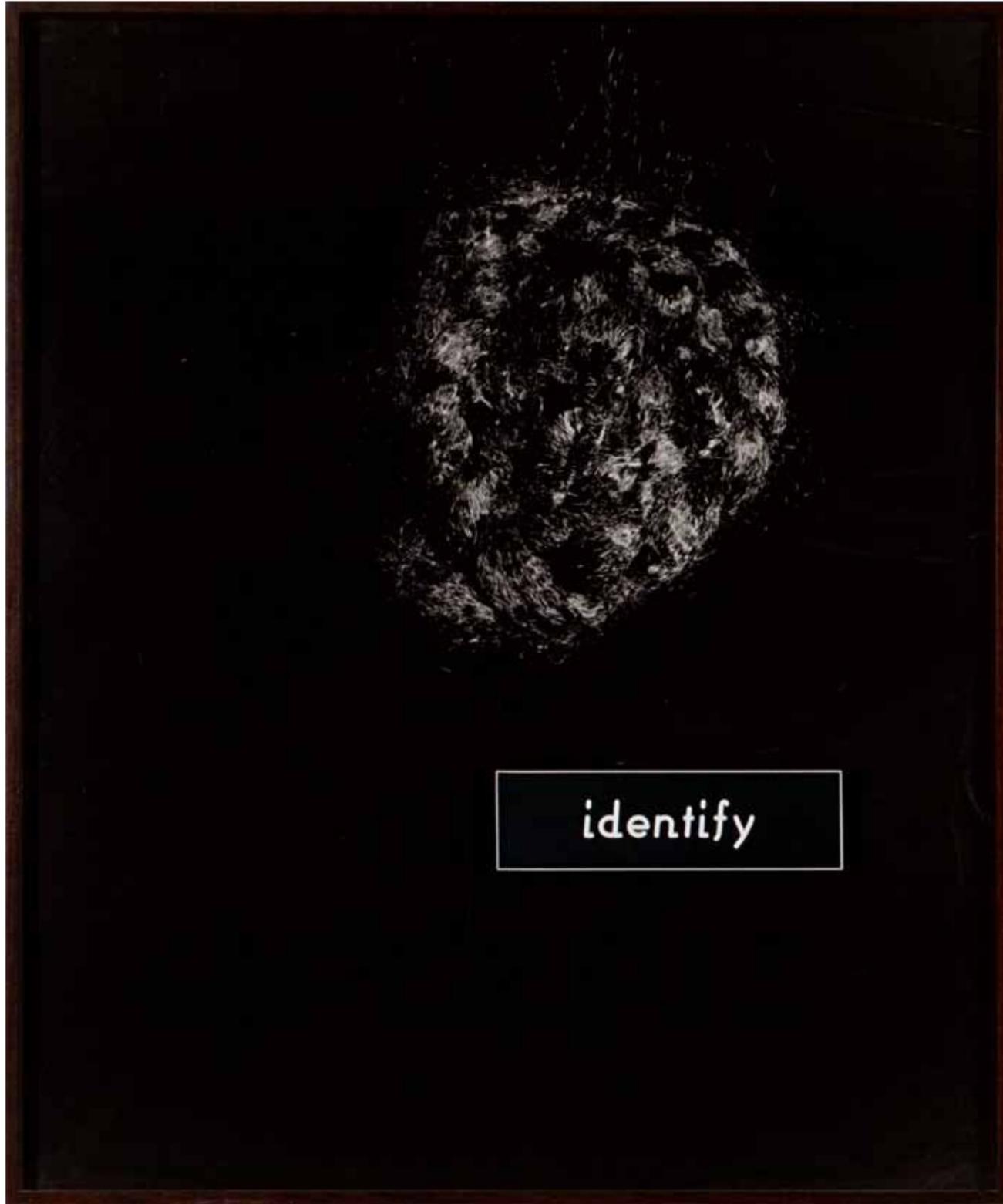


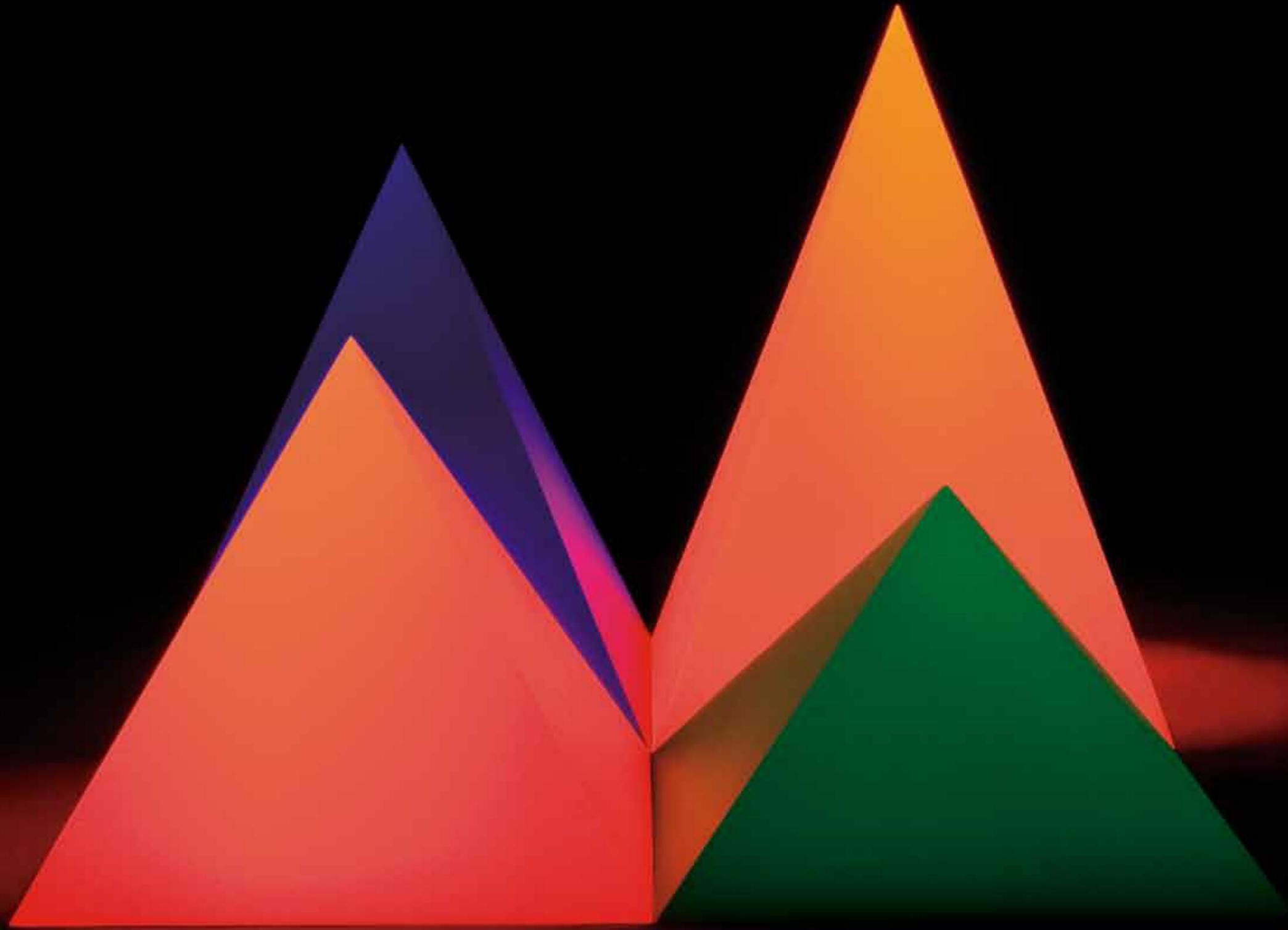








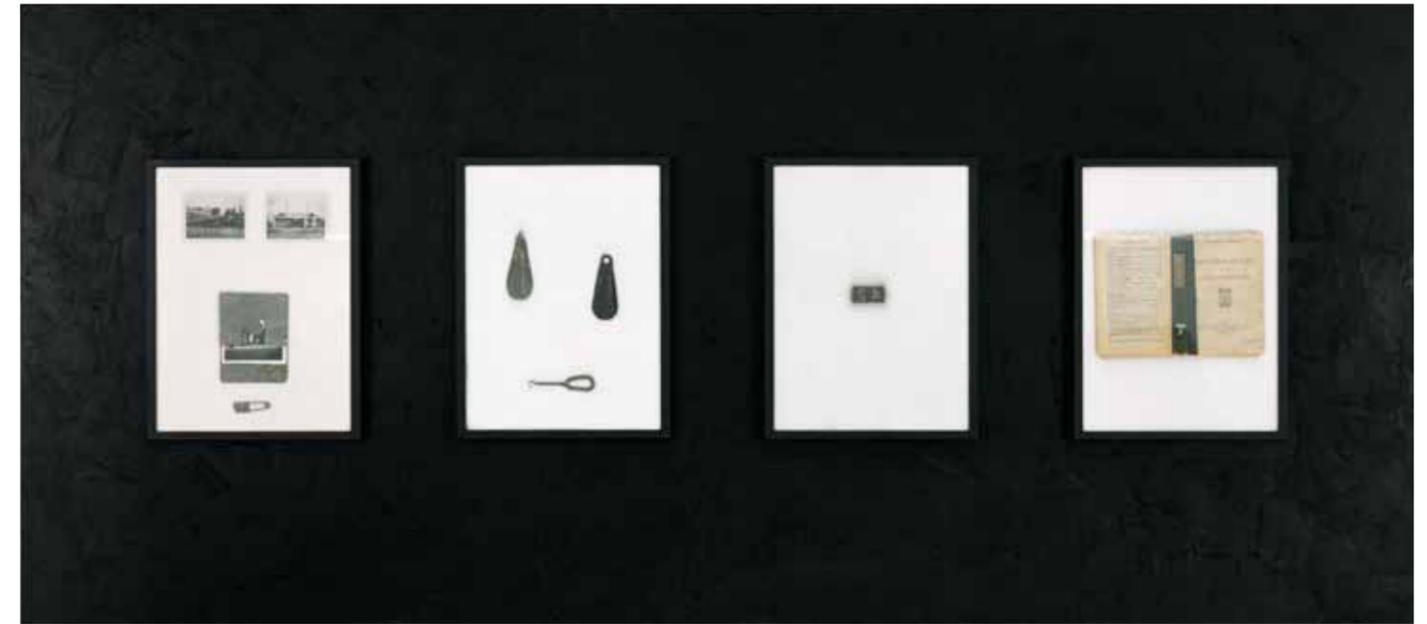












NOTICES

## MARINA ABRAMOVIC

[p. 42]

En 1991, peu avant de quitter la Cité du Havre pour son nouvel emplacement au centre-ville, le Musée accueillait l'exposition *The Lovers*, organisée par le Stedelijk Museum d'Amsterdam. Retraçant la fin de l'union artistique et amoureuse des artistes Marina Abramovic et Ulay — qui s'était conclue par une marche d'un bout à l'autre de la Grande Muraille de Chine — elle présentait des œuvres produites conséquemment à cette action. À l'occasion du vernissage, Marina Abramovic a réalisé la performance *Boat Emptying Stream Entering*. La présentation de cette exposition historique réaffirmait l'intérêt du Musée pour cette pratique artistique singulière.

Dès ses débuts, le travail de Marina Abramovic s'inscrit dans une recherche expérimentale de redéfinition des limites. Elle crée des actions qui prennent la forme de rituels de purification, recherchant en quelque sorte une libération. S'inscrivant dans le cycle d'œuvres *The Balkan*, qui a généré nombre de performances, vidéos et photographies, ***Self Portrait with Skeleton***, en relation avec la performance *Nude with Skeleton*, s'inspire d'une ancienne tradition tibétaine obligeant les moines à dormir dans un cimetière auprès de corps à différents stades de décomposition. L'artiste y affronte sa propre mort et poursuit une réflexion sur la rémanence de l'être.

### KIM ADAMS

[p. 44]

Depuis plus de trente ans, Kim Adams réalise des dessins et des gravures, des maquettes et des sculptures empreints d'un humour teinté d'ironie, qui révèlent l'absurdité des habitudes, des comportements et des valeurs de la société actuelle. Il explore des thèmes reliés à la société et à sa consommation, aux voyages et aux divertissements, à la mobilité et à l'évasion, ainsi qu'à l'art et à sa fonction. Au-delà de son utilisation unique et imprévisible des matériaux — des produits de consommation préfabriqués, trouvés et adaptés — Adams s'intéresse au potentiel du simple objet, en lui-même ou en un dessein tout autre. Représentative de sa production des années 1980, ***Model: Decoy Homes*** est un prototype qui, à l'image des œuvres de plus grands formats de Kim Adams, aspire continuellement à se renouveler. Sans

fin, son travail est en constante métamorphose, ses créations explorant les structures sociales, les effets de la technologie et de la mobilité ainsi que le flou qui existe entre la vie et l'art. Les questionnements de Kim Adams s'intéressent avant tout à la condition humaine.

### DAVID ALTMEJD

[p. 46]

D'emblée spectaculaires, minutieusement fabriquées de multiples éléments et matériaux, les sculptures et installations de David Altmejd empruntent à une esthétique de l'excès et du grotesque pour évoquer les forces vives du dépérissement et de la régénération, confronter la rigueur structurale minimaliste aux principes moteurs du système nerveux et des champs d'énergie, et installer une dialectique métaphorique entre le monde humain et le monde animal.

En 2008, le Musée affirme son engagement envers le milieu artistique québécois en organisant la première Triennale québécoise *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*. Pour l'exposition, David Altmejd conçoit un duo de géants — *Le Berger* et ***Le Dentiste*** —, poursuivant ainsi son exploration des déclinaisons de créatures fantasmagoriques. Laissant entrevoir un monde complexe qui s'inspire des images archétypes créées par les contes et les légendes, par les récits mythologiques et par les films d'épouvante et de science-fiction, *Le Dentiste* se positionne à la limite de l'organisé et du chaos. La silhouette humaine persiste en surface, mais l'aspect clinique des miroirs en altère l'apparence. Le géant se veut désormais le reflet de celui qui le contemple et qui aura à vivre avec ce que lui renvoie sa propre image.

### NICOLAS BAIER

[p. 48]

C'est au sein de l'exposition collective *De fougue et de passion* en 1998 que le Musée présente pour la première fois le travail de Nicolas Baier. L'artiste élabore déjà une pratique picturale intelligente et surprenante par le biais de la photographie et de la numérisation. Exploitant son environnement immédiat et ses plus infimes éléments, ses œuvres révèlent une réalité ambiguë, voire totalement imaginaire.

***Petits riens*** est l'œuvre centrale de *Scènes de genre*, première exposition monographique consacrée à Nicolas Baier et tenue au Musée en 2003. Le format de l'œuvre, à proprement dit monumental, rassemblant objets communs et familiers, lui confère une force d'attraction et de réflexion intenses. À travers la manipulation numérique de fragments de données, Baier transgresse l'idée de l'image. Cependant, comme le précise le conservateur Gilles Godmer, c'est en peintre que l'artiste aborde l'image photographique : « [...] *Petits riens* qui, par la densité du rassemblement des objets qu'on y retrouve, par leur accumulation, par leur étalement sur l'ensemble de la surface photographique (*all over*) et par le réseau serré de leur enchevêtrement, n'est pas sans rappeler certains attributs des tableaux d'un Riopelle ou même d'un Pollock <sup>1</sup>. »

### ELEANOR BOND

[p. 50]

Dans sa peinture, l'artiste canadienne Eleanor Bond aborde avec pertinence les thèmes actuels du progrès, de la technologie, de la ville et de l'urbanisation. Active depuis la fin des années 1970, elle propose des images fictives de lieux urbanisés ou postindustriels, mettant en scène les enjeux sociaux et économiques propres à l'époque actuelle. Déstabilisants par leurs perspectives déroutantes, ces paysages saturés, très colorés, inscrivent le travail de Bond dans un renouveau de la peinture de paysage au Canada, opéré notamment par Landon Mackenzie, Wanda Koop et Carol Wainio — toutes trois représentées au sein de la Collection du Musée. ***High-Density Accommodation Inside the Big Dome*** (de la série *Some Cities*) a été présenté dans le cadre de l'exposition monographique consacrée à Eleanor Bond en 1998. La conservatrice Sandra Grant Marchand écrivait alors : « Les tableaux d'Eleanor Bond évoquent d'emblée les possibilités de l'imaginaire en peinture. Ses toiles non tendues, aux dimensions imposantes, aux effets chromatiques et aux perspectives déroutantes, rappellent les voies hardies d'une pratique picturale fondée sur la poursuite d'un questionnement probant. La peinture de Bond est avant tout projet issu d'une conscience aiguë des conditions socio-économiques du temps. Elle révèle des territoires et des préoccupations émanant d'une réflexion sur la société actuelle. Elle est site de problématique pressante<sup>2</sup>. »

<sup>[1]</sup> Gilles Godmer, Nicolas Baier : scènes de genre, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 5.

<sup>[2]</sup> Sandra Grant Marchand, Eleanor Bond, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 7.

## PAUL-ÉMILE BORDUAS

[p. 52]

Paul-Émile Borduas est une figure essentielle de l'histoire de l'art québécois et canadien. Son œuvre monumentale et l'ensemble de ses écrits ont marqué l'esthétique picturale contemporaine. Peintre avant tout, il est également reconnu comme pédagogue, théoricien, essayiste et critique. D'ailleurs lorsque, le 9 août 1948, paraît à Montréal un manifeste collectif intitulé *Refus global*, son principal instigateur et auteur, Borduas, et ses quinze autres signataires posent un geste esthétique et historique dont les répercussions plastiques et idéologiques vont perdurer. La Collection Borduas compte à ce jour 123 œuvres, parmi lesquelles 72 peintures, 50 œuvres sur papier (dont l'une comporte un ensemble de 21 encres) et une sculpture, le tout s'échelonnant depuis le début des années 1920 jusqu'au moment du décès de l'artiste, survenu à Paris en 1960. De ces œuvres importantes, 81 ont été offertes en don au Musée.

***Cheminement bleu***, 1955, l'une des deux œuvres de Borduas offertes par le Dr Max Stern, affiche l'effervescence énergétique et l'éclatement de la matière traduisant la manière critique et personnelle dont Borduas a assimilé l'expressionnisme abstrait lors de son séjour à New York, d'avril à septembre 1955. Le ***Sans titre (n° 34)***, ***Pierre angulaire***, 1957, provient de la donation des Musées nationaux du Canada. Cette remarquable composition en noir et blanc procède d'une exceptionnelle concision et d'une absoluité poignante.

### LOUISE BOURGEOIS

[p. 54]

L'artiste américaine d'origine française Louise Bourgeois est reconnue comme l'une des figures contemporaines les plus importantes des dernières décennies. Entreprise au cours des années 1940, son œuvre singulière et énigmatique se définit principalement dans la pratique d'un dessin volontiers schématisé et explicite, d'une sculpture à la fois organique et architecturale et, plus tard, de l'installation, simple de structure et éminemment riche de contenus. L'un des bijoux de la Collection, *The Red Room – Child*, incarnerait, entre autres, une métaphore lumineuse sur l'idée même de collection : y sont rassemblés, dévoilés mais protégés, en une panoplie, quantité d'objets fragiles, précieux et mystérieux se référant de manière implicite ou oblique à l'univers de l'enfance, à la quête de l'autre,

aux notions d’abandon et de départ. Puissant leitmotiv formel, la couleur rouge réaffirme une symbolique de vie et de mort, de sexualité et de violence.

Ce projet esthétique unique, nourri de considérations existentielles, a donné lieu à une recherche formelle concrète, empreinte de valeurs symboliques expressives. Les méandres de la psyché et l’examen du corps humain fragilisé sont des thèmes privilégiés. Les souvenirs de l’enfance, le quotidien réinventé, les références à la sexualité, les questions d’identité, voilà autant de motifs librement abordés au sein de l’album très personnel intitulé ***Autobiographical Series***, 1994.

### DANIEL BUREN

[p. 56, 58]

Daniel Buren adopte dès le milieu des années 1960 un motif unique — celui de la bande verticale colorée de 8,7 cm de largeur — dont la répétition lui permet d’élaborer une critique du système de l’art et de ses conventions. Ses ensembles de rayures ont occupé l’espace extérieur public, tout comme celui des musées et des galeries, en misant sur la réduction du vocabulaire formel pour dégager les caractéristiques architecturales et culturelles des lieux. L’importance de la couleur, qui comptait peu chez les tenants de l’art minimal et de l’art conceptuel, est primordiale pour Daniel Buren. ***Nivéén, Ébène, Lavande, Quetsche, Incarnat, Uranium*** et *Émeraude* font partie d’une suite de travaux réunis sous le titre *Avec dix couleurs aux ides de mars*, qui ont été présentés à Montréal en 1982, à la galerie France Morin. La succession de la première lettre de chacune des couleurs en question (jonquille, aurore, capucine, quetsche, uranium, ébène, lavande, incarnat, nivéén et émeraude) compose le prénom de Jacqueline, une indication poétique dans une œuvre rejetant pourtant toute intention narrative au profit d’une brillante démonstration sur la pratique d’une peinture de type conceptuel et de la redétermination du lieu de l’art.

### EDWARD BURTYNSKY

[p. 60, 62]

Photographe canadien, Edward Burtynsky parcourt le monde à la recherche de lieux marqués par l’exploitation humaine. Il pose un regard objectif, soutenu par une position franche et directe, sur

les nouveaux paysages créés par l’implantation d’industries, de plateformes pétrolières, de carrières ou de mines, faisant ainsi ressortir dans ses photographies leur splendeur sinistre et dangereuse. Montré lors d’une exposition majeure organisée par le Musée des beaux-arts du Canada et présentée au Musée en 2004, le travail de Burtynsky explore le thème du paysage en proie à la désolation, et son œuvre est empreinte à la fois de poésie, d’austérité et de beauté insolite.

Des nombreux sujets abordés par l’artiste, les résidus de mines, raffineries de pétrole et démolition de navires exposent les répercussions de l’industrialisation sur l’environnement et les tensions qui en découlent sur notre relation avec la nature. Que ce soit ***Nickel Tailings No. 32, Sudbury, Ontario***, qui rend compte de l’entreposage des déchets industriels, ou ***Oil Refineries No. 18, St. John, New Brunswick***, qui présente l’immensité du site consternant d’une raffinerie, ou même ***Shipbreaking No. 19, Chittagong, Bangladesh*** et ***Shipbreaking No. 29, Chittagong, Bangladesh***, qui mettent démesurément en perspective des navires démembrés, les œuvres de Burtynsky évoquent la relation changeante que l’homme entretient avec la nature, alternant les rôles de créateur et de victime de ces monstres qu’il a engendrés.

### JACK BUSH

[p. 64]

À l’époque où Jack Bush amorce sa carrière de peintre, le milieu de l’art canadien est fortement dominé par le Groupe des Sept. La révélation de nouvelles perspectives, de même que le retour de Paris de John Lyman, la parution du manifeste automatiste *Refus global* et la diffusion des travaux de Borduas et Riopelle, orientent la pratique de Bush vers une abstraction plus affirmée qui le conduit à former le groupe Painters Eleven, avec dix autres jeunes peintres abstraits de Toronto parmi lesquels Harold Town et William Ronald.

À la suite de ses nombreux séjours à New York et de sa fréquentation de l’abstraction gestuelle (*action painting*), Bush abandonne les ambiguïtés de l’espace surréaliste (figure sur fond) et affirme les prérogatives modernistes en utilisant désormais des zones de couleur, en bandes ou en piles — comme c’est le cas dans ***One Two Three***. Sa rencontre avec

l’historien d’art et théoricien Clement Greenberg induit une volonté acharnée d’éviter une peinture allusive. Bien que souvent relié à une problématique picturale plutôt américaine, le travail de Jack Bush a su insuffler une autonomie à la peinture canadienne.

### GENEVIÈVE CADIEUX

[p. 66]

Geneviève Cadieux est associée à la réémergence de la photographie comme discipline majeure de l’art contemporain. Si certains motifs et figures resurgissent ponctuellement à travers son œuvre, c’est qu’ils ont acquis le statut informel d’archétypes, facilitant l’approfondissement de l’expérience et la compréhension du monde. Les lèvres, les yeux et les cicatrices deviennent de puissantes images miroirs posées différemment dans l’espace; les portraits de famille atypiques et bouleversants proposent le bilan formel d’une érosion physique et psychologique à teneur universelle. Avec l’adéquation entre le corps du paysage et le paysage du corps, l’artiste rappelle à quel point le corps est une surface sensible qui enregistre les marques tangibles et irrévocables du passage du temps.

***La Voie lactée*** de Geneviève Cadieux est l’une des œuvres phares du Musée. Réalisée au moment de l’exposition *Pour la suite du Monde*, à l’ouverture du nouvel édifice en 1992, *La Voie lactée* a littéralement ancré, à contre-ciel, une image forte et désarmante, expressive et laconique. Empruntant son iconographie au tableau de Man Ray *À l’heure de l’Observatoire – Les Amoureux*, 1932–1934, le panneau lumineux positionne, au sein de la réalité du paysage, l’image d’une bouche entrouverte — celle de la mère — suggérant poétiquement les symboles du langage, de la puissance créatrice et de l’origine de l’être.

### MELVIN CHARNEY

[p. 68]

Architecte de formation, Melvin Charney a développé sa pratique artistique par l’exploration de nombreux médiums — dessin, collage, photographie et installation. Il s’intéresse surtout aux multiples expressions des composantes architecturales des villes contemporaines — Montréal constitue à cet égard un de ses sujets privilégiés. Dans ses œuvres, Charney s’approprie certaines structures ou images de lieux spécifiques d’où il tire par la suite des références d’ordre historique et social, voire politique et philosophique.

***Parable No. 9 Series: So be it… Factories are closing, museums are opening, but all the nudes have descended the stairs*** est intrinsèquement liée à la sculpture-installation créée par l’artiste à l’occasion de l’exposition inaugurale du Musée au centre-ville *Pour la suite du Monde*. Elle trouve son origine dans deux photographies datant de 1991 : « La première montre des ouvriers quittant une usine de locomotives sur le point de fermer ; la deuxième illustre un nouveau musée d’art contemporain sur le point d’ouvrir dans la même ville. Une industrie en remplace une autre<sup>3</sup>. » La série des *Paraboles*, dont l’œuvre est issue, poursuit l’idée que, contrairement aux événements qui condensent le temps et le lieu, les œuvres inversent quant à elles le processus. Les interventions de Charney sur des agrandissements d’images trouvées en activent la surface et brisent leur espace, tout en extrayant leur essence.

### CHRISTO

[p. 70]

Christo est connu pour ses emballages et grands projets démesurés, notamment *Valley Curtain*, de 1970–1972; *Running Fence*, de 1976; *Surrounded Islands*, de 1980–1983; et plus particulièrement, l’emballage du Pont-Neuf, à Paris, en 1985, et celui du Reichstag, à Berlin, en 1995. En 1958, il réalise ses premiers emballages, recouvrant bouteilles, boîtes, chaises et autres objets utilitaires ; mais c’est réellement en 1961, alors qu’il élabore l’emballage d’un édifice public — projet qu’il réalisera en 1968 sur la Khunsthalle de Berne, en Suisse —, qu’il propulse sa pratique dans des territoires jusqu’alors inexplorés.

Christo accorde une importance particulière aux études préparatoires de ses projets qu’il travaille en contrepartie de sa démarche spatiale. Parmi les sept œuvres de Christo que compte la Collection, « ***Table et chaise emballées*** est une œuvre-projet pour le Stedelijk Van Abbemuseum [à Eindhoven, aux Pays-Bas]. Elle souligne et présage les particularités formelles et les exigences conceptuelles de son œuvre ultérieure : d’une part, emprisonnement et enserrement de l’objet, d’autre part, suggestion de la forme par l’accentuation de la structure clairement délinéée ; d’une part, affirmation de la présence de l’objet (par sa prise de possession), d’autre part, négation de cette même présence, rendue inaccessible ou modifiée<sup>4</sup>. »

## COZIC

[p. 72]

Entre 1992 et 1994, plus de 1 250 articles Vuitton contrefaits ont été saisis par la Gendarmerie Royale du Canada, mandatée par la Société Louis Vuitton Malletier afin de lutter contre la contrefaçon. Cependant, plutôt que de détruire les multiples sacs, foulards, porte-monnaie, bagages et autres, la maison parisienne centenaire choisissait de les recycler en confiant leur transformation aux artistes Cozic. Formé de Monic Brassard et d’Yvon Cozic, le duo d’artistes a disposé de quelques mois pour concevoir une œuvre qui intégrerait les pièces saisies et serait ensuite exposée au Musée.

Dès les années 1960, le travail de Cozic interpelle le Pop Art, tout en révélant une multiplicité de recherches formelles, un sens critique aiguisé et une attitude ludique, bousculant les conventions artistiques dominantes à l’époque au Québec. L’œuvre ***Réflexion sur un atoll : pourquoi Vuitton*** s’inscrit naturellement dans la pratique du duo parce qu’elle procède d’une investigation sur le sens des choses et sur leurs apparences. L’œuvre dissimule les objets de convoitise, déchiquetés pour la plupart, hormis quelques sangles, poignées et porte-clés. Lors du dévoilement de l’œuvre, Yvon Cozic expliquait que Monic Brassard et lui avaient « ainsi voulu occulter les articles de Vuitton [dans] l’idée d’en faire du vrai Cozic avec du faux Vuitton et en même temps de respecter le thème du voyage que ces produits appellent naturellement <sup>5</sup>. »

### PIERRE DORION

[p. 74]

Depuis le début des années 1980, Pierre Dorion propose des travaux de peinture où les notions de citation et de référence sont explorées de manière originale et renouvelée. D’abord associé à la pratique de l’installation picturale *in situ* et en collaboration (notamment et tour à tour avec les artistes Claude Simard, Myriam Laplante et Sylvie Bouchard), il se consacre par la suite à la peinture davantage dite de chevalet, puis de plus grand format. À l’automne 2012, le Musée a consacré à Pierre Dorion une rétrospective, bilan critique d’une œuvre explorant depuis toujours les liens entre la peinture, l’architecture, la photographie et l’histoire de l’art. ***Louise***, 2011, aborde avec une exquise précision les notions de sujet et de représentation, d’ombre et de lumière, d’opacité et de transparence. Cette

peinture évoque également, à travers la virtuosité du rendu peint hyperréaliste et la subtilité chromatique, le potentiel de l’image photographique, repère constant pour l’artiste. Regard critique sur la mise en exposition (vue d’une salle envisagée de manière presque clinique), l’œuvre fusionne cadrage photographique et rendu pictural. Le minimalisme figuratif de Pierre Dorion insiste sur l’apparente abstraction des contenus pour proposer une expérience nouvelle de la peinture et de son histoire.

### MARCEL DZAMA

[p. 76]

À l’occasion de l’exposition consacrée à Marcel Dzama en 2010, le conservateur Mark Lanctôt écrivait que « la nostalgie, le modernisme [de] ses débuts, la relation entre l’ironie et le cynisme, la politique et la subjectivité sont parmi les thèmes que l’artiste aborde de manière oblique <sup>6</sup>. » Les limites du monde fantaisiste de Marcel Dzama sont en perpétuelle expansion et poursuivent inlassablement une recherche de nouvelles formes et de nouveaux cadres d’expression. Souvent décrit comme redevant à Dada et particulièrement à l’œuvre de Marcel Duchamp, le travail de Dzama s’inspire des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. La vidéo ***The Infidels*** s’inspire d’une œuvre fondamentale du Bauhaus, le *Ballet triadique*, créé par Oskar Schlemmer et Hannes Winkler en 1922. Au son de ce qui semble être un piano mécanique apparaissent des danseurs — ou plutôt des danseuses — masqués et armés de AK-47 qui, à la manière de marionnettes, poursuivent une chorégraphie à la fois gracieuse et guerrière. À l’image du mouvement Dada qui débuta en révolte face à la Première Guerre mondiale, Dzama dira que l’idée de cette œuvre lui est venue devant l’imminence d’une guerre en Irak et suivant une réflexion sur la façon dont le pouvoir contrôle les mentalités.

### ATOM EGOYAN

[p. 78]

En 1995, le Musée instaure ses résidences de création. Destinées à permettre à des créateurs des arts de la scène et du cinéma de déployer leur créativité et leurs idées dans le champ des arts visuels, ces dernières constituent aussi une opportunité d’ancre le Musée dans le continuum culturel montréalais. Jusqu’en 2004, le Musée devient le berceau de

<sup>[1]</sup> 5. Stéphane Baillargeon, « Le MAC consacre des sacs », Le Devoir, 23 février 1995, p. B8.

<sup>[2]</sup> 6. Mark Lanctôt, Marcel Dzama : aux mille tours, Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 2010, p. 97.

propositions inédites de la part de créateurs exceptionnels tels Robert Lepage, Jean-Pierre Perreault, Marie Chouinard, François Girard et Atom Egoyan.

Auteur d’une œuvre déjà encensée par les milieux du théâtre et du cinéma, Atom Egoyan est invité en 2002 à créer une installation en continuité avec sa pratique — empreinte des notions de souvenirs, d’origine, d’identité, d’enfance, et de famille — en poursuivant toutefois une réflexion récurrente dans son travail sur l’impact des techniques d’enregistrement sur notre mémoire. Ainsi, suite à un appel à la population pour rassembler des magnétophones à bobines démodés, et plus particulièrement les souvenirs qui y sont rattachés, naît ***Hors d’usage***. Parmi tous les récits recueillis, Egoyan est profondément saisi par celui de Marie-France Marcil, qui concrétise parfaitement l’idée sous-jacente à l’œuvre — celle de la mythologie personnelle et de l’héritage public — et en fait une installation particulière au sein de la présentation globale.

### PATERSON EWEN

[p. 80]

L’œuvre de Paterson Ewen est littéralement traversée d’un attachement profond à la matière, aux caractères bruts et organiques qui la définissent, aux phénomènes qui la transforment. La particularité de l’espace structural y repose avant tout sur la persistance d’un schéma organisationnel réducteur canalisant les potentialités expressives de surfaces excessivement texturées. Cet affrontement fondamental et paradoxal de l’impulsion et de l’ordre est particulièrement évident dans le ***Sans titre***, 1963, où se concrétise une vision originale d’un espace pictural nettement abstrait pourtant assujetti au maintien d’une hypothétique ligne d’horizon. Le conservateur Pierre Landry propose cette analyse : « La surface est cette fois divisée en deux plans de couleur et d’étendue différentes. Juxtaposés à la verticale, ces deux plans s’inscrivent à l’intérieur d’un format horizontal qui autorise d’emblée une identification de cette composition à la représentation de quelque paysage abstrait. Ce rapprochement est toutefois contredit dès que l’œil s’attarde aux qualités de la matière. […] Or cette ligne ne peut être assimilée à une ligne d’horizon que dans la mesure où elle autorise une fuite vers l’intérieur du tableau, ce qu’empêchent les empâtements et hachures qui s’y trouvent concentrés et ajoutent plutôt à l’opacité de la surface <sup>7</sup>. »

<sup>[3]</sup> 7.

<sup>[4]</sup> 7. Josée Bélisle, Pierre Landry, Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen — À propos d’une peinture des années soixante, Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 1988, p. 13.

<sup>[5]</sup> 8.

<sup>[6]</sup> Ibid., p. 14.

### CHARLES GAGNON

[p. 82]

Qu’elle s’exprime par la peinture, la photographie ou le film, la quête esthétique de Charles Gagnon se fonde avant toute chose sur la réalité. S’attardant tour à tour aux notions de paysage, de boîte vitrine, de cadrage, de fenêtre et d’écran, l’œuvre découpe une vision élargie de l’appréhension de l’espace. Les plans modulés et texturés, ouverts ou fermés, s’articulent à même la structure du carré, rappel du cadre de la toile. Dans le tableau ***Espace écran-gris / Spaceblind / Grey***, 1966, deux champs colorés monochromes sont superposés. Le chatoisement de la surface de la partie supérieure s’oppose à la matité de la partie inférieure, installant dans le regard une dialectique de la profondeur et de la planéité. Le conservateur Pierre Landry précise : « Jouant de cette conception de l’œuvre peinte qui veut que celle-ci opère à la façon d’une fenêtre ouverte, l’œuvre oppose, selon un équilibre de la toile apparenté à la structure du paysage, deux plans de densité et de texture différentes dont le plus lourd et le plus opaque (celui fait en acier) est paradoxalement le plus lumineux, alors que la partie du bas, dont le matériau appartient en propre à la discipline de la peinture, semble faire écran et empêche toute illusion de profondeur <sup>8</sup>. »

### YVES GAUCHER

[p. 84]

Dès le début des années 1960, l’œuvre gravé d’Yves Gaucher s’impose comme l’une des plus originales et des plus percutantes réalisations pour l’actualisation du médium, et il constitue l’empreinte d’un langage formel dont la richesse sera sa réduction extrême. L’invention et l’accumulation de procédés techniques sont mises à profit dans des compositions qui découlent de sources d’inspiration spécifiques. Qu’il s’agisse de philosophies orientales, de musique indienne ou dodécaphonique, ce qu’il faut en retenir est la rythmique sérielle qui animera les champs énergétiques monochromes, la logique dynamique de la contradictoire et le glissement de la symétrie à l’asymétrie. L’ascèse magistrale des tableaux de Gaucher devient le lieu privilégié de résolution de principes antagonistes. Dans le tableau ***Signals Red Heat (été 1966)***, 1967–1968, l’œil est confronté à la fois à la concision extrême du langage pictural — un plan monochrome rouge — et à la sourde intensité des

vibrations optiques — de subtils signaux rectilignes colorés. Selon le conservateur Pierre Landry, « ces œuvres proposent une dérive du regard à l’intérieur du matériau-couleur bien davantage qu’une stricte mise en relation des couleurs présentes. […]

Le spectateur est invité à parcourir “en profondeur” l’étendue de la toile, invitation reposant principalement sur le pouvoir captatif du fond monochrome et des signaux qui le ponctuent”<sup>9</sup>. »

### RAYMOND GERVAIS

[p. 86]

Artiste de l’installation et de la performance, musicien, critique et essayiste, Raymond Gervais élabore depuis 1975 une réflexion esthétique cohérente et multiforme, centrée sur le concept de l’enregistrement musical et de sa transmission par le tourne-disque, sur la notion de sérialité et sur les considérations de production de masse, et enfin, sur les références historiques — musico-culturelles — et le pouvoir souverain de l’imaginaire. Littéralement fasciné par l’univers musical et l’omniprésence obligée des objets de sa matérialisation — instruments de musique, accessoires, disques, pochettes, …—, Gervais associe le visuel et le sonore au sein d’explorations formelles dépouillées et poétiques, véritables assemblages d’éléments connotés apparemment hétéroclites.

L’installation **Roto-Univers : Cantor**, 1992, met en scène 25 bustes de plâtre de Jean-Sébastien Bach, sobrement alignés au sol de manière à formuler un hommage silencieux au célèbre « cantor » de Leipzig. Cependant, au-delà de l’apparent statisme de l’ensemble, le positionnement de chacun des éléments suggère un effet de rotation analogue à celui du tourne-disque, véritable « derviche mécanique », et incite en fait le spectateur au déplacement dans l’espace fictif du déroulement musical en plaçant, selon les mots de l’artiste, « l’œil en vis-à-vis de l’oreille, le regard face à l’écoute ».

### BETTY GOODWIN

[p. 88]

L’œuvre de Betty Goodwin se déploie au cœur de profondeurs apparemment insondables. Associée à la scène artistique montréalaise depuis la fin des années 1960, Goodwin est reconnue comme l’une des principales figures de l’art contemporain canadien. Procédant d’une conscience aiguë de la condition humaine, sa réflexion convoque les méandres de l’inconscient pour enchâsser la problématique de la

souffrance, de la mort et de l’oubli. L’œuvre procède par cycles de grands ensembles, s’enchaînant les uns après les autres, parfois en synchronie, parfois en alternance, au gré d’un conducteur unique et puissant : celui de la trace et de la marque de la présence (et de l’absence) de l’autre, et par extension de soi. Dans les **Steel Notes**, Goodwin inscrit des citations d’écrivains — Beckett, Artaud, Kafka, Carolyn Forché — sur les plaques d’acier. Elle accentue concrètement la dureté et la puissance des mots, ayant recours à la limaille d’acier et à la ferrite aimantée. L’artiste appréciait le mot français « aimant », parce qu’il incluait celui d’« amant ». Ses préoccupations ontologiques procèdent de fondements humanistes, imprégnés de positions sociales engagées et discrètes, au regard de la répression politique, de la censure, de l’incarcération, de la torture, … Un sentiment d’impuissance et le refus de se résigner animent cette esthétique de dénonciation.

### RODNEY GRAHAM

[p. 90]

Depuis le milieu des années 1970, Rodney Graham explore et expose à travers l’installation, la photographie, la musique, la vidéo et le film, entre autres, différentes avenues du savoir et de la culture qui ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle. La psychanalyse freudienne, la littérature (de Edgar Allan Poe à Ian Fleming), la musique (celle de Frédéric le Grand de Prusse, de Wagner ou encore, plus près de nous, de Nirvana ou de Black Sabbath), voilà autant d’arguments menant à la production d’œuvres cérébrales, philosophiques, critiques, dont plusieurs sont teintées d’humour, et qui réexaminent librement certains fondements de la culture occidentale. Souvent lui-même protagoniste de ses photographies et de ses films, l’artiste n’hésite pas à se réapproprier des genres littéraires choisis, le format de partitions musicales et l’usage du *ready-made* comme tissu premier de ses œuvres.

**The School of Velocity: 24 Hours of Music Divided into Fifteen Minute Intervals** [extrait de 30 minutes], 1993, traduit précisément cet intérêt marqué de Graham pour la musique — les études pour piano de Carl Czerny intitulées en anglais *School of Velocity* — et pour la science — la théorie de la chute libre de Galilée. Contrant la quête de virtuosité musicale, il imagine une structure de ralentissement et d’étirement du temps, par la répétition systématique de certaines portions de la partition.

9.

Josée Bélisle, Pierre Landry, Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen — À propos d’une peinture des années soixante, Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 1988, p. 15.

### PASCAL GRANDMAISON

[p. 92]

La pratique de Pascal Grandmaison se distingue par sa capacité de capter l’esprit de son époque. Par un travail essentiellement photographique et vidéographique, il crée des œuvres à la fois élégantes et austères où s’établit un rapport particulier entre individu et espace. Comme le mentionnait le conservateur Pierre Landry à l’occasion de l’exposition *Pascal Grandmaison* au Musée : « Au-delà d’un apparent détachement face aux êtres et aux choses, les œuvres de Grandmaison expriment et conjuguent, avec un remarquable aplomb formel, des états d’âme dont le caractère ambigu s’avère porteur d’une indéniable énergie”<sup>10</sup>. » Produite à l’occasion de l’exposition de 2006, **Diamant** s’inscrit en continuité avec les travaux précédents de Grandmaison, notamment *Verre* et *Mon ombre*. Complexe, l’œuvre alterne des images animées et inanimées, lesquelles semblent déposséder les personnages et cloisonner les objets qui la composent. Interrompant le mouvement de vrille d’un diamant, des séquences mettent en scène une jeune femme dont la gestualité concentrée et tendue crée un vertige en discontinuité avec le réel.

### LAURENT GRASSO

[p. 94]

Lauréat du prix Marcel-Duchamp en 2008, Laurent Grasso questionne essentiellement les perceptions visuelles et temporelles, et plus précisément les limites de la réalité, des croyances, de la science. Oscillant entre visible et invisible, entre connu et inconnu, ou entre le vrai et le faux, les spectaculaires dispositifs de Laurent Grasso ont fait l’objet d’une exposition d’envergure en 2013, coproduite par le Musée et le Jeu de Paume à Paris. Poursuivant une exploration du médium néon en tant que vecteur de réalité, **Souvenirs du futur** a été créée dans le cadre de la *5<sup>e</sup> Manif d’art de Québec*, en 2010, puis a été généreusement offerte au Musée en 2013, s’ajoutant ainsi aux deux autres œuvres de Grasso contenues dans la Collection, une œuvre vidéo et une peinture de la série *Studies into the Past*. À l’image de cette série, dans laquelle l’artiste intègre des éléments du futur dans une peinture semblant être issue du passé, « *Souvenirs du futur* englobe le passé et le futur dans un seul et même horizon historique. […] Ce n’est pas un retour sur le passé, mais une vision de l’avenir dans la perspective du passé”<sup>11</sup> », écrivait la cocommissaire de l’exposition Marie Fraser.

10.

Musée d’art contemporain de Montréal, communiqué de presse de l’exposition Pascal Grandmaison, du 2 mai au 9 octobre 2006.

11.

 Marie Fraser et al., Laurent Grasso : Uraniborg, Paris, Skira Flammarion/Jeu de Paume; Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 2012, p. 147.

### GARY HILL

[p. 96]

Outrepassant les seules balises du médium vidéogra- phique, l’artiste américain Gary Hill fixe son regard sur la réalité et les apparences, sur l’être et le langage. Il affronte le chaos existentiel et confronte forme, couleur et théorie. À l’occasion de son exposition bilan en 1998, le Musée a produit la version française d’une œuvre créée en 1994, *Remarks on Color*, où l’artiste propose une relecture visuelle des énoncés de Wittgenstein. Isolée dans le cadre d’une projection grand format, une fillette lit à haute voix les **Remarques sur les couleurs** de Ludwig Wittgenstein. Le débit tour à tour assuré et hésitant traduit, d’une part, l’effort et la concentration de la jeune lectrice; et il suscite, d’autre part, un intérêt immédiat à l’égard du projet philoso- phique d’appréhension de la couleur. Le soin apporté aux détails de cette représentation vidéographique minimale — couleur des vêtements, de la chevelure, de la couverture du livre — attire précisément l’attention sur les apparences colorées du visible et sur la manière (ou la stratégie) de les verbaliser. Le langage est au cœur même de cette désarmante démonstration de l’osmose et de la disjonction entre le voir et le dire, entre l’être et le paraître.

### ANSELM KIEFER

[p. 98, 100]

Né au terme de la Seconde Guerre mondiale, l’artiste allemand Anselm Kiefer déploie son imaginaire à travers une œuvre narrative et métaphorique qui se lit comme une manifestation contre l’oubli. Qu’elles soient peintures, sculptures, collages, photographies ou techniques mixtes, ses créations s’ancrent dans les expériences fondamentales de l’existence humaine — mythe et histoire, nature et culture — afin d’en faire resurgir une mémoire occultée dans la conscience. En 2006, le Musée recevait la rétrospective *Anselm Kiefer : Ciel et Terre*, organisée par le Modern Art Museum of Forth Worth au Texas; et organisait au même moment un important déploiement d’œuvres majeures de la Collection, parmi lesquelles **Die Frauen der Antike**, 1999, de Kiefer également. Cette dernière, ainsi que **Karfunkelfee**, 1990, exposée lors de la rétrospective, devenaient des œuvres exemplaires d’une certaine archéologie de la création de Kiefer, des traces de mondes enfouis, luttant contre l’oubli. Empreintes de riches allusions — notamment à l’histoire allemande, aux légendes, à la philosophie, à la littérature, à la mythologie grecque ou romaine, à la Genèse et à la Kabbale —,

ces deux tableaux s’inscrivent dans une thématique cyclique sur les femmes amorcée dès 1968. Alors que *Die Frauen der Antike*, par l’incarnation de certaines femmes célèbres de l’Antiquité, fait référence à une résurrection du monde grâce à l’esprit féminin — lequel régènerait et redonnerait vie à notre monde brisé —, *Karfunkelfee* s’inspire de la légende de Lilith, créature démoniaque à la fois révoltée et mélancolique, mère du peuple profane et impur. L’articulation poétique de ces œuvres magistrales en fait de nouveaux lieux de mémoire, berceaux d’un réenchantement du monde.

### LYNE LAPOINTE

[p. 102]

Après quinze ans de collaboration avec Martha Fleming, l’artiste Lyne Lapointe se concentrait à nouveau sur sa pratique individuelle, aboutissant en 2002 à une exposition monographique sur son travail récent : *La Tache aveugle*. Qu’elles soient dessins, peintures, installations ou collages, les œuvres de Lyne Lapointe renferment des mondes étonnants qui jouent avec les notions de science, de médecine, de botanique, de géologie et même de zoologie. L’idée de métamorphose les habite de façon constante et se traduit par des formes en mouvance, transformation ou possible déclinaison.

***L’Épine dorsale*** est une œuvre incontournable dans la production de Lyne Lapointe et poursuit justement cette idée de transmutation. Porteur d’une forte charge symbolique, ce triptyque traduit la réminiscence d’une histoire personnelle, une introspection perpétuelle et un retour sur les origines qui forgent l’identité. Le coquillage, la cage thoracique et le squelette d’une conque s’inscrivent dans un processus de la disparition du corps tel que connu jusqu’alors et deviennent figures « de la métamorphose, symbole d’un passage (pour un instant suspendu), d’un état (la chair) à un autre (la poussière)<sup>12</sup> ».

### FERNAND LEDUC

[p. 104]

Signataire du manifeste surrationnel *Refus global* en 1948, Fernand Leduc est l’un des principaux protagonistes des débats critiques qui ont succes- sivement mené, au cours des années 1940 et 1950, à l’affirmation d’un art vivant, automatiste, non-figuratif et abstrait.

Au Québec, le passage d’une gestuelle informelle à la plastique géométrique s’est accompli en peu de temps. « L’année 1955 marque un nouveau tournant, une révolution qui m’entraînera dans les voies de l’abstrait. Abstrait d’abord qualifié de construit, puis de géométrique, passant par les multiples étapes de l’intégration de tous les possibles du tableau », précise l’artiste. De la fermeté de positions apparemment irréconciliables est né le besoin d’une association pluraliste vouée à la promotion d’un art non-figuratif, toutes tendances confondues : l’Association des artistes non-figuratifs de Montréal, dont Fernand Leduc est le premier président en 1956. Le tableau ***Érosion douce***, 1970, a été offert au Musée par l’artiste au terme de sa première exposition rétrospective, en décembre 1970. Leduc abandonne le mode de composition binaire — contraste de deux formes et de deux couleurs et jeu d’équilibre du positif et du négatif — au profit d’une structure orthogonale irrégulière et d’un processus additif à géométrie variable. L’étonnante palette colorée aux déclinaisons pastel annonce les développements subséquents monochromes et irradiés de lumière.

### RAFAEL LOZANO-HEMMER

[p. 106]

L’art numérique se développe, évolue et se complexifie depuis plus d’une décennie maintenant. À l’image de l’ère qui les a engendrées, les œuvres deviennent le reflet de nos habitudes, de nos activités, de nos sociétés. De réputation internationale, l’artiste montréalais d’origine mexicaine Rafael Lozano-Hemmer fait de ces préoccupations le vecteur même de sa démarche. Il crée des plateformes interactives d’envergure ayant recours à diverses technologies, telles que la robotique, la surveillance informatique ou les réseaux télématiques ; et engageant la participation du public. Le concept d’« architecture relationnelle » qu’il a développé est étroitement associé à sa pratique par laquelle il suscite des rencontres et des expériences sociales nouvelles fondées sur l’intervention technologique dans l’espace urbain. L’œuvre ***Pulse Room*** est une installation interactive dont le fondement artistique et poétique origine dans les battements du cœur humain. Traduisant ces derniers en impulsions lumineuses, les 300 ampoules à incandescence suspendues au plafond offrent une expérience symbolique, un moment empreint de

12.

 Gilles Godmer, « Le brin d’herbe et l’étoile », Lyne Lapointe : *La Tache aveugle*, Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 2002, p. 9.

sens où s’entrelacent avec beauté le signal pulsionnel de la vie et le mécanisme de l’œuvre. *Pulse Room* évoque d’une manière sensible l’unicité de l’individu et la puissance de l’humanité.

### JOHN MCCRACKEN

[p. 108]

Au tournant des années 1960, alors que le contexte social et politique est en pleine perturbation — guerre du Vietnam, grèves dans les universités, émeutes raciales, etc. —, la scène artistique vit une remise en question soutenue par une nouvelle sensibilité collective. C’est aussi à ce moment que la sculpture se libère de la représentation et se dote d’une autonomie formelle par le questionnement de ses principes premiers que sont la matière et la spatialité. Parallèlement à plusieurs autres artistes incontournables de l’art minimal tels Carl André, Frank Stella, Donald Judd, etc., John McCracken élabore une pratique intelligente qui confond pictural et sculptural. C’est suivant d’inlassables réflexions sur les distinctions entre peinture et sculpture — et poussé par un fort sentiment d’avoir à choisir l’une au détriment de l’autre — qu’il conçoit sa forme sculpturale signature en 1966 : une planche, étroite, monochrome, de format rectangulaire, appuyée en angle contre le mur tout en occupant l’espace physique tridimensionnel du spectateur. « Je vois la planche comme existant entre deux mondes, le sol représentant le monde physique des objets tels que les arbres, les voitures, les bâtiments, les corps humains… et le mur représentant le monde de l’imagination, l’espace de la peinture illusionniste, l’espace mental humain<sup>13</sup> », affirmait McCracken à propos de sa pratique hors du commun. ***Black Plank*** en est un exemple probant.

### GUIDO MOLINARI

[p. 110]

Dès le début des années 1950, Guido Molinari prend activement part aux débats soulevant la question fondamentale de l’abstraction picturale et de son corollaire, l’espace non référentiel. Il précise le sens de la filiation Cézanne / Mondrian / Pollock, posant ainsi les prémisses d’une exigeante réflexion sur la spécificité de l’espace pictural : « Quel que soit le vocabulaire littéraire ou plasticien dans lequel une forme d’art voudra se définir, elle ne sera valable

qu’en fonction de la structure spatiale qu’elle créera. Et c’est la solution apportée au problème de la couleur-lumière qui conditionnera cet espace. » Dans le tableau ***Sériel vert-orange***, 1968, Molinari a recours à un vocabulaire formel qui lui est particulier, celui de la juxtaposition de bandes verticales colorées, soumises au traitement *hard edge*. Fortement élargies et conséquemment raréfiées dans le champ du tableau, ces bandes se lisent comme de généreux aplats, répétés pour créer un espace vibratoire dynamisé par les potentialités multiples du système de positionnement (et de permutation) des couleurs. Les six pans de couleur sont perçus, dans le plan pictural, suivant le déroulement d’un espace-temps réactualisé. Pour Molinari, la notion de série est essentielle à la formalisation de la fonction dynamique et expressive de la couleur.

### KENT MONKMAN

[p. 112]

Dans sa pratique multidisciplinaire, l’artiste cri Kent Monkman remet en scène la figure de l’Amérindien, revisite les mythes, les mœurs et les représentations culturelles, de même qu’il réinterprète des événements connotés. Cette réappropriation de l’Histoire nord-américaine par la transposition de l’Amérindien en son principal protagoniste, propose une version autre des récits connus, soulignant avec malice les différences de perception entre Blancs et Autochtones. Présent pour une première fois au Musée en 2004 dans l’exposition thématique « *Nous venons en paix…* » — *Histoire des Amériques*, Kent Monkman figure parmi les artistes importants de la scène de l’art contemporain au Canada.

Dans ***The Night of September 12, 1759***, Monkman travestit certaines figures historiques pour raconter une version occultée et potentiellement controversée de l’histoire, des cultures et des mœurs. Composée de deux grandes tentes symbolisant les campements des généraux français et britannique Montcalm et Wolfe, cette œuvre revisite la célèbre bataille des Plaines d’Abraham de 1759 en proposant un point de vue à la fois ironique et cynique sur le déroulement et l’issue de cet affrontement. L’installation est complétée par deux tableaux où apparaît Miss Chief Eagle Testickle, alter ego féminin et provocateur de l’artiste qui, comme Dalila, anéantit les pouvoirs des deux militaires en ravageant leur chevelure.

## SERGE MURPHY

[p. 114]

L'œuvre de Serge Murphy se singularise par son apparence et redoutable simplicité. Bien qu'il s'adonne à la pratique du dessin et de la peinture, Murphy réalise également, tel un orfèvre appauvri, des constructions silencieusement délirantes, empreintes, malgré leur potentielle précarité, de sens et d'évocations. « Je mets plusieurs riens ensemble en espérant que cela devienne quelque chose en bout de ligne. » Toutes ces « petites choses » inspirées s'offrent en résistance au phénomène de la consommation et du rejet à outrance.

D'entrée de jeu, l'installation ***Les Bois flottés*** se déploie dans la salle d'exposition à la manière d'un groupe de personnes circulant librement dans l'espace. Chacune des 12 figures sculpturales, dont l'échelle s'approche de la taille humaine, est fabriquée de matériaux issus du quotidien : bois, tissu, carton, papier, … Pour la plupart trouvés — voire recherchés — et récupérés, ces objets divers sont soumis à des manipulations et à des traitements particulièrement inventifs : collage, assemblage, peinture. Il se dégage de l'ensemble une énergie poétique formidable, illustrant sans retenue, dans l'éloge de la matière humble, les méandres d'un imaginaire puissant.

### NAM JUNE PAIK

[p. 116, 118]

Véritable pionnier de l'art vidéo, l'artiste d'origine coréenne Nam June Paik a exploré, dès le début des années 1960, l'univers des médias et de la télévision, de l'histoire de l'art et de la civilisation au sein d'une vaste production multidisciplinaire qui constitue maintenant un ancrage à la réflexion sur la culture actuelle et les nouvelles technologies.

Reconnu pour ses performances, ses vidéos et des œuvres qui entretiennent un rapport étroit avec la télévision, Paik brouille à dessein les frontières de l'art. Sa rencontre avec le musicien John Cage a été déterminante. Les huit œuvres de Paik dans la Collection ont toutes été offertes par Esperanza et Mark Schwartz.

Dans ***Structural-Something-Please, Add a Noun***, 1975–1983, ***CBC1***, 1984, et ***WTV Antenna***, 1990, l'artiste met de l'avant les codes de couleur, les modes de réglage et le format traditionnel de l'écran et du téléviseur. Bricoleur génial et critique rigoureux, il réutilise l'écriture et la calligraphie ainsi qu'une part de ludique pour formaliser un discours original et pertinent.

Dans ***TV Buddha III: McLuhan's Grave***, 1984, une sculpture de Bouddha fait face à un moniteur sur lequel sont diffusés en alternance deux enregistrements vidéo, l'un portant sur le théoricien Marshall McLuhan, et l'autre, sur une entrevue de John Cage par l'artiste à propos de McLuhan. La sobriété du dispositif, la distorsion sonore et visuelle et la sobre placidité de la statue, tout concourt à une fusion lumineuse de l'Orient et de l'Occident, des notions de sacré et de culture populaire.

### ALFRED PELLAN

[p. 120]

Maître du dessin et de la couleur, Alfred Pellan est à l'évidence l'un des importants créateurs qui ont forgé la modernité artistique au Québec. Après ses études aux beaux-arts, il poursuit sa formation à Paris où il séjournera finalement quatorze ans. Durant ce temps, il sera fortement influencé par les courants modernes européens, du fauvisme au cubisme, de l'expressionnisme au surréalisme, développant une pratique picturale confondant à dessein figuration et abstraction. Pellan fréquente alors l'entourage de Fernand Léger, de Pablo Picasso, de l'écrivain surréaliste André Breton et du poète Paul Éluard. Il se familiarise avec différentes écoles de pensée philosophiques et esthétiques qui influenceront sans contredit l'évolution de son approche de la peinture. À son retour au Québec en 1942, alors auteur d'une œuvre au contenu résolument moderne et rebelle à tout conformisme plastique, Pellan travaille à la promotion d'un art dénué de toute idéologie restrictive et d'esthétique propre, contrevenant ainsi à l'enseignement strictement académique de rigueur à l'époque, et il signe, avec le groupe Prisme d'Yeux, un manifeste en ce sens.

***Les Œufs***, v. 1933, s'inscrit de façon exemplaire dans cette volonté de laisser parler la peinture, en la soustrayant à toutes règles académiques. L'organisation d'éléments figuratifs schématisés, juxtaposés à des motifs plus abstraits dans un espace indéfini, fait ressortir la force expressive d'une écriture onirique, d'inspiration à la fois surréaliste, fauve et cubiste. Stimulant l'imagination, le dynamisme de la peinture de Pellan « donne [réellement] à voir des tableaux où règne la magie de la vision <sup>14</sup> ».

14.

 Suzanne Lemire, « Alfred Pellan », *Les Vingt Ans du Musée à travers sa Collection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 228.

### ROBERT POLIDORI

[p. 122]

Industrialisation, surpopulation, surconsommation, le siècle dernier a vu les sociétés évoluer, puis devenir victimes de leur propre évolution. Que ce soit à cause d'effondrements politiques, de désastres technologiques ou de catastrophes naturelles, on retrouve de par le monde de plus en plus de lieux désaffectés, abandonnés, stigmatisés. Ce sont ces endroits qui sont devenus la source d'inspiration de l'artiste natif de Montréal Robert Polidori, et qui ont fait de lui l'un des plus grands photographes de notre époque.

En 2009, le Musée consacrait une exposition rétrospective à Polidori. Rassemblant des œuvres réalisées par l'artiste entre 1985 et 2007, elle se déployait à l'image d'un portrait social où chacune des photographies, même dépourvue de toute présence humaine, montrait les traces de sa condition fragile. ***Detail of Door and Keyhole #1, Attique du Midi, aile du Midi, Château de Versailles, France*** est l'une de ces œuvres qui, par un plan rapproché, expose une étrange intimité. Mis à nu, ce détail dévoile l'usure d'un lieu qui semble pourtant le témoin éternel d'une vie faste, décadente et somptueuse. Le leurre, conforté par la vivacité des couleurs et la riche texture de la tapisserie, nous confronte brutalement au temps qui passe et qui laisse sa trace.

### ROLAND POULIN

[p. 124]

Roland Poulin nous invite au cœur de la sculpture pour établir un dialogue avec le lieu qui l'accueille. Ses œuvres sondent les profondeurs d'espaces reconstitués où se confondent le réel et les apparences, l'idée de l'objet et l'extrême rigueur de sa mise en forme. Explorant les lieux sensiblement chargés de la forme située, déplacée, dans l'espace, il considère également la part de la marque et du geste dans l'établissement du caractère contemplatif de l'expérience. À partir de 1985, avec l'utilisation du bois, Poulin modifie substantiellement sa plastique : il lui donne du coffre et installe un troublant corps à corps avec l'idée de la mort, de la finitude de l'être. Investie des traces de la mémoire collective, sa sculpture interpelle la dimension commémorative et constitue un rappel éloquent de la force symbolique du geste artistique.

Dans ***Lamento***, les volumes condensés, stratifiés et sombrement polychromes évoquent, dans une amplitude fragmentée, les pilotis, le mur-écran et le

tombeau massif; ils révèlent, à travers les marques et les suintements des pigments, l'essence de l'être. Denses et concises, les formes livrées au regard se dévoilent et prennent leur sens dans l'alternance du vide — original, absolu — et du plein — la matière primordiale ou fabriquée.

### ROBER RACINE

[p. 126,

128]

Rober Racine est de ces créateurs qui marquent. Il compte parmi les artistes contemporains canadiens les plus importants de sa génération. Sa pratique multidisciplinaire s'ancre dans une recherche visuelle, musicale et littéraire où l'exécution compulsive devient libératrice d'une pensée incessante. Dès 1978, le Musée s'intéresse au travail de Rober Racine et présente la performance-installation *Tetras 1*. L'année suivante, il l'invite à performer lors de la manifestation *Hors-Jeux*. Et depuis, ses œuvres sont fréquemment exposées dans les salles du Musée, notamment *Spica*, de 2001, qui figure en permanence dans le hall d'entrée. Il va sans dire que de nombreuses œuvres de Rober Racine enrichissent la Collection du Musée — 157 exactement, notamment *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, 24 œuvres de la série *Page-miroir*, ainsi que plusieurs dessins de la série *Vautour* et l'œuvre magistrale *Fantasmes fragiles*.

Cette œuvre s'inscrit dans un cycle qui s'échelonne sur plus de sept ans de création, soit de 1999 à 2006. À partir de la toute fin des années 1990, la figure du vautour devient un thème principal des œuvres de l'artiste, qu'elles soient visuelles ou littéraires. Les 87 dessins qui composent *Fantasmes fragiles* sont à la fois empreints d'une grande finesse et d'une intensité d'expression formant un récit quasi autobiographique. Déployée en une configuration qui rappelle celle d'un immense oiseau, l'œuvre traduit une persévérance exceptionnelle où la création devient instinct de survie et accomplissement libérateur.

### JEAN-PAUL RIOPELLE

[p. 6, 8,

130]

Signataire du manifeste *Refus global* et auteur de l'aquarelle accompagnant le portefeuille cartonné qui le contenait, Jean-Paul Riopelle est sans contredit l'artiste du groupe des automatistes qui a connu le plus de notoriété internationale. Élève de Paul-Émile Borduas à l'École du meuble en 1943–1944, il développe très tôt un langage plastique original

caractérisé par la fougue du geste, sa répétition et sa répartition dynamique sur toute la surface picturale. Ayant recours à la giclure et à l'enchevêtrement de traits saccadés, puis à l'étalement de la pâte à la spatule, il module des compositions animées d'un chromatisme multiforme, vibrant et complexe et qui peuvent suggérer des parallèles avec l'expressionnisme abstrait. Dans ***L'Érieux***, 1957, un tableau majeur offert par le D<sup>r</sup> Max Stern, la matière explose en un tournoiement énergique de couleurs éclatées.

Offerte au Musée par un groupe de 11 mécènes, à l'initiative du D<sup>r</sup> Champlain Charest, en 1976, ***La Joute***, 1974, évoque les forces de la nature et la source de vie. Elle a d'abord été installée, à l'occasion des Jeux olympiques de Montréal, sur le site du Parc olympique. En 2002, elle en est retirée pour être entièrement restaurée l'année suivante. En 2004, la sculpture-fontaine est réinstallée place Jean-Paul-Riopelle, au cœur du Quartier international de Montréal, où elle peut enfin intégrer le feu, ainsi que l'avait conçu l'artiste à l'origine. Spectaculaire, l'ensemble se compose de 30 éléments, dont la Tour de la Vie, au centre, entourée des figures du Hibou, de la Chouette et du Poisson, et, distancée en périphérie, du Chien. Quatre autres figures sont disposées dans le bassin : l'Indien, l'Ours, le Poteau et le Hibou. Ces figures mythiques, associées à l'enfance de l'artiste (et au jeu d'équipe amérindien du drapeau), ont traversé son œuvre pictural, graphique et sculptural au cours des années 1970. La Collection réunit 90 œuvres de Jean-Paul Riopelle, réalisées entre 1940 et 1990, parmi lesquelles 10 peintures, 10 dessins, une sculpture monumentale et un corpus substantiel d'estampes : 19 de ces œuvres ont fait l'objet de dons.

### CHARLES SANDISON

[p. 132]

En 1911, l'*Encyclopaedia Britannica* atteignait son apogée. Prétendant contenir tout le savoir du monde, cette 11<sup>e</sup> édition renfermait plus de 44 millions de mots, contenus dans 28 volumes. Il s'agit en fait de la dernière encyclopédie conçue dans la tradition de Diderot, avant de paraître dans un format plus condensé, puis réduit, pour finalement cesser sa parution imprimée en 2012 au profit d'une version électronique.

Développant un langage visuel basé sur l'informatique, Charles Sandison questionne les limites et les possibilités de la technologie. Il réfléchit sur cet outil révolu qu'est l'encyclopédie traditionnelle en tentant d'imaginer le nombre de mots nécessaires à l'énumération de ce qui compose notre époque. C'est en observant le va-et-vient des oiseaux sur un fil électrique et leur lutte pour s'y trouver une place que Sandison a eu l'idée de **1911**. Dans l'œuvre, les 44 millions de mots de l'encyclopédie existent dans un logiciel. Nantis d'une mémoire qui leur est propre, les mots se souviennent de leur emplacement original au sein des pages de l'encyclopédie, des mots et des lignes qui les précèdent et les suivent. À l'image des volatiles perchés sur leur fil, les mots se succèdent et s'enchevêtrent sur cet écran qui leur est dédié, puis s'envolent, comme le fait l'Histoire, qui est finalement et toujours un passé.

### FRANCINE SAVARD

[p. 134]

Francine Savard questionne, avec une remarquable économie de moyens, le sujet même de la peinture — ses modes d'exécution, le travail en atelier, la mise en exposition, et même, finalement, ses conditions d'entreposage. Avec rigueur, elle s'attarde aux phénomènes de la couleur et aux mérites d'une morphologie épurée ; elle entretient des rapports subtils avec des contenus privilégiés, empreints de références, sans pour autant sacrifier la concision formelle et l'irrésistible attrait pour l'apparence d'abstraction qui traverse son œuvre. La théorie de la peinture, son histoire, ainsi que des textes littéraires, informent des travaux pertinents et originaux qui lui ont assuré une place de choix au sein de la nouvelle peinture québécoise.

***Tu m’ ; un dernier tableau*** concluait l'exposition bilan que le Musée lui a consacrée en 2009. Se déclinant comme un nuancier de couleurs atypique et surdimensionné, cet assemblage dynamique de champs colorés évoque, ainsi que l'a écrit la conservatrice Lesley Johnstone, « un des éléments centraux de la dernière peinture à l'huile de Marcel Duchamp, également intitulée *Tu m’*, 1918, comme *ready-made*. […] Son sous-titre précise le statut pictural de l'œuvre tridimensionnelle, invoque l'imminence souvent annoncée de la mort de la peinture et, par l'usage de l'article indéfini, inscrit l'œuvre dans une longue histoire de présumées dernières peintures <sup>15</sup>. »

15.

Lesley Johnstone, Francine Savard, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2009, p. 66.

### LORNA SIMPSON

[p. 136]

Figure marquante de l'art conceptuel, Lorna Simpson amorce dans les années 1980 une pratique qui défie et confronte les conventions de genre, d'identité, de culture et de mémoire. Par la création de vidéos, de films ou de photographies, lesquels sont souvent ponctués de textes et habituellement en noir et blanc, elle questionne la façon dont les femmes noires sont perçues et se perçoivent, soulevant de ce fait un questionnement sur la relation entre l'image et la construction de soi. Présentant deux images à la fois distinctes et reliées, ***ID (Identify-Identity)*** poursuit la réflexion de l'artiste sur les préjugés et les stéréotypes. Par une mise en scène stratégique, en contradiction avec le genre même du portrait traditionnel qui donne priorité à la représentation du visage, l'œuvre joue sur la fragmentation et la suggestion pour invalider les idées préconçues. Un plan rapproché énigmatique prend alors tout son sens, une fois la seconde image observée : le cheveu crépu et la femme de dos revendiquant ensemble une ouverture à l'autre dans la différence.

### CLAUDE TOUSIGNANT

[p. 138]

Bien que Claude Tousignant partage les préoccupations des premiers Plasticiens en ce qui a trait à « l'épuremment incessant des éléments plastiques et de leur ordre », il n'en propose pas moins, dès 1956, une vision plus radicale des structures picturales en regard de la forme et de la couleur. Il réalisera des tableaux de type « hard edge » élaborés à partir d'une grille horizontale ou verticale supprimant sans équivoque toute intention figurative ou paysagiste et toute suggestion d'un espace tridimensionnel. En 1963, Tousignant introduit résolument la forme circulaire qui deviendra l'argument de grandes séries subséquentes. L'artiste précise : « Ce que je veux, c'est objectiver la peinture, l'amener à sa source, là où il ne reste que la peinture, vidée de toute chose qui lui est étrangère, là où la peinture n'est que sensation, là où la peinture peut être compréhensible à tous. Ce que je veux, c'est une peinture évidentielle <sup>16</sup>. » En 2009, le Musée consacrait une importante rétrospective à Claude Tousignant. L'installation spectaculaire ***L'Œuvre au noir*** concrétisait, en fin de parcours, l'ultime union de la peinture et de la

16.

 Claude Tousignant, « Pour une peinture évidentielle », dans le catalogue de l'exposition *Art abstrait*, Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 1959, n. p.

17.

Paulette Gagnon et al., Claude Tousignant, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2009, p. 14.

sculpture. Comme l'écrivait Paulette Gagnon, « ici, le peintre est sculpteur ; il met magistralement la peinture en action avec cette œuvre irisée par la lumière et qui en porte l'empreinte <sup>17</sup>. ».

### SERGE TOUSIGNANT

[p. 140]

Depuis ses toutes premières œuvres, Serge Tousignant s'intéresse aux phénomènes de la perception. Artiste multidisciplinaire — estampe, peinture, sculpture, installation et photographie —, il interroge l'art comme lieu d'illusion, orientant sa pratique vers une approche conceptuelle qui fait primer l'idée sur la matière. L'attention portée aux spécificités de l'espace pictural et de l'objet tridimensionnel, de même qu'une réflexion soutenue sur les systèmes de la représentation, caractérisent sa démarche. À l'image de la production riche et diversifiée de Tousignant, ***Guillotine*** traite de questions picturales en termes sculpturaux. Composée d'une feuille d'aluminium pliée et d'une plaque d'acier poli, la sculpture se déploie dans l'espace au-delà de ses propres limites physiques. Affectant l'objet réel et son image virtuelle, le jeu de l'anamorphose transforme les couleurs de l'œuvre, qui sont à la fois interrompues et prolongées à l'infini, et de fait, transforme l'œuvre en elle-même : l'illusion qu'elle crée par cet astucieux procédé de réflexion devient un piège où le regard s'engouffre et se perd le long des bandes colorées.

### SPENCER TUNICK

[p. 142]

La démarche de l'artiste américain Spencer Tunick, qui emprunte aux disciplines de la performance et de l'installation, s'articule autour de la mise en scène de corps dénudés dans des lieux publics. Rassemblant des participants volontaires, individuellement ou en groupe, les images photographiques créées par Tunick sont à la fois très poétiques et évocatrices d'un questionnement sur le rôle de l'art dans l'espace public, l'identité individuelle et collective, l'esthétisme du corps humain et la confrontation entre nature et culture. Au cours des années 1990, Tunick a connu des démêlés avec les autorités new-yorkaises qui lui refusaient le droit d'organiser des séances photographiques impliquant des personnes nues. En 2001, le Musée

l'invitait à réaliser une œuvre dans le cadre de l'exposition *Métamorphoses et clonage*. À la demande du photographe, plus de 2 250 personnes se sont dévêtues et allongées nues en trois endroits autour du Musée, pour trois prises de vues différentes. Dans **Montréal 2 (Musée d'art contemporain de Montréal)**, les participants se laissent choir sur le sol de la rue Jeanne-Mance, conférant ainsi à la photographie des airs de catastrophe où les corps entremêlés semblent sans vie.

## IAN WALLACE

[p. 144]

Figure incontournable du développement de la photographie contemporaine au Canada, Ian Wallace interroge, à travers sa pratique, l'impact du développement urbain et de la modernisation des villes sur l'individu. Son exploitation du grand format en photographie en fait un pionnier et contribue à la réévaluation de ce médium. Dès les années 1960, il crée une photographie conceptuelle qui se veut un outil d'analyse esthétique et sociale, puis l'orienté vers une recherche actuelle qui questionne à la fois la grammaire visuelle et les médiums, particulièrement peinture et photographie qu'il confronte dans un dialogue original. Du travail de Wallace se dégage une prise de conscience de l'état d'aliénation de l'individu provoqué par nos sociétés, questionnement partagé et exploité par nombre de ses contemporains — parmi eux Stan Douglas, Rodney Graham et Jeff Wall.

***In the Street (Tom)*** fait partie d'une série de six diptyques intitulée *In the Street (The Saint-Etienne Series I)* qui prolonge la réflexion de l'artiste vers un questionnement sur la préservation de l'identité personnelle dans l'espace public. Elle présente l'homme et la femme ordinaires comme des héros contemporains qui négocient leur expérience de la modernité à travers le dynamisme de la rue, l'architecture monumentale, le pullulement des signes et le rythme affolant de notre temps.

## IRENE F. WHITTOME

[p. 146]

Irene F. Whittome recrée de toutes pièces, à partir d'objets trouvés, de papier fabriqué à la main, de pigments, ... une collection personnelle d'énigmatiques assemblages, de sculptures hiératiques et totémiques disposées en frise et au sol, de peintures minimales austères et solennelles,

de suites graphiques gestuelles, de mises en représentation calquant les cabinet de curiosités et de dessins; en somme un extraordinaire inventaire plastique appliqué à la remise en contexte de l'artefact et du geste. Animée d'une énergie autobiographique extraordinaire, l'œuvre confond à dessein, tout au long de la succession de cycles et de grands ensembles, les traces de l'actualité et de la pérennité, du savoir historique et de l'histoire personnelle.

Réalisée à l'occasion de l'exposition *Pour la suite du Monde* en 1992, l'installation **Émanation = Le Musée noir** s'apparente au Muséum d'histoire naturelle et associe, dans la prédominance des tonalités assombries, un assortiment d'éléments indiciels d'un passé artistique récent et d'un passé historique traversant et confondant les époques et les cultures. Whittome y propose un composite unique de recherches formelles, métaphysiques, voire anthropologiques, retraçant une certaine archéologie du savoir et de la mythologie. Un discours critique riche de sens émane de l'ordre, de la séquence et du réalignement des objets rassemblés et reconfigurés.

## NOTES

## MARINA ABRAMOVIC

[p. 42]

In 1991, just before moving from Cité du Havre to its new location in downtown Montréal, the Musée hosted the show *The Lovers*, organized by the Stedelijk Museum Amsterdam. The exhibition retraced the end of the relationship and artistic collaboration between Marina Abramovic and Ulay—which concluded with a walk in which the two artists started at either end of the Great Wall of China and met in the middle to say goodbye—by presenting works created as a consequence of this action. Marina Abramovic performed *Boat Emptying Stream Entering* at the opening. The presentation of this historic show reasserted the Musée's interest in the singular art of performance. From the very beginning, Marina Abramovic took an experimental approach to redefining limits in her work. Some pieces took the form of purification rituals, seeking a certain kind of liberation. Part of *The Balkan* cycle of works, which generated a number of performances, videos and photographs, ***Self Portrait with Skeleton*** relates to the *Nude with Skeleton* performance, and is based on an ancient Tibetan tradition in which monks would sleep in a cemetery next to corpses in various stages of decomposition. In this work, the artist confronts her own death and pursues her exploration of that which remains.

## KIM ADAMS

[p. 44]

For more than thirty years, Kim Adams has been creating drawings, etchings, models and sculptures infused with an ironic sense of humour that points to the absurdities of contemporary habits, behaviours and values. He explores themes related to society and consumption, travel and entertainment, mobility and escapism, as well as art and its function. Beyond his unique and unpredictable use of materials—prefabricated, found and altered objects—Adams is interested in the potential of the simple object, either in and of itself or when set within a completely different framework.

**Model: Decoy Homes**, which is representative of Adams' work in the 1980s, is a prototype that, like his larger works, aspires to continual renewal. With no defined end in sight, his work is in a constant state of metamorphosis and his creations explore social structures, the impact of technology and mobility, as well as the flow between art and life. Above all, Adams investigates the human condition.

## DAVID ALTMEJD

[p. 46]

Spectacular and meticulously assembled from a multitude of elements and materials, David Altmejd's sculptures and installations stand within an aesthetic of excess and the grotesque. They evoke the powerful forces of decay and regeneration, oppose the rigour of minimalist structure to the principles of the nervous system and energy fields, and establish a metaphorical dialectic between the human and animal worlds.

In 2008, the museum demonstrated its commitment to Québec artists by organizing the first Québec Triennial: *Nothing Is Lost, Nothing Is Created, Everything Is Transformed*. For the show, David Altmejd created a pair of giants—*Le Berger* and ***Le Dentiste***—further adding to his menagerie of fantastical creatures. Giving us a glimpse into a complex world inspired by archetypal images from tales and legends, mythology, and horror and science-fiction film, *Le Dentiste* stands at the limit between structure and chaos. The shape's surface reminds us of a human silhouette, but the clinical feeling created by the mirrors alters its appearance. The giant becomes the reflection of those who contemplate it, and those who will have to live with what that reflection evokes.

## NICOLAS BAIER

[p. 48]

The Musée first presented the work of Nicolas Baier in the 1998 group show *De fougue et de passion*. He had already developed an intelligent and surprising pictorial practice based on photography and digital technology. Exploiting his immediate environment and its tiniest details, his works portray an ambiguous and even totally imaginary reality.

***Petits riens*** was the centrepiece of *Scènes de genre*, Baier's first solo show, held at the Musée in 2003. The monumental format of the work, which brings together ordinary and familiar elements, gives it an intense power of attraction; this in turn leads to reflection. By digitally manipulating bits of data, Baier transgresses the idea of the image. But, says curator Gilles Godmer, it is as a painter that the artist approaches the photographic image: "We have *Petits riens* which, with its dense accumulation of found objects tightly interlocked and spread over the entire photographic surface, recalls certain attributes of the paintings of Riopelle or even Pollock."<sup>1</sup>

1. Gilles Godmer, *Nicolas Baier : scènes de genre*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 19.

## ELEANOR BOND

[p. 50]

In her paintings, Canadian artist Eleanor Bond brings a sharp eye to contemporary themes of progress, technology, the city and urbanization. Active since the late 1970s, she paints fictive images of urbanized or post-industrial sites, reflecting current social and economic issues. Her saturated, brightly coloured landscapes, which destabilize the viewer with their odd perspectives, place Bond's work within the new approach to Canadian landscape painting advanced by Landon Mackenzie, Wanda Koop and Carol Wainio—all represented in the Musée Collection. ***High-Density Accommodation Inside the Big Dome*** (from the *Some Cities* series) was presented in a 1998 solo show dedicated to Bond. At the time, curator Sandra Grant Marchand wrote: "Eleanor Bond's works immediately evoke the possibilities which painting offers for the imaginary. Her unstretched canvases, with their imposing size, chromatic effects and disconcerting perspectives, reveal the bold means of a pictorial practice based on in-depth questioning and exploration. Bond's painting emerges, above all, from an acute awareness of the socio-economic conditions of our time. It communicates areas of concern that emanate from a thoughtful consideration of today's society. It is the site of pressing issues."<sup>2</sup>

## PAUL-ÉMILE BORDUAS

[p. 52]

Paul-Émile Borduas is a canonical figure in the art history of Québec and Canada. The monumental stature of his work and writings marked the pictorial aesthetic of his time. While first and foremost a painter, he was also an educator, theoretician, essayist and critic. When the manifesto *Refus global* appeared on August 9, 1948, Borduas was the driving force and leading author behind it. This aesthetic and historical act by Borduas and his fifteen co-signatories is still having an impact on art and ideology today. The Borduas Collection now contains 123 works, comprising 72 paintings, 50 works on paper (including a set of 21 ink drawings) and a sculpture, covering the period from the early 1920s to the artist's death in 1960. In all, 81 of these important works were donated to the Musée. ***Cheminement bleu***, 1955, one of the two Borduas works donated by Dr. Max Stern, with its effervescent energy and use of paint as matter shows the critical and personal way in which Borduas

assimilated the Abstract Expressionism he was exposed to in New York from April to September 1955. ***Sans titre (n° 34)***, ***Pierre angulaire***, 1957, is a donation from the National Museums of Canada. This remarkable composition in black and white shows exceptional concision and poignant absolutism.

## LOUISE BOURGEOIS

[p. 54]

An American artist of French birth, Louise Bourgeois is considered one of the most important contemporary figures of recent decades. Starting in the 1940s, her singular and enigmatic work primarily took the form of deliberately spare and explicit drawings, of sculpture both organic and architectural and, later, installation works that were simple in structure and rich in content. One of the jewels of the Collection, *The Red Room – Child*, is itself a luminous metaphor on the very concept of collecting: it brings together—displayed to the eye but protected—a panoply of fragile, precious and mysterious objects, all with implicit or oblique references to the experience of childhood, the quest for the other, abandonment and departure. The colour red, a powerful formal leitmotif, emphasizes a symbolic approach to life and death, sexuality and violence. This unique aesthetic project, informed by existential considerations, gave rise to concrete formal works imbued with expressive symbolic values. The meanderings of the psyche and an intense examination of the fragile human body are dominant themes. Memories of childhood, the reinvention of daily life, references to sexuality, issues of identity, all are freely explored in a very personal set of prints entitled ***Autobiographical Series***, 1994.

## DANIEL BUREN

[p. 56, 58]

In the mid-1960s, Daniel Buren adopted a single motif—a coloured vertical stripe exactly 8.7 cm wide—which he used repeatedly to develop a critique of the art system and its conventions. His stripes were placed in outdoor public spaces as well as museums and galleries, employing a reductionist formal vocabulary that drew attention to the architectural and cultural features of a given site. Colour, considered of little importance by proponents of minimal and conceptual art, is of primary concern to Daniel Buren.

**Nivéen, Ébène, Lavande, Quetsche, Incarnat, Uranium** and *Émeraude* are part of a suite of works under the title *Avec dix couleurs aux ides de mars*, which were presented in 1982 at Galerie France Morin in Montréal. In sequence, the first letters of each of the colours in question (*jonquille, aurore, capucine, quetsche, uranium, ébène, lavande, incarnat, nivéen* and *émeraude*) form the first name “Jacqueline,” a poetic touch in a work which, however, rejects any narrative thread in favor of a brilliant demonstration of the practice of conceptual painting and redetermination of the site of art.

### EDWARD BURTYNSKY

[p. 60, 62]

Canadian photographer Edward Burtynsky travels the world in his quest for sites that bear the marks of human industry. The gaze he casts on the new landscapes of industrial activity, oil and gas rigs, quarries and mines is supported by a frank and direct position, and his photographs reveal the sinister and dangerous splendour of these sites. Presented at the Musée in 2004, in a major exhibition organized by the National Gallery of Canada, Burtynsky’s work explores landscapes of startling desolation and is one of poetry, austerity and unexpected beauty. The many areas investigated by Burtynsky, from mine tailings to oil refineries to ship demolition, expose the impact of industrialization on the environment and the tensions inherent in our dealings with nature. Whether it is **Nickel Tailings No. 32, Sudbury, Ontario**, documenting the storage of industrial waste, or **Oil Refineries No. 18, St. John, New Brunswick**, showing the disturbing immensity of an oil refinery operation, or **Shipbreaking No. 19, Chittagong, Bangladesh** and **Shipbreaking No. 29, Chittagong, Bangladesh**, which bring a human perspective to the dismantling of impossibly huge ships, Burtynsky’s works point to our changing relationship with nature, and our shifting roles of creators and victims of the monsters we have engendered.

### JACK BUSH

[p. 64]

At the time when Jack Bush began his career as a painter, the Canadian art scene was heavily dominated by the Group of Seven. The revelation of new perspectives, the return from Paris of John Lyman, the publication of the Automatiste manifesto

*Refus global* and dissemination of the works of Borduas and Riopelle refocused Bush’s practice toward greater abstraction. This led him to co-found the group Painters Eleven with ten other young abstract painters, including Harold Town and William Ronald, in Toronto. Following multiple visits to New York and his acknowledgment of Abstract Expressionism, Bush abandoned the ambiguities of surrealist space (figure/ground) and affirmed modernist prerogatives, switching to the use of coloured stacks or bands, as in **One Two Three**. His meeting with art historian and theoretician Clement Greenberg led him to a sharp rejection of allusive painting. Although often associated with an American pictorial abstraction, Bush’s work also brought greater autonomy to Canadian painting.

### GENEVIÈVE CADIEUX

[p. 66]

Geneviève Cadieux is associated with the re-emergence of photography as a major discipline in contemporary art. If certain motifs and figures reappear from time to time in her work, it is because they have acquired informal status as archetypes, facilitating a deeper experience and understanding of the world. Positioned differently in space, lips, eyes and scars become powerful mirror images; atypical and troubling family portraits suggest a formal record of a universal physical and psychological erosion. By equating the body of the landscape with the landscape of the body, Cadieux reminds us how sensitive the surface of the body can actually be as it records the tangible and irrevocable marks of time’s passage.

**La Voie lactée** by Geneviève Cadieux is one of the Musée’s iconic works. Created for the exhibition *Pour la suite du Monde* that marked the opening of the new museum in 1992, *La Voie lactée (The Milky Way)* is a powerful, disarming, expressive and laconic image that was literally anchored against the sky. With iconography borrowed from the Man Ray painting *Observatory of Time – The Lovers*, 1932–1934, the light panel positions an image of partially open lips—a mother’s—within the landscape, thus poetically evoking the symbol of language, female creative energy and the origin of life.

### MELVIN CHARNEY

[p. 68]

An architect by training, Melvin Charney developed his artistic practice by exploring a number of different media—drawing, collage, photography and installation. He was mainly interested in the multiple ways architectural components are expressed in contemporary cities, with Montréal being a preferred subject. Charney’s works appropriate certain structures or images of specific sites, from which he then draws historical and social, or even political and philosophical references.

**Parable No. 9 Series: So be it. . . Factories are closing, museums are opening, but all the nudes have descended the stairs** is

closely linked to the sculpture-installation Charney created for the Musée’s inaugural exhibition in downtown Montréal, *Pour la suite du Monde*. Its origins lie in two photos from 1991: “The first shows workers leaving a locomotive factory about to close down. The second is of a new museum of contemporary art about to open in the same city. One industry is replacing the other.”<sup>3</sup> The *Parables* series from which the work comes engages with the idea that unlike events, which condense time and place, artworks do the opposite. Charney’s additions to the enlarged copies of these found images activate the surface and break open their space, extracting their essence.

### CHRISTO

[p. 70]

Christo is famous for his wrappings and outsize projects such as *Valley Curtain*, 1970–1972; *Running Fence*, 1976; *Surrounded Islands*, 1980–1983; and especially the wrapping of the Paris Pont-Neuf bridge in 1985, and the Berlin Reichstag in 1995. His first wrappings date back to 1958 and involved bottles, boxes, chairs and other everyday objects. But it was the idea he came up with in 1961, to wrap a public building—a project that he would carry out in 1968 on the Khunsthalle in Bern, Switzerland—which led his practice into hitherto uncharted territories.

Christo places special importance on the preparatory studies he does for his projects, which he works on in counterpoint to his spatial approach. Of the

3.

Pierre Landry, *Melvin Charney*, Montréal:

Musée d’art contemporain de Montréal, 2002, p. 157.

4.

Sandra Grant Marchand, “Christo,” in *La*

*Collection : tableau inaugural*, Montréal:

Musée d’art contemporain de Montréal, 1992, p. 267.

5.

Stéphane Baillargeon, “Le MAC consacre des sacs,”

*Le Devoir*, February 23, 1995, p. B8.

seven works by Christo in the Collection, “**Table et chaise empaquetées**” is a project-work for the Stedelijk Van Abbemuseum [at Eindhoven in the Netherlands]. It illustrates and presages the formal approach and conceptual demands of his later work: on one hand, imprisoning and claspings the object, on the other, suggesting a form by accentuating a clearly delineated structure; on one hand, asserting the presence of the object (by taking possession of it), on the other, negating that same presence by rendering it inaccessible or altering it.”<sup>4</sup>

### COZIC

[p. 72]

From 1992 to 1994, more than 1,250 fake Vuitton items were seized by the Royal Canadian Mounted Police, as requested by the Société Louis Vuitton Malletier in its efforts to combat counterfeiting. But instead of destroying the many bags, scarves, wallets, suitcases and other confiscated articles, the one-hundred-year-old Parisian company decided to hand them over to Cozic, the duo formed of artists Monic Brassard and Yvon Cozic, to be recycled and transformed. Cozic had just a few months to come up with an artwork composed of the seized items, which would then be exhibited at the Musée. From the early 1960s, the artworks by Cozic engaged Pop Art, while also revealing a multiplicity of formal investigations, a keenly critical eye and a playful attitude quite counter to the dominant artistic conventions of Québec at that time. **Réflexion sur un atoll : pourquoi Vuitton** fits in quite naturally with their practice, which explores the meaning of things and their appearances. The luxury items, except for a few straps, handles and key rings, were mostly shredded and thus disguised within the work. When the piece was first shown, Yvon Cozic explained that he and Monic Brassard “wanted to hide the Vuitton items [within] the idea of making a real Cozic with fake Vuitton, while retaining the theme of travel which the items naturally represent.”<sup>5</sup>

### PIERRE DORION

[p. 74]

From the early 1980s, Pierre Dorion’s paintings have taken an original and inventive approach to the notions of quotation and reference. Initially associated with site-specific painting installations and collaborative work (notably and, in succession, with artists Claude Simard, Myriam Laplante and Sylvie Bouchard), Dorion later turned to so-called

easel painting, and subsequently to large-scale paintings. In the fall of 2012, the Musée held a major exhibition on Dorion, presenting a critical overview of a body of work which has consistently investigated the connections between painting, architecture, photography and art history. **Louise**, 2011, explores with exquisite precision the notions of subject and representation, shadow and light, opacity and transparency. This painting also evokes, through a virtuoso hyper-realist rendering and chromatic subtlety, the potential of the photographic image, a repeated touchstone for the artist. A critical look at an exhibition installation (with an almost clinical take on the view of a room), the work merges photographic frame with pictorial rendering. Dorion’s figurative minimalism emphasizes the apparent abstraction of content, pointing to a new experience of both painting and its history.

## MARCEL DZAMA

[p. 76]

For the Marcel Dzama exhibition in 2010, curator Mark Lanctôt wrote that “nostalgia, early modernism, the relationship between irony and cynicism, politics and subjectivity are among the themes the artist addresses obliquely.”<sup>6</sup> The boundaries of Dzama’s fantastical world are continually expanding as he tirelessly pursues new forms and new frameworks of expression.

Often described with reference to Dada and especially the work of Marcel Duchamp, Dzama’s work is inspired by the avant-gardes of the twentieth century. The video **The Infidels** is a reimagining of a seminal Bauhaus work, the *Triadic Ballet*, created by Oskar Schlemmer and Hannes Winkler in 1922. To the music of what could be a player piano appear dancers—female dancers—who are masked and armed with AK-47s. Like puppets, they move through a choreography that is both graceful and warlike. Consistent with Dadaism, which started as a revolt against the First World War, Dzama has said that the idea for this work came to him in the lead-up to the war in Iraq and after much thought about how power controls the way people think.

## ATOM EGOYAN

[p. 78]

In 1995, the Musée introduced a residency program so that people in film and performing arts could explore their creativity and ideas in the visual arts. The residencies were also an opportunity to anchor

the Musée in the cultural continuum of Montréal. From then until 2004, the museum instigated original works from outstanding artists such as Robert Lepage, Jean-Pierre Perreault, Marie Chouinard, François Girard and Atom Egoyan. In 2002, Egoyan, author of a body of work already acclaimed by the theatre and film communities, was invited to create an installation in keeping with his practice—which touches on memory, origin, identity, childhood and family—while further investigating his ongoing interest in the impact of recording techniques on memory. So it was that following a general call for obsolete tape recorders, and more particularly the memories attached to them, **Hors d’usage (Out of Use)** was born. Of all the stories collected, Egoyan was most moved by that of Marie-France Marcil, which perfectly embodied the idea behind the work—that of personal mythology and public heritage—and he created a special installation for it within the larger presentation.

## PATERSON EWEN

[p. 80]

Paterson Ewen’s work literally embodies a deep commitment to the material, to the raw organic nature that defines it, and to the phenomena which transform it. The nature of his structural space lies primarily in the recurring use of a reductive organizational system to channel the expressive potential of highly textured surfaces. This fundamental and paradoxical clash between impulse and order is especially evident in **Untitled**, 1963, which presents an original vision of a pictorial space that is clearly abstract and yet maintains a hypothetical horizon line. Curator Pierre Landry offers this analysis: “The surface in this case is divided into two planes of different colour and size. Juxtaposed vertically, these two planes fit inside a horizontal format, which immediately makes it possible to connect this composition to the representation of an abstract landscape. This comparison is, however, contradicted as soon as our gaze focuses on the qualities of the material... This line cannot be deemed a horizon line except in its ability to draw the viewer into the painting, a movement hindered by the concentration of impasto and hatching that adds to the opacity of the surface.”<sup>7</sup>

6. Mark Lanctôt, *Marcel Dzama : aux mille tours*, Montréal: Musée d’art contemporain de Montréal, 2010, p. 104.

7. Josée Bélisle, Pierre Landry, *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen – À propos d’une peinture des années soixante*, Montréal: Musée d’art contemporain de Montréal, 1988, p. 13.

## CHARLES GAGNON

[p. 82]

Whether expressed through painting, photography or film, Charles Gagnon’s aesthetic quest is always based on reality. Focusing successively on notions of landscape, display case, frame, window, and screen, his work delineates a larger vision of the perception of space. The planes, modulated and textured, open and closed, emerge from the structure of the square, which recalls the frame of the canvas. In the painting **Espace écran-gris/Spaceblind / Grey**, 1966, two monochromatic colour fields overlay each other. The shimmer of the upper part of the painting contrasts with the matte of the lower part, leading the gaze to shift between depth and flatness. Curator Pierre Landry explains: “Playing with the idea that a painted work functions like an open window, the painting juxtaposes, as if the canvas were equivalent to the structure of the landscape, two planes of different density and texture, wherein the heavier and more opaque (made of steel) is paradoxically more luminous, while the lower part, the material of which belongs properly to the discipline of painting, seems to act as a screen and prevent any illusion of depth.”<sup>8</sup>

## YVES GAUCHER

[p. 84]

From the early 1960s, Yves Gaucher’s prints were among the most original and striking contributions to the development of the medium, demonstrating a formal language whose extreme reduction resulted in a stunning richness. He used the technical processes he invented to create compositions inspired by specific sources. Whether those sources were Eastern philosophy, Indian music or atonal music, what is important to retain is the serial rhythm so vital to the monochromatic energy fields, the dynamic logic of contradiction and the shift from symmetry to asymmetry. The masterful asceticism of Gaucher’s paintings becomes the vantage point from which conflicting principles can be explored and resolved. In **Signals Red Heat (été 1966)**, 1967–1968, the eye is confronted by both the extreme concision of the pictorial language—a red monochrome plane—and the quiet intensity of the optical vibrations—subtly coloured rectilinear signals. As curator Pierre Landry explains, “these works allow the eye to drift within the material-colour much more than does the strict establishment of a relationship between the

8. Ibid., p. 14.

9. Ibid., p. 15.

colours present... The viewer is invited to explore the entire canvas ‘in depth,’ with the invitation relying mainly on the captivating power of the monochrome background and the signals which punctuate it.”<sup>9</sup>

## RAYMOND GERVAIS

[p. 86]

Raymond Gervais is an installation and performance artist, musician, critic and essayist. Since 1975, he has developed a coherent and multiform aesthetic centred on musical recording and its transmission via the turntable. This aesthetic encompasses the notion of seriality and considerations of mass production, as well as references to musical and cultural history, and the sovereign power of the imagination. Fascinated by music and the necessary omnipresence of its material objects—musical instruments, accessories, CDs, CD covers—Gervais relates the visual to the aural in spare and poetic formal explorations, assemblages of seemingly heterogeneous elements. The 1992 **Roto-Univers : Cantor** installation features twenty-five plaster busts of Johann Sebastian Bach, aligned soberly on the floor in silent homage to the celebrated “cantor” of Leipzig. However, the static quality of the grouping is only apparent, as the slightly turned position of each bust suggests a rotation similar to that of a turntable, a truly “mechanical whirling dervish.” This encourages the observer to enter into the fictive space of the musical score by placing, in the artist’s words, “the eye opposite the ear, the gaze facing the listening”.

## BETTY GOODWIN

[p. 88]

The work of Betty Goodwin unfolds in the midst of apparently endless depths. Associated with the Montréal arts community from the late 1960s, Goodwin is one of the leading figures of Canadian contemporary art. She applies her keen awareness of the human condition and tracks the twists and turns of the unconscious to grapple with the realities of suffering, death and oblivion. Her work advances in major series, one after the other, sometimes in synchrony, sometimes in opposition, following a unique and powerful thread: the trace and mark of the presence (and absence) of the other and, by extension, of one’s self.

In *Steel Notes*, Goodwin inscribes quotes and phrases from writers—Beckett, Artaud, Kafka, Carolyn Forché—on steel plates. She uses steel filings and magnetized ferrite to emphasize the hardness and power of words. Goodwin appreciated the French word *aimant* (magnet) because it includes the word *amant* (lover). Her ontological concerns are profoundly humanist, permeated with engaged and discreet positions on political repression, censorship, incarceration, torture... Her aesthetic of denunciation encompasses both powerlessness and the rejection of resignation.

## RODNEY GRAHAM

[p. 90]

Since the mid-1970s, Rodney Graham has used installation, photography, music, video and film to exhibit and explore areas of knowledge and culture that marked the twentieth century. Freudian psychoanalysis, literature (from Edgar Allan Poe to Ian Fleming) and music (from Frederick the Great, King of Prussia, and Wagner to, a little closer to home, Nirvana and Black Sabbath) are among the sources behind his production of critical, often philosophical, sometimes cerebral and even humorous works that freely re-examine certain fundamentals of Western culture. A regular performer in his own photographs and films, he never hesitates to reappropriate literary genres, or to use the format of musical scores and the ready-made as raw material for his work.

### *The School of Velocity: 24 Hours of Music Divided into Fifteen Minute Intervals*

[thirty-minute excerpt], 1993, precisely illustrates Graham's strong interest in music—Carl Czerny's School of Velocity piano studies—and in science—Galileo's theory of falling objects. Countering the quest for musical virtuosity, he imagines a structure in which time is slowed down and stretched, through the systematic repetition of certain parts of the score.

## PASCAL GRANDMAISON

[p. 92]

Pascal Grandmaison's art is distinctive for its ability to capture the spirit of his age. Working primarily with photography and video, he creates pieces that are both elegant and austere, and establish a special relationship between the individual and space. In writing about Grandmaison's exhibition at the Musée, curator Pierre Landry described his art

as follows: "Beyond an apparent detachment from people and things, Grandmaison's works express and combine, with remarkable assurance, situations whose ambiguity contains an indisputable energy."<sup>10</sup> Produced for the 2006 exhibition, *Diamant* continues in the same vein as the artist's earlier works, notably *Verre* and *Mon ombre*. This complex work alternates between animate and inanimate images, which seem to depersonalize the characters and separate the objects portrayed. In *Diamant*, we see a young woman whose concentrated and taut gestures, interwoven with shots of a spinning diamond, create a sense of vertigo, a break with reality.

## LAURENT GRASSO

[p. 94]

Winner of the 2008 Prix Marcel-Duchamp, Laurent Grasso essentially challenges our visual and temporal perceptions, and more specifically, the limits of reality, belief and science. Oscillating between visible and invisible, known and unknown, true and false, Grasso's spectacular devices were presented in a major 2013 exhibition co-produced by the Musée and Jeu de Paume in Paris.

Continuing his exploration of neon as a vector of reality, Grasso created *Souvenirs du futur* for the 5<sup>e</sup> *Manif d'art de Québec* in 2010, then generously donated the work to the Musée in 2013, thus adding a third Grasso to the two others in the Collection: a video and a painting from the *Studies into the Past* series. Similar to that series, in which the artist integrated elements of the future into a form of painting that looks as if it came from the past, "*Souvenirs du futur* unites past and future within a single historical horizon," writes exhibition co-curator Marie Fraser. "This is not a return to the past, but a vision of the future from the perspective of the past."<sup>11</sup>

## GARY HILL

[p. 96]

Looking well beyond the frame of the video, artist Gary Hill sets his sights on reality and appearances, on being and language. He takes on existential chaos and confronts form, colour and theory. For its 1998 review exhibition, the museum produced the French version of a work created in 1994, *Remarks on Color*, in which the artist presents a visual rereading of statements by Wittgenstein.

10.

Musée d'art contemporain de Montréal, press release for the *Pascal Grandmaison* exhibition, May 2–October 9, 2006.

11.

Marie Fraser et al., *Laurent Grasso : Uraniborg*, Paris, Skira Flammarion/ Jeu de Paume; Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2012, p. 153.

12.

Gilles Godmer, "From a Blade of Grass to a Star," in *Lyne Lapointe : La tache aveugle*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 67.

Alone within the frame of a large-scale projection, a young girl reads aloud from Ludwig Wittgenstein's *Remarques sur les couleurs*. Her pacing, at times assured, at other times hesitant, reflects her effort and concentration; it also creates an immediate interest in this philosophical inquiry into the apprehension of colour. The care taken with the details of this minimal video representation—the colour of the clothing, the hair, the cover of the book—effectively attracts attention to the coloured appearances of the visible and to the manner (or strategy) of putting them into words. Language is central to this disarming demonstration of the blending and disjunction between seeing and saying, between being and appearing.

## ANSELM KIEFER

[p. 98, 100]

Born just as the Second World War was ending, German artist Anselm Kiefer unleashes his imagination through narrative and metaphorical works which can be read as a struggle against forgetting. Whether he uses painting, sculpture, collage, photography or mixed media, his pieces are grounded in the fundamental experiences of human existence—myth and history, nature and culture—and seek to reawaken a memory buried in our consciousness.

In 2006, the Musée presented the major retrospective *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, organized by the Modern Art Museum of Fort Worth, in Texas; at the same time, it exhibited major works from the Collection, including *Die Frauen der Antike*, 1999. This work and *Karfunkelfee*, 1990, also displayed during the retrospective, are illustrative of the archaeology of creation in Kiefer's work, acting as vestiges of forgotten worlds, battling oblivion. Full of rich allusions to German history, legends, philosophy, literature, Greek and Roman mythology, the biblical Genesis and the Kabbalah, these two paintings are part of a cyclical theme on women that Kiefer began in 1968. While *Die Frauen der Antike*, with its depiction of famous women of Antiquity, refers to earth's rebirth through the feminine spirit, called upon to renew and restore our broken world, *Karfunkelfee* is based on the legend of Lilith, a demonic creature who is both rebellious and melancholic, mother to the wicked and impure. The poetic expression in these masterful works makes of them new sites of memory, spaces where we can become re-encharmed with the world.

## LYNE LAPOINTE

[p. 102]

After fifteen years collaborating with Martha Fleming, artist Lyne Lapointe returned to her individual practice. In 2002, this culminated in a major solo show of her recent work: *La Tache aveugle*. Whether as drawing, painting, installation or collage, Lapointe's works frame surprising worlds that play with notions of science, medicine, botany, geology and even zoology. Her works are always inhabited by the idea of metamorphosis, as shown by forms in movement, transformation or potential decline. *L'Épine dorsale*, a key work in Lapointe's production, pursues this idea of transmutation. Bearing a strong symbolic charge, this triptych translates the recollection of a personal story, a perpetual introspection and a return to the origins out of which identity takes shape. The shell, rib cage and backbone/conch are inscribed in a process in which the body *per se* is disappearing; they become figures of "metamorphosis, a symbol of a transition (temporarily deferred), from one state (flesh) to another (dust)."<sup>12</sup>

## FERNAND LEDUC

[p. 104]

Fernand Leduc, who signed the *Refus global* manifesto in 1948, was one of the leading protagonists in the critical debates that led, in the 1940s and 1950s, to the affirmation of a living, automatist, non-figurative and abstract art. In Québec, the shift from informal gesture to geometric abstraction occurred quite quickly. Leduc noted: "1955 marks a new direction, a revolution that will lead me into the paths of abstraction. Abstract in its quality first as constructed, then geometric, passing through the many stages of integrating all the possibilities of the painting..." Firmly held and apparently irreconcilable positions led to the need for a pluralist association to promote all types of non-figurative art: the Non-Figurative Artists' Association of Montréal. Fernand Leduc became its first president in 1956.

The painting *Érosion douce*, 1970, was given to the Musée by Leduc at the close of his first retrospective exhibition in December 1970. In this work Leduc abandons a binary compositional approach—contrasting two forms and two colours and balancing positive and negative—in favour of an irregular orthogonal structure and an additive process with a variable geometry. The surprising palette of pastel tones prefigures his later transition to light-filled monochromes.

## RAFAEL LOZANO-HEMMER

[p. 106]

Digital art has been evolving and becoming more complex for more than a decade. Like the times out of which they are born, works are the mirror of our behaviours, activities and societies. Rafael Lozano-Hemmer, an internationally renowned Montréal artist of Mexican origin, turns these realities into the driving force of his practice. He creates large-scale interactive platforms that draw upon technologies such as robotics, computerized surveillance and telematic networks, and then solicits public involvement. The concept of “relational architecture” which he developed is closely connected to his approach, in which he encourages encounters and new social experiences through technological interventions in public spaces.

**Pulse Room** is an interactive installation; its artistic and poetic basis is rooted in the beating of the human heart. Through the mechanism of the work, three hundred incandescent bulbs hanging from the ceiling translate the heartbeats of a human being into pulses of light, offering a symbolic experience, a moment of meaning, where the pulsing signal of life and technology are beautifully interwoven. *Pulse Room* palpably evokes the uniqueness of the individual and the power of humanity.

## JOHN McCracken

[p. 108]

In the early 1960s, when society and the political system were in turmoil—the war in Vietnam, strikes in the universities, race riots—the arts community found itself re-examining its precepts in light of the new collective awareness. It was at this time that sculpture freed itself from the demands of representation and acquired a formal autonomy by questioning its first principles: matter and space. In step with a number of other major proponents of minimalist art, such as Carl André, Frank Stella and Donald Judd, John McCracken took a considered approach to his practice, blending painting and sculpture. It was after much thought about the differences between painting and sculpture—and the strong feeling that he had to choose one over the other—that he generated his signature sculptural form in 1966: the plank, in the form of a narrow, monochrome, rectangular board resting at an angle against the wall while occupying the three-dimensional and physical space of the viewer. “I see the plank as existing between two worlds, the floor representing the physical world of standing

objects, trees, cars, buildings, human bodies... and the wall representing the world of the imagination, illusionist painting space, and human mental space,” said McCracken about his unusual practice.<sup>13</sup> **Black Plank** is a striking example of this.

## GUIDO MOLINARI

[p. 110]

From the early 1950s, Guido Molinari played an active role in the debates around the fundamental question of pictorial abstraction and its corollary, the non-referential space. He made clear his understanding of a Cézanne / Mondrian / Pollock filiation, thereby laying the groundwork for an exacting reflection on the specificity of pictorial space: “Regardless of the literary or plastic vocabulary with which an art form may seek to define itself, it will be valid only as a function of the spatial structure it creates. And that space will be conditioned by the solution to the colour-light problem that is adopted.”

In the painting **Sériel vert-orange**, 1968, Molinari employs his own formal vocabulary, the juxtaposition of vertical, hard-edged bands of colour. Very wide, and thus rarefied within the area of the canvas, these bands can be seen as generous, recurring planes that create a vibratory space energized by the multiple potentialities of the placement (and permutation) of the colours. The six bands of colour are perceived, in the pictorial plane, in keeping with the flow of serially actualized space and time. For Molinari, the notion of seriality is essential to developing the dynamic and expressive function of colour.

## KENT MONKMAN

[p. 112]

The multidisciplinary practice of Cree artist Kent Monkman puts the figure of the Native American back into the picture, revisits myths, customs and cultural representations, and reinterprets significant events. Monkman’s strategy of reappropriating the History of the new world by making indigenous peoples the main protagonists provides a different interpretation of well-known stories, playing mischief with the way Whites and Aboriginal peoples are perceived.

First presented at the Musée in 2004 in the exhibition “*We Come in Peace. . .*”—*Histories of the Americas*, Kent Monkman is one of the leading artists in Canadian contemporary art.

13. John McCracken quoted by Thomas Kellein, “Interview with John McCracken, August 1995,” in *John McCracken*, Basel: Kunsthalle Basel, 1995, p. 32.

14. Suzanne Lemire, “Alfred Pellan,” *Les Vingt Ans du Musée à travers sa Collection*, Montréal: Musée d’art contemporain de Montréal, 1985, p. 228. [our translation]

In **The Night of September 12, 1759**, Monkman reimagines certain historical figures to tell a concealed and possibly controversial version of history, culture and customs. Composed of two large tents symbolizing the encampments of the French and British generals Montcalm and Wolfe, the work refers to the famous 1759 battle on the Plains of Abraham, bringing a both ironic and cynical view to the enactment and outcome of the confrontation. The installation also has two paintings in which Miss Chief Eagle Testickle appears. She is the artist’s seductive alter ego who, like Delilah, destroys the power of the two generals by cutting off their hair.

## SERGE MURPHY

[p. 114]

Serge Murphy’s work stands out in part due to its outward and potent simplicity. Although he draws and paints, Murphy also, like an impoverished goldsmith working with fragments, fashions pieces that are evocative, quietly frenzied and imbued with meaning, despite their potential precariousness. “I assemble together a hodgepodge of objects in the hope that they’ll take on a life of their own.” All of these inspired “little things” act as resistance to consumerism and wastefulness. The installation **Les Bois flottés** is laid out to resemble a group of people moving freely around the gallery. Each of the twelve sculptural figures, which are almost human scale, is made from ordinary materials: wood, fabric, cardboard, paper. These largely found—or even sought out—and recycled objects are shaped and modified in highly inventive ways, using collage, assemblage and painting. What emerges from the whole is a tremendous poetic energy that illustrates, in its praise of the humble materials, a powerfully unfettered imagination.

## NAM JUNE PAIK

[p. 116, 118]

Korean-born artist Nam June Paik is a true pioneer of video art. In the early 1960s he began to explore the world of media and television, art history and civilization within a broad-ranging multidisciplinary body of work that now firmly anchors discussions on today’s culture and new technologies. Renowned for his performances, videos and works with a strong connection to television, Paik consciously blurs the distinctions between art forms. His meeting with musician John Cage was defining. The eight works by Paik in the Collection were all donated by Esperanza and Mark Schwartz.

In **Structural-Something-Please, Add a Noun**, 1975–1983, **CBC1**, 1984, and **WTV Antenna**, 1990, the artist focuses on colour codes, control buttons and the traditional format of the screen and the TV. Genial tinkerer and rigorous critic, he reuses handwriting and calligraphy, and adds a hint of playfulness to open up an original and relevant discussion.

In **TV Buddha III: McLuhan’s Grave**, 1984, a sculpture of Buddha faces a monitor on which two video recordings alternate. One is about theorist Marshall McLuhan, while the other features the artist interviewing John Cage. The spare installation, the visual and aural distortion, and the placidity of the statue all work together to create a dazzling fusion of East and West, of notions of the sacred and pop culture.

## ALFRED PELLAN

[p. 120]

A master of drawing and colour, Alfred Pellan is unquestionably an important figure in the development of artistic modernity in Québec. After studying in fine arts, he continued his education in Paris. During the fourteen years he spent there, he was strongly influenced by modern European trends: Fauvism, Cubism, Expressionism and Surrealism, deliberately combining figuration and abstraction in his paintings. Pellan frequented the circles surrounding Fernand Léger, Pablo Picasso, surrealist writer André Breton and poet Paul Éluard. He explored several philosophical and aesthetic schools of thought that had a strong influence on his approach to painting. When he returned to Québec in 1942, creator of a body of firmly modern work that rebelled against conformist practices, Pellan worked to promote an art freed of any restrictive ideology or aesthetic, countering the strictly academic teaching that held sway at the time, and signed, with the group Prisme d’Yeux, a manifesto stating these aims.

**Les Œufs**, about 1933, is a fine example of Pellan’s determination to let paint itself speak, freed of the demands of academic rules. The arrangement of boldly simplified figurative elements, juxtaposed with more abstract motifs in an undefined space, emphasizes the expressive power of an oneiric markmaking, showing the influence of Surrealism, Fauvism and Cubism. The energy of Pellan’s painting stimulates the imagination and “creates canvases in which the magic of vision reigns.”<sup>14</sup>

## ROBERT POLIDORI

[p. 122]

Industrialization, overpopulation, overconsumption: the past century has seen societies evolve and then become victims of their own development. Whether because of political meltdown, technological disaster or natural catastrophe, it is increasingly true that every part of the world contains areas that are abandoned, shunned and no longer used. These are the sites that inspire Montréal-born artist Robert Polidori, and that have made him one of the greatest photographers of our era.

In 2009, the Musée organized a retrospective exhibition of Polidori's work. Covering the period from 1985 to 2007, the exhibit basically represented a social portrait where each photograph, even without any actual human presence, showed traces of our fragile condition. ***Detail of Door and Keyhole #1, Attique du Midi, aile du Midi, Château de Versailles, France*** is one of these works. Through an extreme close-up, it delivers a strange intimacy. Laid bare before our eyes, this detail shows the deterioration of a site that stands as an eternal showcase of ostentation, decadence and luxury. We are lured in by the bright colour and rich texture of the wall covering, then suddenly confronted by the cruel evidence of the passage of time.

## ROLAND POULIN

[p. 124]

Roland Poulin invites us to enter the heart of sculpture, to establish a dialogue with the space around it. His works probe the depths of reconstituted spaces that blend the real with appearance, the idea of the object with stringent attention to its creation. Exploring sites made weighty by the form placed and displaced in space, he also considers the role of the mark and gesture in setting the contemplative frame for the experience of the work. From 1985, when he began using wood, Poulin significantly altered his approach, making it more expansive and introducing a troubling, almost physical, intimacy with the idea of death, of the end of being. Invested with traces of collective memory, his work carries a commemorative dimension and is an eloquent reminder of the symbolic power of the artistic gesture.

In ***Lamento***, the condensed, stratified and sombre polychrome volumes evoke, in a spatially distributed amplitude, pilings, wall and tomb; they reveal, through the marks and seepage of pigment, the essence of being. Dense and concise,

the forms we see before us reveal themselves and make sense in the alternation between the void—original, absolute—and plenitude—of primordial or fabricated matter.

## ROBER RACINE

[p. 126,  
128]

Rober Racine is a creator who leaves his mark. He is one of the most important contemporary Canadian artists of his generation. Racine's multidisciplinary practice is rooted in visual, musical and literary investigations in which compulsive execution brings liberation of an incessant thought. The Musée has taken an interest in Racine's work since 1978, when it presented the performance-installation *Tetras 1*. The following year, the museum invited Racine to perform during the *Hors-Jeux* event. Since then his works have often been displayed in its galleries; *Spica*, 2001, is permanently installed in the entrance hall. There are also a great many works by Racine in the museum's Collection—157 in fact, including *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, twenty-four works from the *Page-miroir* series, and a number of drawings from the *Vautour* series, as well as the spectacular ***Fantasmes fragiles***. *Fantasmes fragiles* is part of a cycle that took more than seven years to complete, from 1999 to 2006. In the very late 1990s, the figure of the vulture became a dominant theme in the artist's visual and literary work. The eighty-seven drawings in *Fantasmes fragiles* are both finely realized and intensely expressive, forming a quasi-autobiographical narrative. Arranged in a configuration that resembles the outspread wings of this great bird, the work exemplifies an exceptional perseverance in which creation becomes the instinct of survival and a liberating achievement.

## JEAN-PAUL RIOPELLE

[p. 6, 8,  
130]

Jean-Paul Riopelle, who signed the *Refus global* and painted the watercolour for its cardboard cover, is the most internationally acclaimed member of the Automatiste group. A student of Paul-Émile Borduas at the École du meuble in 1943–1944, Riopelle soon developed an original visual language characterized by an emphasis on gesture and its repetition, energetically covering the entire surface of the canvas. Using drips, brusque overlapping strokes and a spatula to spread the paint, he shaped complex, vibrant and chromatic multiform compositions that

15.

Lesley Johnstone, *Francine Savard*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2009, p. 82.

suggest parallels with Abstract Expressionism. In ***L'Érieux***, 1957, a major work donated by Dr. Max Stern, the surface explodes into an energetic swirl of colour fragments.

***La Joute***, 1974, which was donated to the Musée in 1976 by a group of eleven patrons on the initiative of Dr. Champlain Charest, depicts the forces of nature and the source of life. It was first installed on the site of the Olympic Park for the Olympic Games in Montréal, then was removed in 2002 and fully restored the following year. In 2004, the fountain-sculpture was relocated to Place Jean-Paul-Riopelle, in the heart of Montréal's international district, where a ring of fire was added to complete the sculpture as the artist had originally intended. This spectacular ensemble is made up of thirty elements, including the Tower of Life in the centre, surrounded by the figures of the Owl, the Owl Woman, the Fish, and, off to one side, the Dog. Four other figures are arranged inside the fountain basin: the Indian, the Bear, the Pole, and the Owl. These mythical figures, associated with the artist's childhood (and with the Native American game of flag), often appear in Riopelle's paintings, prints and sculptures of the 1970s. The Collection contains ninety works by Jean-Paul Riopelle produced between 1940 and 1990, including ten paintings, ten drawings, one monumental sculpture, and a substantial body of print work. Nineteen of these works were donated.

## CHARLES SANDISON

[p. 132]

The year 1911 marked the apogee of the *Encyclopaedia Britannica*. Claiming to cover all the knowledge in the world, the eleventh edition contained more than forty-four million words in twenty-eight volumes. It was, in fact, the last of the encyclopedias in the Diderot tradition. Subsequently, it appeared in a more condensed, then reduced format, and the last print edition came out in 2012. Now it is only available electronically. Charles Sandison has developed a visual language based on computer science, and he challenges the limits and possibilities of that technology. He reflects on the outmoded form of the traditional encyclopedia, trying to imagine the number of words it would take to list everything in our era. It was while watching birds landing and taking off from a wire, and their fight for space, that Sandison had the idea for **1911**. In this work, the forty-four million

words in the encyclopedia have been entered into a software program. The words are each linked to their own memory, and each word remembers its original place within the pages of the encyclopedia, and the words and lines that come before and after. Like birds perched on a wire, words fly in and vie for space on the screen, then fly away. This is like History, which is ultimately and always within the past.

## FRANCINE SAVARD

[p. 134]

Francine Savard questions, with a remarkable economy of means, the subject of painting itself—its modes of execution, the work in the studio, the exhibition process and, lastly, its conditions of storage. She takes a rigorous approach to the consideration of colour phenomena and the merits of a spare morphology; she maintains subtle relationships with carefully selected, referential content, and she does so without sacrificing the formal concision and irresistible appeal of the appearance of abstraction which characterizes her work. Painting theory, and its history, as well as literary texts inform the relevant and original works that have earned her a leading position in new Québec painting.

***Tu m', un dernier tableau*** was the final work in the 2009 survey exhibition the Musée dedicated to Savard. Presented as an unusual and oversize colour chart, this dynamic assemblage of colour fields evokes, as curator Lesley Johnstone wrote, "one of the central elements of Marcel Duchamp's last oil painting, also entitled *Tu m'*, 1918, as a ready-made. ... Its subtitle declares the pictorial status of the three-dimensional piece, invokes the oft-repeated imminence of the death of painting and, through the use of the indefinite article, inscribes the work in a long history of presumed last paintings."<sup>15</sup>

## LORNA SIMPSON

[p. 136]

A key figure in conceptual art, Lorna Simpson embarked in the 1980s upon a practice which defies and confronts the conventions of genre, identity, culture and memory. Through video, film and photography, often paired with text and usually in black and white, she questions the way black women are perceived and perceive themselves, and in doing so raises questions about the relationship between the image and the construction of self.

In two images that are both separate and related, **ID (Identify-Identity)** pursues the artist's investigation into prejudice and stereotypes. Through a strategic presentation that counters the traditional positioning—frontal representation—within the portrait genre, the work employs fragmentation and suggestion to critique preconceived ideas. The enigmatic close-up in the first image gains greater meaning upon close examination of the second one: the tightly curled hair and the woman photographed from the back both demand an openness to the difference of the other.

## CLAUDE TOUSIGNANT

[p. 138]

Although Claude Tousignant shared the preoccupations of the first Plasticiens regarding “unity in painting, pure order with no incidentals,” he nevertheless, starting in 1956, proposed an even more radical vision of form and colour in pictorial structures. He began creating hard-edge paintings on a horizontal or vertical grid, stripped of all figurative or landscape references or any suggestion of three-dimensional space. In 1963, Tousignant introduced the circular form that was to become the hallmark of his later series of works. The artist explained: “What I wish to do is make painting objective, to bring it back to its source—where only painting remains, emptied of everything extraneous to it—to the point at which painting is pure sensation, and can be understood by everyone. What I wish to do is make painting evidential.”<sup>16</sup> In 2009, the Musée held a major retrospective of Tousignant's work. The spectacular installation **L'Œuvre au noir**, 2008, convincingly reflects the ultimate fusion of sculpture and painting. As Paulette Gagnon wrote: “Here, the painter sculpts: painting is put to brilliant use in a work made iridescent and stamped by light.”<sup>17</sup>

## SERGE TOUSIGNANT

[p. 140]

From the very start, Serge Tousignant has explored perceptual phenomena in his works. As a multidisciplinary artist working with printmaking, painting, sculpture, installation and photography, he investigates art as a site of illusion, and his practice has a conceptual orientation in which the idea dominates the material. His approach is characterized by the attention he brings to the specific demands of the pictorial space and the

three-dimensional object, and a sustained reflection on systems of representation.

Like Tousignant's rich and varied production, **Guillotine** treats pictorial questions in sculptural terms. Composed of a sheet of folded aluminum and a polished steel plate, the sculpture extends beyond the material limits of its space. Affecting the real object and its virtual image, the play of anamorphosis transforms the colours of the work, which may be interrupted or extended to infinity. This alters the very work itself: the illusion created by the ingenious process of reflection becomes a trap in which the gaze is caught and loses itself within the bands of colour.

## SPENCER TUNICK

[p. 142]

The artistic process of American artist Spencer Tunick borrows from the disciplines of performance and installation and is articulated around staged scenes of bare bodies in public spaces. Working with voluntary participants, individually or in a group, Tunick creates highly poetic and evocative photographic images, raising questions about the role of art in public space, and about individual and collective identity, the aesthetics of the human body and the confrontation between nature and culture. In the 1990s, Tunick ran into trouble with the New York authorities, who refused to allow him to organize photo shoots involving public nudity. In 2001, the Musée asked him to create a work for the *Métamorphoses et clonage* exhibition. In response to an invitation by the photographer, more than 2,250 people undressed and lay down in three sites around the museum, for three different shots. In **Montréal 2 (Musée d'art contemporain de Montréal)**, the participants appear to have fallen to the ground on Jeanne-Mance Street, creating what seems to be a photograph of a disaster, with entangled, lifeless bodies.

## IAN WALLACE

[p. 144]

Ian Wallace is a key figure in the development of contemporary Canadian photography, and in his practice he examines the impact of urban development and modernization on the individual. He was among the first to use large-format photography, influencing the reassessment of this medium. Starting in the 1960s, he employed conceptual photography as a tool to analyze

16.

Claude Tousignant, “Pour une peinture évidentielle,” in the *Art abstrait* exhibition catalogue, Montréal: École des beaux-arts de Montréal, 1959, n.p.

17.

Paulette Gagnon et al., *Claude Tousignant*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2009, p. 198.

aesthetics and society, leading to his current concerns with visual grammar and media, especially painting and photography, which he places confrontationally, creating an original dialogue. Wallace's work brings awareness of the state of individual alienation provoked by our societies; his investigations are shared and explored by a number of his contemporaries, including Stan Douglas, Rodney Graham and Jeff Wall.

**In the Street (Tom)** is part of a series of six diptychs entitled *In the Street (The Saint-Etienne Series 1)*, in which Wallace continues his reflection on the preservation of personal identity in public space. It portrays the ordinary man and woman as contemporary heroes who negotiate their experience of modern life amidst the energy of the street, monumental architecture, the proliferation of signs and the hectic pace of our times.

## IRENE F. WHITTOME

[p. 146]

Irene F. Whittome creates enigmatic works out of found objects, handmade paper, pigments and other materials. She presents us with a personal collection of assemblages, hieratic and totemic sculptures arranged as a frieze or on the floor, austere and solemn minimalist paintings, gestural graphical suites, representational arrangements that recall cabinets of curiosities, and drawings. In short, an extraordinary visual inventory that is used to recontextualize artifact and gesture. Possessing an incredible autobiographical energy, the work deliberately confounds, throughout a succession of cycles and large groupings, traces of that which passes and that which remains, of historical knowledge and personal history. Created for the 1992 *Pour la suite du Monde* exhibition, the **Émanation = Le Musée noir** installation resembles a museum of natural history. With its predominantly dark tones, it brings together an assortment of indexical elements from a recent artistic past and historical past, traversing and uniting ages and cultures. In this work, Whittome offers us a unique composite of formal, metaphysical and even anthropological research, retracing a kind of archaeology of knowledge and mythology. A critical discourse rich in meaning may be construed from the order, sequencing and realignment of the assembled and reconfigured objects.

LISTES DES ŒUVRES

\* Œuvre reproduite, non exposée

#### ABRAMOVIC ET ULAY

*Saturday*, 1986  
3 épreuves Polaroid couleur  
71 × 55 cm (chaque élément)  
Don de la Galerie René Blouin  
D 04 393 PH 3

[p. 42–43]

#### ABRAMOVIC, MARINA

*Self Portrait with Skeleton*, 2003  
Épreuve Cibachrome, 4/5  
125 × 200 cm  
Don de Robert-Jean Chénier  
D 11 4 PH 1

[p. 44]

#### ADAMS, KIM

*Beaver Casino*, 1998  
Lithographie, 12/35  
75 × 96,8 cm  
Don anonyme  
D 99 62 E 1

#### ADAMS, KIM

*Beaver Casino Hotel*, 1998  
Eau-forte, 27/30  
75 × 105,5 cm  
Don anonyme  
D 99 63 E 1

#### ADAMS, KIM

*Munster 2007*, 1998  
Eau-forte, 27/30  
75 × 106 cm  
Don anonyme  
D 99 64 E 1

[p. 44]

#### ADAMS, KIM

*Parkade*, 1998  
Lithographie, 12/35  
75 × 96,2 cm  
Don anonyme  
D 99 65 E 1

#### ADAMS, KIM

*Streetworks*, 1998  
Eau-forte, 27/30  
75 × 107,5 cm  
Don anonyme  
D 99 66 E 1

[p. 44]

#### ADAMS, KIM

*The Gift Tractor*, 1998  
Lithographie, 12/35  
75 × 96,7 cm  
Don anonyme  
D 99 67 E 1

[p. 45]

#### ADAMS, KIM

*Model: Decoy Homes*, 1987  
Planche à repasser, poubelles, boîtes  
à outils, tuyau de plastique, tuyaux en  
aluminium, baguettes de métal galvanisé  
et tube fluorescent  
225,7 × 141 × 84,5 cm  
Don de Christiane Chassay  
D 09 151 S 1

[p. 46–47]

#### ALTMEJD, DAVID

*Le Dentiste*, 2008  
Miroir, bois, dents, œufs de caille, verre  
et matériaux divers  
378,5 × 152,4 × 121,9 cm  
Don de l'artiste et de la Andrea Rosen  
Gallery, New York  
D 08 12 S 1

[p. 24]

#### ARP, HANS

*Figure mythique*, 1950  
Plâtre  
113 × 40 × 37,5 cm  
Don de Marguerite Arp-Hagenbach et  
de Iris et du docteur Max Stern  
D 72 1 S 1

[p. 14]

#### ARP, HANS

*Apparat d'une danse*, 1960  
Bronze, 2/3  
117,8 × 76 × 10,5 cm (œuvre),  
13,5 × 55,2 × 29,5 cm (socle)  
Don de H. Arnold Steinberg  
D 76 24 S 1

#### ARP, HANS

*Conférence au sommet*, 1958  
Haute-lisse, laine  
152,1 × 204,7 cm  
Don de Peter Molson  
D 80 83 TAP 1

[p. 49]

#### BAIER, NICOLAS

*Petits riens*, 2002  
Épreuve numérique montée sur support  
composite, 1/2  
394,5 × 395 cm  
Don de l'artiste  
D 04 410 PH 1

#### BEAUSÉJOUR, MATHIEU

*Kings and Queens of Québec*, 2008  
12 impressions jet d'encre, 3/5  
60 × 45 cm (chaque élément)  
Don de l'artiste  
D 11 3 PH 12

#### BENOIT, CLAUDE-PHILIPPE

*Sans titre n° 80* (de la série *Société  
de Ville*, 2005–2006), 2005  
Épreuve à la gélatine argentique, 1/3  
122 × 152,5 cm  
Don de l'artiste  
D 11 18 PH 1

#### BENOIT, CLAUDE-PHILIPPE

*Sans titre n° 82* (de la série *Société  
de Ville*, 2005–2006), 2005  
Épreuve à la gélatine argentique, 1/3  
122 × 152,5 cm  
Don de l'artiste  
D 11 19 PH 1

#### BENOIT, CLAUDE-PHILIPPE

*Sans titre n° 86* (de la série *Société  
de Ville*, 2005–2006), 2006  
Épreuve à la gélatine argentique, 1/3  
122 × 152,5 cm  
Don de l'artiste  
D 11 20 PH 1

#### BENOIT, CLAUDE-PHILIPPE

*Sans titre n° 87* (de la série *Société  
de Ville*, 2005–2006), 2006  
Épreuve à la gélatine argentique, 1/3  
122 × 152,5 cm  
Don de l'artiste  
D 11 21 PH 1

#### BLAIN, DOMINIQUE

*Village*, 2003–2004  
Carton, papier journal, bois et ampoules  
halogènes  
396 × 114 × 114 cm  
Don anonyme  
D 08 15 I 1

[p. 50–51]

#### BOND, ELEANOR

*High-Density Accommodation Inside  
the Big Dome* (de la série *Some Cities*,  
1997–1998), 1998  
Huile sur toile  
264 × 447 cm  
Don de l'artiste  
D 12 22 P 1

[p. 53]

#### BORDUAS, PAUL-ÉMILE

\* *Sans titre (n° 34), Pierre angulaire*,  
1957  
Huile sur toile  
129,8 × 194,8 cm  
Don des Musées nationaux du Canada  
D 73 80 P 1

#### BORDUAS, PAUL-ÉMILE

*Sans titre (n° 60)*, vers 1958  
Huile sur toile  
49,5 × 60,5 cm  
Don des Musées nationaux du Canada  
D 73 94 P 1

#### BORDUAS, PAUL-ÉMILE

*Sans titre (n° 61)*, vers 1958  
Huile sur toile  
60,8 × 50,1 cm  
Don des Musées nationaux du Canada  
D 73 95 P 1

#### BORDUAS, PAUL-ÉMILE

*Sans titre (n° 62)*, vers 1958  
Huile sur toile  
61 × 49,5 cm  
Don des Musées nationaux du Canada  
D 73 96 P 1

[p. 14]

#### BORDUAS, PAUL-ÉMILE

*Sans titre (n° 64)*, vers 1958  
Huile sur toile  
61 × 50,1 cm  
Don des Musées nationaux du Canada  
D 73 97 P 1

[p. 52]

#### BORDUAS, PAUL-ÉMILE

\* *Cheminement bleu*, 1955  
Huile sur toile  
147,5 × 114,5 cm  
Don de Iris et du docteur Max Stern  
D 76 42 P 1

[p. 54]

#### BOURGEOIS, LOUISE

*Untitled (Toilette)*, 1993  
Tirée de l'album *Autobiographical  
Series*, 1994  
Pointe sèche, 24/35  
41,5 × 29,4 cm  
Don du docteur José Luis Labarias  
D 99 57 E 1

[p. 55]

#### BOURGEOIS, LOUISE

*Untitled (Woman with Suitcase)*,  
1993  
Tirée de l'album *Autobiographical  
Series*, 1994  
Pointe sèche et aquarelle, 24/35  
38,8 × 53 cm  
Don du docteur José Luis Labarias  
D 99 58 E 1

[p. 55]

#### BOURGEOIS, LOUISE

*Paternity*, 1993  
Tirée de l'album *Autobiographical  
Series*, 1994  
Pointe sèche, 24/35  
34,4 × 57,5 cm  
Don du docteur José Luis Labarias  
D 99 101 E 1

[p. 54]

#### BOURGEOIS, LOUISE

*Untitled (Sleeping Man)*, 1993  
Tirée de l'album *Autobiographical  
Series*, 1994  
Pointe sèche, 24/35  
50,9 × 38,2 cm  
Don du docteur José Luis Labarias  
D 99 102 E 1

[p. 54]

#### BOURGEOIS, LOUISE

*Untitled (Sewing)*, 1993  
Tirée de l'album *Autobiographical  
Series*, 1994  
Pointe sèche, 24/35  
41,3 × 29,5 cm  
Don du docteur José Luis Labarias  
D 99 103 E 1

[p. 55]

#### BOURGEOIS, LOUISE

*Empty Nest*, 1993  
Tirée de l'album *Autobiographical  
Series*, 1994  
Pointe sèche, 24/35  
39 × 53,1 cm  
Don du docteur José Luis Labarias  
D 99 104 E 1

[p. 54]

#### BOURGEOIS, LOUISE

*Untitled (Boy and Girl)*, 1993  
Tirée de l'album *Autobiographical  
Series*, 1994  
Pointe sèche, 24/35  
51 × 38,5 cm  
Don du docteur José Luis Labarias  
D 99 105 E 1

[p. 19]

#### BRENER, ROLAND

*Houses of Digital – House of Bloat*,  
*House of Pinch*, *House of Blinch*,  
1997–1999  
Bois, contreplaqué et peinture  
117,7 × 416,6 × 76,2 cm (l'ensemble)  
Don de l'artiste  
D 01 118 TM 3

[p. 57]

#### BUREN, DANIEL

\* *Ébène*, 1982  
Verre peint, 13 éléments  
252,3 × 252,3 × 0,4 cm (dimensions  
variables)  
Don de Christian Mailhot  
D 12 13 I 13

[p. 56]

#### BUREN, DANIEL

\* *Nivéen*, 1982  
Verre peint, 13 éléments  
252,3 × 252,3 × 0,4 cm (dimensions  
variables)  
Don de Christian Mailhot  
D 12 14 I 13

[p. 59]

#### BUREN, DANIEL

\* *Quetsche*, 1982  
Verre peint, 13 éléments  
252,3 × 252,3 × 0,4 cm (dimensions  
variables)  
Don de Jacques Mailhot  
D 12 15 I 13

[p. 58]

#### BUREN, DANIEL

\* *Lavande*, 1982  
Verre peint, 13 éléments  
252,3 × 252,3 × 0,4 cm (dimensions  
variables)  
Don de Ellis Gaston  
D 12 16 I 13

**BURNHAM, ANTHONY**

*Un manuel*, 2011  
Huile sur toile  
211,5 × 167 × 5,3 cm  
Don de l'artiste  
D 12 44 P 1

[p. 60–61]

**BURTYNSKY, EDWARD**

*Nickel Tailings No. 32, Sudbury, Ontario*, 1996 (tirage de 1997)  
Épreuve à développement chromogène, 5/10  
83,8 × 114,3 cm  
Don de l'artiste  
D 04 129 PH 1

[p. 62]

**BURTYNSKY, EDWARD**

*Oil Refineries No. 18, St. John, New Brunswick*, 1999 (tirage de 2000)  
Épreuve à développement chromogène, 1/10  
104,2 × 86,3 cm  
Don de l'artiste  
D 04 136 PH 1

[p. 63]

**BURTYNSKY, EDWARD**

*Shipbreaking No. 19, Chittagong, Bangladesh*, 2000 (tirage de 2001)  
Épreuve à développement chromogène, 5/10  
86,4 × 104,2 cm  
Don de l'artiste  
D 04 143 PH 1

[p. 63]

**BURTYNSKY, EDWARD**

*Shipbreaking No. 29, Chittagong, Bangladesh*, 2001 (tirage de 2002)  
Épreuve à développement chromogène, 2/10  
86,4 × 104,2 cm  
Don de l'artiste  
D 04 144 PH 1

[p. 65]

**BUSH, JACK**

*One Two Three*, 1967  
Acrylique sur toile  
85,1 × 61,3 cm  
Don de Constance Brown et Jack Greenwald  
D 90 12 P 1

[p. 67]

**CADIEUX, GENEVIÈVE**

*La Voie lactée*, 1992  
Panneau lumineux, boîtier d'aluminium, procédé informatisé d'impression par jet d'encre sur toile translucide et flexible imprimée au recto seulement, 1/2  
183 × 457 cm  
Don de l'artiste  
D 94 37 I 1

[p. 68–69]

**CHARNEY, MELVIN**

\* *Parable No. 9 Series: So be it... Factories are closing, museums are opening, but all the nudes have descended the stairs*, 1992  
Pastel et épreuves laser sur papier monté sur carton  
115 × 231,5 cm  
Don de l'artiste  
D 97 37 D 1

**CHARNEY, MELVIN**

*Better if they think they are going to a farm... A Stuttgart Façade* (étude), 1982  
Graphite sur papier  
28 × 21,6 cm  
Don de la docteure Dara A. Charney  
D 03 17 D 1

[p. 19]

**CHARNEY, MELVIN**

*Better if they think they are going to a farm... A Stuttgart Façade* (étude), 1982  
Graphite et crayon de couleur sur papier calque  
59,3 × 118,5 cm  
Don de la docteure Dara A. Charney  
D 03 18 D 1

**CHARNEY, MELVIN**

*Better if they think they are going to a farm... A Stuttgart Façade* (étude), 1983  
Graphite sur papier calque  
60,9 × 129,2 cm  
Don de la docteure Dara A. Charney  
D 03 19 D 1

[p. 71]

**CHRISTO**

*Table et chaise empaquetées, projet pour le Stedelijk van Abbemuseum*, 1966  
Mine de plomb, polythène, corde, ficelle, crayon de cire, peinture émail et fusain sur carton monté sur bois  
73,4 × 60,7 × 6 cm  
Don du docteur Gilles C. Faubert  
D 85 1 MD 1

**CHRISTO**

*Projet pour l'empaquetage de l'École militaire*, 1970  
Lithographie, 96/300  
65,5 × 48,4 cm  
Don de Lucia et Miljenko Horvat  
D 86 72 G 1

**COLLYER, ROBIN**

*Things Men*, 1991  
Contreplaqué, panneau de fibres, mousse de polystyrène, métal, plexiglas, transparent noir et blanc, boîtier lumineux, impression jet d'encre  
109,3 × 215,4 × 151 cm (table),  
91 × 69,8 × 52 cm (panneau)  
Don de l'artiste  
D 08 112 I 2

**COUTU, PATRICK**

*Vent soudain*, 2006–2007  
Bronze  
53,3 × 166,4 × 61 cm  
Don anonyme  
D 11 54 S 1

[p. 72–73]

**COZIC**

*Réflexions sur un atoll : pourquoi Vuitton*, 1994  
Matériaux divers, techniques mixtes  
300 × 600 × 600 cm (dimensions variables)  
Don de la Société Louis Vuitton Malletier  
D 94 36 MD 4

[p. 27]

**DALLAIRE, JEAN**

*Le Fumeur d'opium [3 Dancers]*, 1954  
Huile sur carton toilé  
40,6 × 30,2 cm  
Don de Iris Stern  
D 74 53 P 1

[p. 13]

**DAUDELIN, CHARLES**

*Composition n° 1*, 1966  
Bronze  
97 × 76,2 × 31 cm  
Don de l'artiste  
D 67 47 S 1

**DAUDELIN, CHARLES**

*Sans titre ou Nid d'aigle*, 1997  
Encre sur papier  
126,9 × 97,6 cm  
Don de Louise B. Daudelin  
D 11 73 D 1

**DAUDELIN, CHARLES**

*Farfadets*, 1997  
Encre sur papier  
127 × 97,4 cm  
Don de Louise B. Daudelin  
D 11 74 D 1

**DAUDELIN, CHARLES**

*Réseau 4*, 1994  
Encre sur papier  
127,3 × 97,4 cm  
Don de Louise B. Daudelin  
D 11 75 D 1

[p. 33]

**DAUDELIN, CHARLES**

*Circuit 10*, 1995  
Encre sur papier  
126,8 × 97,3 cm  
Don de Louise B. Daudelin  
D 11 76 D 1

**DAUDELIN, CHARLES**

*Réseau 6*, 1994  
Encre sur papier  
126,9 × 97,3 cm  
Don de Louise B. Daudelin  
D 11 77 D 1

**DAUDELIN, CHARLES**

*Circuit 13*, 1995  
Encre sur papier  
126,9 × 97,3 cm  
Don de Louise B. Daudelin  
D 11 78 D 1

**DAUDELIN, CHARLES**

*Sans titre [7]*, entre 1994 et 1997  
Encre sur papier  
126,9 × 97,3 cm  
Don de Louise B. Daudelin  
D 11 79 D 1

**DAUDELIN, CHARLES**

*Circuit 2 (Le Printemps)*, 1994  
Encre sur papier  
126,6 × 97 cm  
Don de Louise B. Daudelin  
D 11 80 D 1

**DINE, JIM**

*At Smithfield*, 1981  
Acrylique sur toile  
213 × 213 cm  
Achat, grâce à la générosité de Nahum Gelber et de la Fondation des Amis du Musée d'art contemporain de Montréal  
A 86 44 P 1

[p. 75]

**DORION, PIERRE**

*Louise*, 2011  
Huile sur toile  
183,2 × 137,3 cm  
Don de l'artiste  
D 13 1 P 1

**DORLAND, KIM**

*Shoreline*, 2008  
Huile sur panneau  
91,5 × 112 cm  
Collection Majudia, Anne-Marie et Pierre Trahan, dépôt  
DEP.2010.4

[p. 76–77]

**DZAMA, MARCEL**

*The Infidels*, 2009  
Film 35 mm noir et blanc transféré sur DVD, 2 min 1 s, son, 3/4  
Don de l'artiste  
D 10 22 VID 1

[p. 78–79]

**EGOYAN, ATOM**

*Hors d'usage : le récit de Marie-France Marcil*, 2002  
2 DVD couleur, 11 min 32 s, son, 1/2  
Don de l'artiste  
D 02 43 VID 2

[p. 81]

**EWEN, PATERSON**

*Sans titre*, 1963  
Huile sur toile  
126 × 140,8 cm  
Don de Marcelle et Gérard Beaulieu  
D 68 67 P 1

[p. 19]

**EWEN, PATERSON**

*An Australian Aboriginal Sees the Man on the Moon*, 1999  
Acrylique, huile et plomb sur contreplaqué  
243,9 × 236,5 × 3 cm  
Don anonyme  
D 12 40 P 1

[p. 13]

**FEITO, LUIS**

572, 1967  
Huile sur toile  
161,5 × 259,9 cm  
Don de Gilles Corbeil  
D 69 8 P 2

[p. 83]

**GAGNON, CHARLES**

*Espace-écran gris / Spaceblind / Grey*, 1966  
Apprêt à l'huile et acier inoxydable sur support rigide  
133 × 102,5 cm  
Don de Jean-Paul Tessier  
D 82 52 P 1

[p. 85]

**GAUCHER, YVES**

\* *Signals Red Heat (été 66)*, 1967–1968  
Acrylique sur toile  
183 × 183 cm  
Don anonyme  
D 76 26 P 1

**GAUTHIER, JEAN-PIERRE**

*Marqueur d'incertitude (L'Araignée)*, 2006  
Cerceau, tiges d'acier flexibles, gaines thermo-rétractables, graphite, moteurs, ficelles, laisse rétractable, microphone, amplificateur, haut-parleur, détecteur de mouvement, microcontrôleur, filage électrique, 2/2  
300 × 360 × 25 cm  
Don de l'artiste  
D 10 06 I 1

[p. 87]

**GERVAIS, RAYMOND**

\* *Roto-Univers : Cantor*, 1992  
25 bustes en plâtre blanc  
47,7 × 25 × 24 cm (chaque élément)  
Don de Chantal Pontbriand  
D 95 84 I 25

[p. 16]

**GOODWIN, BETTY**

*Red Sea*, 1984

Pastel à l'huile, pastel sec, huile et fusain

sur papier vélin

304,8 × 213,3 cm

Don de Charles S. N. Parent

D 88 93 D 1

[p. 88]

**GOODWIN, BETTY**

*Komme, Komme, Komme* (de la série

*Steel Notes*, 1988–1989), 1988–1989

Ferrite, acier, pastel et cire sur acier

57,2 × 43,2 × 7 cm

Don de Marielle Lalonde Mailhot

D 11 70 S 1

[p. 89]

**GOODWIN, BETTY**

*It is Forbidden to Print* (de la série

*Steel Notes*, 1988–1989), 1988–1989

Ferrite, acier, limaille d'acier, pastel et cire sur acier

52 × 40 × 3,7 cm

Don de Paul Mailhot

D 11 71 S 1

[p. 88]

**GOODWIN, BETTY**

*Bestially Contrived Walls* (de la série

*Steel Notes*, 1988–1989), 1988–1989

Ferrite, acier, limaille d'acier, pastel et cire sur acier

52,1 × 40 × 3,1 cm

Don de Marielle Lalonde Mailhot et

Paul Mailhot

D 11 72 S 1

**GOULD, TREVOR**

*God's Window*, 2012

Acier galvanisé, bois, plâtre polymère et miroir

6,7 × 3,76 × 3,76 m

Don anonyme

D 12 21 S 1

[p. 90–91]

**GRAHAM, RODNEY**

\* *The School of Velocity: 24 Hours of Music Divided into Fifteen Minute Intervals* [extrait de 30 minutes], 1993

30 sérigraphies et impressions offset sur papier, e. i. I/I

44,2 × 31,7 cm (chaque élément)

Don de Randall Anderson

D 10 43 E 30

[p. 92–93]

**GRANDMAISON, PASCAL**

*Diamant*, 2006

Film super 16 mm transféré sur support

numérique, projection en boucle,

8 min 40 s, son, 1/3

Don de l'artiste

D 06 45 VID 1

[p. 94–95]

**GRASSO, LAURENT**

*Souvenirs du futur*, 2010

Lettres en tubes néon montées sur

supports en aluminium, transformateurs

3 × 36,8 m (lettres seulement)

Don de l'artiste

D 13 5 I

**HILDEBRAND, DIL**

*Okanagan*, 2008

Huile et acrylique sur toile

152,5 × 213,5 × 7,7 cm

Don de Erin et Joe Battat

D 12 18 P 1

[p. 97]

**HILL, GARY**

\* *Remarques sur les couleurs* (version française de *Remarks on Color*, 1994), 1994-1998

Vidéogramme couleur, projecteur vidéo, sonorisation amplifiée, 49 min, é. a. I/I

Don de l'artiste et de la Donald Young Gallery, Seattle

D 98 59 I

**HYBERT, FABRICE**

*Surproduction*, 1987

Graphite, crayon gras et gouache sur carton

76,4 × 56,3 cm

Don de Véronique et Pierre Riverin

D 07 39 D 1

**HYBERT, FABRICE**

*Survie*, 1987

Série de 6 dessins

56 × 76 cm (chaque élément)

Don de Véronique et Pierre Riverin

D 07 42 TM 6

**HYBERT, FABRICE**

*Prédiction. Sentence : bredouille*

(de la série *Survie*, 1987), 1987

Gouache, graphite et fusain sur papier

56,3 × 75,9 cm

Don de Véronique et Pierre Riverin

D 07 42 TM 6 (1)

**HYBERT, FABRICE**

*Survie* (de la série *Survie*, 1987), 1987

Gouache, graphite, crayon gras et

Letraset sur carton

56,2 × 76 cm

Don de Véronique et Pierre Riverin

D 07 42 TM 6 (2)

**HYBERT, FABRICE**

*Ivory Black* (de la série *Survie*, 1987),

1987

Gouache, graphite et fusain sur papier

56 × 75,7 cm

Don de Véronique et Pierre Riverin

D 07 42 TM 6 (3)

**HYBERT, FABRICE**

*Canar sauvage Colvert* (de la série

*Survie*, 1987), 1987

Encre et graphite sur papier

56 × 76 cm

Don de Véronique et Pierre Riverin

D 07 42 TM 6 (4)

**HYBERT, FABRICE**

*L'Ennui et la Fantaisie* (de la série

*Survie*, 1987), 1987

Encre et graphite sur papier

56 × 75,9 cm

Don de Véronique et Pierre Riverin

D 07 42 TM 6 (5)

**HYBERT, FABRICE**

*Sans titre* (de la série *Survie*, 1987),

1987

Graphite, fusain et huile sur papier

56,3 × 76 cm

Don de Véronique et Pierre Riverin

D 07 42 TM 6 (6)

[p. 101]

**KIEFER, ANSELM**

*Karfunkelfee*, 1990

Huile, émulsion, gomme laque, fusain et

cendres sur toile, avec avion en plomb,

pavot, bandes de plomb, fil de cuivre et

vêtement

381 × 280,5 × 38 cm

Don de Irving Ludmer

D 08 124 TM 1

[p. 98–99]

**KIEFER, ANSELM**

*Die Frauen der Antike*, 1999

Matériaux divers sur toile et vêtements

recouverts de plâtre, chaussures,

peinture, résines, fleurs et graines de

tournesol, cartons, barres métalliques et

fil de fer

280,5 × 317 × 100 cm

Don de Rosaire Archambault, Pierre

Bourgie et Robert-Jean Chénier

D 09 1 TM 1

**LA RUE, STÉPHANE**

*Sens dessus dessous n° 14*, 2008

Poudre de graphite sur toile

315,6 × 152,6 × 9,3 cm (l'ensemble),

152,8 × 152,6 × 9,3 cm (chaque)

Don anonyme

D 13 16 P 2

**LACASSE, FRANÇOIS**

*Grandes pulsions III*, 2007

Acrylique et encre sur toile

190,5 × 152,5 × 6,5 cm

Don de l'artiste

D 10 01 P 1

**LAKE, SUZY**

*Suzy Lake as Mila Lamer*, 1974

8 épreuves à la gélatine argentique

montées sur carton

91,4 × 76,2 cm (chaque élément)

Don anonyme

D 89 116 PH 8

[p. 102–103]

**LAPOINTE, LYNE**

*L'Épine dorsale*, 1999–2000

Huile, graphite et photocopies sur papier

collé en plein sur contreplaqué avec

cadres en bois peints

151,5 × 218 × 4,5 cm (l'ensemble)

Don de l'artiste

D 03 125 TM 3

[p. 105]

**LEDUC, FERNAND**

*Érosion douce*, 1970

Acrylique sur contreplaqué

214 × 245,2 cm

Don de l'artiste

D 71 19 P 1

**LOS CARPINTEROS**

*Cuarteto*, 2011

Bois peint, métal et bronze chromé

Dimensions variables

Collection particulière, dépôt

DEP2011.3

[couverture, p. 106–107]

**LOZANO-HEMMER, RAFAEL**

*Pulse Room*, 2006

300 ampoules à incandescence,

contrôleur de voltage, ordinateur,

capteurs de fréquence cardiaque, 1/1

3 × 10 × 10 m

Don anonyme

D 13 7 I

[p. 10]

**LYMAN, JOHN**

*Sun Bathing I*, 1955

Huile sur toile

64,7 × 81 cm

Don de l'artiste

D 64 25 P 1

**MARTIN, RON**

*No Not This, Not That #16*, 1987

Acrylique sur toile

214 × 367 × 4 cm

Don de Frank Lamanna

D 13 9 P 1

[p. 109]

**MCCRACKEN, JOHN**

*Black Plank*, 1965–1968

Résine de polyester pigmentée, fibre de

verre et contreplaqué

244,2 × 56,4 × 8 cm

Don de J. M. Scott

D 78 109 S 1

[p. 31]

**MCEWEN, JEAN**

*Sans titre*, 1996–1998

Huile sur toile

183,3 × 183 × 4,5 cm

Don de Indra McEwen

D 07 16 P 1

**MERRILL, MICHAEL**

*I Never Saw Documenta*, 2008

10 pochoirs et gouache vinylique sur

papier, é. a. I/III

31 × 41 cm (chaque élément)

Don anonyme

D 09 3 E 10

**MERRILL, MICHAEL**

*Title*, 2008

Tirée de l'album *I Never Saw*

*Documenta*, 2008

Pochoir, gouache vinylique sur papier,

é. a. I/III

31 × 41 cm

Don anonyme

D 09 3 E 10 (1)

**MERRILL, MICHAEL**

*Veronese Green Shade*, 2008

Tirée de l'album *I Never Saw*

*Documenta*, 2008

Pochoir, gouache vinylique sur papier,

é. a. I/III

31 × 41 cm

Don anonyme

D 09 3 E 10 (2)

**MERRILL, MICHAEL**

*Yellow Ochre*, 2008

Tirée de l'album *I Never Saw*

*Documenta*, 2008

Pochoir, gouache vinylique sur papier,

é. a. I/III

31 × 41 cm

Don anonyme

D 09 3 E 10 (3)

**MERRILL, MICHAEL**

*Cobalt Blue*, 2008

Tirée de l'album *I Never Saw*

*Documenta*, 2008

Pochoir, gouache vinylique sur papier,

é. a. I/III

31 × 41 cm

Don anonyme

D 09 3 E 10 (4)

**MERRILL, MICHAEL**

*Electric Blue*, 2008

Tirée de l'album *I Never Saw*

*Documenta*, 2008

Pochoir, gouache vinylique sur papier,

é. a. I/III

31 × 41 cm

Don anonyme

D 09 3 E 10 (5)

**MERRILL, MICHAEL**

*Grey*, 2008

Tirée de l'album *I Never Saw*

**MERRILL, MICHAEL**

*Gold Yellow*, 2008  
Tirée de l'album *I Never Saw Documenta*, 2008  
Pochoir, gouache vinylique sur papier, é. a. I/III  
31 × 41 cm  
Don anonyme  
D 09 3 E 10 (8)

**MERRILL, MICHAEL**

*Spring Green*, 2008  
Tirée de l'album *I Never Saw Documenta*, 2008  
Pochoir, gouache vinylique sur papier, é. a. I/III  
31 × 41 cm  
Don anonyme  
D 09 3 E 10 (9)

**MERRILL, MICHAEL**

*Breughel Red*, 2008  
Tirée de l'album *I Never Saw Documenta*, 2008  
Pochoir, gouache vinylique sur papier, é. a. I/III  
31 × 41 cm  
Don anonyme  
D 09 3 E 10 (10)

[p. 110–111]

**MOLINARI, GUIDO**

*Sériel vert-orange*, 1968  
Acrylique sur toile  
234,3 × 367,4 cm  
Don de Fernande Saint-Martin  
D 92 1367 P 1

**MONGEAU, MONIQUE**

*L'Herbier*, 1993–2008  
Huile et cire sur contreplaqué de merisier et tilleul  
125 éléments  
38 × 56 × 3 cm (chaque élément)  
Don de l'artiste  
D 11 15 P 125

[p. 112–113]

**MONKMAN, KENT**

*The Night of September 12, 1759*, 2011  
2 acryliques sur toile, 2 moustiquaires peintes, strass, tiges en bois, 2 taies d'oreiller avec monogramme brodé et empreinte (monotype), son  
Dimensions variables selon l'installation  
Don anonyme en l'honneur de W. Bruce C. Bailey  
D 11 52 I

**MOORE, HENRY**

*Upright Motive No. 5*, 1955–1956  
Bronze, 4/7  
214 cm (hauteur)  
Don du docteur Max Stern  
D 81 38 S 1

[p. 114–115]

**MURPHY, SERGE**

*Les Bois flottés*, 2004  
Matériaux divers  
Dimensions variables de chaque élément  
Don anonyme  
D 04 405 I 12

[p. 24]

**NAKAMURA, KAZUO**

*Sans titre*, 1959  
Huile sur toile  
103,7 × 83,5 cm  
Don de Trevor Peck  
D 70 7 P 1

[p. 14]

**OPPENHEIM, DENNIS**

*Two Stage Transfer Drawing – (Dennis and Erik)*, 1971  
Crayon-feutre sur carton avec collage de 4 épreuves argentiques et textes dactylographiés  
71,3 × 111 cm  
Don de Roger Bellemare, Galerie B  
D 75 55 D 2

[p. 116–117]

**PAIK, NAM JUNE**

\* *TV Buddha III: McLuhan's Grave*, 1984  
Bouddha ancien, téléviseur et 2 vidéogrammes, 30 min chacun, son  
135 × 246,5 cm (l'ensemble)  
Don de Esperanza et Mark Schwartz  
D 86 47 I

[p. 118]

**PAIK, NAM JUNE**

*Structural-Something-Please, Add a Noun*, 1975–1983  
Acrylique et crayon gras sur toiles montées sur châssis et cadres de télévision  
56 × 49 × 13,5 cm; 16 × 10,8 cm  
Don de Esperanza Schwartz  
D 02 58 TM 2

[p. 118]

**PAIK, NAM JUNE**

*CBC 1*, 1984  
Acrylique sur toile, boutons et antennes de télévision  
79 × 46 × 8,5 cm  
Don de Esperanza Schwartz  
D 06 56 TM 1

[p. 119]

**PAIK, NAM JUNE**

*WTV Antenna*, 1990  
Sérigraphie sur toile, tour d'écran, boutons en plastique et antenne de télévision, édition de 12  
85,5 × 69 × 3,8 cm (l'ensemble)  
Don de Esperanza et Mark Schwartz  
D 07 53 TM 1

[p. 28]

**PALADINO, MIMMO**

*Untitled*, 1985  
Huile, encaustique et bois sur toile  
181 × 200 × 32 cm  
Don de Nahum Gelber  
D 97 38 P 1

[p. 120–121]

**PELLAN, ALFRED**

*Les Œufs*, vers 1933  
Huile sur carton  
25,8 × 34,9 cm  
Don de Irène Legendre  
D 79 1 P 1

**PELLAN, ALFRED**

*Interprétation des formes et des couleurs*, 1958  
Huile sur toile  
75,8 × 94 cm  
Don de Madeleine Pellan  
D 93 21 P 1

**PENONE, GIUSEPPE**

*Sutura*, 1989  
Acier, terre, plexiglas et résine  
243 × 393 × 51 cm  
Don de l'artiste et de la Marian Goodman Gallery, New York, Paris  
D 03 54 I

[p. 123]

**POLIDORI, ROBERT**

*Detail of Door and Keyhole #1, Attique du Midi, aile du Midi, Château de Versailles, France*, 2007  
Épreuve à développement chromogène montée sur support rigide, 1/10  
152 × 127,3 cm  
Don de l'artiste  
D 09 134 PH 1

[p. 124–125]

**POULIN, ROLAND**

*Lamento*, 1987–1988  
Bois polychrome  
106,5 × 135 × 442 cm  
Don de l'artiste  
D 00 102 S

**RACINE, ROBER**

*Les Voiles de la lune*, 1997  
Granit gravé et acrylique  
14,8 × 22,7 × 1,2 cm (chaque élément)  
Don anonyme  
D 08 53 I 12

[p. 126–129]

**RACINE, ROBER**

\* *Fantasmes fragiles*, 2003–2004  
Techniques mixtes sur papier  
21,6 × 13,9 cm (86 éléments),  
21,6 × 25,7 cm (élément n° 6)  
Don de Christian Mailhot et Natali Ruedy  
D 09 94 TM 87

[p. 16]

**REIGL, JUDIT**

*Déroulement* (de la série *Les Déroulements*), 1974  
Acrylique et huile sur toile  
190,8 × 201,1 cm  
Don de Andrée et Patrice Drouin  
D 95 98 P 1

[p. 130–131]

**RIOPELLE, JEAN-PAUL**

\* *L'Érieux*, 1957  
Huile sur toile  
129,5 × 195 cm  
Don du docteur Max Stern  
D 75 51 P 1

[p. 6, 8]

**RIOPELLE, JEAN-PAUL**

*La Joute*, 1974  
Bronze  
3,8 m (hauteur) × 12,40 m (diamètre)  
Don collectif des docteurs Michel Bovo, Champlain Charest, Simon Charlebois, Hubert Grégoire, Michel Lafortune, André G. Légaré, Henri Martin, Halim Mheir, Pierre C. Millette, Alexis Pagacz et Claude Vallée  
D 76 21 S 30

**RIOPELLE, JEAN-PAUL**

*Couverture du livre « Foyers d'incendie » de Nicolas Calas*, 1946  
Encre et aquarelle sur papier cartonné  
30 × 40,6 cm  
Don du docteur Bruno M. et Ruby Cormier  
D 87 127 A 1

**RIOPELLE, JEAN-PAUL**

*Sans titre*, 1949  
Encre sur papier  
47,4 × 27,8 cm  
Don du docteur Bruno M. et Ruby Cormier  
D 87 128 D 1

**RIOPELLE, JEAN-PAUL**

*Sans titre*, 1949  
Encre sur papier  
47,4 × 27,8 cm  
Don du docteur Bruno M. et Ruby Cormier  
D 87 129 D 1

**RIOPELLE, JEAN-PAUL**

*Conversation*, 1946  
Aquarelle et encre sur papier  
12,7 × 22,8 cm  
Don du docteur Bruno M. et Ruby Cormier  
D 87 130 D 1

**RIOPELLE, JEAN-PAUL**

*Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard)*, 1990  
Acrylique, huile, peinture fluorescente, peinture métallique argent, peinture métallique or avec paillettes de métal sur contreplaqué (peint des deux côtés)  
203,2 × 91,4 cm  
Don de Maurice Richard  
D 94 35 P 1

[p. 24]

**RITCHIE, JAMES EDWARD**

*Sans titre*, 1966  
Encre sur papier  
35,1 × 26,2 cm  
Don de Gilles Hénault  
D 66 79 D 1

[p. 28]

**RIVERS, LARRY**

*Revisited Vocabulary Lesson*, 1991  
Huile sur toile découpée et collée sur support en panneau de mousse sculpté  
71,3 × 69,4 × 6,5 cm  
Don anonyme  
D 98 65 TM 1

[p. 31]

**ROBERT, LOUISE**

N° 78-338, 2009  
Huile sur toile  
183,7 × 203,1 cm  
Don de l'artiste  
D 10 20 P 1

[p. 13]

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Album de 12 gravures sur bois, 1/10  
66,9 × 51 cm (couverture-jaquette)  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1963  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 50,8 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (1)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 51,3 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (2)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 50,4 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (3)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 50,4 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (4)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
51,4 × 67 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (5)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 51,2 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (6)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1963  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 50,8 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (7)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 50,1 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (8)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 51,2 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (9)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 50,9 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (10)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 50,1 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (11)

**ROUSSIL, ROBERT**

*Douze jours de la semaine*, 1964  
Gravure sur bois, 1/10  
67 × 51,1 cm  
Don de l'artiste  
D 65 51 G 12 (12)

[p. 132–133]

**SANDISON, CHARLES**

1911, 2006  
Projection de données programmées par logiciel sur écran plat, 3/5  
104 × 67,2 × 12,5 cm  
Don de Lillian et Billy Mauer  
D 09 154 NM 1

[p. 14]

**SAULNIER, MICHEL**

*Rue de banlieue*, 1982  
5 éléments  
Techniques mixtes sur bois  
52,4 × 450 cm (l'ensemble)  
Legs René Payant  
D 88 43 MD 5

[p. 134–135]

**SAVARD, FRANCINE**

*Tu m', un dernier tableau*, 2009  
Acrylique sur supports rigides et structure d'aluminium  
223 × 738 × 117 cm  
Don de Christian Mailhot  
D 12 19 I 44

[p. 14]

**SAXE, HENRY**

*Cactus*, 1967  
Vinyle sur aluminium  
91,4 × 60,9 × 60,9 cm (dimensions variables)  
Don de Esperanza et Mark Schwartz  
D 91 60 S 1

**SAXE, HENRY**

*Sans titre*, 1969  
Émail sur acier, 14 modules  
30,4 × 137 × 11,4 cm (hauteur et longueur variables selon disposition)  
Don de Esperanza et Mark Schwartz  
D 91 61 S 1

[p. 24]

**SCOTT, MARIAN**

*Sans titre*, 1966  
Acrylique sur toile  
122,1 × 102 cm  
Don de l'artiste  
D 67 19 P 1

[p. 136–137]

**SIMPSON, LORNA**

*ID (Identify-Identity)*, 1990  
2 épreuves à la gélatine argentique, encadrements et plaques de plastique, 3/4  
121 × 100,7 cm  
Don de Ann Birks  
D 09 120 PH 2

[p. 31]

**SONFIST, ALAN**

*Birch Tree Mapping*, 1970  
Noir de fumée et résine naturelle sur toile  
252 × 225 cm  
Don de Joël Des Rosiers  
D 05 64 P 1

[p. 33]

**SUSSMAN, EVE ; LEE, SIMON**

*Wintergarden*, 2011  
Projection vidéo à trois canaux, HD sur Blu-ray, 36 min, en boucle  
Don de Debbie Zakaib et Alexandre Taillefer  
D 14

[p. 16]

**TÂPIES, ANTONI**

*Blanca en forma de creu*, 1963  
Techniques mixtes sur toile  
60,7 × 92,7 cm  
Don de Claude M. Genest  
D 96 80 P 1

**TÂPIES, ANTONI**

*Petrificada Petrificante*, 1978  
Portfolio de 8 eaux-fortes, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
53,4 × 83,2 × 2,3 cm (album)  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8

**TÂPIES, ANTONI**

*Sans titre*, 1978  
Tirée du portfolio *Petrificada Petrificante*, 1978  
Eau-forte, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
52,1 × 82,1 cm  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8 (1)

**TÂPIES, ANTONI**

*Sans titre*, 1978  
Tirée du portfolio *Petrificada Petrificante*, 1978  
Eau-forte, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
51 × 40,5 cm  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8 (2)

**TÂPIES, ANTONI**

*Sans titre*, 1978  
Tirée du portfolio *Petrificada Petrificante*, 1978  
Eau-forte, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
51 × 40,5 cm  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8 (3)

**TÂPIES, ANTONI**

*Sans titre*, 1978  
Tirée du portfolio *Petrificada Petrificante*, 1978  
Eau-forte, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
51 × 40,5 cm  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8 (4)

**TÂPIES, ANTONI**

*Sans titre*, 1978  
Tirée du portfolio *Petrificada Petrificante*, 1978  
Eau-forte, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
51,5 × 81 cm  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8 (5)

**TÂPIES, ANTONI**

*Sans titre*, 1978  
Tirée du portfolio *Petrificada Petrificante*, 1978  
Eau-forte, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
51 × 40,5 cm  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8 (6)

**TÂPIES, ANTONI**

*Sans titre*, 1978  
Tirée du portfolio *Petrificada Petrificante*, 1978  
Eau-forte, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
51,5 × 81 cm  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8 (7)

**TÂPIES, ANTONI**

*Sans titre*, 1978  
Tirée du portfolio *Petrificada Petrificante*, 1978  
Eau-forte, aquarelles et carborundum sur papier fait main, 48/50  
51 × 40,5 cm  
Don de Guy Joussemet  
D 97 53 E 8 (8)

[p. 27]

**TOUPIN, FERNAND**

*Sans titre* 1962  
Huile sur toile  
72,3 × 59 cm  
Don de Georges Delrue  
D 83 33 P 1

[p. 138–139]

**TOUSIGNANT, CLAUDE**

\* *L'Œuvre au noir*, 2008  
Acrylique sur aluminium et éclairage avec filtre  
150 × 214 × 214 cm (l'ensemble)  
Don de l'artiste  
D 09 127 I 4

[p. 141]

**TOUSIGNANT, SERGE**

\* *Guillotine*, 1968  
Aluminium émaillé cuit et acier inoxydable poli  
87 × 366 × 53 cm  
Don de l'artiste  
D 01 119 S 1

[p. 22]

**TRUDEAU, YVES**

*L'Homme révolté ou Composition 412*, 1963  
Fer soudé et bois  
89,5 × 48,6 × 41,5 cm  
Don de l'artiste  
D 65 11 S 1

[p. 142–143]

**TUNICK, SPENCER**

*Montréal 2 (Musée d'art contemporain de Montréal)*, 2001  
Épreuve à développement chromogène scellée entre deux plexiglas, 1/6  
179,8 × 226,5 cm  
Don de Sandra Grant Marchand et M<sup>e</sup> Gilles Marchand  
D 12 38 PH 1

[p. 28]

**TUTTLE, RICHARD**

*Sans titre* 1976  
Lithographie, 13/31  
79 × 115,6 cm  
Don de John Heward  
D 84 53 G 2

**VAZAN, BILL**

*Sphère visuelle, lac Clair, Rawdon*, 1971–1972  
Épreuve à la gélatine argentique  
54,9 × 29,3 cm  
Don de la Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal  
D 77 12 PH 1

[p. 28]

**VIALLAT, CLAUDE**

*Bâche*, 1981  
Acrylique sur toile  
204 × 204 cm  
Don de Roy Lacaud Heenan  
D 94 57 P 1

[p. 144–145]

**WALLACE, IAN**

*In the Street (Tom)*, 1989  
Photographie laminée, acrylique et monotype à l'encre sur toile  
242,2 × 242 cm (l'ensemble)  
Don de l'artiste  
D 06 48 TM 2

[p. 27]

**WARHOL, ANDY**

*Electric Chair*, 1963  
Sérigraphie sur toile  
63,5 × 88 cm  
Don de la Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal  
D 81 3 P 1

**WHITTOME, IRENE F.**

*Série Ho T'u*, 1988  
Huile et collage sur papier  
18 éléments  
46 × 60,5 cm (chaque élément)  
Don anonyme  
D 04 408 TM 18

[p. 146–147]

**WHITTOME, IRENE F.**

\* *Émanation = Le Musée noir*, 1991–1992  
Installation  
Panneaux de bois, métal, papier moulé, verre, cire, épreuves photographiques, filet, crâne de tortue, fleurs séchées, objets africains, néo-guinéens, japonais et objets divers  
400 × 900 × 900 cm  
Don anonyme  
D 96 43 I 13

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings*, 1989  
Album de 14 photogravures et aquarelles sur chine collé et photogravures, 59/65  
47,5 × 36 cm (chaque estampe), 52,3 × 40,8 × 2 cm (boîtier), 56,5 × 44,1 × 3,8 cm (chaque encadrement)  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (1 à 14)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 1*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (1)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 2*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (2)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 3*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (3)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 4*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (4)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 5*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (5)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 6*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (6)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 7*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (7)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 8*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (8)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 9*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (9)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 10*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (10)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 11*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (11)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 12*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (12)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 13*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (13)

**WINTERS, TERRY**

*Fourteen Etchings 14*, 1989  
Tirée de l'album *Fourteen Etchings*, 1989  
Photogravure et aquarelle sur chine collé et photogravure, 59/65  
47,5 × 36 cm  
Don anonyme  
D 06 88 E 14 (14)

**ZEBROWSKI, EWA MONIKA**

*The Dress of Jadwiga*, 2009  
Impression jet d'encre sur papier, 1/3  
177,8 × 111,8 cm  
Don de l'artiste  
D 11 90 PH 1

[p. 19]

**ZIMBEL, GEORGE S.**

*Kennedy-Nixon TV Debate*, 1960  
(tirage de 1999)  
5 épreuves à la gélatine argentique  
40,7 × 50,5 cm (chaque élément)  
Don de l'artiste  
D 00 100 PH 5

**Droits d'auteur**

©Avec l'aimable permission de Marina Abramovic et de la Sean Kelly Gallery, New York / SODRAC (2014): p. 42–43  
©Kim Adams: p. 44–45  
©David Altmeld: p. 46–47  
©Succession Hans Arp / SODRAC (2014): p. 14 (fig. 3), 24 (fig. 4)  
©Nicolas Baier: p. 49  
©Eleanor Bond: p. 50–51  
©The Easton Foundation / SODRAC, Montréal / VAGA, New York (2014): p. 54–55  
©Succession Roland Brener: p. 19 (fig. 2)  
©Daniel Buren / SODRAC (2014): p. 56–59  
©Edward Burtynsky: p. 60–63  
©Succession Jack Bush / SODRAC (2014): p. 65  
©Geneviève Cadieux: p. 67  
©Succession Melvin Charney / SODRAC (2014): p. 19 (fig. 3), 68–69  
©Christo: p. 71  
©Cozic (Monic Brassard et Yvon Cozic) / SODRAC (2014): p. 72–73  
©Succession Jean Dallaire / SODRAC (2014): p. 27 (fig. 1)  
©Succession Charles Daudelin / SODRAC (2014): p. 13 (fig. 2), 33 (fig. 1)  
©Pierre Dorion: p. 75  
©Marcel Dzama: p. 76–77  
©Atom Egoyan: p. 78–79  
©Succession Paterson Ewen: p. 19 (fig. 4), 81  
©Luis Feito / SODRAC (2014): p. 13 (fig. 3)  
©Succession Charles Gagnon: p. 83  
©Succession Yves Gaucher / SODRAC (2014): p. 85  
©Raymond Gervais: p. 87  
©Succession Betty Goodwin: p. 16 (fig. 1), 88–89  
©Rodney Graham: p. 90–91  
©Pascal Grandmaison: p. 92–93  
©Laurent Grasso / SODRAC (2014): p. 94–95  
©Gary Hill / SODRAC (2014): p. 97  
©Anselm Kiefer: p. 98–99, 101  
©Lyne Lapointe: p. 102–103  
©Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014): p. 105  
©Rafael Lozano-Hemmer: couverture, p. 106–107  
©Succession John Lyman: p. 10  
©Succession Jean McEwen / SODRAC (2014): p. 31 (fig. 2)  
©Succession John McCracken: p. 109  
©Succession Guido Molinari / SODRAC (2014): p. 110–111  
©Kent Monkman: p. 112–113  
©Serge Murphy: p. 114–115  
©Succession Kazuo Nakamura: p. 24 (fig. 3)  
©Succession Dennis Oppenheim: p. 14 (fig. 2)  
©Succession Nam June Paik: p. 116–119  
©Mimmo Paladino / SODRAC (2014): p. 28 (fig. 3)  
©Succession Alfred Pellan / SODRAC (2014): p. 120–121  
©Robert Polidori: p. 123  
©Roland Poulin / SODRAC (2014): p. 124–125  
©Robert Racine: p. 126–129  
©Judith Reigl / SODRAC (2014): p. 16 (fig. 3)  
©Succession Jean-Paul Riopelle / SODRAC (2014): p. 6, 8, 130–131  
©James Edward Ritchie: p. 24 (fig. 1)  
©Succession Larry Rivers / SODRAC, Montréal / VAGA, New York (2014): p. 28 (fig. 4)  
©Louise Robert: p. 31 (fig. 3)  
©Succession Robert Roussil: p. 13 (fig. 1)  
©Charles Sandison / SODRAC (2014): p. 132–133  
©Michel Saulnier: p. 14 (fig. 4)  
©Francine Savard: p. 134–135  
©Henry Saxe / SODRAC (2014): p. 16 (fig. 2)  
©Succession Marian Scott: p. 24 (fig. 2)  
©Lorna Simpson: p. 136–137  
©Alan Sonfist: p. 31 (fig. 1)  
©Eve Sussman, Simon Lee: p. 33 (fig. 2)  
©Fondation Antoni Tàpies / SODRAC (2014): p. 16 (fig. 4)  
©Succession Fernand Toupin: p. 27 (fig. 3)  
©Claude Tousignant: p. 138–139  
©Serge Tousignant: p. 141  
©Yves Trudeau / SODRAC (2014): p. 22  
©Spencer Tunick: p. 142–143  
©Succession Richard Tuttle: p. 28 (fig. 1)  
©Claude Viallat / SODRAC (2014): p. 28 (fig. 2)  
©Ian Wallace: p. 144–145  
©The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, inc. / SODRAC (2014): p. 27 (fig. 2)  
©Irene F. Whittome / SODRAC (2014): p. 146–147  
©George S. Zimbel: p. 19 (fig. 1)







MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec ☐☐