

Ministère des
Affaires culturelles

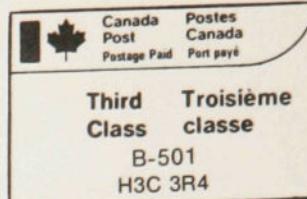


musée
d'art contemporain

ateliers

Sommaire

Paul Klee	p. 1-2
Peter Gnass	3
Antoni Tàpies	4-5
Cozic	6
Il sculpteurs canadiens	7
La visite commentée au Musée 8	
Calendrier	



vol. 6 no 2

Montréal, 15 septembre — 27 novembre 1977

25 cents



Coureur sur un but, 1921
aquarelle et gouache sur papier
11 7/8" x 9"

PAUL KLEE

Paul Klee est un des artistes les plus prolifiques, les plus complexes et les plus subtils du vingtième siècle. En raison de l'intensité avec laquelle il se lançait dans ses nouveaux départs, on arrive mal à diviser son œuvre en des catégories distinctes. Rien dans son évolution ne ressemble à celle d'un Kandinsky ou d'un Mondrian passant du figuratif à l'abstrait. On ne peut non plus parler de périodes comme dans l'œuvre de Picasso. Et même si diverses images ou constellations de formes reviennent dans des œuvres successives de Klee, chacune des œuvres nous saisit par sa nouveauté.

La présente exposition commence par des croquis à l'encre ou au crayon qui remontent aux toutes dernières années du dix-neuvième siècle ; ce sont donc des œuvres de jeunesse, puisque l'artiste est né en 1879 (à Münchenbuchsee, près de Berne). La véritable carrière de Klee commença au début de notre siècle, quand les premières tentatives du jeune homme extraordinairement doué firent place aux travaux d'un talent résolu et en pleine maturation. Cette phase de sa carrière est représentée ici par l'amusante *Rencontre de deux hommes dont chacun se croit moins haut placé que l'autre* (1903) et par le fantastique *Phénix sénile* (1905), qui font partie d'une splendide série d'eaux-fortes des années 1901 à 1907. De ces œuvres qui nous enchantent aujourd'hui Klee n'était pas satisfait.

"Je me retrouve encore du côté de la satire, écrit-il dans son journal. Va-t-elle une fois de plus m'absorber complètement? Pour l'instant, ce n'est qu'en cela que je crois. Peut-être ne serai-je jamais positif?" Ces œuvres graphiques, considérées en regard de l'ensemble de son évolution, révèlent un souci d'illustration et un besoin d'être explicite que plus tard l'artiste saura dépasser. Il se rendait compte que son vocabulaire était uniquement linéaire et qu'il devait apprendre à se servir de la couleur. "Parfois, écrit-il, des harmonies de couleurs me saisissent, mais je ne suis pas préparé à les retenir, je ne suis pas équipé pour le faire."

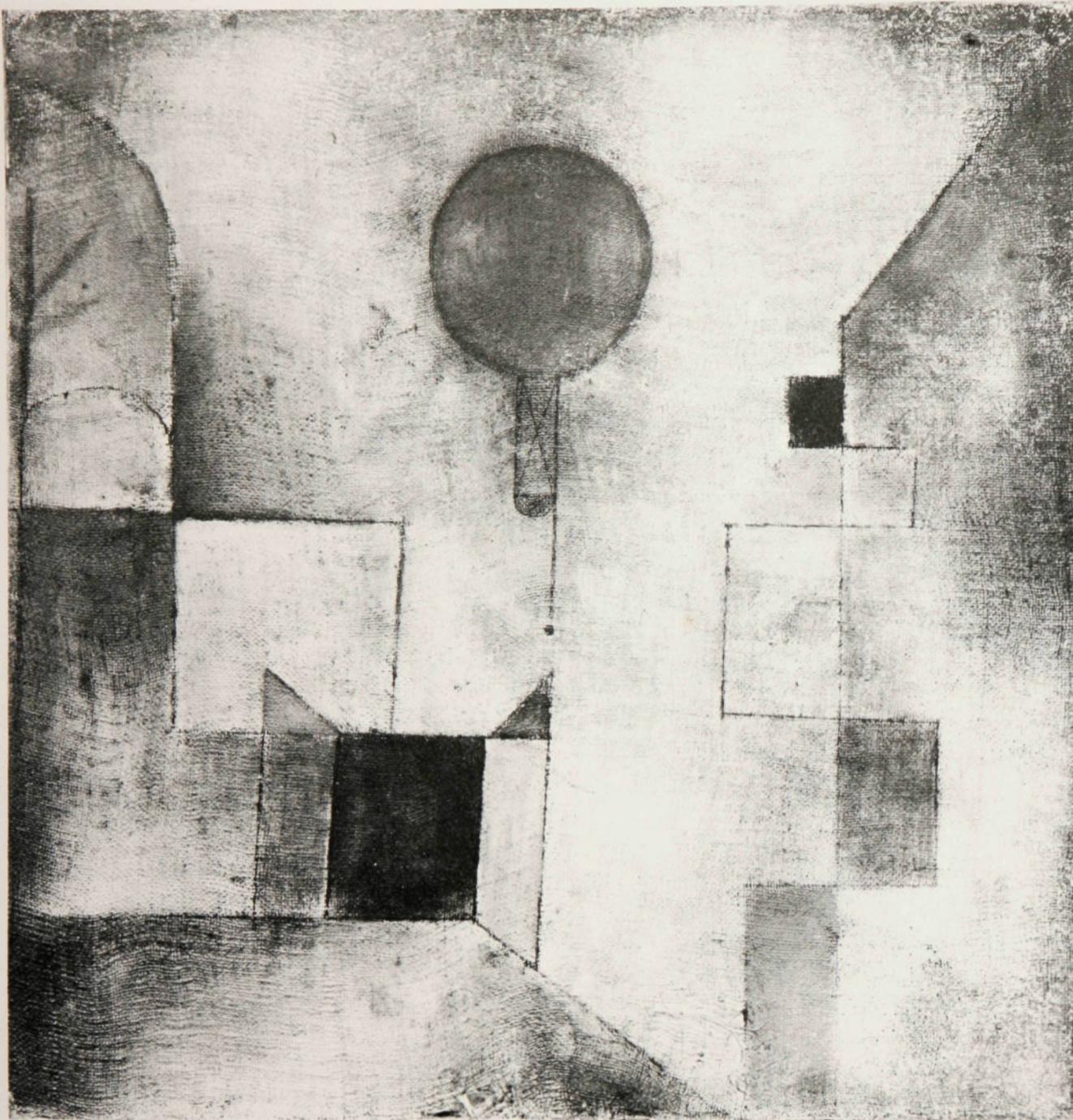
Le jeune artiste poursuivant son évolution, il explore de plus en plus de matières et de techniques. Son recours à l'une se fonde dans le recours à une autre, de telle sorte que les désignations mêmes de la peinture, de l'aquarelle et du dessin en perdent leurs significations exclusives. L'indifférence de Klee devant les subdivisions de ce genre nous force à nous libérer nous-mêmes des fausses hiérarchies en présence de son œuvre.

Il prend contact, bientôt, avec l'avant-garde de son temps, et son évolution s'en ressent. Elle sera marquée ensuite par la transformation du dessinateur illustrateur en un peintre coloriste lorsqu'il reviendra d'un bref mais décisif séjour en Afrique du Nord. En 1909, à la Galerie Moderne de Thannhauser à Munich (il avait quitté la Suisse pour cette ville en 1906), Klee découvre Matisse et il étudie avec attention ce maître de la couleur. Il comprend que Matisse applique ses couleurs de façon arbitraire, c'est-à-dire non pas d'après la réalité observée mais en fonction d'intentions expressives et décoratives. Il y a là un enseignement pour lui, bien que son œuvre continue d'être surtout linéaire, la couleur ne servant qu'à accentuer. Mais l'artiste s'intéresse moins, désormais, à ce qui s'offre à la vue. Il ne compte plus autant sur la nature comme sur la source première de son art. "La nature, dit-il, me fait bailler." Si l'on ne peut parler d'une phase cubiste dans l'évolution de Klee, on doit reconnaître qu'après avoir subi l'influence de Picasso et de Braque, en 1912, il s'est rapproché de ce mouvement artistique le plus puissant du vingtième siècle. On retrouve aussi dans son œuvre, clairement, l'empreinte de l'orphisme de Delaunay et une solide compréhension de Cézanne, dont il connaissait l'œuvre depuis 1908.

En 1914, après un voyage de dix-sept jours à Tunis et à Kairouan au cours duquel les couleurs exquises du paysage furent pour lui une révélation, Klee se dégage du purement linéaire et devient un extraordinaire coloriste. Ses craintes se sont évaporées.

Il écrit dans son journal : "La couleur me possède. Je n'ai pas à la poursuivre. Elle me possédera toujours, je le sais. Tel est le sens de cette heure de joie profonde : la couleur et moi ne faisons qu'un".

En 1920, il entreprend une carrière d'enseignement au Bauhaus de Weimar. Il s'y donne à fond pendant onze ans, mais sans négliger la peinture. Au contraire, l'enseignement le conduit à définir et exprimer plus clairement les buts que poursuit sa création. Il atteint dès lors à la pleine maturité artistique, et ses œuvres de l'époque sont le reflet des théories qu'il formule en enseignant. La période du Bauhaus, pour Klee, se caractérise par l'accent particulier qu'il met sur la structure formelle. Il cherche à créer une "grammaire" formelle assez stable et as-



Ballon rouge, 1922
huile sur gaze
12 1/2" x 12 1/4"

sez sûre pour soutenir les élans incessants de son intuition. À la différence de certains de ses collègues du Bauhaus, toutefois, jamais dogmatique, il n'attache pas une bien grande importance à la présence ou à l'absence de l'objet, et il travaille par conséquent tout aussi bien dans le figuratif que dans l'abstrait. Au surplus, son vocabulaire emprunte à la fois une imagerie géométrique et une imagerie organique libre. Il n'hésite pas à faire entrer un objet reconnaissable dans un système pictural essentiellement abstrait, comme dans son *Ballon rouge* (1922), petit bijou des premiers temps du Bauhaus. Le ballon, symbole de la montée des aspirations, est suspendu en l'air au-dessus d'un profil de ville qui est tout à la fois fantastique et vraisemblable, enchanté et propre à enchanter. Lisible dans sa totalité, le tableau reste indéfinissable dans ses parties. L'image est créée au moyen de quelques formes géométriques : des cercles, des rectangles, des triangles, unifiés par un coloris subtil, étudié et riche. Le sol et le ciel, les murs et les portes sont évoqués par les couleurs plutôt que dépeints. On sent, non seulement des objets, mais une présence humaine concentrée qui est partout. Klee obtient d'importants résultats avec très peu de moyens. À partir de la simple évocation d'un sujet, il engendre des associations complètes ; par la concentration de la forme, il parvient au monumental ; par la fragilité de la texture, il donne l'impression de la permanence ; par la réduction au pur géométrique, il arrive à la richesse de l'expression ; et par une fantaisie que rien ne retient il produit une vive impression de réel.

Une autre peinture du Bauhaus, *Dans le courant, six seuils* (1929), est au contraire totalement abstraite. Elle représente un effort quasi néo-plastique de réduction, tempéré par une palette chaude et subtile. Klee substitue de la sorte ses marques stylistiques personnelles aux attributs du mouvement de Stijl. Cette œuvre, à propos, est un des fruits spirituels d'un voyage en Égypte que l'artiste s'accorda à l'occasion de son cinquantième anniversaire de naissance et qui lui donna dans l'âge mûr des bénéfices d'inspiration tout comme l'avait fait dans sa jeunesse son voyage en Afrique du Nord.

Klee quitta le Bauhaus en 1931, peu de temps avant sa fermeture par les nazis. En 1933, il retourna dans sa ville natale de Berne. L'allure égale de son cheminement artistique devient alors hésitante, en raison pour une part de l'angoissant climat politique de l'Europe et aussi parce qu'il est atteint d'une grave maladie. Vers le milieu des années trente, et cela est douloureusement perceptible dans la collection Guggenheim, sa production créatrice est fort réduite. Il se rétablit un peu, cependant, et se remet à la peinture. De cette époque sont quelques-unes des

œuvres les plus émouvantes de Klee. Son art, dans cette dernière phase, est un effort minutieux d'expression de certaines idées antérieurement formulées et il révèle un état d'esprit grave et résigné. Les poussées les plus lointaines de son intuition se traduisent alors par une forme picturale transcendante. Il n'y a pas de rupture entre la période de Bauhaus et les dernières années à Berne. On peut dire que l'art de Klee s'élargit et s'approfondit et que ses perspectives se développent jusqu'à un sommet lumineux, par un accroissement de l'intensité affective et psychologique que permet d'obtenir une maîtrise suprême de la forme.

L'art de Klee, qui est une manifestation de pensée ayant visiblement une dimension métaphysique, n'en baigne pas moins dans la matérialité. Une théorie divorcée de ses potentialités matérielles n'intéresse pas le peintre Klee. Toujours il met l'accent sur les aspects formels concrets de son art : les juxtapositions de tons et de couleurs, la structuration de la surface, l'orientation du plan de l'image, ce sont là les problèmes dont il se préoccupe.

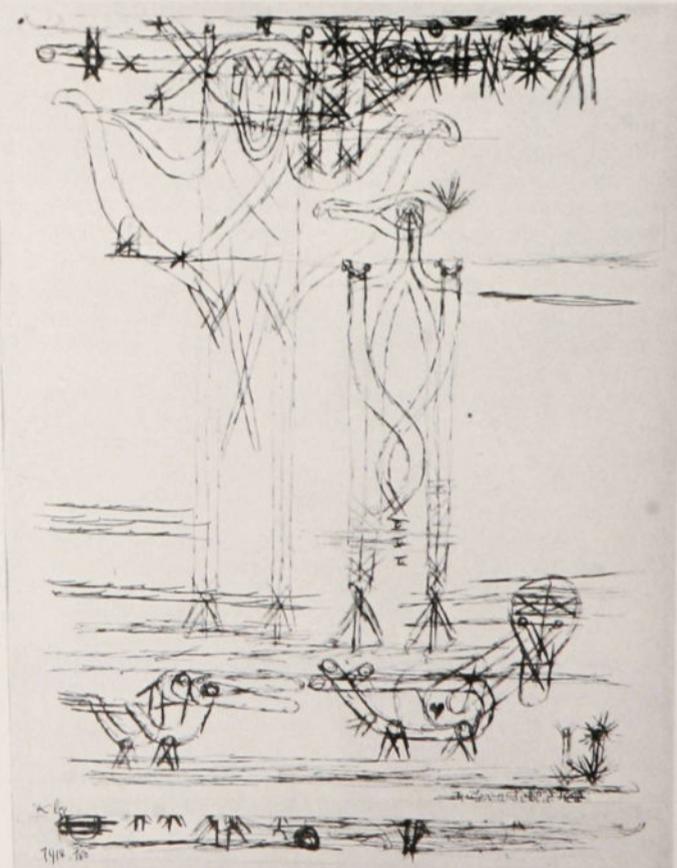
Dans cette dernière phase, l'art de Klee devient plus poignant ; l'artiste est marqué par la maladie, la douleur physique, le sentiment de la mort qui approche. Dès 1933, par exemple, l'ange de la mort figure dans une aquarelle. Ce n'est, pendant quelque temps, qu'un signe isolé, mais vers la fin des années trente les images du même genre se multiplient. Dans les dernières œuvres, on perçoit le détachement du peintre, et pourtant la passion y subsiste ; et aussi l'ironie, mais sans dureté. La collection Guggenheim ne compte pas à l'heure actuelle d'œuvre de premier rang de cette période, mais *Petit garçon aux jouets* (1940), qui est de la dernière année de Klee, reflète le pathétique et le tragique de cette dernière phase.

Mû par un pressentiment, Paul Klee avait écrit un jour cette phrase qui devint son épitaphe : « *On ne saurait me saisir dans le lieu et l'heure, car je vis aussi bien avec les morts qu'avec les hommes à naître, plus proche du cœur de la création qu'il n'est habituel, mais jamais aussi proche que je le voudrais.* »

Le présent texte a été rédigé à partir de "Paul Klee Exhibition at the Guggenheim Museum", A Post Scriptum, de Thomas M. Messer (1968), et du texte du même auteur dans "Klee at the Guggenheim Museum" (1977), catalogue entièrement illustré de la présente exposition. La traduction française en a été faite par M. Louis Bilodeau du Service de traduction du ministère des Communications du Québec.

BIOGRAPHIE DE PAUL KLEE

- 1879 Naissance d'Ernst Paul Klee, le 18 décembre à Münchenbuchsee, près de Berne.
- 1886-1898 Klee fait ses études à l'école primaire et au lycée de Berne jusqu'au baccalauréat. Il prend des leçons de violon chez Karl Jahn.
- 1898-1901 Il étudie les beaux-arts à Munich auprès de Heinrich Knirr et à l'Académie d'art auprès de Franz von Stuck. 22 octobre 1901 - 2 mai 1902 : Klee fait un premier voyage en Italie avec le peintre et sculpteur Hermann Haller.
- 1903 Juin. Il exécute les premières gravures de la série « Inventionen ».
- 1905 31 mai - 13 juin : Il fait un bref voyage à Paris en compagnie de ses amis Louis Moilliet et Hans Bloesch. Il exécute les premières peintures sous verre.
- 1906 Première exposition : 10 gravures de la série « Inventionen » à la Sécession de Munich. Octobre : il s'établit à Munich.
- 1910 Klee expose 56 de ses œuvres au Musée de Berne, puis à Zurich, Winterthur, Bâle.
- 1911 Première exposition particulière, à la galerie Thannhäuser, à Munich. Il fait la connaissance de Kubin, Macke, Kandinsky, Jawlensky, Marc, Campendonk, Münter et Arp. Il se joint au groupe du *Blaue Reiter* (Cavalier Bleu).
- 1912 Klee participe à la seconde exposition du *Blaue Reiter*. Du 2 au 18 avril, second voyage à Paris, où il rencontre Delaunay, dont il traduit son essai « De la lumière » pour la revue *Der Sturm*, Kahnweiler et Uhde.
- 1913 Il expose au premier Salon allemand d'automne, à Berlin.
- 1916-1918 Service dans l'armée allemande.
- 1920 Exposition de 362 œuvres chez Hans Goltz à Munich. Il devient professeur au *Bauhaus* de Weimar le 25 novembre.
- 1921 Janvier. Klee commence son enseignement au *Bauhaus*. Octobre. Il s'installe à Weimar.
- 1923 Il publie « *Wege des Naturstudiums* » (Les voies de l'étude de la nature) dans la série des *Bauhausbücher*.
- 1924 26 janvier, Klee donne une conférence au Kunstverein à Iéna. Fondation des « *Quatre Bleus* » par Emmy Galka Scheyer avec Klee, Kandinsky, Feininger et Jawlensky. Première exposition aux États-Unis. 26 décembre, fermeture du *Bauhaus* à Weimar.
- 1925 Réouverture du *Bauhaus* à Dessau. Le « livre d'esquisses pédagogiques » paraît dans la collection des *Bauhausbücher*. Klee participe à la première exposition du groupe surréaliste à Paris. Il a une première exposition particulière à Paris, à la galerie Vavin-Raspail.
- 1926 1er août, il s'installe à Dessau.
- 1929 Exposition particulière chez Flechtheim à Berlin pour son cinquantième anniversaire.
- 1930 Exposition au *Museum of Modern Art*, à New-York.
- 1931 Klee devient professeur à l'Académie de Düsseldorf. Une exposition de 252 œuvres est présentée au Kunstverein.
- 1933 Il est destitué par le régime nazi. En décembre, il s'installe à Berne.
- 1935 Grandes expositions rétrospectives à Berne, Bâle et Lucerne. Début de sa maladie (sclérodermie).
- 1937 Picasso, Braque et Kirchner lui rendent visite à Berne. 17 œuvres de Klee figurent à l'exposition allemande « Art dégénéré ». 102 œuvres sont confisquées dans des collections publiques.
- 1938 Klee expose à New-York dans les galeries Buchholz (Curt Valentin) et Nierendorf ; à Paris dans la galerie Simon (Kahnweiler) et à la galerie Balay et Carré.
- 1940 16 février - 25 mars, exposition de 213 œuvres au Kunsthaus de Zurich. Le 29 juin, Klee meurt à Muralto-Locarno (Suisse).



Upper and lower animals, 1918
encre sur papier
30,5cm x 23,2cm
Collection Musée d'art contemporain

UNE SCULPTURE "ENVIRONNEMENTALE" DE PETER GNASS

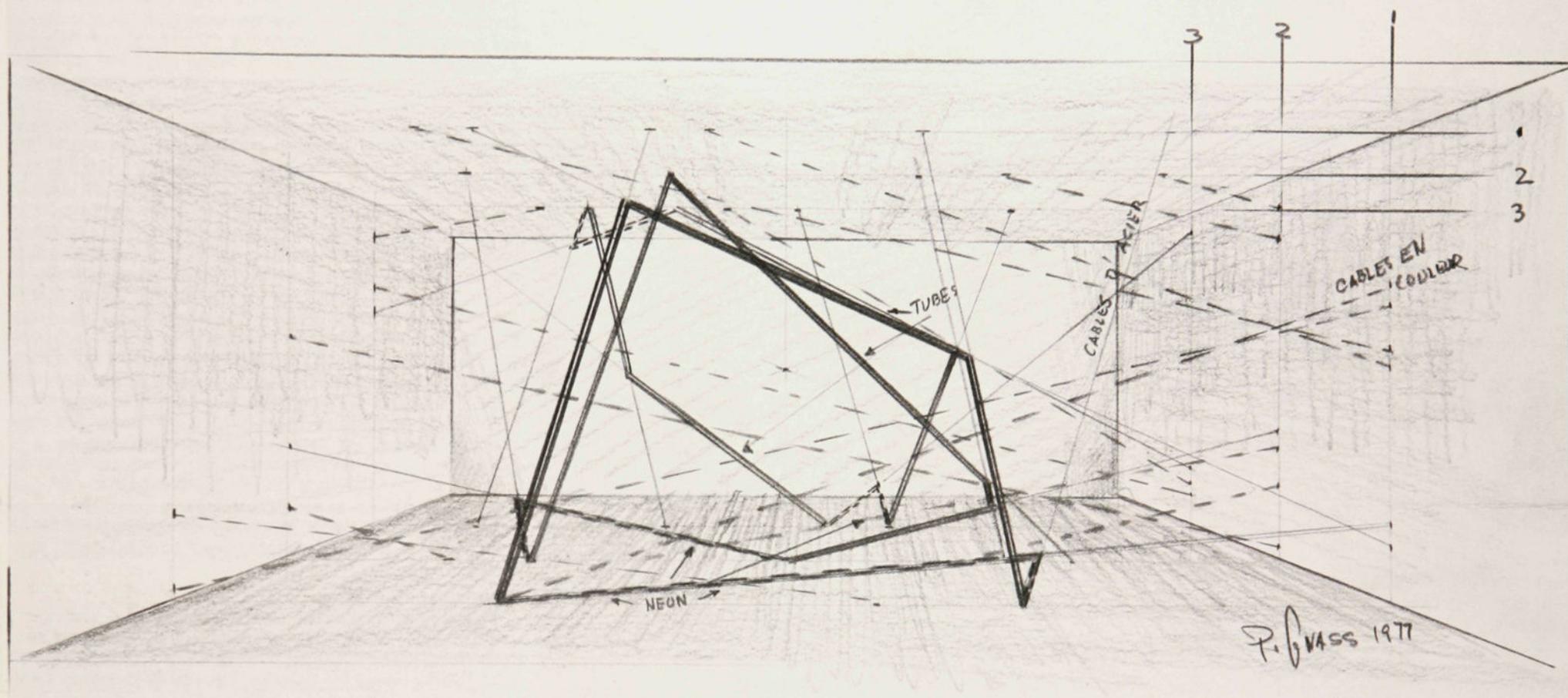
Les données de l'organisation de l'espace sont sans doute de celles qui ont le plus passionné les artistes depuis la Renaissance italienne, époque où l'on se préoccupe d'établir les règles de la perspective. Perspective : "Art de représenter les objets sur une surface plane, de telle sorte que leur représentation coïncide avec la perception visuelle qu'on peut en avoir, compte tenu de leur position dans l'espace par rapport à l'œil de l'observateur." (Le petit Robert)

L'organisation de l'espace dans le tableau traditionnel a donné lieu à toutes sortes de compositions où la position des objets établissait avec les structures de l'environnement des rapports de type géométrique alors

doit en être ainsi parce que la distance est une chose contingente » (R.L. Gregory). Des structures parfaites en deux dimensions peuvent être impossibles à rendre en trois dimensions. La perspective est le résultat d'un travail d'illusionniste. L'artiste donne l'impression qu'il existe par exemple, sur la surface plane du papier, une forme importante au premier plan, et un espace en fuite vers l'infini (tel la rencontre à l'infini des trottoirs d'une même rue) qui s'oriente vers le fond de la composition.

R.L. Gregory dans son étude "Illusion in Nature and Art" affirme également : "Les scientifiques combattent l'erreur alors que les artistes recherchent l'illusion". Si la perspective repose sur des données scientifiques im-

portants de métal et de néons lumineux qui se substitueront à la ligne. Des dessins et des photographies compléteront l'exposition : entre autre des vues de poteaux téléphoniques où l'artiste s'est occupé à poursuivre un même fil, c'est-à-dire une même ligne. Les structures de la maquette ont été établies à partir de deux points de fuite posés sur chacun des murs latéraux de la salle. L'entrecroisement des faisceaux linéaires permettra les lieux-rencontres ou plans dans l'espace où l'artiste a privilégié le triangle. Cette œuvre spécialement conçue en fonction de la salle que lui réserve le Musée présente les caractéristiques de l'objet éphémère réalisé pour un moment d'existence défini. Elle rejoint aussi les préoccupations des artistes minimalistes qui



Projet de sculpture "environnementale", 1977

que s'organisaient des tissus de formes enchevêtrées qui soutenaient la composition. Déjà il fallait aux artistes une appréhension du réel qui procède de l'abstraction afin qu'intellectuellement ils puissent établir l'ordonnance des structures et des accessoires de la composition.

Peter Gnass est fasciné par la perception et une des grandes thématiques de son œuvre est l'organisation spatiale telle qu'elle doit s'offrir au spectateur pour que son expérience perceptive soit renouvelée. En 1970, dans « Topolog », il créait avec des demi-sphères évidées de plexiglass transparent un réseau de formes interpénétrables et mobiles au sein desquelles le spectateur pouvait accéder ; les effets de rayons lumineux, de dédoublement de la couleur offraient autant de charmes qui ajoutaient au côté psychédélique de l'œuvre. Conscient que les apports de l'ouïe ne sont jamais exclus dans la perception de l'image, Gnass avait ajouté une musique qui complétait le côté environnemental de l'œuvre.

Les préoccupations de l'artiste n'ont pas changé. Elles ont toutefois subi l'épuration de formes pour réduire l'œuvre à ses composantes géométriques et quelques fois même à un concept.

Gnass est fasciné par la perspective. Concevoir un espace perspectiviste en deux dimensions, c'est-à-dire sur une surface plane, est pour lui une première étape. Il lui arrive par la suite de vouloir transposer ses dessins en trois dimensions et de se buter à une impossibilité matérielle. « Les hypothèses de perception ne peuvent généralement retenir les détails relatifs aux distances. Il

putables aux rapports de proportions des objets entre eux et du point de fuite, il n'en demeure pas moins que de manière purement picturale l'on puisse intuitivement représenter la profondeur de l'espace. Ainsi par exemple la perspective dite aérienne "indique les éloignements au moyen de différences de valeurs, de la dégradation des couleurs". Un Nicolas Poussin (1594-1665) employait déjà cette façon de faire. On peut donc faire appel à l'imagination pour donner l'impression d'ordonner le visuel. L'illusion parfaite peut être rendue. Il faudrait par la suite analyser scientifiquement le tableau et voir si les plans sont intégrables en coupe dans un même espace. Les illusions sont simplement des phénomènes de perception. Bien que des recherches en psychologie aient permis d'établir les mécanismes de perception, les scientifiques ont dû admettre la difficulté posée par la subjectivité du sujet qui regarde.

Ainsi l'œuvre de Gnass que les ingénieurs comprendront parfaitement n'a pourtant rien de la réalisation scientifique. Elle repose sur une appréhension intuitive du réel. L'esprit projette donc des visions, la poésie de la structure, de l'ordre parfait, de l'ordonnance. La ligne fuit, revient, trouve des répondants, des harmonies, des contrebancements. S'il faut en quelque sorte "déplier" le dessin pour en faire un objet en trois dimensions, les lignes de tension subiront cependant des elongations car la représentation de trois dimensions en deux dimensions suppose des raccourcis.

Voici donc, proposé dans le dessin connexe, le plan d'une sculpture environnementale que Gnass réalisera au Musée. La sculpture environnementale sera faite de

ont tenté au cours des dix dernières années de transformer leur environnement. Aussi, bien que Gnass conçoive le lieu de la contemplation en un endroit précis aucune limite n'est imposée au spectateur et il pourra participer tout aussi bien en pénétrant l'espace, faisant incursion pour ainsi dire au cœur même de l'imaginaire devenu objet, subissant aussi les multiples perceptions qu'implique le mouvement ou le cinématisme même du spectateur. Cette possibilité rejoint une des pensées de l'artiste face à son œuvre. Car en effet, il n'est pas de vision précise à immortaliser, Gnass voudrait plutôt faire participer le spectateur à la pluralité des structures possibles. Ainsi nous dit-il qu'il part de la ligne et que son esprit le conduit à travers une suite interminable d'images en transformations. Equilibre, harmonie, expressivité retenue sont autant de qualités inhérentes à l'œuvre de Gnass.

Françoise Cournoyer

Bibliographie

VISUAL THINKING, Rudolph Arnhem, University of California Press, 1974, 345 pages.

ILLUSION IN NATURE AND ART, R.L. Gregory & E.H. Gombrich, Charles Scribner's Sons, New York, 1973, 288 pages (Collaboration Blakemore, Derejowski, Gombrich, Gregory, Hinton, Penrose).

THE PAINTER'S MIND, Romare Bearden & Carl Holty, Crown Publishers, New York, 1969, 244 pages.

ANTONI TÀPIES

L'art de Tàpies, synthèse métaphysique de l'objet et du concept, de l'intention humaine et de l'expérience, fait appel aussi bien à l'imagination subjective qu'à la réflexion. Il cherche, comme l'a écrit Tàpies, "à rappeler à l'homme ce qu'il est en réalité, à lui donner un thème de réflexion, à le heurter de front afin de l'arracher à la démesure qu'est l'inauthenticité et de le conduire à la découverte de lui-même, à la conscience de ses possibilités réelles" ¹.

La méthode de travail de Tàpies se révèle bien dans des œuvres comme *Grand X latéral*, 1961, et *Ocre et gris sur brun*, 1962.

L'une et l'autre des deux toiles fut d'abord un plan horizontal sur lequel un nombre infini de qualités pouvaient être créées. Tàpies sait fort bien qu'en déplaçant la toile du plan vertical, à travers lequel, semble-t-il, on

peut considérer l'univers, au plan horizontal, on crée un espace, un champ, sur lequel on peut dès lors agir. (Il peint toujours à l'horizontale, à cause du poids des matériaux qu'il utilise.) D'ailleurs, il reconnaît l'affinité qui existe entre ses œuvres et celles des expressionnistes abstraits. La deuxième fois qu'il est venu aux États-Unis, en 1959, il a rencontré De Kooning, Hofmann, Kline et Motherwell. À son troisième voyage, en 1961, Martha Jackson l'a amené au musée Whitney ainsi qu'au musée Guggenheim où il a vu l'exposition des "Expressionnistes et Imagistes abstraits" américains. Il a perçu l'expressionnisme abstrait comme un phénomène artistique ayant ses racines dans Kandinsky et dans l'automatisme surréaliste, mais possédant une force et un sentiment de liberté nouveaux. L'œuvre de Tobey, en particulier, a fait sur lui une forte impression. "Dans mon œuvre, dit-il, j'ai adapté le geste et l'action, mais en tant que moyens de libérer l'abstraction et de produire un stimulus psychologique. Ils me conduisent à l'anima, à un état spirituel. Ce n'est pas le moi, que je recherche, mais l'esprit d'une image, parce que, l'esprit une fois appréhendé, la forme se crée d'elle-même." Il y a là des éclaircissements sur les rapports de l'œuvre de Tàpies, non seulement avec l'expressionnisme abstrait, mais avec la pensée orientale. À partir de 1956, il s'est intéressé encore plus à la pensée et à la culture de l'Orient. Il a étudié le Zen, le tantrisme et les religions et cultures de l'Inde et de la Chine. Il a lu Allan Watts. *Grand X latéral* et *Ocre gris sur brun* sont des images de murs, grandes et monumentales. Dans la première, sur un fond gris-blanc, des grains d'un marbre de couleur ocre composent un grand relief mural où se voient des empreintes de grosse toile d'emballage, de grandes vis à piton et de doigts, ainsi que des striations évoquant des poutres de bois, et un grand X noir, comme creusé à la gouge et qui semble étayer tous les autres éléments du mur. Dans *Ocre et gris sur brun*, des grains ocre du marbre font un mortier qui, soulevé à la truelle ou au couteau à mastic large, et roulé d'un mouvement ferme et égal sur le fond brun, constitue à la fois l'esprit et la forme du mur.

Les mêmes grains de marbre deviennent "mortier", "plâtre" ou "ciment" dans des œuvres comme *Coins noirs* 1962, *Bande rouge* 1971, et *Ocre aux six collages* 1973, où le travail de l'artiste, l'image et la forme se lisent comme des murs aux étapes successives de leur devenir : on sent que l'artiste s'identifie à la surface nette, par de subtiles striations par un fond laissé à découvert ici et là et par des rebords épais, plissés, qu'il a taillés dans des coins lapidaires emblématiques. Il s'identifie de même aux couches de matière et aux empreintes qui évoquent un travail de construction ou de réparation en cours, par des marques de doigts et des graffiti sur le mortier humide, et par la couverture rouge en bande ou les lambeaux de linge autour des coins, laissés là, peut-être, par l'artiste-constructeur qui reviendra travailler demain. Mais la bande rouge, maintenant, donne une ombre peinte, signe que le devenir est un processus constant. C'est bien là un cas où le moi s'identifie à l'objet. La lettre initiale A figure dans *Bande rouge* et dans *Ocre aux six collages*. Dans cette dernière œuvre, un des noms de l'artiste apparaît, mais comme inversé dans un miroir, peut-être pour donner à entendre que celui qui regarde l'objet cesse d'être dehors et se transforme lui-même en l'objet.

Les portes, les encadrements de portes, les fenêtres sont apparues dans l'œuvre de Tàpies dès les premières années quarante. Lorsque l'identification du moi à l'objet est devenue telle qu'en fait l'objet lui-même était le sujet, Tàpies a créé des œuvres comme *Porte espagnole* 1959, et *Porte brune* 1963, dans lesquelles les rapports entre matériaux et attributs deviennent à la fois matière et esprit, de même que cohérence entre la matière et la signification. Par "matière", on entend ici le sens philosophique de ses peintures aussi bien que les matériaux utilisés dans le travail de l'artiste. C'est par les procédés matériels et par les matériaux que Tàpies réussit à créer la présence tout à fait réelle, la présence là, des portes avec toute leur force d'archétypes et de symboles. Comme dans le cas des murs, elles ne sont pas des représentations de portes, mais des incarna-



Ocre et gris sur brun, 1962
Techniques diverses sur toile
102 1/2" x 77"

tions, si l'on peut dire, des attributs et qualités des portes, et comme tous les objets matériels elles ont leur propre signification autodéterminante. Dans les deux œuvres dont il s'agit, les portes sont fermées, comme la plupart des portes et fenêtres de Tàpies. *Arc bleu*, 1962, fournirait peut-être une indication de ce que signifient ces ouvertures closes, puisque le point de départ en est une niche murée (*tapiado*) du cimetière de Campins, mais le lavis d'un bleu de ciel éthéré dont l'artiste a revêtu la terre ocre du mur qui ferme la niche impose une note d'ambivalence. *Carrés coupés*, 1965, présente l'empreinte d'un châssis de fenêtre, dans une matière pierreuse composée de grains de marbre d'un gris neutre. Comme pour souligner que la fenêtre est murée de façon irrémédiable et permanente, de la poudre de marbre fait un dépôt de poussière sur les reliefs du châssis. Toutes ces ouvertures architecturales semblent interdire la moindre possibilité de passage et même de regard au dehors et plus loin, la moindre possibilité de communication. Elles sont comme des signes de plénitude, de l'"idée sans issue" des bouddhistes, elles concrétisent le triomphe de l'intelligence suprême sur la naissance et la mort.

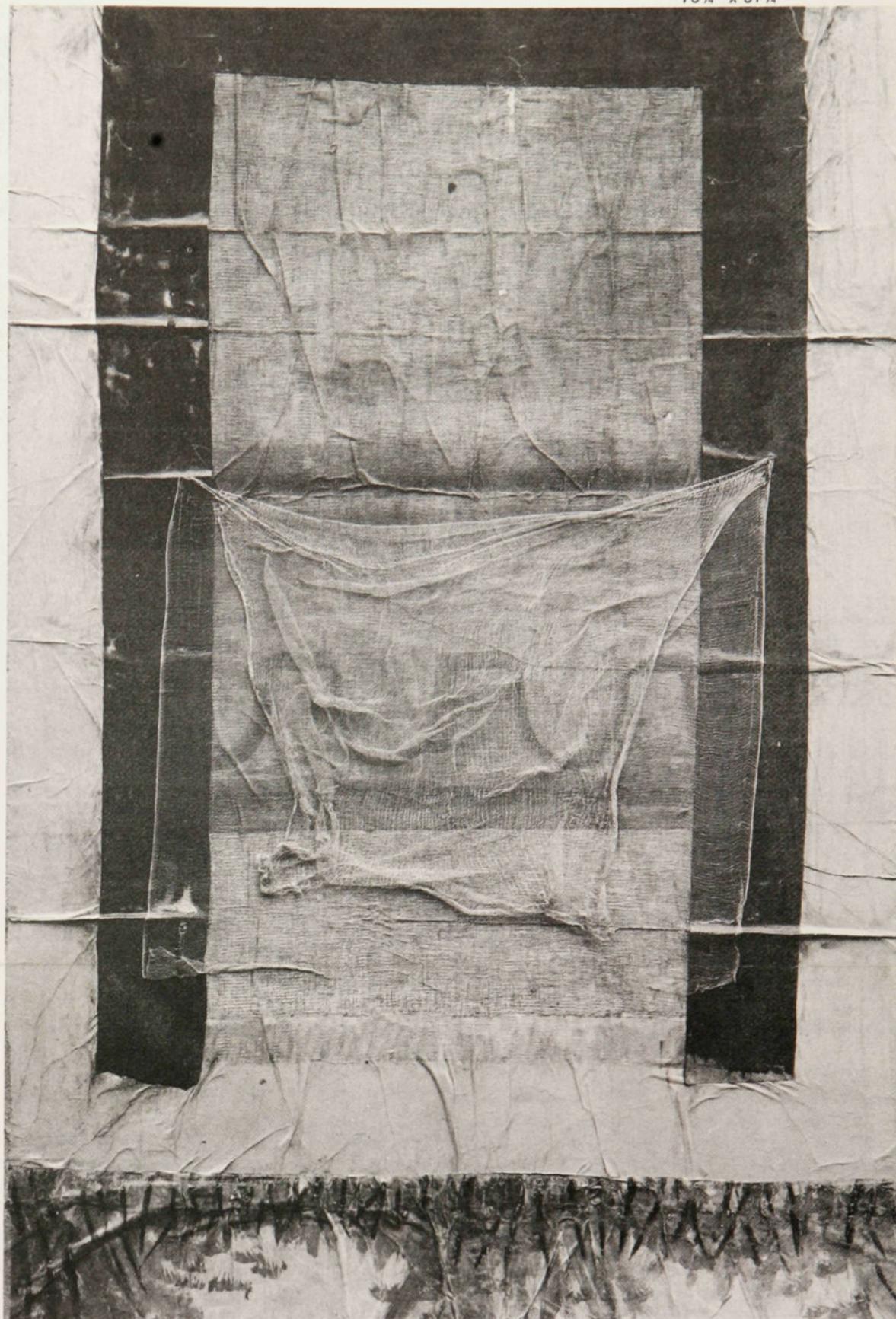
La porte réelle de *Porte-armoire* 1973, est fermée elle aussi, à plusieurs sens du mot. Le sable-peint y monte jusqu'au tiers de sa hauteur, et le monogramme que nous connaissons bien y met du même coup le sceau et la signature. En 1974, Tàpies s'est servi d'un rideau de théâtre qui lui avait été donné pour en faire *Décor de théâtre*. Après l'avoir replié sur le paysage qu'il représentait, il a composé sur le dos du rideau une sorte de fenêtre dont le "châssis" est appliqué sur de la gaze et qui est lui-même recouvert en partie de gaze. De subtiles variations de couleurs dans les matières employées suggèrent des tensions spatiales, mais neutralisées en partie par les coups de pinceau à la couleur verte qui apparaissent au bas et réagissent visuellement avec les plis de cette surface à deux dimensions. L'illusion multidimensionnelle que donnait la scène s'est ainsi transformée en un objet évocateur, bien que resté impénétrable. Enfin *Peinture et porte* 1976, permet de regarder dehors et plus loin. Le châssis de la porte, cependant, n'est pas encore libre d'obstacles : une planche neuve le barre à sa base, et des pointes hérissent le vieux châssis, quelque peu menaçantes. Au surplus, on retrouve confrontées ici la nature du réel et la nature de l'art. Elles ne sont pas remises en question, mais leur ambivalence se révèle, comme si elles étaient le signe des contradictions que comportent les possibilités et les impossibilités de l'existence.

Dr José L. Barrio-Baray

(Extrait du catalogue d'exposition intitulé "Tàpies, thirty years of his work")

NOTE 1 : "Déclarations", dans *La práctica del arte* (Barcelone, 1970), p. 34. Les citations des écrits de Tàpies ont toutes été traduites du catalan en anglais par moi, et de l'anglais au français par Louis Bilodeau (traducteur au ministère des Communications du Québec).

Décor de théâtre, 1974
techniques diverses sur toile
76 1/4" x 51 1/4"

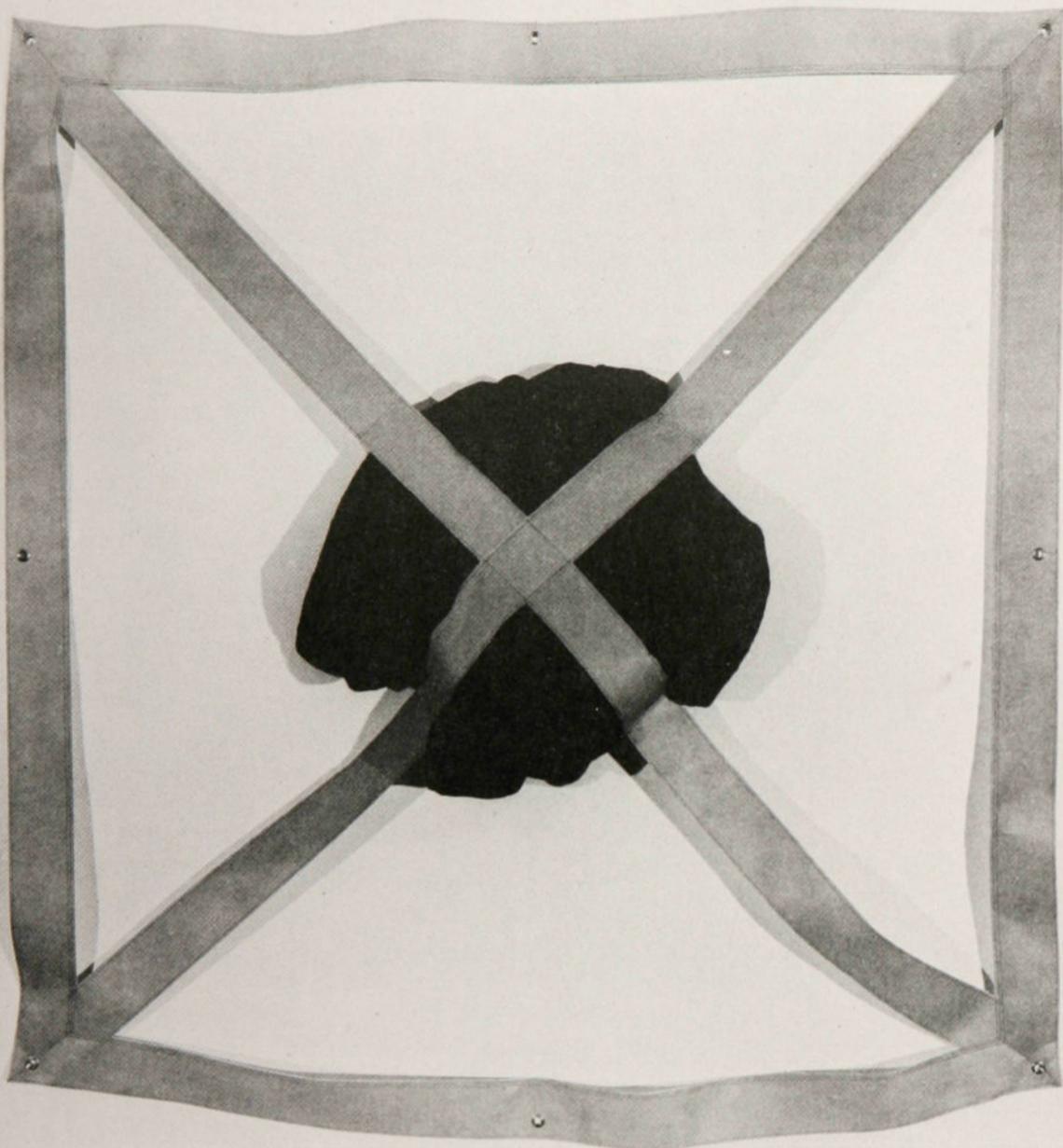


Biographie de ANTONI TÀPIES

1923 Né le 13 décembre à Barcelone.
1943 Commence des études de droit à l'Université de Barcelone.
1944 Suit des cours de dessins et d'histoire de l'art à l'Academia Valls. Quitte après deux mois.
1945 Travaux en tous genres : déchets, ficelles, collages, terre, graffiti. Découvre Matisse et Rouault à une exposition d'art français à Barcelone.
1946 Abandonne ses études de droit pour se consacrer entièrement à l'art.
1947 Se lie d'amitié avec Joan Brossa, poète et auteur dramatique catalan. Influence réciproque. Première rencontre avec Joan Prats, collectionneur d'art et partisan passionné de l'avant-garde : Tàpies découvre dans sa bibliothèque la revue "Mino-taure" et plusieurs autres publications internationales d'avant-garde. Fait ses premières gravures.
1948 Première exposition : deux œuvres : "Peintures", 1947, "Collage aux croix", 1947, au Salò d'Octubre. Fonde avec Brossa, le peintre Tharrats, le philosophe Puig et d'autres, le groupe et la revue d'avant-garde : "Dau al Set" (la 7e face du dé).
1949 Expositions collectives à l'Institut français de Barcelone et à Madrid où il reçoit le premier prix de l'Academia Breve. Premières eaux-fortes pour illustrer des textes de Joan Brossa. Joan Prats le présente à Mirò. S'intéresse à l'art et à la philosophie de l'Orient. Les peintures qu'il exécute à cette époque sont marquées par son intérêt pour le surréalisme. Il s'intéresse aux œuvres de Klee et de Max Ernst.
1950 Première exposition individuelle aux Galeries Layetanas de Barcelone, organisée par l'historien d'art Maria Gudiol. Sélectionné pour le prix Carnegie, à Pittsburgh. L'institut français de Barcelone lui accorde une bourse pour un stage d'un an à Paris.
1951 Rend visite à Picasso à Paris. Fait la connaissance de Braque et Dalí. Dissolution du groupe "Dau al Set". Remporte pour

une seconde fois le premier prix de peinture au salon de los Once à Madrid.
1953 Expositions individuelles à Chicago et à Madrid. Premier voyage à New York pour son exposition à la Galerie Martha Jackson. Participe à la Biennale de Sao Paulo où il remporte un prix important. Retour aux matières, aux terres, aux collages, aux incisions, aux grattages.
1955 Expositions à Barcelone, Galerie Creuze, et Galerie Stadler à Paris, dont c'est l'inauguration. Obtient un prix à la Troisième Biennale hispano-américaine, Barcelone. Conférence à l'Université d'été de Santander : "La vocation et la forme".
1956 Expositions individuelles : Paris, Barcelone, Biennale de Venise, Londres. Approfondit ses connaissances sur la pensée orientale.
1957 Expositions individuelles : Martha Jackson Gallery, (New York), Galerie Stadler, (Paris), Arthur Tooth Gallery, (Londres). Obtient le premier prix Lissone à Milan.
1958 Exposition individuelle à Milan. Remporte le prix de l'Unesco et le prix de la Fondation David Bright, (Los Angeles). Rencontre Duchamp à Barcelone. Premier prix à la Carnegie International. Participation au Festival d'Osaka (Japon).
1959 Deuxième voyage aux États Unis : rencontre Hofmann, Kline, De Kooning, Motherwell.
1960 Expositions à Barcelone et Bilbao. Prend part aux expositions "New Spanish Painting and Sculpture" au Musée d'art moderne de New York et "Before Picasso, after Mirò" au Musée Guggenheim, New York. Premier prix à l'Exposition internationale des arts graphiques à Tokyo.
1962 Premières expositions rétrospectives (1945-1962) à Hanovre, au Musée Guggenheim de New York, en Suisse. Expositions au Musée National de Caracas, Rome et Stockholm. Crée les décors de "Or i Sal" pièce de Joan Brossa.
1963 S'installe dans une maison conçue pour lui à Barcelone. Ex-

positions de papiers et cartons à la galerie Berggruen, Paris. Expositions à la Martha Jackson Gallery pour le dixième anniversaire de ses relations avec cette galerie de New-York.
1964 Expositions à Cologne, Rome, galerie Stadler, Moos Gallery (Toronto), galerie Agnès Lefort (Montréal). Rétrospectives de ses bois, papiers, cartons et collages (1944-1964) à Barcelone. Figure parmi les "Painters and Sculptors of a Decade" exposition internationale à la Tate Gallery, à Londres. Prix de la Fondation Guggenheim.
1966 Commence à écrire son auto-biographie.
1967 Expositions à New York. Expose l'ensemble de son œuvre graphique à la galerie Maeght, Paris et Barcelone. Grand prix de la gravure à la 7e Biennale des arts graphiques à Ljubljana, Yougoslavie.
1968 Rétrospective au Musée de Vienne, à la Galerie La Hune, Hambourg, Cologne. Expositions à New York, Galerie Maeght (Paris).
1969 Expositions d'œuvres de grand format à la galerie Maeght (Paris) ; de tapisseries et d'œuvres récentes à la Sala Gaspar, à Barcelone, galerie Stadler, Paris.
1970 Produit ses premières œuvres en trois dimensions et de nouveaux assemblages, collages.
1972 Expositions à la galerie Maeght (Paris), et à Siegen (Allemagne) où on lui attribue le prix Rubens.
1973 Rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, présentée par Jacques Lassaing. Publie dans "La Vanguardia" une série d'articles sur l'art d'aujourd'hui. Ces articles seront réunis en volume dans "L'Art contre l'esthétique". Expositions à New York et Madrid.
1976 Expositions individuelles à Madrid ; galeries Maeght, Paris, Barcelone ; édit. Art, Genève ; fondation Maeght. Rétrospective à Tokyo et à Barcelone.
1977 Exposition rétrospective à l'Albright Knox Gallery, à Buffalo.



il s'impose en fonction de ces textures. D'ailleurs, Cozic choisit toujours ses tissus en considérant la relation texture-couleur.

D'autre part, cette série des surfacentres marque, nous semble-t-il, une tendance chez Cozic à créer actuellement des œuvres en deux dimensions. Une bi-dimensionalité comprise dans son sens physique, c'est-à-dire que nous avons affaire avant tout à des surfaces. Il y a bien certaines pièces qui présentent un prolongement quelconque dans l'espace, mais ce prolongement peut être compris, par exemple, comme une excroissance de la surface. Il s'agit d'une bi-dimensionalité à des degrés plus ou moins élevés. C'est ainsi qu'on y rencontre dans certains cas des œuvres strictement bi-dimensionnelles. Dans ces dernières pièces, le rapport avec la toile du peintre est d'autant plus évident. Le traitement de la surface est alors sensiblement le même que celui de la toile peinte. La forme découpée dans du tissu tient place de la forme peinte, et la perception par exemple, d'un certain espace dans l'œuvre ne se réalise que grâce aux valeurs chromatiques, c'est-à-dire que par l'inter-relation des couleurs-tissus. Cette fois, l'œuvre n'offre qu'un relief illusoire.

Dans la même perspective d'une identification surface et toile peinte, l'élément bordure suscite certaines remarques. En effet, la bordure, de couleur différente de la surface, semble tenir place de cadre et confirmer le contenu. Cette bordure, précisément de par sa couleur différente, marquant une coupure avec la surface, joue le rôle de délimitation de la même manière que le cadre pour le tableau, mais parce qu'elle est de tissus, comme cette surface, elle en devient en même temps son prolongement. La bordure est à la fois délimitation et prolongement du contenu. Dans un des surfacentres, en particulier, exécutés en deux dimensions, apparaît un carré de couleur grise inscrit au centre d'une surface carrée noire et dont la bordure, de même tissus gris que le carré central, se trouve interrompue irrégulièrement sur chacun des quatre côtés, pendant que deux coutures diagonales, de fil gris, parcourent la surface totale de l'œuvre (y compris la bordure). L'ambiguïté produite par l'association bordure-cadre se double d'une dualité fond-forme. Nous devons considérer l'œuvre en termes de rapports de taches colorées et non en tant que superposition de pièces de tissus. De cette façon, la bordure incomplète s'identifie au carré central, par la couleur, et devient fond sur lequel se découpe la partie noire. Dans un autre temps, cette même bordure ainsi que le carré central peuvent être perçus en tant que forme se découpant sur le noir. Donc les bandes latérales (bordure) peuvent être lues soit en tant que fond, soit en tant que forme en autant qu'elles sont considérées comme partie intégrante de la surface. Mais si elles ne sont pas identifiées à la surface, elles deviennent délimitations de celle-ci, délimitations qui devront être complétées par l'œil du spectateur. Cependant, les coutures en inscrivant leur trait régulier en même temps sur toutes les parties, y compris la bordure, viennent réduire l'œuvre à un seul niveau spatial, c'est-à-dire en une surface plane.

Il ne s'agit que du point de départ d'une réflexion possible sur l'une des œuvres de cette série mais les surfacentres peuvent tous plus ou moins susciter un discours d'ordre pictural. Ces œuvres peuvent encore être touchées mais leur message n'est plus d'ordre sociologique, il est d'ordre plastique, et plus spécialement pictural. Elles témoignent d'une réflexion sur les moyens plastiques utilisés et sur les lois qui les régissent.

Réal Lussier

LES "SURFACENTRES" DE COZIC

Réunies sous le titre "Surfacentres" les œuvres récentes de Cozic présentent un même type de structure, soit une surface molle, généralement carrée, dont le centre est privilégié. Ces surfaces conçues pour être tendues au mur, sauf exceptions (soit trois pièces à être déposées au sol), sont composées de ses matériaux préférés : la peluche, le vinyle, la toile plastifiée, le coton, etc. On y retrouve la fantaisie de Cozic, son plaisir à travailler la matière, sa prédilection pour les qualités sensuelles des tissus.

Après avoir fait appel à la participation du spectateur avec des surfaces à boxer, à caresser, à embrasser, pour que celui-ci ait un contact concret avec l'œuvre, Cozic lui demande maintenant une approche différente. Ces œuvres créées pour être touchées n'avaient pas toujours permis une distanciation du spectateur ; elles n'étaient pas que jeu, elles demandaient aussi une réflexion. Cependant le recours à ce type de relation a permis à l'œuvre d'appivoiser le spectateur. Avec les surfacentres, la primauté est accordée au sens de la vue. Ces œuvres requièrent un recul, une distance nécessaire pour une perception plus consciente que physique. Le stade de la participation dépassé, peut-on dire, c'est la perception visuelle qui devient nécessaire et qui s'impose ; perception qui permettra au spectateur de réfléchir sur les structures de l'œuvre. À travers toute cette série d'œuvres, Cozic exploite le thème du centre et veut en stimuler la perception. Il s'agit d'amener le specta-

teur à réfléchir sur la notion de centre, seul point immobile d'une surface, à l'exception des extrêmes limites que sont les quatre coins, affirme-t-il. Toutefois, il nous semble important de noter que le type de structure des œuvres actuelles apparaissait déjà dans des pièces antérieures comme ses surfaces à embrasser et à humer, (l'action se déroulait au coeur de la surface).

La démarche de Cozic, dans cette série, relève plutôt des préoccupations propres au travail du peintre. D'abord, cette notion du centre, étudiée en fonction d'une surface, le démontre bien. Le centre est conçu comme point convergent de toutes les lignes imaginaires de la construction de l'œuvre. Soulignons d'ailleurs la présence fréquente de diagonales se croisant au point central. Comme le point de fuite dans les tableaux de la Renaissance, le centre est ici le point focalisé. La structure entière de l'œuvre repose sur ce point, c'est le nœud de l'action qui s'y passe. Deuxièmement, les divers matériaux employés et les couleurs choisies sont avant tout traités comme des éléments spécifiquement plastiques. Non pas que les qualités de texture des matériaux utilisés n'ont plus leur importance, au contraire, mais leur valeur réside ici beaucoup plus en fonction de la perception visuelle que de la perception purement tactile. Les textures et les couleurs des tissus jouent le même rôle que la pâte chez le peintre. Ainsi Cozic exploite les différentes textures en fonction de qualités visuelles : par exemple, le velours offre l'opacité, le vinyle permet les reflets. Quant au choix des couleurs,

RELATIONS, TENSIONS, LATENCES déterminent les lignes de force principales des sculptures récentes réunies dans cette exposition. Selon les œuvres, c'est à divers degrés que l'un des termes rend principalement compte des structures élaborées par les artistes, au cours des dernières années. L'enrichissement du champ des possibilités plastiques en sculpture, au cours des années 1970, par de nombreux artistes pratiquant à la suite du minimalisme, l'art conceptuel, le land art, l'art corporel, le process art, etc., aboutit à la fin de cette décennie à un grand nombre de créations originales que l'on peut qualifier de post-minimales. Dans ce vaste ensemble, nous avons sélectionné, principalement à partir de la collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, seize sculptures qui ont toutes la caractéristique d'offrir à la pratique sculpturale, avec un grand épurement de moyens, un maximum de rigueur formelle, de richesse plastique, de cohérence novatrice. Les jeunes artistes ont tous environ une trentaine d'années, parfois moins, leur "doyen" (Henri Saxe) étant né en 1937. D'autres propositions très valables par ailleurs, à connotations littéraires et poétiques, réalistes, corporelles ou environnementales, pour ne mentionner que celles-ci, ne furent pas retenus afin de conserver un maximum de cohérence à cette présentation d'œuvres non-référentielles, qui ne prétend aucunement rendre compte d'un panorama de la jeune sculpture canadienne, mais au contraire en discerner l'une des directions les plus dynamiques.

RELATIONS

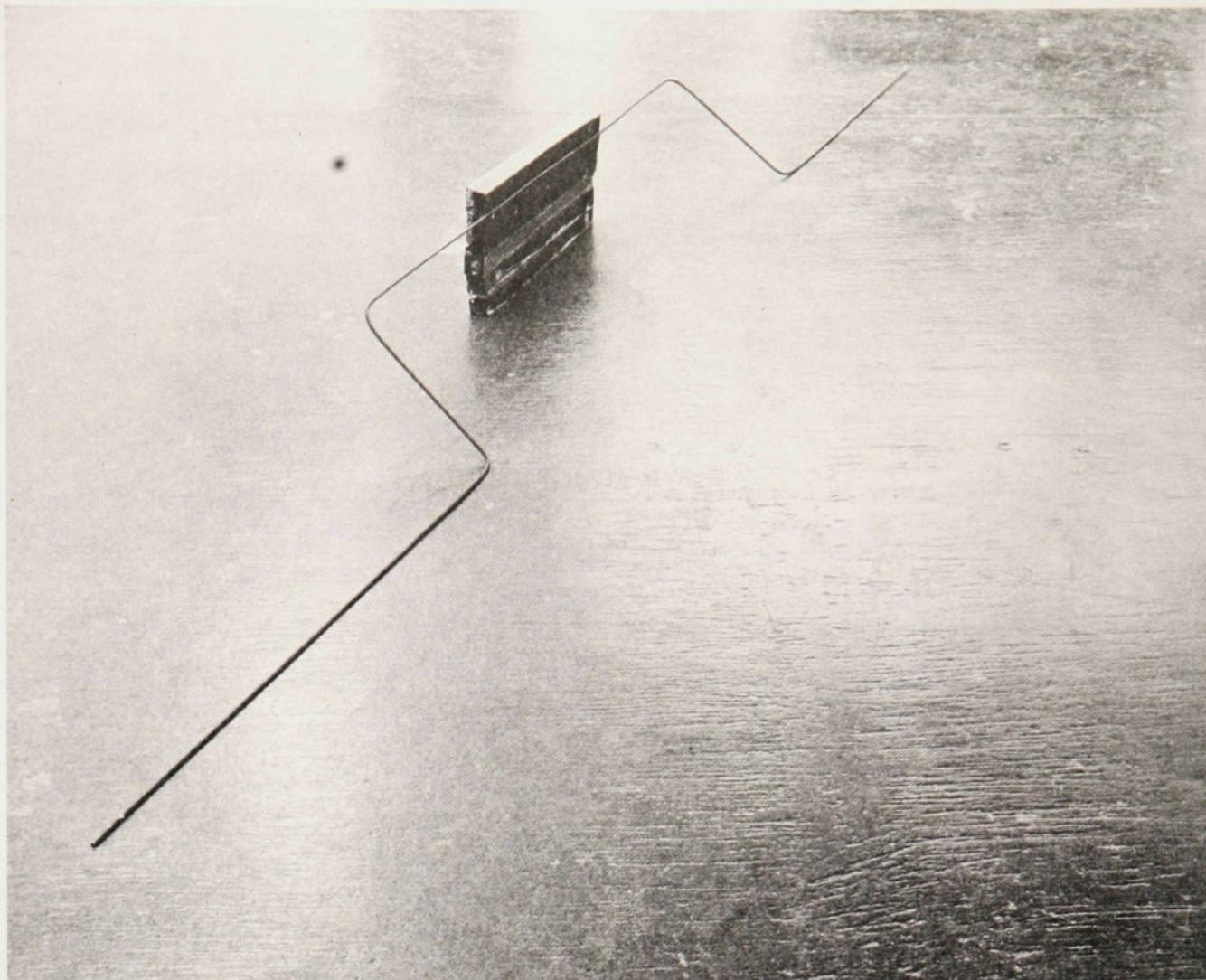
L'éclatement de l'objet et la réintégration de ses éléments en un tissu complexe de relations spatiales depuis les années 1960, en "lieux" de relations d'éléments réintégrés — par répétitions d'éléments sériels aussi bien que par assemblage d'éléments au premier abord disparates — dans l'espace aussi bien qu'au sol, est illustré dans l'œuvre d'Henry Saxe ("Over and under", 1974) d'une manière particulièrement convaincante dans sa linéarité. Un espace évocateur d'une origine surréaliste se délimite dans "Bright moments" de Robin Collier, par une structure qui, telle "Le Palais à quatre heures du matin", de Giacometti (1932-1933), réunit divers objets usuels ou zoomorphes, concentrant en un même lieu les éléments (tels les objets éparpillés de "Don't lie, Don't Cheat, Don't be afraid" présentés dans l'exposition Boucherville, Toronto, Montréal, London, en 1973), situés en relations, en apparence indéterminées les unes par rapport aux autres, en situation "éclatée". D'une manière davantage rigide, les constructions d'André Fauteux ("Verve") et de Douglas Bentham réintègrent les éléments relationnels par adjonction à une structure centrale, un axe horizontal pour le premier, un grand cadre de métal présenté en oblique par rapport au sol, dans l'œuvre de Bentham (Opens — pièce no. 16, 1976).

CONCENTRATIONS, LATENCES, PICTURALITE

L'évolution récente de l'œuvre de Henry Saxe (For three blocks, 1976) est symptomatique d'une concentration des relations formelles latentes au sein d'une même œuvre. Une attitude de caractère constructiviste semble présider à la création d'un certain nombre de sculptures qui réintègrent en une forme les éléments plastiques auparavant "éclatés". Tandis que dans l'œuvre précédente, la couleur, atténuée, réapparaît, c'est la matérialité du médium qui est privilégiée. À partir d'une structure binaire d'équivalences de masses chez Roland Poulin (SC9, SC10, 1976) la couleur noire du créosote vient affirmer par sa transparence la fibre même du bois ; cette matérialité étant soulignée par le contraste des surfaces de ciment et d'acier, par l'imprégnation de l'asphalte dans le ciment dans les œuvres de Mia Westerlund ("Flank", "Sans titre"). L'horizontalité des plans, leur position au sol, renforce, dans les relations dynamiques des compositions, la notion d'une picturalité constructiviste dépouillée, dont la force d'impact sur le visiteur tient beaucoup à la retenue, à l'intériorité, à la latence des permutations possibles, notamment dans *Four masses*, 1973, *Untitled 2*, 1976-77 de David Rabinovitch. L'acier laminé conserve les traces du travail, accepte les marques, accidents, signes, colorations, dessins. Les tensions latentes, les équilibres en rupture imminente caractérisent aussi la relation, qui évoque la composition suprématisante, d'éléments géométriques simples (carré, cylindres) dans l'œuvre récente de Claude Mongrain (Sans titre, 1976). La cohésion de la forme, l'énergie latente atteignent un raffinement tout particulier chez Royden Rabinovitch. Le dynamisme interne des lignes et des plans définis par les replis de l'acier laminé à froid (Sans titre 1975 # 1 ; Khabakoroum), la pureté des contours affirment l'autonomie, le "corps" de la sculpture par le biais d'un système de tensions et d'élongation qui unifient le plan sur la base d'un travail qui évoque davantage la section d'or que l'esprit génératif, réintégrant des structures auparavant disjointe ou à disjonction latente, et tend à éliminer la distinction entre sculptural et pictural. Dans ce cas-ci comme dans celui des œuvres précédentes (les relations formelles au sein d'un plan, l'affirmation de celui-ci au détriment du volume en une masse à l'épaisseur limitée), la relation au sol (l'œuvre étant soit collée à celui-ci, soit légèrement surelevée, comme dans "For three blocks, de Saxe) est privilégiée.

TENSIONS

Tout au contraire, c'est par le jeu de tensions tenant à la matérialité même du médium, et non simplement à une latence for-



Karl Beveridge
Wax 23, 1970
Acier et cire
10' x 1' x 9'

ONZE SCULPTEURS CANADIENS

melle, par le contraste physique des éléments que fonctionne la pièce de Karl Beveridge intitulée "Wax 23 2, 1970". Cette activité de "process" dans laquelle une matière molle (la cire) sert d'appui à une barre de métal, dans toute la fragilité de la superposition des pains de cire, évoque la rupture possible du point de tension entre deux éléments physiques, par la gravité des pressions exercées. Ces pressions unissent dans la sculpture de Jean-Serge Champagne, la latence formelle du rapport entre deux tiges de bois parallèles, superposées, et la latence réelle des pressions éprouvant l'élasticité du bois de la tige inférieure, que l'on force à "mimer" la tige supérieure, synthétisant en quelque sorte, par ce processus, l'équivalence de masses (cf. SC9, SC10, de Roland Poulin), la sinuosité de la ligne (Over and under, 1974, Henry Saxe). La construction nécessitée pour infliger au bois ces distorsions, les instruments de mesure, (serres, fils à plomb) demeurent par nécessité physique et témoignent du processus.

Par l'affirmation de systèmes relationnels internes, se suffisant à eux-mêmes, en une dynamique d'éclatement, de concentrations structurantes, de tensions physiques, privilégiant latéralité et relation au sol, les onze artistes de cette exposition illustrent la dynamique d'une recherche tri-dimensionnelle menée actuellement au Canada. Cette dynamique pose certainement la question des interactions d'influences, en quelque sorte le dialogue silencieux des nouveaux espaces créés au sein de l'héritage post-minimal nord-américain. La question d'une sculpture "canadienne" pose par ailleurs la notion du bain de culture, de l'information propre à chaque artiste. Si certains artistes admettent, soit par l'enseignement, soit par les contacts, les influences d'artistes aussi importants pour le milieu québécois qu'Ulysse Comtois ou Henry Saxe, il faudrait poser, comme Borduas le faisait en répondant au questionnaire de la Galerie Nationale, en 1959, la notion des "réponses canadiennes à la création culturelle internationale", et de leur validité.

L'imprégnation synthétique du champ de connaissance par les voyages des artistes, par le rôle des revues internationales et nationales, a considérablement transformé la relation du sculpteur par rapport au champ de la pratique, tout comme ses connaissances historiques se sont considérablement accrues, et il semble que ce soit plutôt dans la relation individuelle de chacun des artistes avec le contexte global de sa pratique, qu'il faille examiner la question d'autonomie par rapport aux sources historiques. Il semble que pour un nombre assez grand d'artistes, qui savent quels ont été les cheminements de la pensée plastique au cours des années 1960-1970, ce soit bien par-delà le passage à travers l'art conceptuel, les épurements incessants de l'art minimal ; le ressourcement s'effectue aux origines suprématisantes, constructivistes et néo-plasticiennes de l'art Européen du XXIème siècle, suivies des pierres de touche de l'espace éclaté de la sculpture surréaliste originaires des nouvelles structures de David Smith, auxquelles s'ajoutent toutes les riches variations de l'art d'Antony Caro.

À ce titre les jeunes artistes canadiens sont tout autant tributaires des transformations fondamentales de l'art du XXIème siècle, que les jeunes artistes œuvrant aux États-Unis ou ailleurs ; et les réponses d'un Henry Saxe, d'un Roland Poulin, d'un Rabinovitch, d'un Champagne, d'un Bentham, d'un Mongrain aux questions fondamentales de la sculpture du XXIème siècle témoignent de la créativité et de l'originalité de leur propositions dans le contexte global. La notion des structures et des pouvoirs de l'information artistique et du marché de l'art en Amérique du Nord, pose par ailleurs la question de la répercussion de ces travaux dans le contexte nord-américain et européen actuel. Puissent cette exposition et ce catalogue contribuer à l'effort d'information.

Alain Parent
(Extrait du catalogue d'exposition)

LA « VISITE COMMENTÉE » AU MUSÉE

Le Musée d'art contemporain est une institution d'État fondée par le gouvernement du Québec afin de promouvoir l'art contemporain québécois et de faire connaître l'art contemporain étranger en notre milieu. Ses trois principales fonctions sont la conservation, la diffusion et l'animation. Les fonctions de diffusion et d'animation qui touchent la relation du public avec l'œuvre d'art, sont assumées par le Service d'éducation et d'animation du Musée. C'est auprès de ce service que les groupes qui visitent le Musée trouvent l'accueil et les explications nécessaires pour bien profiter de leur passage au Musée.

La visite commentée au Musée

L'un des facteurs qui font le succès des visites commentées au Musée d'art contemporain, est le fait qu'elles sont conçues pour s'adapter à chacun des groupes. Les animateurs spécialisés du Musée construisent leurs commentaires sur la fonction du Musée, quelques notions d'art contemporain, et des éléments qui permettent d'apprécier les expositions en cours lors de la visite du groupe.

En consultant le journal "Ateliers", distribué gratuitement aux institutions d'enseignement, l'enseignant pourra décider, en fonction de la programmation des expositions, du moment propice pour effectuer une visite au Musée.

Prendre rendez-vous

L'enseignant prend rendez-vous par téléphone avec les animateurs du Service d'éducation et d'animation. On peut aussi s'inscrire par courrier, cependant une bonne conversation téléphonique est souvent le présage d'une visite des plus fructueuses. (514) 873-2878. (Frais virés pour les écoles de l'extérieur de Montréal).

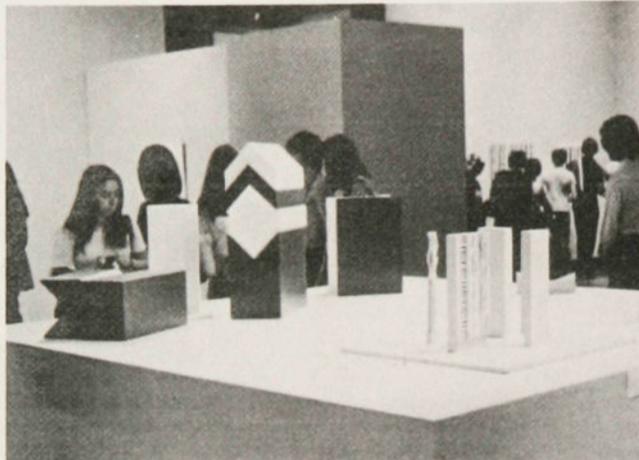
Horaire des visites commentées :

Du mardi au vendredi de 10 à 12 h et de 13 h 30 à 17 h.

Horaire du Musée :

Tous les jours sauf le lundi de 10 à 18 h, le jeudi de 10 à 22 h.

Entrée : Aucun droit d'entrée n'est requis. De même, la visite commentée est gratuite.



Définir les besoins du groupe

Il est fort important que le professeur précise le but de sa visite et indique le niveau d'approche souhaité et les objectifs visés. Nous définissons ici, à titre indicatif, trois niveaux d'approche qui pourront servir de guide.

1. INITIATION AUX INSTITUTIONS CULTURELLES. Visites s'inscrivant dans le cadre d'activités para-scolaires lors de sorties annuelles, et pour groupes socio-culturels. Ce type de visite permet de répondre aux questions suivantes : Pourquoi le Musée ? Quel est le rôle du Musée ? Qu'est-ce que le Musée d'art contemporain ?

2. SENSIBILISATION AUX DIFFÉRENTES FORMES DE CRÉATIONS ARTISTIQUES. Dans le cadre d'un programme d'enseignement des arts, l'objectif de sensibilisation s'appliquera lors d'une première visite au Musée.
3. APPROFONDISSEMENT D'UN SUJET. Dans le cadre d'un enseignement spécialisé (cegeps, universités) la visite de certaines expositions s'avère un complément essentiel et une mise en situation face à l'actualité, les commentaires de l'animateur sont alors axés sur un aspect de l'histoire de l'art.

Ces catégories ne sont que des repères permettant de spécifier le degré de communication possible, il n'existe cependant aucune cloison et un groupe bien préparé à faire une visite au Musée franchira les deux premières étapes rapidement.

Préparer le groupe

Il a été démontré au cours des trois dernières années que les groupes qui avaient été préparés à la visite par le professeur avaient retiré des bénéfices accrus. Une préparation élémentaire consisterait à définir brièvement ce qu'est le Musée, ce qu'est une collection d'œuvres d'art, et à décrire les expositions qui seront en cours lors de la visite. Il faudrait aussi indiquer des règles de comportement, s'il y a lieu, car si l'on juge nécessaire la présence d'un animateur du Musée, on doit respecter le silence essentiel pendant les commentaires, ce qui ne contrevient nullement à une participation active au cours de la période de questions qui suit les explications. Une visite moyenne dure de 45 minutes à 1 heure, mais les groupes intéressés et désireux d'en apprendre davantage bénéficient de toute la disponibilité nécessaire de la part des animateurs ; des ateliers de travail peuvent aussi suivre les commentaires.

CALENDRIER DES EXPOSITIONS

16 juin - 11 septembre 77

"Sculptures FFF"

Une exposition des sculptures de Jean Noël.

11 août - 11 septembre

"11 Sculpteurs canadiens"

Collection de la Banque d'œuvres d'art du Canada.

11 août - 11 septembre

Oeuvres de la collection du Musée d'art contemporain.

15 septembre - 23 octobre

"Une sculpture environnementale de Peter Gnass"

18 septembre - 23 octobre

"Paul Klee"

Cette exposition des œuvres de Paul Klee, venant de la collection du Musée Guggenheim de New-York, constitue une véritable rétrospective.

18 septembre - 23 octobre

"Acquisitions récentes" du Musée

27 octobre - 27 novembre

"Antoni Tàpies" Trente ans de peinture.

27 octobre - 27 novembre

"Surfactures"

Oeuvres récentes de Cozic.

27 octobre - 27 novembre

"Photographies de Chine"

par Mia et Klaus

1er décembre - 8 janvier 78

"Pierre Tétreault - Réal Lauzon"

Gravures et sculptures.

1er décembre - 8 janvier

"Yves Trudeau"

Une exposition de sculptures récentes, de grand format, sur le développement des murs ouverts et fermés.

1er décembre - 8 janvier

"Carmen Fortier"

Une exposition de peintures lyriques et impressionnistes.

dimanche le 18 à 14 heures

Films

"Paul Klee ou la Genèse"

René Micha, 25 min. couleur, 1958, Belgique, (en anglais). Film illustrant l'œuvre du peintre Paul Klee.

"Paul Klee"

31 minutes, couleur, 1967, Allemagne, (en français). Le texte de ce film est du professeur Will Grohmann, ami intime de Paul Klee et imminente autorité pour son œuvre.

jeudi le 22 à 20 heures

Conférence "Paul Klee et le surréalisme" par Luis de Moura Sobral, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal.

dimanche le 25 à 15 heures

Reprise des films sur Paul Klee

"Paul Klee ou la Genèse"

"Paul Klee" (commentaires de Will Grohmann)

jeudi le 29 à 20 heures

Films

"L'autre face de la lune"

11 min., couleur, 1963, France. Voyage à travers 40 ans de peinture contemporaine, avec les œuvres de : Arp, Ernst, Hartung, Kandinsky, Klee, Michaux, Soulages, Tal-Coat et Wols. "La clef des chants surréalistes" 40 min., n & b, Belgique. Paul Haesaerts prend comme point de départ les sources littéraires du surréalisme, et il passe en revue les grands peintres de cette école.

OCTOBRE 1977

dimanche le 2 à 15 heures

Films

Histoire du film d'animation

et ouverture d'une exposition didactique sur le film d'animation de l'ONF.

jeudi le 6 à 20 heures

Lancement de la publication

"Danse sur la neige" et ouverture de l'exposition. Photographies de Maurice Perron, chorégraphie de Françoise Sullivan.

dimanche le 9 à 14 heures

Films

"Topolog" du sculpteur Peter Gnass

Festival du film d'animation français de l'Office national du film à l'occasion du dixième anniversaire.

jeudi le 13 à 20 heures

Films expérimentaux de Vincent Grenier "Catch", "Levant", "Triangle", "X", "Le puit de lumière", "La toile", "World in focus", 87 minutes.

dimanche le 16 à 15 heures

Film d'animation

La technique de l'écran d'épingle

jeudi le 20 à 20 heures

Films expérimentaux de Bruce Baillie "Castro Street", "Quick Billy", 70 minutes.

dimanche le 23 à 15 heures

Conférence La tapisserie québécoise

par M. Guy Boulizon

LES ÉVÉNEMENTS DE L'ANIMATION

SEPTEMBRE

jeudi le 8 à 20 heures

Films sur la sculpture

"L'art de notre temps : sculpture 1945-1959"

14 min. couleur, 1959

Allemagne, Alfred Ehrhardt Film

Documentaire sur l'exposition internationale d'art Documenta II, tenue à Kassel, Allemagne, en 1959.

"Sculpture aujourd'hui"

22 min. n & b, 1965, Belgique, (en anglais)

Réal. : Frédéric Geiffus.

dimanche le 11 à 15 heures

Reprise des films sur la sculpture

"L'art de notre temps : sculpture 1945-1959"

"Sculpture aujourd'hui"

Note : Nous faisons remarquer au lecteur que les reproductions apparaissant en page couverture du dernier numéro d'Ateliers (vol. 6 no. 1), étaient des détails des œuvres :

"Peinture # 12, 1976" de L. de Heusch,

"No 10, Sans titre", de C. Kiopini,

"Peinture/six, 1977" de L. Béland

"PF-771, 1977" de J. Jean

LA
vic des arts
offre des lots
d'anciens numéros
encore disponibles

offre spéciale

30 numéros \$30
frais d'expédition en sus

360, rue McGill, Montréal H2Y 2E9
861-5488

 Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles

ateliers

Le journal Ateliers est une publication du
Musée d'art contemporain
Cité du Havre
Montréal H3C 3R4

Responsable: Louise Letocha
Rédactrice: Françoise Cournoyer

Dépôt légal - 3ème trimestre 1977
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISSN: 0382-5124