

Ministère des
Affaires culturelles

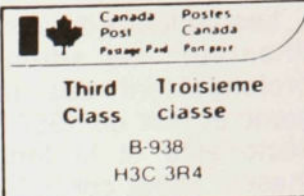


musée
d'art contemporain

ateliers

Sommaire

Quantificateur chromatique	1-2
Entretien avec Penalba	3
La problématique de l'espace	4-5
Chez Peter Gnass	
Michel Lagacé: dessins 1979	6
Entretien avec Penalba (suite)	7
Calendriers	8



Volume 7 numéro 6

Montréal, septembre-octobre 1979

25 cents



photo: François Desaulniers

MOLINARI: QUANTIFICATEUR

QUANTIFICATEUR CHROMATIQUE

par: GUIDO MOLINARI

"Dans son état le plus lumineux, la couleur est quelque chose d'obscur; si on la concentre, il faut qu'elle devienne plus sombre, mais en même temps elle est dotée d'un reflet que nous désignons par le mot rougeâtre."

Goethe (1)

"Non pas rechercher un objet riche d'accidents dynamiques, mais produire un objet riche d'incidents dynamiques. Produire un objet constitutif d'une évolution biologique de la

projection topologisante sur la surface perçue. Cette réalité de la projection se réalise au niveau du rythme".²

"Ce qui compte, c'est de cesser de voir le système du tableau comme une représentation et le voir comme une actualisation du phénomène visuel ayant ses lois propres. Il faut donc cesser de chercher dans le tableau les constantes des phénomènes gestaltiens et euclidiens qui aboutissent à la perspective, c'est-à-dire à une représentation. Il faut plutôt analyser les constituantes de la réalité même du tableau, à

savoir la couleur + la masse = rythme ou système spatial.

L'énergie dans le système du tableau se trouve au niveau de la masse qui constitue son potentiel. Elle se différencie en une vibration de la masse pulsatrice (rythmique) et une ondulation des masses à constantes oppositionnelles. Ce qui surgit au contact entre deux masses est ce qui caractérise un système particulier d'oppositions où les potentialités de chaque masse se réalisent dans une simultanéité énergétique"³

Les tableaux de la série "Quantificateur" se situent dans le prolongement des tableaux en blanc et noir de 1956, axés sur la vectorialité et la fonction de la masse. Dans ces tableaux d'une réversibilité absolue, où l'hétérogénéité rejoint l'homogénéité spatialisante dont a parlé Ehrenzweig, le noir et le blanc sont des couleurs énergétiques maximums.

Cette fonction de la masse vibratoire s'est réimposée paradoxalement à partir de 1969, alors que la perception des oeuvres sérielles, synthèse mnémique des expériences de relation, impliquait une dématérialisation des facteurs chromatiques au profit d'une construction purement quantitative/qualitative de systèmes d'espaces fictionnels multiples. Ces espaces fictionnels sont toujours produits dans la simultanéité de confrontation entre le devenir existentiel du sujet percepteur et les possibilités de la structure spatialisante de dévoiler une série de schèmes expressifs qui lui sont propres.

Depuis la fin de 1975, avec l'introduction de la division verticale/oblique, la masse se déploie aux limites de l'exactitude de la perception, afin de révéler la fonction énergétique des périphéries, locales et globales. Par là, il s'agit d'individualiser à la fois les vecteurs et la fonction de réverbération des masses chromatiques.

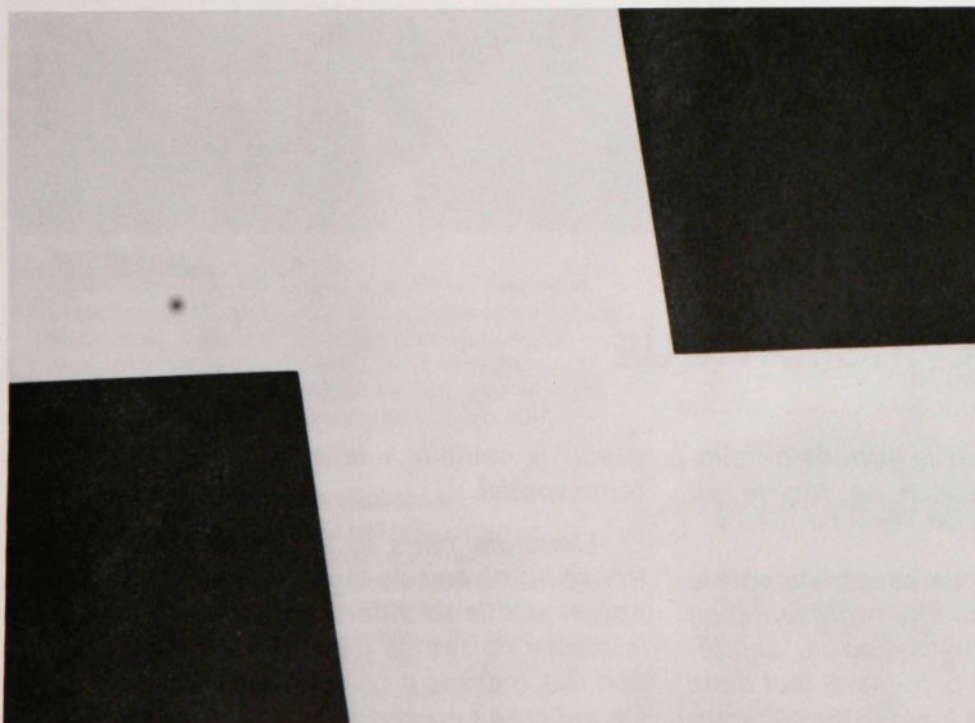
La première appréhension se centre sur la zone centrale des masses, où se réalise une intensification de la saturation chromatique qui fait dévier, par fatigue optique, la centration vers les limites périphériques de cette masse. Cette pulsation est récurrente. L'exploration de la membrane de division de la masse, de sa qualité de contenant de la vectorialité oblique, prend une forme vibratoire, puisqu'il s'agit de

poser une limite d'opposition entre les quantités d'inertie, afin de "disjoindre" des hétérogénéités dans une totalité d'abord indifférenciée.

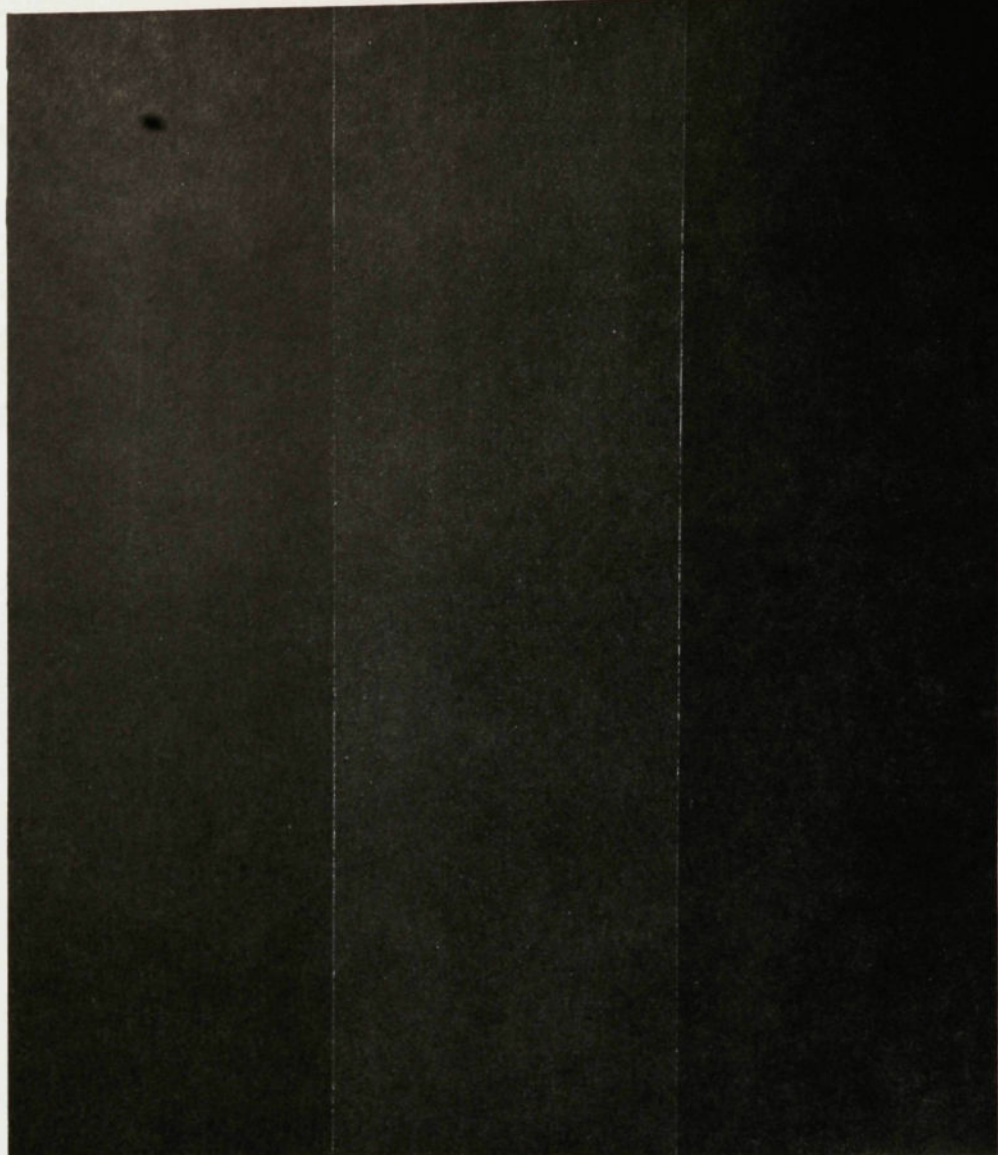
L'énergie oppositionnelle du système du tableau réside dans la dialectique d'opposition entre ces deux systèmes (central/périphérique) à l'intérieur de chaque masse, qui est ensuite mise en rapport avec celle de la masse adjacente, dotée d'une autre quantité, qui déséquilibre les premiers rythmes pulsatoires et vibrationnels qui ont été instaurés. La fonction rythmique du système joue dans cet avant et cet après de la perception. La mise en forme de ce processus est une actualisation d'un investissement émotif qui se déploie entre les pôles de l'homogénéisation et l'hétérogénéisation.

Cette qualité vibratoire, rythmique, de la masse, est le facteur de simultanéité dans le système du tableau, permettant l'élaboration d'une durée spatiale. Le plan devient le site des vibrations contradictoires issues de la polarité des vecteurs. Le plan fait surface en explicitant les ondulations, réverbérations, contradictions des forces vectorielles.

Les signifiants ne se décodent plus à partir d'une polarisation des vecteurs linéaires, mais à partir d'une expérimentation existentielle de la totalité des phénomènes impliqués dans le système de la masse. La couleur perd son caractère objectal, plus ou moins référentiel, pour devenir le révélateur des énergies structurelles des masses. Dans le tissu pictural, elle se présente toujours sous l'aspect de la triade. S'impliquer dans le processus d'hierarchisation qui constitue celle-ci, signifie qu'on accepte de poser le moment de neutralité, processus de récupération, entre deux polarités chromatiques.



Molinari
"Structure no 1"
1956-1969
Photo: Yvan Boulerice



Quantificateur no 6, 1978
acrylique sur toile
249 x 218 cm
Collection de l'artiste
photo: François Desaulniers

La quasi verticale/oblique

La détermination de la quasi verticale/oblique remet en question l'axialité théorique du support et sa pseudo-réverbération dans la géométrie normative picturale. Elle crée une nouvelle structure de plan/masse. La direction vectorielle oblique du plan (et des plans) détermine une rencontre qui engendre cet effet de pli ou repli, alors qu'un plan s'approprie progressivement l'avant de la surface vers le haut pour ensuite se diriger dans la région inférieure, vers l'arrière. Entre ces deux polarités spatiales contradictoires, surgit dans le segment central de l'oblique, ce lieu d'origine privilégié auquel s'est confrontée la théorie des catastrophes. L'équilibre énergétique de cette partie médiane du plan/masse rend quasi possible l'effet d'axialité verticale/horizontale par une coexistence de la profondeur simultanée des deux surfaces adjacentes. C'est un lieu d'infinité où se vit le plus explicitement possible la contradiction de deux plans dans l'émergence d'une troisième masse, celle des affects et de l'émotivité.

entre les vecteurs linéaires. Elles n'ont rien à voir avec l'agrandissement de schémas/maquettes préconçus, mais tentent résolument de spécifier les caractéristiques d'un champ lié à la dimension somatique du corps comme pôle référentiel.

Cette prise de conscience des possibilités expressives du format/surface comme membrane pulsatrice ne se réalise qu'en tenant compte de la latence spécifique de cette quantification de lieux d'équilibre vectoriels, suscitant un discours chromatique approprié.

Il s'agit d'abord d'optimiser les possibilités sémantiques des rapports internes propres à la structure normative du support carré ou rectangulaire. Il s'agit aussi de dialectiser les possibilités de convergence des angles droits supérieurs et inférieurs de la latéralité et des tensions diagonales gauche/droite et droite/gauche. L'équilibre/déséquilibre de ces forces vectorielles détermine au centre deux aires elliptiques où se virtualise le lieu privilégié du discours de l'axialité verticale et horizontale.

G.M.

Les grandes quantifications

Les grandes quantifications de plan/masse ne peuvent se décoder par simple opposition

- 1 Goethe, *Le Traité des Couleurs*, (1810) Paris, Éditions Triade 1973. p. 217.
- 2 Notes sur la peinture, 1956.
- 3 Notes sur la peinture, 1960.

Entretien avec Penalba

Collaborateur spécial: Normand Biron

Normand Biron: Alicia Penalba, comment êtes-vous venue à l'Art⁽¹⁾

Penalba: Je crois être venue à l'Art en venant au monde. Si je remonte dans mes plus lointains souvenirs, je crois "avoir toujours eu la main"; c'est quelque chose que je portais en moi... Enfant, j'ai commencé par faire mes jouets, à tout fabriquer avec mes mains. Aussitôt que j'apercevais un objet, mon imagination avait envie de le transformer; il fallait que je le prenne entre mes mains et que je commence à le façonner. De la pensée à l'action, il y avait toujours les mains qui travaillaient... En germe, un sculpteur.

Mais je me suis trompée une première fois. En grandissant, j'ai commencé à peindre, à copier des tableaux anciens, à faire des natures mortes. Je croyais que ma vraie vocation était la peinture, c'est pourquoi j'ai longuement étudié aux Beaux-Arts... Et ce n'est qu'en arrivant à Paris, que j'ai découvert que le monde que je portais en moi, était celui de la sculpture.

N.B.: Comment expliquez-vous ce phénomène?

P.: Je me suis aperçue que j'étais amoureuse de la peinture, mais intellectuellement. En fait, je n'étais pas vraiment coloriste, si ce n'est dans des masses qui permettaient de pressentir un élan de sculpteur.

À ce moment j'essayais de faire de la peinture au goût de l'époque. Car lorsqu'on est jeune, on est un peu influençable; on ne se connaît pas et surtout, on n'ose pas sortir sa personnalité. Quand on fait quelque chose de vraiment authentique, on craint tellement d'être regardé comme un monstre, que l'on rebrousse chemin. On finit par subir l'influence de son époque, particulièrement lorsqu'on est jeune.

N.B.: Vous semblez être arrivée à la sculpture en observant le cheminement des grands maîtres. Et je pense ici à Giacometti...

P.: Celui qui m'a le plus marquée, ce n'était pas Giacometti qui ne correspondait pas à ma sensibilité, malgré toute l'admiration que je lui porte. Giacometti n'est pas vraiment un sculpteur; il fait une sculpture picturale. Car pour moi un réel sculpteur, c'est Brancusi ou encore Pevsner ou Arp.

Tout en révolutionnant la sculpture, Brancusi a créé à l'échelon de la civilisation, comme Pevsner d'ailleurs. Tandis que Calder, il fait son jeu d'enfant comme j'aurais pu moi-même le faire si j'avais eu une autre éducation. Enfant, avec des clous, des fils de fer, je faisais aussi des constructions instinctives. Que Calder ait suivi et sauvé son jeu d'enfant, c'est presque un miracle si l'on pense à l'éducation dans laquelle on a été élevé. Brancusi, par contre, arrive à la sculpture avec une extrême sensibilité et une vive intelligence, en éliminant le superflu et en allant vers l'essence même de la forme. Et cela n'est possible qu'après une très longue maturation...

N.B.: J'imagine que vous avez vécu de fortes remises en question avant de devenir Penalba...

P.: Après avoir beaucoup travaillé, retravaillé et détruit, un jour vous commencez à faire quelque chose qui éveille en vous une telle résonance, une telle joie intérieure de faire, de trouver et de dire, que cela vous amène à aller toujours plus loin. Lorsque soudain, vous vous rendez compte que vous êtes en train de dire ce que vous avez de plus secret en vous — ce que votre éducation a souvent étouffé au profit d'attitudes com-



mandées —, vous découvrez que vous pouvez enfin choisir... C'est un long et difficile travail intérieur que les professeurs ne vous apprennent presque jamais.

N.B.: Et comment travaillez-vous concrètement?

P.: Je travaille avec de la terre, de l'argile. C'est l'argile qui me semble la vraie matière, celle qui peut tout de suite être marquée par les empreintes de l'idée intérieure. Elle révèle tout de suite un geste. Les signes directs s'inscrivent dans la terre. Il n'y a pas le travail artisanal que vous devez accomplir si vous prenez une pierre et que vous commencez avec des ciseaux, lentement, en retardant l'élan de votre sensibilité; car dans ce cas, vous devez partager avec votre effort physique, l'idée spirituelle.

J'ai constaté en moi que, lorsqu'il y a un effort physique, tout ce qui est imagination, pensée, souffre d'un retardement. Nous sommes faits de telle façon que le physique et le métaphysique se partagent notre être. Si vous faites de grands efforts physiques, cela retarde l'action de votre imagination... Tandis qu'avec la terre, comme elle est ductile, tendre, anonyme voire à la merci de votre pensée, vous la touchez et tout de suite, elle porte l'empreinte de votre geste. Elle prend immédiatement une expression qui ressemble au sentiment que l'on a. Et de là, commence à naître quelque chose qui surgit du tréfonds de vous-même, libre de toute contrainte physique. C'est l'imagination pure qui façonne la matière. Et l'oeuvre devient le témoin de l'individu unique qu'il y a en chacun de nous.

Je fais toujours de petites maquettes; parfois elles n'ont que 2cm. Quand je commence à sentir que cette terre a une âme, un esprit, je me mets à retravailler dans des dimensions plus grandes, car je suis prise dans le piège de cet être qui est né, et qui a tout à m'apprendre. Je la transforme progressivement jusqu'à lui donner la dimension que je ressens. Gé-

néralement, je vois les choses de façon monumentale.

N.B.: Le volume et l'espace, le vide, le plein...

P.: Le vide, le plein, l'espace, la lumière... Tout cela est très important; sans cela, il n'y a pas de sculpture. C'est la recherche la plus élémentaire que de savoir comment une lumière joue avec le volume des formes que nous faisons, parce que cette forme matérielle doit, avant tout, être une oeuvre d'art. Cela signifie qu'elle doit être magique; et en même temps, quelque chose qui doit séduire, conquérir, attirer les êtres pour leur donner son message intérieur, son âme. Tout ce qui va jouer avec les éléments naturels, nous devons l'étudier dans ce sens, sinon l'oeuvre est ratée; elle n'intéressera pas, on ne la regardera pas. Et même si elle a une âme, elle semblerait trahie si sa forme ne s'harmonisait pas avec son âme.

N.B.: La nature semble très importante pour vous...

P.: Pour moi, la nature est quelque chose de plus qu'important. C'est la grande merveille. Les gens vivent à ses côtés, sont bercés par cette nature dont ils n'ont peut-être pas une conscience très nette.

À notre époque, on a tellement perfectionné l'artificiel que je crois que l'on commence, plus que jamais, à se rendre compte de l'importance essentielle de la nature. Je dois avouer que je ne suis pas contre les robots mécaniques qui vous facilitent la vie quotidienne comme, par exemple, l'électricité qui vous permet de vivre aussi la nuit; bref, de choisir une durée personnelle...

Étant très individuelle, j'ai le vif désir d'avoir un jour beaucoup d'enfants autour de moi pour pouvoir leur inculquer que l'être complet est celui qui sait se suffire à lui-même dans tout ce qu'il décide sans attendre que les autres le lui donnent. Jamais, jamais, jamais... il ne faut dépendre des autres. Pour arriver à cela, il faut savoir profiter de ce que les techniciens

de notre époque sont en train de mettre dans notre vie quotidienne.

N.B.: Si vous le permettez, nous allons revenir à la nature. Et je pense que les paysages de votre enfance telle la Patagonie... vous ont beaucoup marquée...

P.: La très belle et la très forte nature que j'ai vue dans mon enfance, est un "avoir" qui vit en moi et influence mon travail. Ce qui ne m'empêche point de faire des "avoir" actuels: la France où je vis; mes nombreux voyages tels qu'au Japon, Vénézuéla... Je vais vous dire sans aller plus loin: regardez un ciel comme il se transforme. Les nuages, c'est quelque chose de fabuleux. Les créations constantes des formes qu'ils nous proposent. Un homme ne pourrait jamais avoir autant d'imagination qu'un ciel, par exemple.

N.B.: J'aurais aimé vous faire à nouveau parler de l'inspiration, mais vous avez déjà un peu répondu... Comment choisissez-vous les titres de vos oeuvres?

P.: Au sujet de l'inspiration, j'aimerais ajouter qu'après avoir réalisé plusieurs formes qui sont dispersées dans mon endroit de travail, cet univers peuple, engendre d'autres formes qui naissent, se construisent, influencées par ces présences qui vous entourent à tous les moments du jour. Une oeuvre naît rarement solitaire au moment de sa création; elle devient la conséquence d'un cheminement intérieur.

Par exemple, vous regardez dans un coin une oeuvre qui, grâce aux ombres et à la lumière, crée en vous une nouvelle vision sculpturale. Très vite, vous tentez de saisir ces formes fugitives avant que l'instant magique passe. Un jour, j'étais devant cette cheminée que vous apercevez et il y avait une sorte de grande photo, pliée pour être brûlée. J'apercevais des morceaux très foncés de cette photo, mais cette fois, elle était devenue abstraite. Il s'est créé de telles formes que je

(suite à la page 7)

La Problématique de l'espace

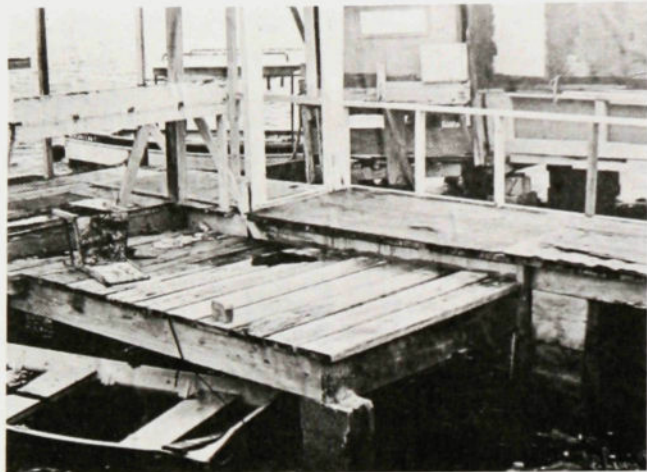
chez Peter Gnass

par Christiane Chassay

Le Musée d'art contemporain présentait en décembre 1978 et en janvier 1979 l'exposition *Tendances actuelles en sculpture*. Cette exposition avait le grand mérite de soumettre au public québécois des oeuvres reflétant le travail théorique et pratique d'artistes qui, à travers une diversité d'approches, laissent entrevoir une problématique semblable. Curieusement, le tiers des artistes invités à présenter une oeuvre choisissait, de l'espace mis à leur disposition, un espace de picturalité énonçant de toute évidence la présence spatiale de leur objet. Ainsi, chez Guy Montpetit, la *coloration* tend à vouloir s'épaissir à l'aide du support sculptural, chez Yvon Cozic, le matériau/texte, s'étire, s'allonge en couleur; Louis Archambault, par le document photographique, fait un retour sur le lieu comme *contenant* des sculptures et, enfin, Roger Vilder reprend l'évolution d'un système formel par des découpes, dans du marsonite, qu'il érige en une *série*.

Ces productions, connues et personnelles, qui possèdent leur propre discours, ne s'insèrent toutefois pas dans le propos que nous traiterons dans cet article. Par ailleurs, des artistes comme Peter Gnass, Pierre Granche, Claude Tousignant et Gunter Nolte, par leurs travaux et recherches individuels, retiennent notre attention en tant qu'ils se rejoignent au niveau d'une nouvelle problématique de "structuration de l'espace". Que celle-ci se manifeste par l'opposition peinture/sculpture (Tousignant), ou par le travail topologique (Nolte) ou encore par la spatialité englobé/englobant (Granche), il reste que ces travaux expriment en général une préoccupation d'élaboration et de structuration d'un nouvel espace. Nous nous arrêtons ici à l'oeuvre de Peter Gnass. Non pas dans un but de valorisation du travail de cet artiste au détriment des autres travaux, car ce que nous en dirons pourra souvent trouver des résonances chez d'autres. Nous choisissons Peter Gnass à cause du caractère didactique du travail qu'il présentait au Musée d'art contemporain et aussi parce que son oeuvre, "Key West", opère une construction vs une déconstruction de l'objet sculptural par la planéité.

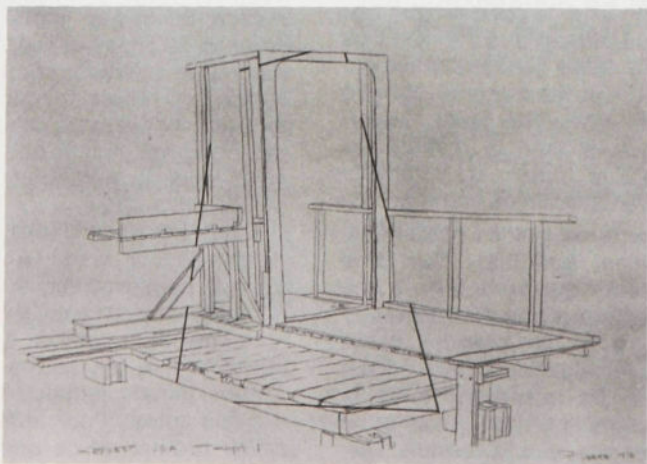
Si Peter Gnass nous propose une *construction* à partir d'un objet-référent, un *quai*, ce n'est pas qu'il entretient avec le quai un rapport direct d'imitation à un modèle initial, mais c'est plutôt que l'objet construit l'est en fonction d'une recherche pour une nouvelle structuration de l'espace. Gnass perçoit le *quai*,¹ il opère sur lui un découpage qui va lui permettre une nouvelle saisie de son objet afin de le faire parler sur la spatialité. Le *quai* a été vu, habité, observé, mais il n'est pas dans les intentions de l'artiste de situer son travail dans une approche anthropologique, où il y a déplacement d'un signe naturel dans un autre lieu le transformant en un signe culturel. L'oeuvre de Gnass, bien qu'elle fasse appel au souvenir et qu'elle puisse se teinter d'un certain romantisme, se caractérise par sa fabrication et son mode de présentation, et surtout par l'usage ou le *faire* pratiqué sur l'objet. La construction de l'objet n'a pas comme volonté la représentation dans le sens de "ressemblance, identité, cohérence, objectivité".² L'objet tire sa signification du travail de transformation pratiqué dans la disposition de ses deux parties constitutives (tridimensionnalité et plan graphique). Ce travail de transformation engendre un système relationnel entre les parties, pour produire une structuration particulière de l'espace.



Key West, Fla.: U.S.A.
sculpture en bois et acrylique
257 x 296 x 354 cm
Collection Musée d'art contemporain

Il a été question plus haut de la notion de souvenir en ce qui concerne le *quai*. Mais il serait plus juste de parler d'une modalité de *rappel* car Gnass choisit l'objet (nous reviendrons plus loin sur ce choix), il le photographie et c'est à partir de cette photo que s'élabore la série des dessins et la construction de l'objet comme de l'espace. Si la photographie nous permet d'identifier rapidement l'objet quai de même que lors du processus de reconnaissance, on se rend compte que cela n'est qu'une convention. Car l'objet soumis à notre perception, une fois connu, abandonne sa désignation figurative déterminée pour n'être plus qu'une construction élaborée à partir de manipulations et d'expérimentations. Nous ne pouvons voir dans ce que Gnass présente uniquement la narration d'un vécu social ou autobiographique, pas plus qu'il ne s'agit d'une quelconque anecdote autour de l'artiste. Si telle était l'essence de son oeuvre, nous pourrions aussi bien nous enliser dans la causerie. Mais nous sommes surtout intéressés à l'analyse de ce qui est, donc à l'objet et à sa signification. Commençons donc par le regarder, décrivons-le dans sa matérialité, puis, à notre tour de *construire* l'objet.

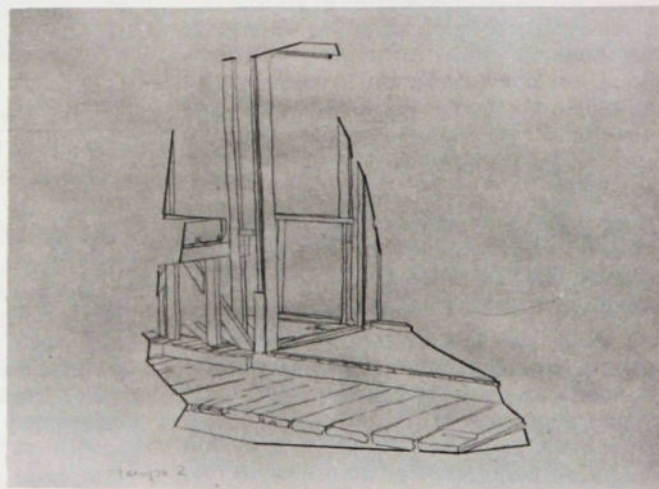
Trois éléments: une structure (8'6" x 10'7" x 9'9"), une série de cinq dessins et une photographie de Key West. La structure renvoie aux dessins et ces derniers à la structure: les deux s'appellent et se répondent. Les dessins présentent le quai photographié, ils indiquent des points de vue différents mais nous y reviendrons. La structure semble respecter les dessins perspectivistes. Pourtant dans la lecture que nous faisons de l'objet, les dessins ne sont pas là pour justifier la structure mais ils sont un élément du processus de mise en forme de l'espace.



Ils permettent également la compréhension du phénomène de déconstruction qui se manifeste à nous.

Une question se pose ici et elle concerne la photographie. Nous ne nous interrogeons pas sur la pertinence du photographique, mais sur le rôle de ce mode de représentation dans le processus d'élaboration de l'oeuvre. Sur la photographie il y a un lieu, Key West, et un élément de l'environnement, le quai. D'après ce que nous livre la photographie, le lieu paraît abandonné, pauvre et le quai se présente comme un bricolage saisonnier, semblable à ceux que l'on retrouve sur les rives de nos lacs. Gnass s'arrête à un lieu, à un environnement et à un objet, il les particularise. Pourquoi ces choix?

Le quai photographié est déjà dans un état de délabrement. Il porte sur lui des marques de pourriture, de délabrement qui correspondent à l'état tout aussi abandonné du lieu représenté. Pourquoi l'artiste s'est-il approprié ce lieu, ce quai? Faut-il y voir, à un autre niveau de lecture, la manifestation d'une opposition, construction vs déconstruction, c'est-à-dire la construction d'un espace neuf à partir d'une déconstruction (par la nature dans un premier



temps et par le travail de l'artiste dans un second temps), ou s'il faut y déceler un caractère sociologique? Une chose semble sûre, c'est que Gnass procède par un premier *codage*, qui est la représentation photographique, codage qu'il poursuit par cette opération de *décodage* que sont les dessins qui, à leur tour, subissent un *recodage* dont l'objet tridimensionnel est le résultat. L'élément figuratif, s'il semble être toujours le même, passe par les pôles "figuratif" et "non-figuratif" pour finir par se présenter comme une mise en scène visuelle de l'objet.

Revenons à l'oeuvre. L'objet est construit à l'aide de matériaux que Gnass a trouvés à Montréal. Il n'y a pas eu transport de matériaux de Key West à Montréal, du lieu référent au lieu d'exposition. Les matériaux ont été retenus (achetés) en fonction du rapport à ceux de l'objet-référent, mais non dans un but d'imitation. Ils servent à construire une structure voisine de celle du *quai* et l'intention est à rechercher au niveau d'une mise en scène, c'est-à-dire dans une organisation matérielle de l'objet qui serait prétexte à une démonstration. En fait, tout se passe comme si le quai, à cause de sa structure, avait été vu comme étant l'objet le plus adéquat (un peu comme lorsqu'on trouve le mot juste), pour exprimer la tension virtuellement présente entre le pictural (le trapèze jaune) et le sculptural.

Si on ne peut parler, ni d'imitation, ni de reproduction, une nouvelle question surgit, elle porte sur le choix des matériaux. Gnass, on le sait, se donne la peine d'y penser: ceux qui nous concernent sont usagés, salis, voire pourris. Rien ne nous suggère que la sélection des matériaux serait faite dans le cadre de l'"arte povera", il y a *choix* et non trouvailles, non plus qu'il ne s'agit d'utilisation de "déchets". Gnass, veut-il ici nous donner une nouvelle imagerie, ou veut-il indiquer encore une fois l'opposition entre le lieu-référent et le lieu-événement? Faute d'indices visuels que nous ne trouvons pas dans l'oeuvre, nous ne pouvons répondre à cette interrogation, même si les matériaux relèvent de la stylistique propre à l'objet construit.

Placé dans une pièce rectangulaire du Musée, l'objet tridimensionnel en occupait tout l'espace et le spectateur ne disposait que d'un espace de mouvement restreint, ce qui l'empêchait de prendre le recul nécessaire et pouvait même gêner la lecture maximale de l'oeuvre, qui demande à être observée à partir d'un point précis pour que joue le phénomène de déconstruction de la troisième dimension. L'objet se compose d'une plate-forme³ (des plan-

le premier dessin, Gnass pose un tracé qui réunit quatre points de l'objet, d'où résulte le trapèze. Une question se pose alors: ce tracé est-il partie intégrante des lignes perspectivistes dues à l'éclairage (naturel ou artificiel) de l'objet, ou s'il est une pure délimitation subjective? Face à ces deux possibilités, nous optons pour la première, l'éclairage, puisque nous savons que Gnass a déjà exploré dans ses travaux antérieurs une déconstruction de l'espace perspectiviste (référons-nous aux expositions du Musée d'art contemporain ou à celle de la Galerie Gilles Corbeil). De plus, nous ne possédons ni information visuelle, ni datation, donc pas d'ancrage temporel ou spatial qui permettraient de pousser plus avant l'analyse. Peut-être s'agit-il ici d'un jeu renouvelé des "ombres" portées et reportées, voire d'une simulation? Peu importe, ce qui compte c'est l'utilisation de la lumière qui produit un plan et par suite un détournement de l'objet, ce qui nous laisse suspendu à ce qui advient, à savoir la déconstruction de la tridimensionnalité par la planéité du trapèze.

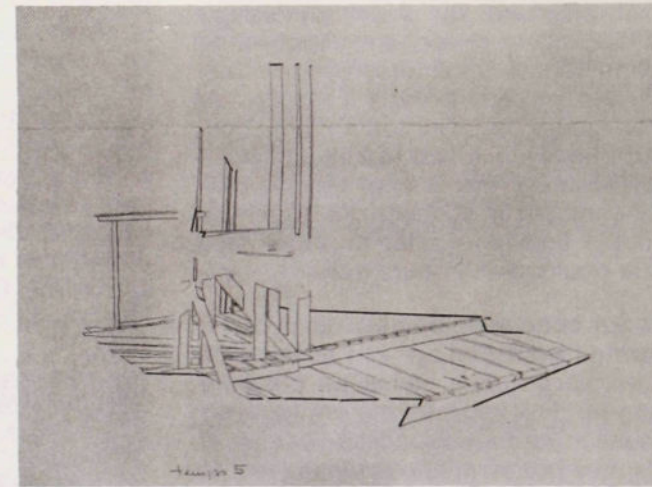
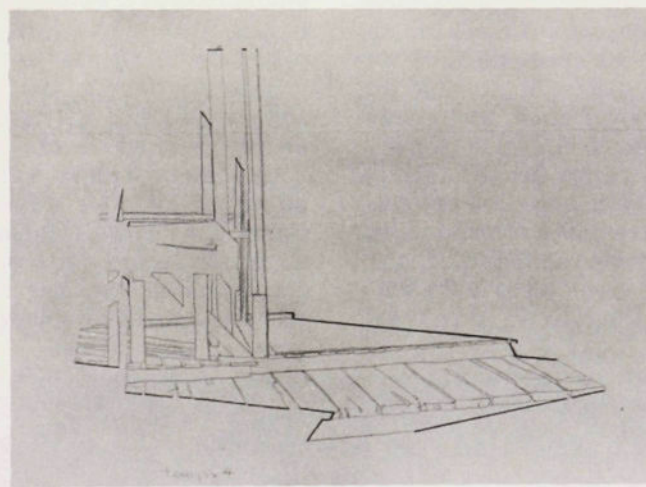
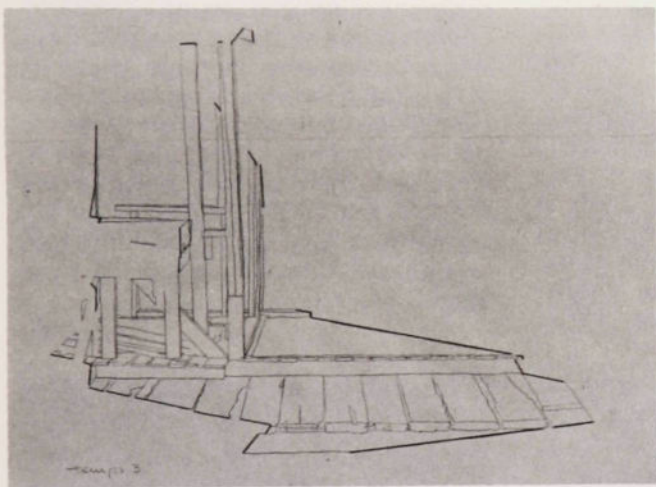
On a constaté dans un premier temps que l'objet-référent, le quai, pouvait avoir une certaine

lieu déterminé. Gnass pose et repose l'incessante question de la perception de l'espace et de sa structuration. Il n'y a pas dans son oeuvre de référence à un modèle, pas plus qu'il ne procède à une opération de coloriage. Son trapèze jaune, dès lors que nous sommes sensibles à la problématique exposée, cesse de n'être qu'une simple application de pigments colorés pour simuler la profondeur ou la planéité inhérentes à la peinture actuelle, mais est un élément de l'élaboration visuelle, de la *mise en forme de l'espace* et de la structuration spatiale.

La démarche suivie par Peter Gnass nous a semblé particulièrement adaptée à l'illustration de la problématique de "structuration de l'espace".⁴ Cette problématique fait partie d'un champ opératoire important en vue d'un renouvellement des propositions conceptuelles "chosifiantes" auxquelles s'identifient plusieurs de nos sculpteurs québécois.

Cette *tendance actuelle* où l'espace est *forme*, donc *construction*, élabore un nouveau sémantisme et oriente ses articulations vers l'instauration d'un langage spatial.

C.C.



ches épaisses, des contre-plaqués et des poteaux), reposant sur des blocs de ciment et des chevalets (comme ceux qu'on trouve en construction). À trois endroits de la plate-forme sont fixés des poteaux qui présentent une structure en châssis. Sur tout l'ensemble de la structure, des plans jaunes sont imprimés et s'unifient en une forme — le trapèze —; celui-ci est peint sur la plate-forme et sur les poteaux, en autant de plans jaunes morcelés (voir la photographie no 1). Les plans jaunes semblent répondre à un éclairage directionnel bien précis, comme celui qui correspond à l'orientation des rayons lumineux du soleil ou d'une lampe électrique. Nous n'avons pas de certitude à ce sujet, mais nous savons au moins que les plans jaunes sont des plans de lumière. La couleur contenue dans les plans jaunes, parfois filiformes, est étalée uniformément, elle est brillante et très épaisse dans son fini, mais sans masquer la rugosité du bois. À certains endroits, il y a des parties de bois non peintes et ces parties sont peut-être des "ombres" provoquées par les éléments verticaux de la construction, comme si on avait voulu fixer un moment précis de la journée.

En regardant les dessins, on constate qu'ils sont élaborés à partir du système de perspective à deux points de fuite (voir les photographies des dessins) et que l'objet-référent est dessiné selon des axes de coordonnées qui renvoient à quatre directions. Sur

importance. Mais cet élément cesse de nous retenir lorsque le plan jaune, le trapèze, agace ou s'amuse de notre perception et entraîne un questionnement sur ce qui *est*, non plus sur ce qu'a été l'objet. Alors, peinture ou sculpture? Construction vs déconstruction. Tout le dispositif de mise en scène s'annule, l'organisation matérielle est englobée au profit de l'énergie du mouvement circulatoire constant qui fait vaciller l'objet, support tridimensionnel, vers la bidimensionnalité. Même si le tracé jaune provient, comme nous le supposons, de la direction d'un éclairage et donc, d'une certaine façon, du hasard, n'empêche qu'il nous apparaît comme une découverte (ou redécouverte, peu importe) puisque c'est par l'exploitation de ce hasard que se produit la dynamique de l'oeuvre: celle-ci manifeste les positions relatives du pictural et du sculptural et exprime par le fait même la circulation entre ces deux positions. Gnass, on le voit, loin de laisser au hasard le travail de surgissement de la forme, en a guetté le parcours et grâce à des manipulations successives (dont les dessins tracent le cheminement) de confrontation et d'opposition, en fait naître l'interdépendance. Si l'objet tridimensionnel s'annule sous la pression du trapèze, celui-ci à son tour se redresse dans l'espace sous la poussée de la structure sous-jacente. On assiste à un constant mouvement d'aller-retour entre la tridimensionnalité et la bidimensionnalité, sans qu'il soit permis de fixer un instant l'objet en un

NOTES

1 Notons en passant qu'il semblerait que "(...) la perception même est déjà procès constructif, inséparable d'une interprétation (...)" PARIS, J., *Miroirs, soleil, espace*, Paris, Gallilée, 1973. p. 17.

2 *op. cit.*, *passim*

3 Il est tentant pour nous de faire une analogie car la construction se rapproche fort étrangement du décor de théâtre. Une plate-forme, les planches, sur lesquelles repose une structure ayant la forme de châssis aux coins arrondis, des ouvertures. On a en somme un fragment d'une réalité voire un certain schématisme; sur cette plate-forme et ces ouvertures se joue la scène entre le pictural/sculptural et l'espace, deux acteurs indissociables au récit de la "structuration spatiale". L'espace devient espace fictionnel en même temps qu'il est espace réel.

4 On se souviendra que les prémisses de cette problématique avaient été énoncées à Forum'76 (Musée des beaux-arts de Montréal) par l'oeuvre de Claude Tousignant, *Quinte* (5 éléments) et par celle de Pierre Granche, *Sculpture en transformation — critique des fonctions de l'apparence en évolution déconstructive au sujet de l'objet sculptural*. Cette problématique est réaffirmée d'une façon convaincante à *Tendances actuelles* par les artistes mentionnés au début (Nolte, Gnass, Tousignant, Granche).

Michel Lagacé: Dessins 1979

par Michel Lagacé

C'est un double problème qui se pose dans ce texte sur ma pratique, car c'est celui du rapport de l'artiste avec l'oeuvre et du discours qu'il fait de son oeuvre. En d'autres termes, il m'est nécessaire d'entreprendre un discours sur mon travail, dont la terminologie fait partie d'une critique formaliste qui ne peut entrevoir qu'une faible partie de l'oeuvre. Sans toutefois minimiser cette critique dont le langage englobe l'ensemble du questionnement qui s'établit entre ma position créatrice dans "le faire" et l'objet que je produis comme entité culturelle.

Mais est-ce que ce langage est suffisant pour englober à la fois le rapport des formes et de l'espace, et tout l'apport extérieur qui n'est pas directement lié aux problèmes picturaux et qui situe l'oeuvre dans une attitude plus globale? Je parle ici de l'affrontement du vécu générateur d'idéologies et de son application dans toutes les transgressions formelles projetées dans l'oeuvre. Je parle aussi de tous les phénomènes extérieurs au travail artistique, mais directement liés à une attitude philosophique et sociale, qui engendre toutes oeuvres contemporaines face à la pratique antérieure des arts.

Sur cette série de dessins 1979 qui forme l'exposition, je vais essayer de tirer les grandes lignes du discours que je peux avoir de ma pratique, en fonction de mon rapport à l'oeuvre et de mes préoccupations plastiques, et par le fait même idéologique.

La problématique de mon travail est avant tout une attitude visuelle dans le choix de la "figure" à la fois construite et qui se construit, car elle n'existe que par l'accumulation de passages successifs de jets de peinture en alternance avec le balayage des traits de crayons. Cette construction reste très explicite dans chacun des dessins 1979. Ces passages, je les nommerais traces: vocable que j'utilise ici comme élément évocateur d'une connaissance intuitive du rapport du geste et de son passage. C'est de cette action gestuelle dans "le faire" que me vient la découverte de mes signes: éléments de connaissance de mon geste par le résultat de mon action sur l'espace (papier).

Cette gestuelle reste importante à ma pratique expressive, car elle détermine mon plaisir dans la répétition d'une impression agréable (libérante). Elle identifie ainsi la "figure" comme une entité relative et subjective de mes émotions initiales (vision primaire du geste énergétique et de sa

trace comme passage de mouvement, de configuration et de texture organique).

Dans ces dessins 1979 (série "vibrato"), cette "figure" des passages vibratoires se déplace dans sa configuration, de la plus grande amplitude visible, donnée par la tension de la ligne noire en rupture avec la verticalité absolue, vers son annulation. La position de ces balayages dans l'espace rend compte de ma pratique à mettre en confrontation une gestuelle et une structure formelle de lignes horizontales plus un écran. Cette structure sert d'élément de rupture et situe à la fois la "figure" dans l'espace total du support (limite pratique) et dans l'espace d'une limite théorique, codée d'une ou deux lignes parallèles et d'un écran.

Cette limite théorique de l'espace par les lignes droites sert de champ idéal pour l'expérimentation du passage de la "figure" gestuelle dans la structure. Elle amène ainsi toutes les tensions et les contradictions de mon assemblage à un point limite de l'affrontement conflictuel, entre les traces gestuelles et la structure géométrique (exp: lignes droites recoupant l'espace global pour une amplification de l'horizontalité rectangulaire du support comme identité d'espace structuré.). Les éléments d'identification de cette structure se retrouvent

tous à la gauche du support à la fois comme continuité et comme légende au dessin.

Mon travail rend compte de la confrontation et de la coexistence que peuvent entretenir une gestuelle libérée et un espace structuré. J'établis par les lignes horizontales dans ces dessins une tension retenue, avant la rupture de l'énergie de propagation de tout le mouvement gestuel de la "figure", vers une occupation presque totale de l'espace de la feuille. C'est à ce moment vécu de ma pratique que j'arrive à l'identification du rapport intuitif que j'ai avec mon travail inscrit dans la matière picturale. C'est un potentiel de connaissance sur "l'esthétique" et sur les rapports idéologiques qu'elle entretient avec l'homme dans la pratique de l'art.

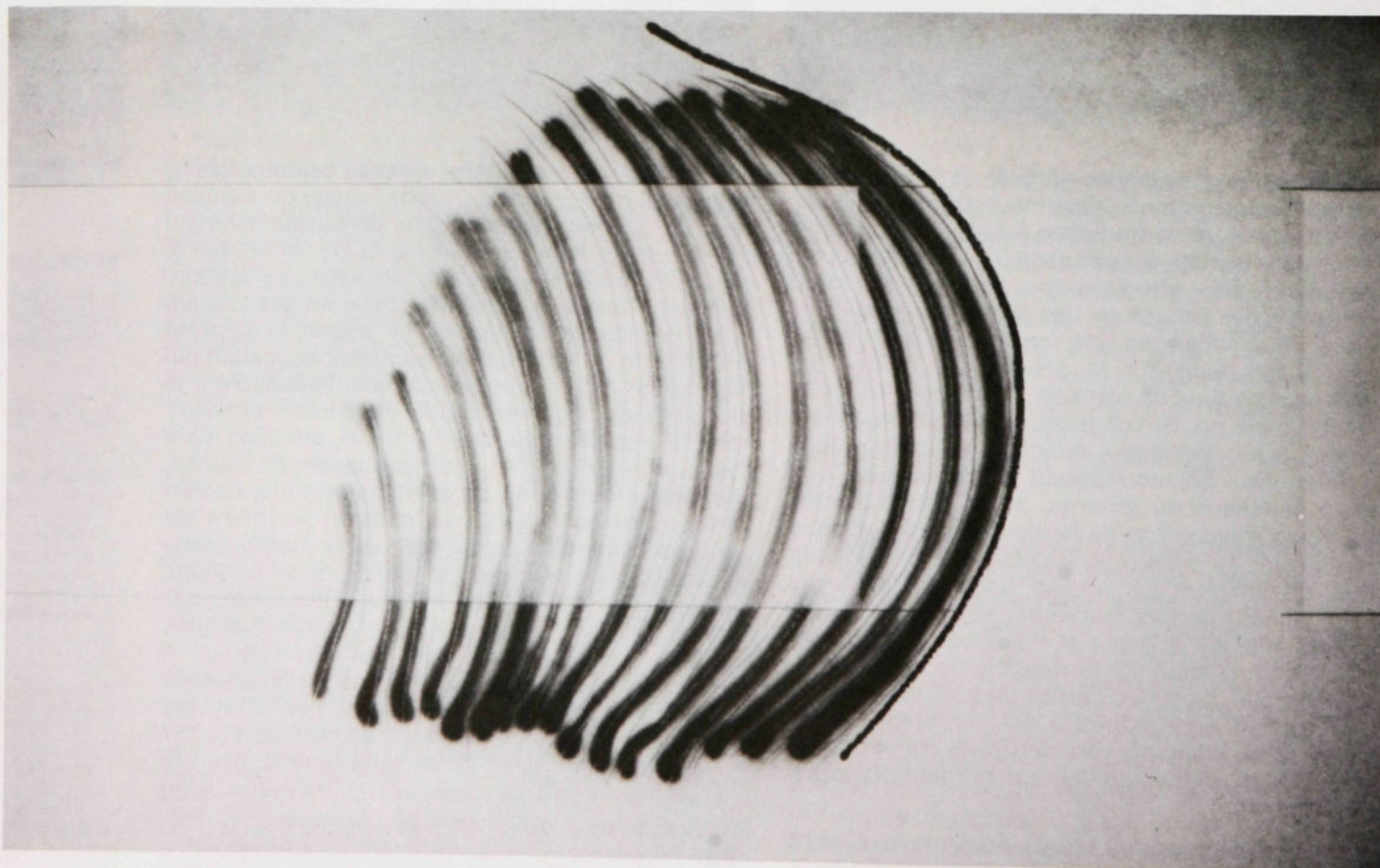
Par le fait de ces assemblages de tensions contraires et de leur coexistence, j'arrive à la naissance de l'ambiguïté, l'un des seuls stimulants corrosifs de la réalité, servant de dépassement dans la spécificité de l'art comme pratique de connaissance et de communication vers l'imaginaire.

Une autre lecture s'ajoute à cette approche de mes dessins. C'est la vision par l'écran transparent qui resitue une partie de la surface et qui laisse voir le passage de la "figure" comme un assemblage de traces

pouvant être vu et vu-à-travers un filtre qui diminue l'intensité de vision (sourdine). Cette surface à demi-visible replace le questionnement qu'on a de l'oeuvre au premier contact critique du regard sur le dessin, dans la vérité du visible; comme élément de remise en situation du voir et de son amplification (renforcement d'ambiguïté). Qu'apporte en fait cette remise en situation du voir dans la connaissance de l'esthétique et de ses rapports de force? C'est en quelque sorte une relocalisation de l'univers par la pratique intériorisée d'un individu qui s'exprime dans la matière au-delà de la fabrication. C'est mettre en situation de crise toutes les forces divergentes pour arriver à comprendre l'universalité de nos rapports à l'évolution qualitative de la vie.

Mais comment ne pas éviter les contradictions entre ces mots sur l'oeuvre et l'oeuvre elle-même? Je reste conscient des lacunes de ce discours sur ma pratique puisque l'oeuvre a son propre langage visuel et qu'elle peut entretenir un tout autre niveau de communication avec le public et même le critique. Mais là n'est pas mon propos puisque ma pratique est en soi mon langage expressif et que ce texte n'exprime que le rapport intuitif que j'ai de mon travail.

M.L.



Vibrato, no 8, 1979
Huile pulvérisée et crayon de couleur
36" x 68"
Collection de l'artiste

Entretien avec Penalba

(suite)

souhaitais avoir tout de suite de la terre sous les doigts pour attraper cette forme avant qu'elle ne disparaisse. J'ai couru dans mon atelier chercher de l'argile; et lorsque je suis revenue, la lumière n'était plus la même, et je n'ai pu retrouver cette émotion première.

C'est très mystérieux l'inspiration. C'est un moment pendant lequel on voit ce qui est tellement inexistant. Ce papier n'était peut-être qu'une coïncidence de ce que mon esprit cherchait.

N.B.: Et comment vous viennent vos titres?

P.: Mes titres ne précèdent jamais l'oeuvre. Par exemple, un jour, je venais de terminer une petite sculpture qui avait des formes d'envol, et je voulais absolument que l'on sente ce mouvement — je ne fais jamais de sculptures mobiles, ce qui ne signifie pas qu'elles n'ont pas de mouvement quand on les regarde.

Au moment où je terminais cette oeuvre, le printemps commençait. Et je vis à travers les vitres de mon atelier, un bambou plein d'oiseaux qui sautaient de branches en branches. Et le bambou se balançait, portant en lui le rythme de ma sculpture; je l'ai nommée spontanément, **Dans les bambous.**

N.B.: Alicia Penalba, vous sentez-vous une artiste argentine?

P.: Je trouve drôle votre question (rires). Je me sens liée à mes origines de paysages: Patagonie, Pampa... Vous savez, l'individu se forme dans l'enfance. Tout individu est marqué par son enfance. On hérite beaucoup. On découvre vite que l'on hérite de ses ancêtres une manière de vivre: que ce soit la façon de marcher, les gestes... Il y a l'héritage d'un côté, et il y a le **vécu** personnel de l'enfant, de l'autre: quand vous découvrez la nature, quand vous découvrez les montagnes, quand vous découvrez les fleuves, quand vous découvrez à travers vos jeux d'enfant, l'eau, les coquillages... Il y a aussi la découverte d'endroits déterminés que l'on portera toujours en soi parce que, ce que l'on a appris et aimé, ce que l'on a découvert pour la première fois, c'est ce qui forme et que l'on n'oublie jamais. C'est un "avoir", un trésor. Heureusement ou fatalement, je suis sud-américaine.

N.B.: Pourquoi avez-vous choisi Paris comme lieu de vie et de travail?

P.: C'est facile à répondre. C'est presque une question inutile (rires). Il faut reconnaître que Paris a une expérience de civilisation, unie à un calme de jugement qui sont très profonds et très importants. J'aurais pu choisir des pays qui sont très puissants au niveau créatif comme l'Amérique du Nord actuellement, et qui vont plus loin que nos pays d'Amérique du Sud. Ceux-ci sont demeurés plus fermés, plus loin de la création originelle; mais de toute façon, même l'Amérique du Nord n'arrive pas à être aussi universelle que Paris. L'Amérique est l'Amérique. Son art est américain. À Paris, tout existe et trouve sa place. C'est cela l'universalité.

N.B.: Que signifie pour vous le mot **beauté**?

P.: Exactement la définition que l'on trouve dans les dictionnaires (rires).

N.B.: C'est-à-dire...

P.: Beau, c'est ce que l'on a décidé qu'une majorité accepte comme beau.

N.B.: Et pour vous, c'est la même chose?

P.: Non. Beauté proprement dite, je n'utilise pas le concept de la même façon évidemment. Ce qui est beau, c'est une sorte de foi dans ce que l'on trouve beau...

N.B.: Vous aimeriez que tout le monde aime ce que vous trouvez beau. On sait fondamentalement que l'artiste qui vit dans son siècle, doit souvent faire face

pendant très longtemps à un refus, une incompréhension...

P.: Vous semblez vouloir dire que c'est devenu pour les artistes un mot maudit. Car le beau s'inculque avec la publicité, les poncifs de la culture. À ce moment-là, comme disait Picasso, je fais tout mon possible pour détruire cette idée du beau, du joli. Et pourtant, au niveau anecdotique, Picasso a toujours aimé des femmes — plutôt belles — dans le goût de la beauté communément admise. Il y a ici quelque chose à éclaircir.

Lorsque l'on dit, c'est une belle femme. En général, il y a quelque chose de vrai; c'est une femme laide, il y a quelque chose de vrai aussi. Alors! Même Picasso a fait des choix physiques qui correspondaient à une définition classique de la beauté. Mais ne plaisantons plus...

Dans l'art, c'est très différent. Ce qu'il voulait dire, c'est qu'on avait banalisé les canons de la beauté et elle n'existait plus. On l'avait stigmatisée. Ainsi le mot avait perdu son sens. Ce n'était plus vraiment la découverte de la beauté d'un enfant à qui on n'a rien expliqué et qui vous dit "cela me plaît" ou "ne me plaît pas". On n'avait plus de jugement propre. Et c'est cela qu'il a voulu montrer: qu'il fallait détruire, comme les Dadaïstes, cette vision stigmatisée de la beauté pour retrouver l'instinct vrai de chacun.

N.B.: Et pour vous?

P.: Pour moi, c'est la même chose. Je fais une sculpture que beaucoup de gens n'arrivent pas à comprendre. Il faut qu'ils la voient plusieurs fois pour pouvoir dire si ça leur plaît, ou tout le contraire. Ils ne savent pas toujours dire s'ils trouvent telle oeuvre belle. Ils ne savent pas toujours ce qui les attire. Ça demeure un mystère...

Au fond, pour moi, ce qui est beau, c'est ce qui fait la joie de mon esprit; c'est ce qui me donne envie de vivre. Quand je vois Matisse, je suis heureuse que, dans la vie, une telle oeuvre existe, et je la trouve belle.

N.B.: Comment êtes-vous venue à faire parallèlement à vos sculptures, des bijoux?

P.: Tout peut être une oeuvre d'art, autant un bijou qu'un objet. Même le stylo que vous tenez actuellement, peut être une oeuvre d'art comme beaucoup d'objets usuels.

Ce que l'être humain cherche, même s'il le dit rarement, c'est la séduction des autres. On aime être aimé. Et les bijoux servent à cela aussi.

C'est un ami, conservateur d'un musée allemand de Darmstadt qui, voyant mes petites sculptures, m'a incité à façonner dans un métal précieux des bijoux qui reprendraient certaines idées contenues dans ma sculpture. Je me suis réjouie à la pensée qu'une femme puisse porter sur sa poitrine une petite sculpture qui rehausserait sa personnalité, qui donnerait du poids à son esprit en la singularisant. Et cela m'a semblé important.

Ce n'est pas avant tout un bijou avec une signature d'auteur qui m'intéresse. Il y a beaucoup d'artistes qui jouent sur leur nom pour attiser le snobisme de ceux qui désirent porter des signatures célèbres dans les salons. Moi, je ne travaille pas dans cet esprit; je désire sincèrement que mes petites sculptures permettent de faire rayonner, d'éclairer la beauté de ceux qui les portent. Je souhaite que mes bijoux leur donnent quelque chose d'autre.

N.B.: Que représente pour une artiste telle que vous la notion de musée et de galerie?

P.: L'un et l'autre existent parce qu'ils sont nécessaires à notre société, car sinon ils n'auraient point l'audience que l'on a connue jusqu'à maintenant. L'amateur d'art a quand même besoin d'un certain appui. Je pense que les galeries sont nécessaires et que les musées sont plus que nécessaires.

Les musées devraient être des maisons ouvertes et non des lieux pour une élite

restreinte. Des maisons ouvertes dans lesquelles on donnerait toute facilité au peuple afin qu'il puisse y retrouver une sorte de foyer, de "chez soi". Dans les musées, il devrait y avoir des lieux pour les enfants où ils respireraient la joie de vivre dans un monde à eux. Un lieu (le musée) où les parents auraient le plaisir, sans entrave, d'entrer en contact avec des oeuvres. La plupart des gens du peuple ne peuvent pas aller vers l'oeuvre d'art, car ils ont trop de préoccupations; leur temps est compté. Actuellement le musée n'est pas une maison ouverte, mais le privilège d'une élite.

Je souhaiterais que les musées facilitent leur accès à tout le monde. Le public doit pouvoir aller au musée comme lorsqu'il va au printemps dans les champs faire un pique-nique. Car à ce moment, il va jouir de la vie, il va découvrir quelque chose qui va entrer doucement dans son esprit. Il va prendre un plaisir. Il ne va pas à l'école. Et l'Art doit être créatif pour l'individu, en l'éloignant de l'éphémère de notre condition humaine.

Note biographique

par Normand Biron

Née en 1913 dans la province de Buenos Aires, Alicia Penalba passe la plus grande partie de son enfance au Chili et en Patagonie. Très jeune, elle se met à peindre et remporte plusieurs prix dans les Salons. Boursière du Gouvernement Français en 1948, elle s'inscrit à l'École Nationale des Beaux-Arts où elle obtient la médaille de gravure.

En 1951, elle exécute sa première sculpture non figurative. Après avoir exposé au Salon de Mai (Paris, 1952), elle participe au Salon de la Jeune Sculpture (Paris) de 1952 à 1957. Après plusieurs expositions individuelles et de groupe, elle est invitée avec six autres sculpteurs à exposer au Guggenheim Museum de New York ainsi qu'à la Pittsburg International Exhibition au Carnegie Institute (1958). En 1959, Penalba est invitée à présenter trois sculptures à la 2ème Documenta à Kassel. Ensuite les expositions ne cesseront de se multiplier; elle exposera au Museum Haus Lange (Krefeld), au Rotterdamsche Kunstkring à Rotterdam, au Cleveland Museum of Art (1960)... Et en 1961, Penalba obtient le Prix International de sculpture à la 6ème Biennale de Sao Paolo. Invitée dans le monde entier, l'artiste expose à Zurich, à Spoleto ("Sculpture Nella Città"), à Vienne (Museum des 20 Jahrhunderts), à New York (Guggenheim Museum), à Rio de Janeiro (Museu de Arte Moderna)... En 1963, Penalba exécute sur place à Saint-Gall douze sculptures en béton pour les nouveaux bâtiments de la Hochschule. En 1964, elle est invitée à la 3ème Documenta à Kassel...

Il serait ici trop long de mentionner toutes les expositions auxquelles a parti-

cipé le sculpteur. Qu'il nous soit permis de dire incomplètement qu'elle fut exposée et réexposée dans divers Musées, Biennales, Fondations et Galeries: Tokyo; Washington; la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence; Bâle; Lausanne; l'Exposition Internationale de la Sculpture à Montréal (1967); le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; le Anvers Middelheim (1969); le Palais des Doges lors de la Biennale de Venise (1972); Nouvelle-Zélande et Australie (1973); Mexique, Venezuela et Colombie (1973); Moscou, Leningrad (1975); Caracas, Madrid, Paris, Seoul (Corée du Sud), Milan, Beauvais (1976)... En 1974, Penalba reçoit le prix Gulbenkian pour la sculpture.

À ce jour, trois monographies lui sont consacrées; vingt-trois ouvrages parlent longuement de son oeuvre sans compter la multitude d'articles et de préfaces qui témoignent de Penalba comme l'un des plus grands sculpteurs de notre siècle. Tel que le soulignait très justement le célèbre poète chilien Pablo Neruda: "Volcans et glaciers du grand Sud d'Amérique — de l'Amérique du Sud — ont été de bons professeurs pour nous autres, petits créateurs nés en ce lointain silence. Jamais je n'oublierai les explosions volcaniques de lumière ardente, la secousse tellurique qui impose sur la cordillère, sur la neige étincelante, sur la terreur humaine, des formes nouvelles à peine détachées de l'utérus terrestre.

"De même, pendant que craquait la planète, descendaient des hautes solitudes des fleuves blancs qui laissaient dans l'eau des figures colossales, filles des glaciers australs.

"Ainsi Alicia Penalba apprit à construire des étoiles. Elle les fait de pierre ou d'argent, d'or ou de bois, mais toujours en les détachant du magma originel ou de la blancheur éternelle. Ses créations rugueuses et explosives conservent le sceau originel de ce silence, de ces tonnerres qui détruisent et créent. Les rues du monde, les cités marquent leurs artistes d'une encre indélébile, de bazar ou d'officine. Ceux qui viennent de l'espace gardent le front marqué par la bourrasque, par le feu, par le froid ou par la géographie.

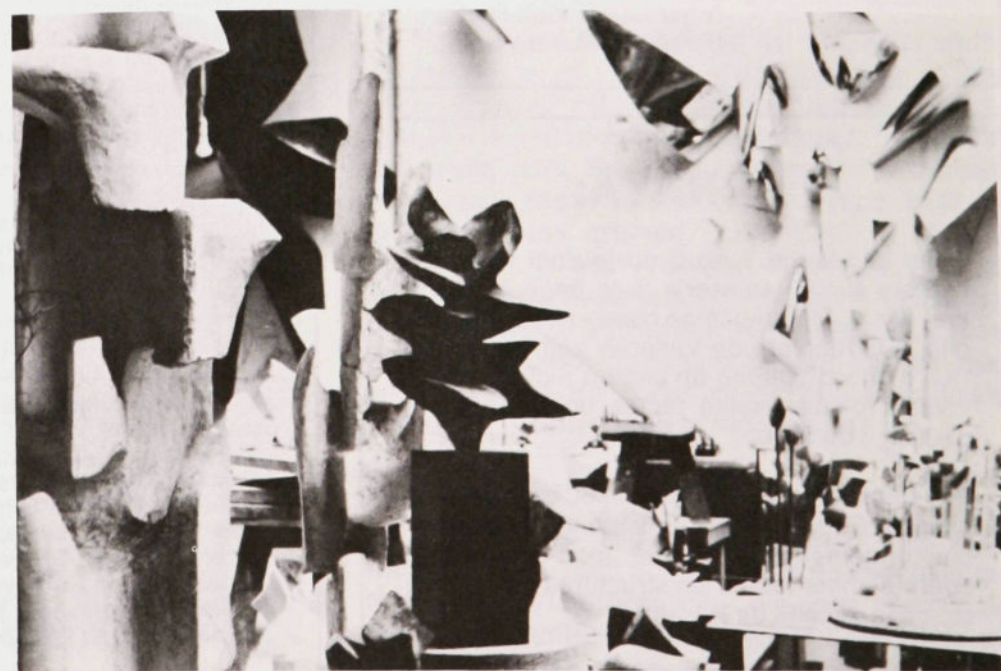
"Et je lis au front puissant de Penalba les signes que je connus là-bas loin dans la plus haute transparence ou dans la ténacité: signes naturels de la grandeur."⁽¹⁾

N.B.

(1) Je tiens à remercier la directrice de la Galerie Française Tournié (Paris) de m'avoir permis de faire la connaissance de Penalba.

Tous mes chaleureux remerciements à Madame Penalba pour l'amitié avec laquelle elle m'a reçu, à quelques reprises, dans son atelier de Paris.

(2) Pablo Neruda, *Pour Alicia Penalba*, Paris, février 1972.



LES ACTIVITÉS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Service d'ANIMATION

Calendrier des événements

DÉCEMBRE 1979

le dimanche 2
à 15 heures

Films
Trois courts métrages traitant de l'Expressionnisme allemand et de l'artiste Oskar Kokoschka

1. **Cri et Connaissance**, 1964 Belgique, 40 min., n/b
2. **The Expressionist Revolt**, 1957 États-Unis, 10 min., (V.O.A.)
3. **Kokoschka** Giorgio Para, 11 min., (V.O.A.)

le jeudi 6
à 20 heures

Film "La Toile d'araignée", de Jacques Giraldeau, 121 min., coul., 1979. Rencontre et discussion avec le cinéaste. "Fenêtre ouverte" sur l'art, La Toile d'araignée déploie un univers à plusieurs facettes qui s'opposent, se complètent ou se répondent tant par la diversité des expériences décrites que par leur succession.

le dimanche 9
à 15 heures

Reprise des films du dimanche 2 sur l'Expressionnisme allemand et Oskar Kokoschka.

du mercredi 12
au dimanche 16

"Décomprendre le sourire d'une perle" de Rober Racine.
Cette installation se veut un geste romantique, un regard de la mer, le chant d'une perle... au studio.

ERRATA:

Dans le volume 7 no 5 du journal Ateliers, à l'article sur la tapisserie, à la page 3, il fallait lire, à la fin du deuxième paragraphe: Brouillet, elle, à la manière de Vasarely voit les tapisseries d'abord comme un champ pictural qu'elle investit d'une qualité tactile uniforme par le gaufrage du tissu.

À la page 3, il fallait lire à la fin du sixième paragraphe: Cette oeuvre participe au mouvement environnemental alors que Jean-Jacques Giguère élimine toutes les structures pour s'attacher à la densité de la trame.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

Calendrier: octobre-novembre-décembre 1979

La révolution automatiste

- Centre d'art de Baie St-Paul, Baie St-Paul, Québec 15 septembre au 15 octobre 1979
- Galerie d'art de Matane, Matane, Québec 1er novembre au 30 novembre 1979
- Commission culturelle de la Ville d'Amos, Québec 15 décembre 1979 au 15 janvier 1980

Dix ans de propositions géométriques

- Musée de la Mer Inc., Havre-Aubert, Iles-de-la-Madeleine, Qué. 15 septembre au 15 octobre 1979
- Galerie d'art de Matane, Matane, Québec 1er novembre au 30 novembre 1979

Jean Dallaire

- Musée de la Mer Inc., Havre-Aubert, Iles-de-la-Madeleine, Qué. 1er novembre au 30 novembre 1979

Galerie d'art

- Galerie d'art du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, Québec 27 décembre 1979 au 17 janvier 1980

Dessin et surréalisme au Québec

- Galerie le Tournassin, Amqui, Québec 1er novembre au 30 novembre 1979
- Centre d'art de Baie St-Paul, Baie St-Paul, Québec 15 décembre 1979 au 15 janvier 1980

Nouvelle figuration en gravure québécoise

- Musée régional de Rimouski, Rimouski, Québec 7 octobre au 25 octobre 1979
- Centre culturel de Val d'Or, Val d'Or, Québec 1er novembre au 30 novembre 1979
- Salle Tremblé, Collège d'Alma, Alma, Québec 3 décembre au 31 décembre 1979

Abstraction lyrique en Europe

- Centre National d'Expositions, Jonquièrre, Québec 1er décembre au 31 décembre 1979

Artistes américains contemporains

- Place des Arts, Montréal, Québec 23 octobre au 25 novembre 1979
- Salle Tremblé, Collège d'Alma, Alma, Québec 1er décembre au 1er décembre 1979

La photographie de 1900 à 1950

- Mouvement Socio-culturel, La Tuque, Québec 15 octobre au 15 novembre 1979
- Musée maritime de L'Islet, L'Islet-sur-Mer, Québec 1er décembre au 31 décembre 1979

Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970

- Musée François-Pilote, La Pocatière, Québec 15 octobre au 15 novembre 1979
- Centre National d'Expositions, Jonquièrre, Québec 1er décembre au 31 décembre 1979

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise

- Centre National d'Expositions, Jonquièrre, Québec 15 octobre au 15 novembre 1979

Regard sur l'oeuvre d'Albert Dumouchel

- Collège Bourgchemin, Camp St-Hyacinthe 9 octobre au 19 octobre 1979
- Collège Ahuntsic, Montréal 29 octobre au 9 novembre 1979
- Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse 19 novembre au 30 novembre 1979
- Collège André-Grasset, Montréal 10 décembre au 21 décembre 1979

Aspects de la photographie québécoise contemporaine

- Collège André-Grasset, Montréal 9 octobre au 19 octobre 1979
- Collège Édouard-Montpetit, Longueuil 29 octobre au 9 novembre 1979
- Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal 19 novembre au 30 novembre 1979
- Collège Maisonneuve, Montréal 10 décembre au 21 décembre 1979

La Bibliothèque et le Centre de documentation

Ouvert du mardi au vendredi, de 10h à 17h de septembre à mai, accessible au public les samedis et dimanches, de 12h à 18h.

EXPOSITIONS

Janvier, février, mars, avril, mai, juin 1980

29 nov. - 13 janvier:

HOMMAGE À KOKOSCHKA

Plus de 100 oeuvres graphiques de la collection du Comte Bethusy-Hull d'Autriche. Une exposition itinérante de l'International Exhibitions Foundation de Washington.

6 déc. '79 - 13 janvier 1980:

YVES GAUCHER

Série "Jéricho" 1978.

6 janv. - 24 février:

PIERRE AYOT, 1979

Oeuvres graphiques et installations.

6 janv. - 24 février:

PIERRE GAUDARD

Photographies - "Les Prisons"

17 janv. - 2 mars:

NOUVELLE FIGURATION ALLEMANDE EN PEINTURE.

28 fév. - 13 avril:

GABOR SZILASI

6 mars - 20 avril: FERNAND LEDUC - 1971-1979
Les Microchromies.

6 mars - 20 avril:

JOCELYNE ALLOUCHERIE

24 avril - 8 juin:

WILLIAM VAZAN

24 avril - 15 juin:

GRAVURE DU QUÉBEC PANORAMA.

24 avril - 8 juin:

DESSIN ET SURRÉALISME AU QUÉBEC

Une exposition du Service des expositions itinérantes.



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

Responsables: Gilles Godmer
Danielle Potvin

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 1979
Bibliothèque nationale
du Québec
ISBN: 0382-5124

BIENNALE
DE LA NOUVELLE
TAPISSERIE
QUÉBÉCOISE

BIENNALE
DE LA GRAVURE
À SHERBROOKE

JEUNE
SCULPTURE
AU QUÉBEC

vie des arts

373, RUE SAINT-PAUL OUEST
MONTRÉAL, P.Q.
H2Y 2A7
TÉL.: 282-0205

AUTOMNE
NUMÉRO 96