

L'ART CONCEPTUEL,  
UNE PERSPECTIVE

## Une entrevue avec Claude Gintz et Juliette Laffon

PIERRE LANDRY

**L'**EXPOSITION *L'art conceptuel, une perspective*, conçue, réalisée et mise en circulation par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, sera présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 5 août au 21 octobre 1990, après Paris (novembre 1989 – février 1990), Madrid (Caja de Pensiones, mars – avril 1990) et Hambourg (Deichtorhallen-Austellungs, mai – juillet 1990). Dans sa forme montréalaise, l'exposition regroupera quelque 150 œuvres de plus de 30 artistes dits «conceptuels» ou dont le travail peut être rapproché des diverses questions soulevées par ce mouvement durant les années soixante et au début des années soixante-dix. ■ Cette entrevue porte notamment sur l'accrochage (son rapport au concept de l'exposition), sur la forme prise par le catalogue et sur les critères à l'origine du choix des artistes. Elle a été réalisée le 25 avril dernier avec Claude Gintz, commissaire de l'exposition et Juliette Laffon, conservateur au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

J'aimerais d'abord que nous parlions du type d'accrochage que vous avez choisi de privilégier et qui, sans être strictement chronologique, respecte tout de même une certaine chronologie dans l'ordre de présentation des œuvres. Dans quelle mesure cet aspect de l'accrochage reflète-t-il le concept de l'exposition?

CLAUDE GINTZ. Je pense qu'on ne peut pas ignorer, quand on fait une exposition rétrospective sur un mouvement artistique, son extension au cours de la période considérée, en l'occurrence, une décennie allant du début des années soixante au début des années soixante-dix. On a donc tout d'abord essayé de montrer un certain nombre d'œuvres qu'on pourrait qualifier de «préconceptuelles» (ou de «protoconceptuelles»), dans lesquelles certaines des prémisses concernant l'art conceptuel étaient déjà formulées. Je pense par exemple à certaines pièces de Robert Morris du début des années 60, à Piero Manzoni, à certaines œuvres de Stanley Brouwn... On voit ensuite se dégager quelques thématiques ou tendances, avec d'une part le passage du visuel au linguistique — d'un système de représentation utilisant les signes visuels à un système de signes linguistiques — et d'autre part cette autre caractéristique de l'art conceptuel que sont les notions de temps et d'espace, de temporalisation de l'espace et de spatialisation du temps. Puis, à l'intérieur même de l'art conceptuel, parmi ses principaux protagonistes, on peut déceler certaines oppositions, certains rapports dialectiques entre les artistes qu'on pourrait identifier comme étant les héritiers de l'École de New York — l'idée d'une certaine forme de pureté de l'art, de son autonomie, étant ce que j'appelle l'héritage de l'École de New York — et ceux qui ont introduit une thématique qui n'est plus la pureté de l'art, mais au contraire un rapport entre l'art en tant qu'activité culturelle autonome et le monde dans lequel cet art fonctionne et s'inscrit.

Vous pensez par exemple à Buren et à Haacke...?

C.G. Je pense à Dan Graham, à Buren, à Broodthaers, à Haacke, et d'une certaine manière aussi à Lawrence Weiner. Mais pas seulement. On en retrouve aussi parfois l'écho chez Joseph Kosuth lorsqu'il utilise les media comme support, ou encore à Robert Barry dans certains travaux bien précis.

JULIETTE LAFFON. J'aimerais ajouter qu'une exposition doit toujours prendre en compte un espace donné. Au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nous disposions, d'une part, d'un vaste espace non cloisonné — sorte de grand couloir, et d'autre part, de deux larges salles carrées plus autonomes. Ce circuit nous a donc imposé ses contraintes mais c'est en restant au plus près du concept de l'exposition que les options ont été prises.

Au-delà de la chronologie dont nous venons de parler, et bien qu'il s'agisse d'un art caractérisé par une certaine perte de la visualité, est-ce que l'impact strictement visuel des œuvres (car il s'agit toujours d'œuvres «exposées») est intervenu au moment de l'accrochage? Dans quelle mesure avez-vous dû tenir compte de cet aspect?

J.L. La configuration des espaces excluant une succession de salles consacrées chacune à un artiste en particulier a donné lieu à des voisinages intéressants, à des rapprochements heureux et à un parcours non dénué de poésie.

C.G. Il est certain que c'est aussi une des tensions à l'intérieur de l'art conceptuel. Bien que beaucoup de travaux d'artistes conceptuels renoncent à la visualité, on s'aperçoit, quand on parcourt une exposition comme celle-là, que plusieurs œuvres sont très visuelles. Mais il y en a aussi certaines qui le sont moins.

J.L. Il s'agissait aussi de choisir un dispositif d'accrochage très discret qui, dans la mesure du possible, respectait

documentation photographique. Cette forme est très différente de celle adoptée par certains catalogues de l'époque conceptuelle (pas tous, certes), alors que le catalogue avait parfois tendance à induire un certain «désordre», une certaine complexité de lecture, à «faire œuvre»...

C.G. Disons simplement que nous n'avons pas eu la prétention de vouloir reconstituer les catalogues d'art conceptuel réalisés à l'époque. Ils ont eu lieu, ils existent et font maintenant partie de l'histoire. Le rôle d'une exposition rétrospective, c'est de commencer à historiser, qu'on le veuille ou non. D'amorcer ce processus et de l'assumer. Il y a donc une sorte de phénomène d'alchimie ou de transformation qui se produit et auquel il serait vain de vouloir résister.

J.L. Il est vrai qu'il nous a semblé très important que le catalogue témoigne également de ce processus d'historisation de l'art conceptuel. Nous avons donc voulu privilégier, sans prétendre être exhaustif, l'information plutôt que l'image. Nous avons cherché aussi

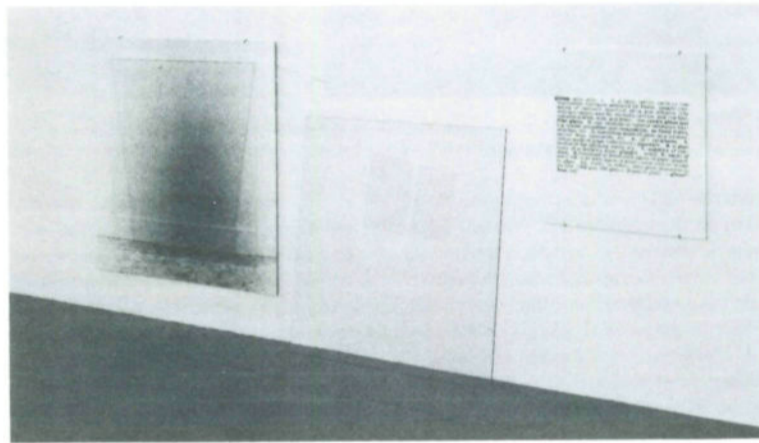
Kawara au Moderna Museet à Stockholm (1980), de Lawrence Weiner au Stedelijk Museum à Amsterdam (1989) et de Joseph Kosuth au Muhka à Anvers (1989)... Il y a eu aussi l'exposition «Art Conceptuel I» organisée par le CAPC à Bordeaux en 1988 mais dont le propos était différent du nôtre.

C.G. ... qui présentait un nombre limité de pièces d'un certain nombre d'artistes conceptuels.

J.L. ... qui ne mettait pas l'accent sur l'émergence de l'art conceptuel et était centrée sur quelques travaux des artistes considérés habituellement comme conceptuels. Que je sache, il n'y a pas eu d'autres tentatives en Europe et aux USA.

Parlons maintenant, pour terminer, du choix d'artistes que vous avez fait. Pourriez-vous nous préciser quels sont les principaux critères à l'origine de ce choix?

C.G. Il y a un certain nombre de gens dont la présence s'imposait, presque par définition, des artistes qui ont d'emblée été considérés comme des artistes conceptuels. Je pense aux Américains Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Douglas Huebler et Robert Barry, ainsi qu'à l'Allemande Hanne Darboven (qui vivait à l'époque à New York), au Japonais On Kawara et à Sol LeWitt, également. À cette liste de départ, il faudrait ajouter ces artistes qui ont été associés de près ou de loin à l'art conceptuel, c'est-à-dire à ces problèmes comme la perte de la visualité, la transformation du signe visuel en signe linguistique. La présence d'artistes comme Marcel Broodthaers, Daniel Buren, comme Hans Haacke, nous a donc paru s'imposer, de même que celle de certains représentants italiens comme Alighiero e Betti et Giovanni Anselmo. Il est certain qu'un artiste comme Dan Graham a également été très important pour l'art conceptuel, dont il a été lui aussi un des premiers protagonistes. De même pour Mel Bochner, dont l'exposition à la School of Visual Arts, en 1966, représente une sorte d'amorce de reproductibilité du projet artistique par des moyens mécaniques. Si on parle maintenant des préconceptuels, nous avons déjà mentionné Piero Manzoni, Robert Morris, Stanley Brouwn. Certains pourraient aussi s'étonner de la présence «a-typique» de noms tels que Claes Oldenburg ou Dan Flavin, le premier se situant, bien entendu, plutôt du côté du Pop art, et le second, de l'art minimal, effectivement, mais certains de leurs travaux peuvent précisément suggérer des correspondances intéressantes, des «corrélations expressives»... Enfin, il ne faut pas oublier la participation de Michael Asher. Il refuse que son travail de l'époque soit «re-présenté», donc *historisé*. Logique avec lui-même, il a voulu que l'objet de son intervention soit l'existence même de cette exposition rétrospective...



Joseph Kosuth. *Glass One and Three*, 1965. Verre, photographies. Collection MJS, Paris

la présentation de l'époque: des cadres ordinaires, des vitrines sobres réactualisant des modèles qui avaient cours dans les années 70, ont été retenus. La feuille de papier simplement punaisée au mur, sans cadre, aurait été probablement la présentation la plus juste de certaines œuvres de Robert Barry, mais impossible ici pour des raisons de sécurité.

Vous avez donc essayé d'atteindre un juste milieu entre les contraintes imposées par la conservation des œuvres et la façon dont celles-ci furent présentées à l'origine...

J.L. ... et en essayant d'éviter un «côté design» qui aurait été une trahison. L'installation, en effet, a été parfois un compromis.

Vous avez choisi, pour le catalogue, une forme qui me semble assez classique, c'est-à-dire qu'on y trouve d'une part les essais, et d'autre part le catalogue proprement dit, avec présentation des œuvres selon l'ordre alphabétique des noms d'artiste, présence d'une notice pour chaque œuvre et une abondante

à ce qu'un large public puisse avoir accès à l'exposition par le biais des notices rédigées pour chaque œuvre, et puisse saisir la démarche qui avait présidé à la réalisation des œuvres.

C.G. Autant le catalogue est historique, autant il nous a semblé important, pour l'exposition proprement dite, de respecter la présentation matérielle de cette forme d'art, telle qu'elle a pu être montrée à l'époque. Nous avons donc essayé, dans la mesure du possible, de ne pas la transformer en quelque chose qui serait revu par des yeux de 1990.

Des recherches importantes ont été réalisées pour le catalogue, notamment pour les notices qui y figurent. Quelles informations ces recherches vous ont-elles livrées concernant le type de diffusion qu'a connu l'art conceptuel depuis son apparition?

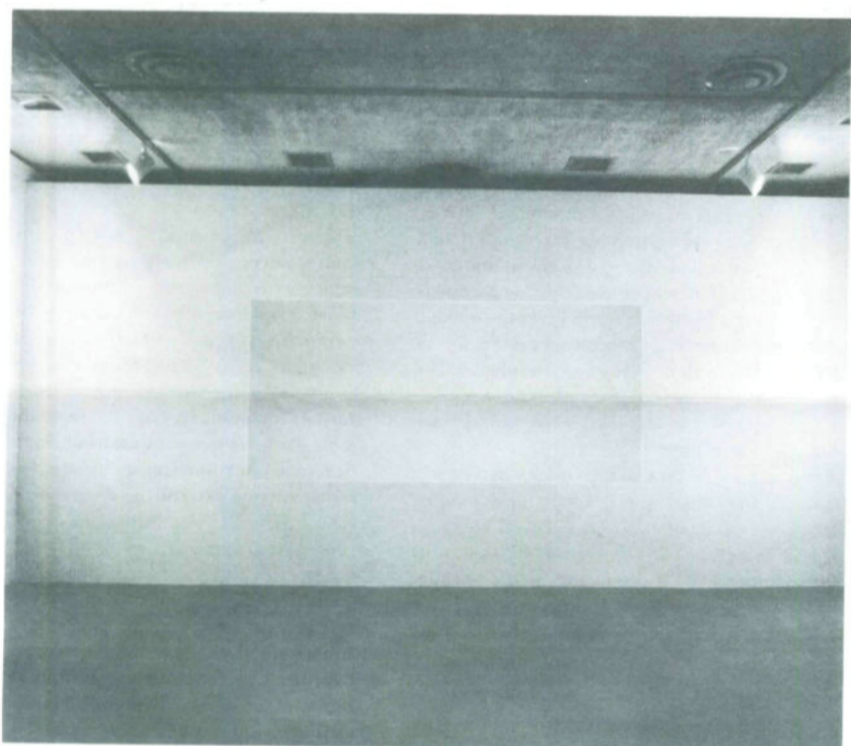
J.L. Depuis quelques années, d'importantes expositions rétrospectives ont été consacrées à quelques-uns des artistes présents dans cette exposition. Je pense notamment à celle de On

Expositions

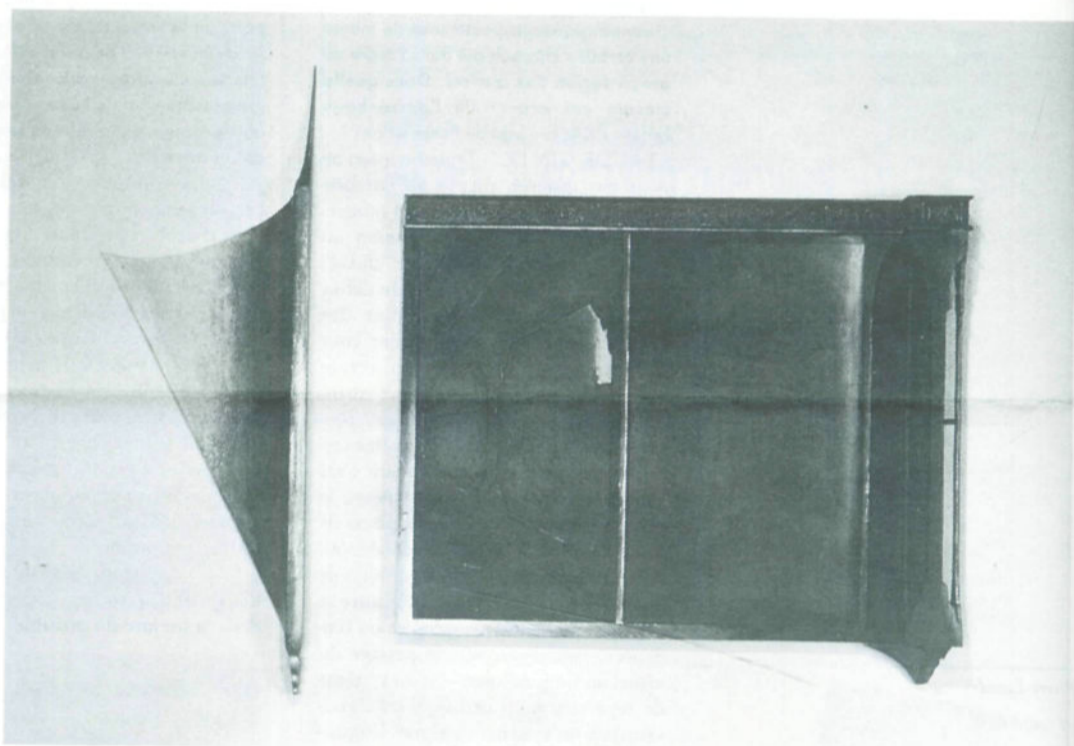
## ENTRÉE À UNE EXPOSITION

*L'art d'installation: mise en scène de la collection permanente*

S A N D R A   G R A N T   M A R C H A N D



James Turrell. *Afan*, 1986. Ultraviolet, lumière tungsten.  
4,25 x 8,88 x 3,70 m.  
Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Richard Wiser.



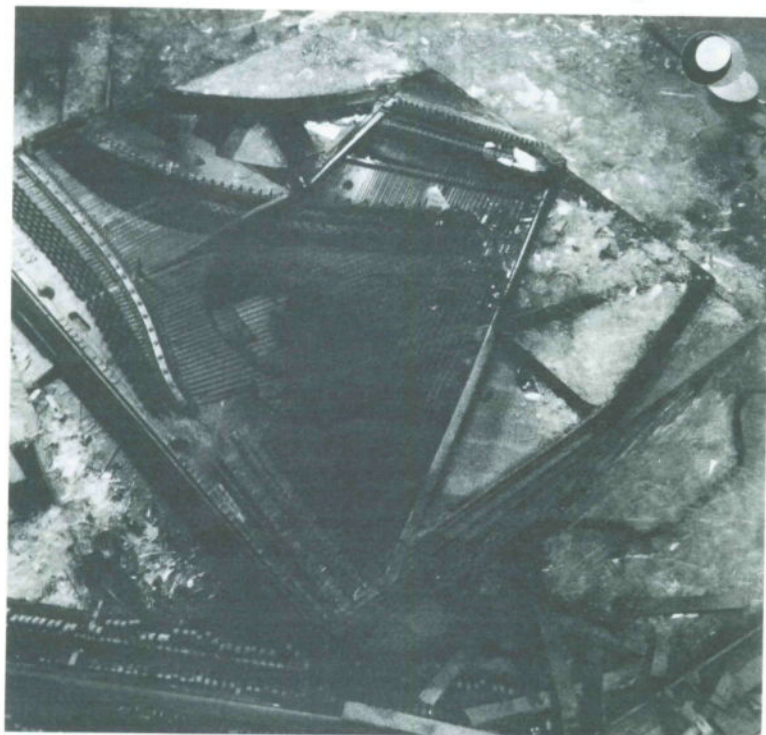
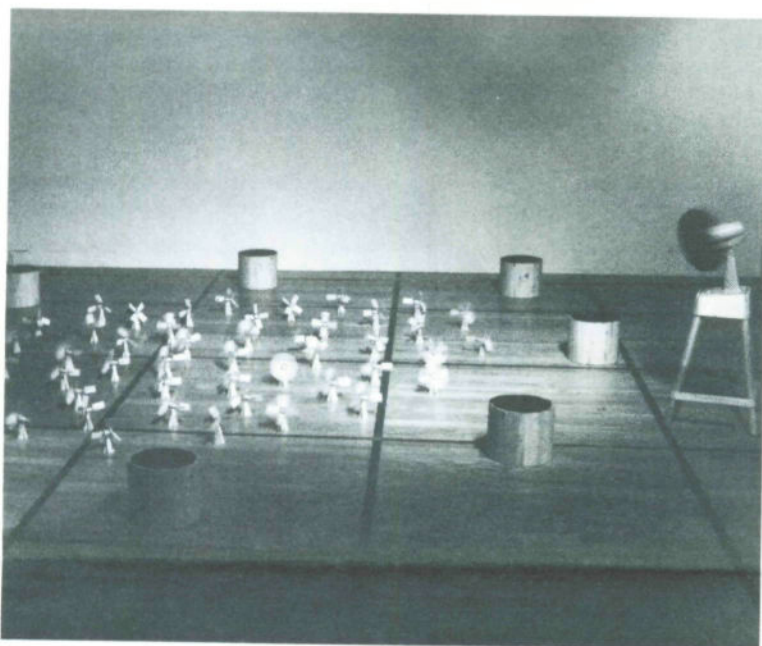
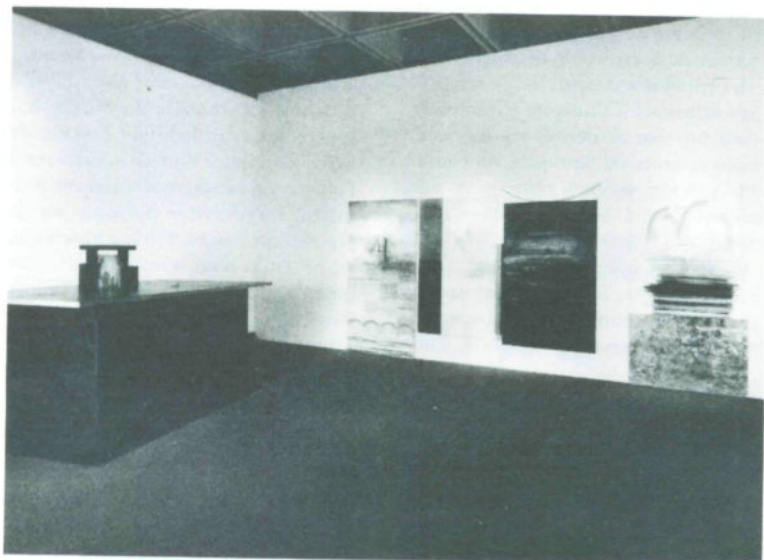
Jean Lantier. *Nocturnes (trois pièces en forme de jardin)*, 1984-1985 (détail).  
Bois, masonite, acrylique et plâtre. 2,4 x 6 x 8,5 m.  
Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Guy Couture.



# PARCOURS

*L'art d'installation:  
mise en scène de la collection  
permanente*

MICHEL HUARD



Jocelyne Allouche. *La mer de Chine*, 1983 (détail). Matériaux divers. 8 x 8 m.  
Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Denis Farley

David Moore. *Lassithi*, 1983. (détail) Environ 50 moulins à vent miniatures, 2 ventilateurs électriques, 8 seaux en bois, surface : 30 cm x 8 m x 9 m.  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Yvan Boulerice

Joey Morgan. *Souvenir, A Recollection in Several Farms*, 1985. Les dimensions varient selon l'installation. Matériaux divers. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Robert Kézière

**JOCELYNE ALLOUCHERIE.** Née à Québec en 1947. Vit et travaille à Montréal. Jocelyne Allouche s'est distancée des préoccupations modernistes depuis plus d'une quinzaine d'années. Son œuvre se nourrit du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la photographie. La diversité et la richesse des matériaux, jointes à l'utilisation de plusieurs échelles de perception, projettent les œuvres de l'artiste dans un lieu poéti-

## Parcours poétique

que fortement plastique et narratif tout à la fois. Surface, volume; jardin, paysage, reflet: l'artiste propose au visiteur la contemplation et l'association de diverses images. En présence de son travail, le regardant est invité à mettre son expérience à contribution; la disposition des éléments de ses œuvres provoque le brouillage constant de toute compréhension définitive de l'œuvre...

**WYN GELEYNSE.** Né à Rotterdam, Hollande, en 1947. Vit et travaille à London, Ontario. Depuis une dizaine d'années, Wyn Geleynse fabrique et assemble des objets. Ses recherches considèrent l'image photographique, l'image filmée et les dispositifs utilisés. Ses œuvres présentent des «méta-

## Parcours intime

phores de nos propres formes psychologiques de projection»<sup>1</sup>, écrit l'artiste. Avec ses projections sur maison de verre, où des personnages posent des gestes répétitifs, l'artiste interroge les notions de privé et de public en regard de nos rituels intimes. Wyn Geleynse nous propose de participer à ses gestes techniques et esthétiques: en plus de voir l'appareillage, de voir le sujet projeté et d'entendre le son du projecteur, le visiteur peut également participer techniquement à la projection. Parcours intime, aux yeux de tous, comme métaphore de notre mémoire sociale et collective.

**JACEK JARNUSZKIEWICZ.** Né à Varsovie, Pologne, en 1952. Vit et travaille à Montréal. Dès la fin des années 1970, Jacek Jarnuszkiewicz s'intéresse à la qualité de la perception ainsi qu'à la nature et à la manipulation

## Parcours de l'ambiguïté

des matériaux. D'un réalisme patent, ses dessins d'objets abstraits critiquent l'espace illusionniste. Plus tard, il travaille sur l'ambiguïté des spécificités traditionnelles de la peinture et de la sculpture. Ses constructions s'accrochent au mur tout en exploitant l'espace et le sol. Dès lors, il fait interagir les surfaces de ses œuvres (feuilles de cuivre, de carton, de bois et de papier), tout en y intégrant le vide. Son travail sculptural récent, plus monumental, questionne de plus les notions de temps et de parcours, où la disposition en équilibre précaire des éléments, maintenant figuratifs, laisse prévoir le changement ou une transformation imminente.

**JEAN LANTIER.** Né à Québec en 1953. Vit et travaille à Montréal. L'œuvre de Jean Lantier s'inspire de la mise en scène critique des conventions

## Parcours des spécificités

modernistes. Il fait intervenir dans son travail la peinture, la sculpture et l'architecture en permutant et variant les formes et les motifs. Selon les mots de l'artiste, c'est dans «le brouillage des structures linéaires et la perversion des contenus»<sup>2</sup> qu'émergent l'ouverture et la pluralité des lectures de l'œuvre. Jean Lantier nous propose sans répit une reformulation des images de l'art qui, dans la complexité de leur signification, dépassent les premiers niveaux de lecture.

1. *Résonances boréales*. 19th São Paulo International Biennial. Winnipeg. The Winnipeg Art Gallery, 1987, p. 41.
2. Jacques Doyon, «Jean Lantier», *Pavane*, no 52, sept-oct-nov 1988, p. 93.
3. *David Moore, Œuvres Récentes, 1985-1987*. Montréal, Galerie d'Art Concordia, 1987.

**CLAUDE MONGRAIN.** Né à Shabouigan en 1948. Vit et travaille à Montréal. L'œuvre sculptural de Claude Mongrain prend forme par assemblage et rassemblement. Au cours des années 1970; il utilise des éléments abstraits, schématiques, reliés entre eux, et des éléments combinés de manière plus expérimentale et indépendante, depuis le milieu des années 1980. L'effet poétique émane des œuvres de l'artiste par la variété et par les

## Parcours (dés)équilibré

subtilités de ses résolutions aux problèmes de tension et d'équilibre qu'il met en scène. Ainsi que s'est exprimé l'artiste, il crée «des images d'images». Il répète structurellement certaines mises en situation en utilisant divers matériaux coupés de leur fonction habituelle. L'accumulation d'éléments (de fragments) en confrontation avec l'ensemble de l'œuvre (le tout) accentue le rôle du visiteur. Tout récemment, l'artiste établissait une rupture dans son travail en introduisant dans ses œuvres des éléments figuratifs.

**DAVID MOORE.** Né à Dublin, Irlande, en 1943. Vit et travaille à Montréal. Tel un alchimiste, David Moore écrit: «Ce qui m'intéresse beaucoup plus que la perfection du dévelop-

## Parcours concept/matière

pement de la forme, ce sont les transformations quasi magiques de la création, d'ailleurs perçues comme naturelles par l'art et la science»<sup>3</sup>. Pour ce faire, les objets de ses œuvres sont souvent empreints de symbolisme et d'allusions métaphoriques. L'artiste interroge sans répit les cycles de la vie et de la nature en confrontant des technologies ancienne et moderne, le mouvement et l'immobilité, le grand et le petit, le fonctionnel et le symbolique. Il crée des situations où les effets psychologiques rencontrent les grandes questions métaphysiques. Il invente une mythologie contemporaine. L'aspect conceptuel est de première importance dans son œuvre, encore que l'objet conserve toute sa matérialité, sa mystérieuse présence.

**JOEY MORGAN.** Née à Yonkers, État de New York, en 1951. Vit et travaille

## Parcours mnémorique

à Vancouver. Le visiteur des œuvres environnementales de Joey Morgan est saisi par la notion et l'importance du facteur temps. Pour expérimenter l'œuvre, il doit consacrer de son propre temps et puiser dans sa propre expérience. Pour sa part, l'artiste exploite par la fragmentation et la stratification les données accumulées de la mémoire. Ainsi le passé et le présent sont réunis sur le terrain éphémère de l'œuvre. L'artiste manie également avec intensité les désirs, les besoins et les difficultés de la communication avec autrui.

**JAMES TURRELL.** Né à Los Angeles, É.-U., en 1943. Vit et travaille en Arizona. James Turrell travaille en Californie puis en Arizona depuis le milieu des années 1960. L'espace, et particulièrement la lumière, définissent les matériaux utilisés par l'artiste. Avec ses œuvres, il amène le visiteur à

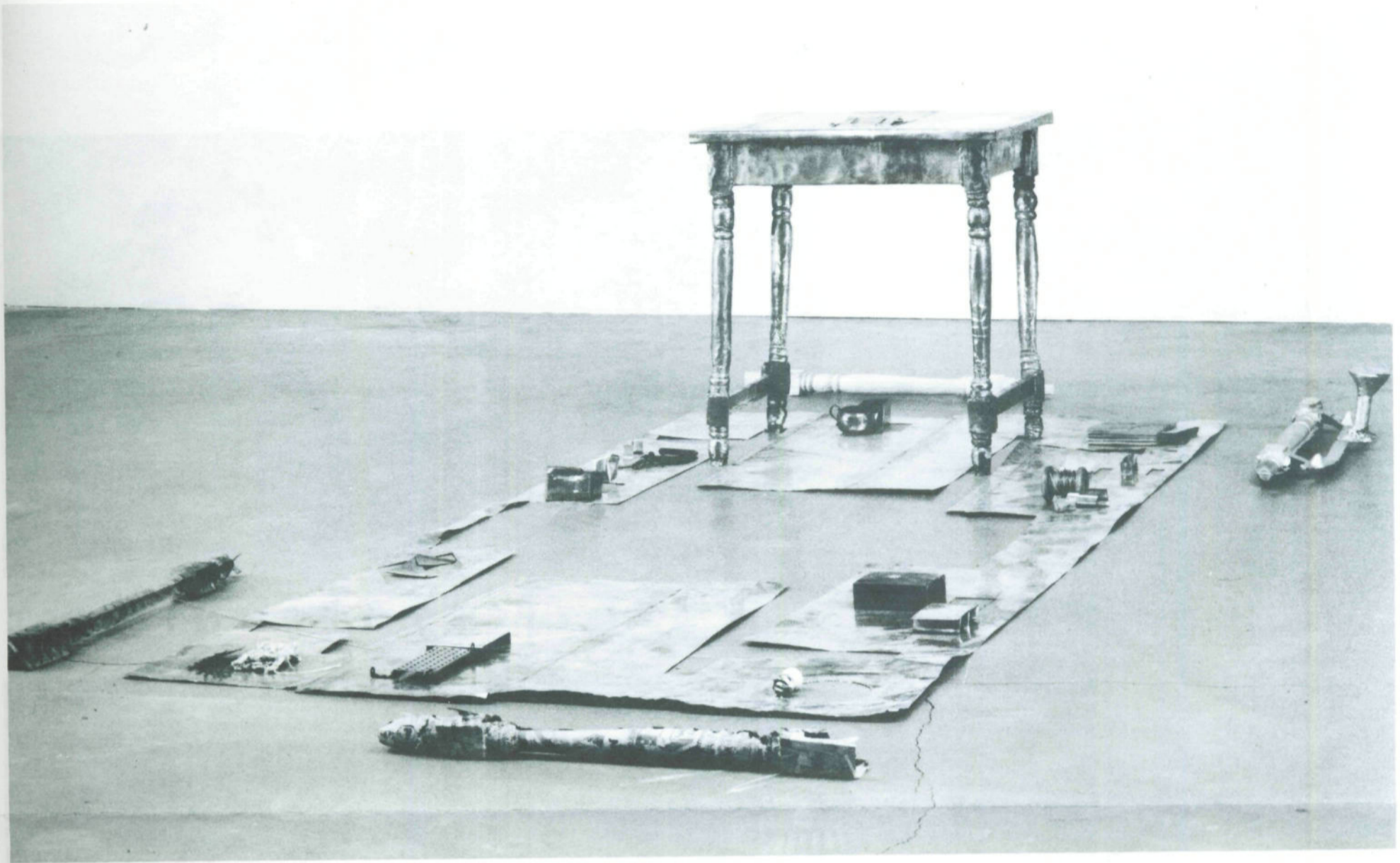
## Parcours à la vitesse de la lumière

percevoir la lumière comme entité physique. Comme il le dit lui-même, «son médium est la perception; son contenu est la pensée sans mot (tel notre état contemplatif devant un feu de foyer)». L'objet d'art, chez James Turrell, interroge la notion même de matérialité ainsi que la nature illusoire de la perception.

Michel Huard est historien d'art. Au cours des six dernières années, il a travaillé au Musée d'art de Joliette puis au Musée d'art contemporain de Montréal à titre de conservateur. On lui doit, entre autres, un ouvrage sur l'œuvre écrite de Wilfrid Corbeil, fondateur du Musée d'art de Joliette, et la conception au Musée des expositions Propos d'art contemporain - Figures d'accumulation et L'art d'installation; mise en scène de la collection permanente.

**A**SSOCIÉ À UN MODE industriel de fabrication, l'œuvre de Michel Goulet est le résultat d'un travail organisé sur les volumes et les plans dans l'espace. La rigueur de la construction formelle est révélatrice de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Il élabore une réflexion sur les matériaux et sur le procédé de fabrication de la sculpture. Depuis *Fac-similé*, réalisé en 1983, le mobilier devient privilégié dans son œuvre. Il inventorie d'abord les systèmes de tables, puis les lits et enfin les chaises. Dans *Autour/Atours*, 1983, il découpe une feuille de cuivre et la caractéristique principale de cette œuvre réside dans l'organisation de ses parties. Les assemblages et accumulations d'objets, que circonscrivent quatre pattes de table de matériaux

Michel Goulet *Autour/Atours*, 1983. Cuivre, bois, acier galvanisé, papier aluminium, objets divers. 183 x 274 x 69 cm. Don anonyme. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.



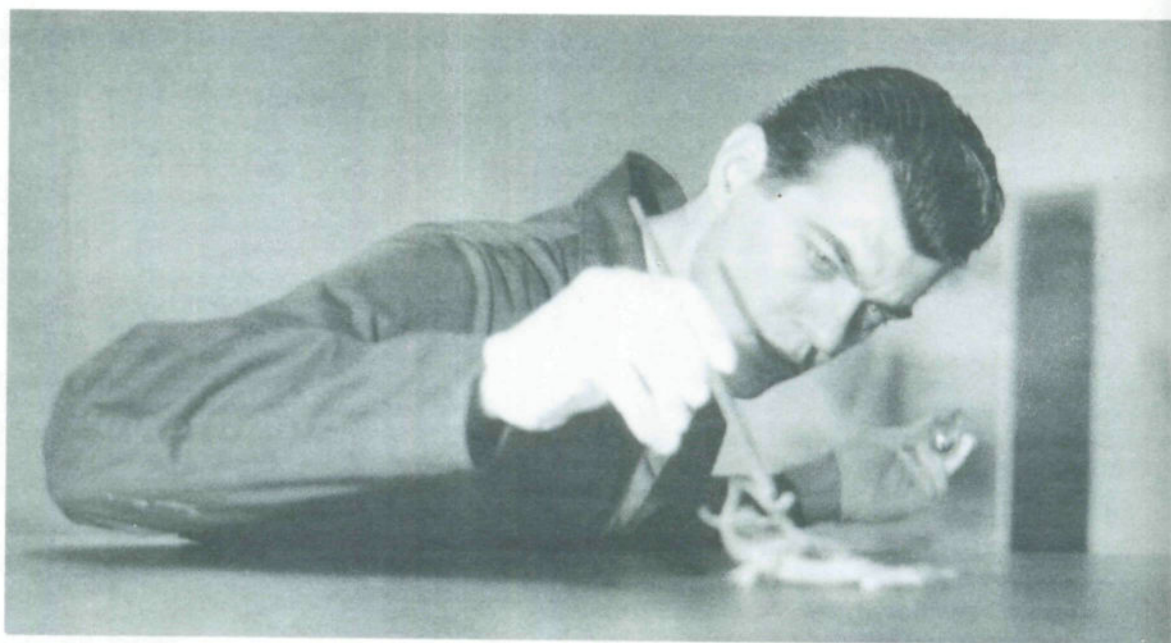
différents et posées à plat, incitent le spectateur à s'arrêter sur l'entaillage de la feuille de cuivre placée directement au sol et dont le patron est une table en cuivre. Le tracé précis de la découpe renvoie curieusement à un répertoire de formes abstraites, de construction équilibrée, dont le motif délimité par le vide confère au plan de métal une certaine pictorialité. L'œil tente de reconstituer la structure d'origine ingénieusement profilée. Sur la plaque figurent des accessoires hétéroclites tels que boule, bobine de fer, crémier, pièce de mécano, etc. Certains des objets se dessinent avec acuité à même la plaque de métal et établissent un rapport ludique entre les divers éléments. La table, érigée comme une sculpture, n'est plus un simple objet à regarder puisqu'elle contient son propre système de création. La sculpture s'organise donc «autour» d'un espace métaphorique, la table et ses objets. Plus qu'une critique de la société industrielle, l'œuvre de Michel Goulet propose une poétisation de l'objet quotidien. Cette table nous raconte son histoire de construction et instaure un ensemble de systèmes relationnels entre le vide et le plein, la masse et le volume, l'objet référentiel et l'objet sculptural. L'ajout de cette œuvre majeure constitue un maillon important du corpus d'œuvres de cet artiste dans la collection et devient, en l'occurrence, pour le Musée, un repère significatif de la sculpture québécoise. ■ Paulette Gagnon est conservatrice de la collection au Musée depuis 1977. On lui doit, entre autres, les expositions *Les vingt ans du Musée à travers sa collection. La magie de l'image et Une histoire de collections* – Dons 1984-1989.

*Nouvelle acquisition*

## Une œuvre de Michel Goulet

PAULETTE GAGNON

Carl Solari travaille  
au montage  
d'une œuvre  
Photo: Michel Pétrin



### Un secteur du Musée

**L**EVISITEUR qui déambule dans les salles du musée, avance d'œuvre en œuvre, sans la moindre idée – et c'est bien ainsi – du travail et parfois des prouesses techniques, qu'exige la mise en place de toute exposition. Chacun des éléments souvent complexes d'une installation doit sa présence à une planification d'autant plus réussie qu'elle passe inaperçue.

Une exposition existe d'abord dans l'esprit du conservateur qui la concrétisera avec l'aide et l'appui des services techniques du musée. Cette équipe a pour tâche principale le montage. Ce n'est jamais un travail simple, parfois même le défi est colossal.

Ainsi, pour l'exposition Jannis Kounellis à l'automne 1987, a-t-il fallu, entre autres, trouver le moyen de suspendre, sans fixation apparente, une murale de métal pesant plus d'une tonne! Pendant quelques jours, le musée s'est littéralement transformé en fonderie. «Quand on a monté une expo Kounellis, il n'y a plus rien à notre époque», souligne Pierre Duchesne, agent aux services techniques. Avec lui, Carl Solari, technicien-montage et Michel Pétrin, technicien-audio-visuel, assument la permanence du service.

Aux contraintes physiques s'ajoute celle du temps. L'équipe ne dispose que de deux à trois semaines pour métamorphoser le musée. C'est toujours une course contre la montre. Entre le démontage d'une exposition et l'apparition de la suivante, il y a les cloisons à abattre et d'autres à reconstruire selon les nouveaux plans des salles, avant de passer au montage proprement dit des pièces, à la mise en place des différents éléments de l'œuvre, à son ajustement final avec l'artiste, à l'éclairage... Et le musée redevient

## LES SERVICES TECHNIQUES

LOUISE ISMERT



lieu de contemplation. Le calme après la tempête.

On n'improvise pas un tel travail dans d'aussi brefs délais. Il faut y voir longtemps à l'avance dans le moindre détail, avec le conservateur, avec l'artiste; voir au matériel, aux difficultés d'installation, au personnel requis. Tout prévoir et tout trouver! C'est à l'équipe technique qu'il incombe de dénicher tous les objets dont un artiste aura besoin pour monter son œuvre au musée. De la botte de foin à la Ferrari, l'éventail peut être très vaste.

Il arrive qu'un artiste ne puisse venir, l'équipe technique se charge alors de monter sa pièce d'après l'esquisse ou le plan fourni, parfois d'après une maquette. Par souci de fidélité à la vision de l'artiste, on discutera au préa-

lable avec lui de toutes les étapes de la matérialisation de l'œuvre.

Quand un artiste est sur place, l'équipe est tout autant à son service mais, comme l'explique Carl Solari, sa présence change la nature du travail: «... manipuler l'œuvre sous tous ses angles, en toucher la matière première avec l'artiste, l'assister dans cette progression vers l'œuvre, et bénéficier au fur et à mesure des explications de l'artiste sur ce qu'est son œuvre, sur ce qu'elle représente, sur les raisons de son existence, nous donnent une compréhension privilégiée de l'œuvre.»

Privilège, oui, mais à cette étape, avec l'échéance qui approche, le travail se fait plus pressant, plus intense. L'équipe doit faire preuve d'ingéniosité et de souplesse renouvelée jusqu'à ce

que l'artiste et le conservateur obtiennent l'effet recherché!

Tandis que le visiteur avance vers l'œuvre, dans les coulisses, l'équipe technique poursuit son travail. Elle veille à l'exposition et voit au quotidien: les entrepôts, les bâtiments, la sécurité. Et n'oublions pas l'administration! Et quoi encore?... Justement, à ce propos il y a une œuvre de Ulrich Rückriem à déplacer, une sculpture en pierre de cinq tonnes. Vous sauriez le faire? ■

*Louise Ismert est journaliste culturelle pour la radio et la télévision. Possédant une maîtrise en histoire de l'art, elle a collaboré également au travail de recherche sur les œuvres de la collection du Musée.*

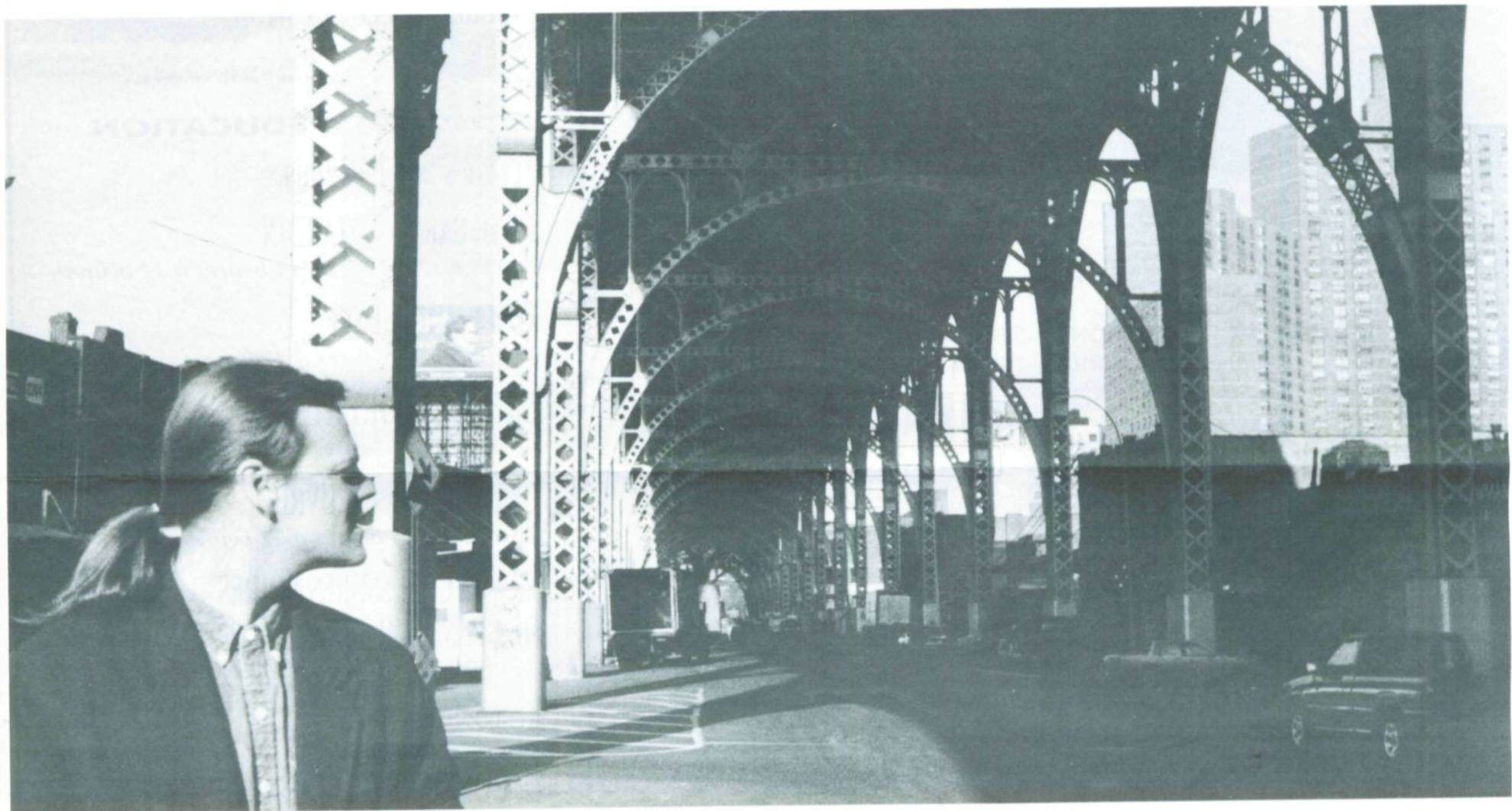
# PAUL HUNTER

*Des paysages de la ville et du corps*<sup>1</sup>

LOUISE DÉRY

**L**ENOM DE Paul Hunter évoque le souvenir d'énigmatiques boîtes exposées lors des Cent jours d'art contemporain à Montréal en 1986.<sup>2</sup> Ces pièges à lumière suggéraient des atmosphères de confinement et de solitude propres aux mégapoles telles que New York et invitaient à des attitudes de voyeurisme afin de faire du spectateur un explorateur actif, contraint de s'asseoir, de regarder par de petites fentes et de poursuivre mentalement la vision de la scène intérieure entre chaque station. Par l'attention qu'elle éveille alors sur les œuvres de Hunter, cette exposition est un événement marquant dans la pratique de ce jeune artiste de Québec, établi à New York depuis 1981. Depuis presque dix ans maintenant, sa démarche artistique se superpose irréductiblement au trajet exploratoire qu'il effectue quotidiennement dans Manhattan. Car Paul Hunter se montre attentif aux déterminismes de la ville, il se sait soumis à ses pouvoirs fascinants, ses ruptures d'échelle, ses contrastes, ses

corps, alors que l'habitude du travail de la main et de son empreinte, l'intérêt du modelage et le plaisir de façonner la cire lui permettent de reconnaître bientôt le potentiel de mise en vue des segments du corps. Des œuvres concomitantes sont produites: les *Fragments*, plusieurs peintures à l'encaustique, des sculptures réalisées en plastique, des gravures. ■ Les alternances de travail qui s'opèrent, dans cette période de production, sont prolifiques. La quête de la technique du bronze à la cire perdue et de l'encaustique, tout autant que la réalisation de paysages bidimensionnels et tridimensionnels, génèrent une consolidation des axes de travail de Hunter. D'abord, la chaleur devient un outil de façonnement de l'œuvre: fondre la cire, couler le bronze, réchauffer la matière avec la paume de la main. En outre, la pictorialité «paysagique» propre à l'artiste se poursuit dans l'exploration des patines comme s'il s'agissait de peindre le bronze, le bois, le plastique. Finalement, il y a



effets d'engloutissement. ■ Les objets de New York le fascinent. Il leur porte une attention quasi darwinienne qui fonde les premiers traits de sa démarche artistique: l'inventaire, la sélection, le classement. Des vues, des panoramas, des édifices, mais aussi des petits nids d'herbe, des objets minuscules trouvés dans la rue, ceux que l'on appelle si joliment des «street jewels». À travers cette panoplie de matières et de trouvailles suggestives qu'offre New York, s'affirme un second aspect fondamental de la pratique. L'échelle des choses est expérimentée comme un élément clé de la production et se soumet directement aux transitions du regard: vers le haut et le lointain, l'œil aimanté par les verticales pleines et lumineuses qui alternent et rythment le paysage urbain aux détours des rues; vers le sol jonché d'objets, d'artefacts, de traces, de brindilles, qui suscitent un «balayage» horizontal du regard, qui obligent au rapprochement, qui incitent à se pencher, regarder, prendre. ■ L'échelle des objets s'affirme comme le moteur d'une pratique transitive favorisant d'une part l'inaccessible, jouant sur la distance physique et psychologique et entraînant, d'autre part, une suppression de la distance par la miniaturisation d'objets qui capte le regard et force au rapprochement et à la proximité du corps et de l'œuvre. Paul Hunter provoque les habitudes de perception par ce dispositif paradoxal qui peut engendrer tout autant la sécurité, la compréhension et la complexité du regard que l'incertitude, voire l'impossibilité d'atteindre, de mieux voir, de saisir. ■ Vivre et travailler à New York, c'est sans doute évoluer selon de tels paradoxes. La foule, l'effervescence new-yorkaise, l'agitation, l'exaltation, mais aussi l'anonymat, la solitude, le retranchement, le risque. Paul Hunter fait de ces contrastes l'un des traits marquants de son activité artistique. Il existe une porosité, une perméabilité entre les faits de l'œuvre et ceux de sa vie dans la ville. On y décèle, comme une trame, le gigantisme de New York qui nous fait sentir tout petits, les traces de ses délires, de son anonymat. Il est ici question, en fait, de l'état humain et l'artiste est partagé entre la réalité ostensible, évidente, éclatante de la ville et celle qui se dérobe, se dissimule et invente son mystère. ■ Dans le rapport qui l'unit à la ville, l'artiste rapproche un jour sa lunette d'exploration, finit par découvrir son propre corps, comme un paysage aux multiples vues, comme un jardin à inventorier. Dans le prolongement des *Petrefacts*<sup>3</sup>, il réalise, entre 1988 et 1990, des petits bronzes, aux accents organiques qui poursuivent l'investigation de son propre

passage du socle au mur, de l'horizon à l'espace vertical, du paysage au corps. Les petits bronzes sont dorénavant des jardins fixés au mur: ils sous-tendent une lecture anthropomorphe qui commande la station debout. ■ Entrer dans l'atelier de Paul Hunter, c'est découvrir un véritable cabinet de curiosités où les «collections» d'objets, tout autant que les procédés, matières et techniques utilisés, font foi d'un travail artistique qui ne ménage pas ses références à l'histoire de la connaissance, à l'histoire de l'art et à la muséographie. L'usage de dénominations latines, le recours à des socles, coffrets, présentoirs, colonnes, vitrines, les «mises en vues» créées par l'agencement des cadres et les dispositifs d'éclairage renvoient selon toute évidence à l'univers muséographique. Le traitement des genres, qu'il s'agisse du portrait, du

EN HAUT: Paul Hunter, New York, février 1990. Photo: Patrick Altman. EN BAS: Paul Hunter, *Urban Night*, 1984 (détail). Bois, plastique, papier, acrylique, vernis, 6,2 x 182 x 60 cm. Photo: Patrick Altman.



**L'artiste est partagé entre la réalité ostensible, évidente, éclairante de la ville et celle qui se dérobe, se dissimule et invente son mystère.**

paysage ou de la nature morte, et la fidélité à des techniques et à des matériaux traditionnels évoquent un héritage artistique qui s'enrichit cependant de procédés très contemporains.

1. Ce texte découle de l'exposition et du catalogue *Paul Hunter. Œuvres en vue* produits par le Musée du Québec (avril - mai 1990).
2. Voir le catalogue de l'exposition: *Lumières - Perception - projection*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1986.
3. Certaines sculptures de cette série ont été présentées en 1988 par le Musée d'art contemporain de Montréal lors de l'exposition *Les temps chauds*.

*Louise Déry détient une maîtrise en histoire de l'art et vient de déposer une thèse de doctorat à l'Université Laval sur les perspectives de l'art public au Québec. Depuis 1987, elle est conservatrice de l'art actuel au Musée du Québec et Directrice de la Galerie du Musée. La conception et l'organisation de l'exposition Territoires d'artistes: Paysages verticaux, présentée pendant l'été 1989, dans plusieurs sites extérieurs de la ville de Québec, lui ont valu, en 1990, le prix d'excellence de l'Association des musées canadiens.*

## Activités d'éducation

### Activités familles-amis

FRANCE AYMONG

#### CÔTÉ CARTON-JARDIN

**CETTE ACTIVITÉ**, qui s'inscrit dans le cadre de l'exposition *L'art d'installation: mise en scène de la collection permanente*, fait suite à celle du 27 mai (Journée des musées), au cours de laquelle les visiteurs ont eu le loisir de participer à une expérience collective d'installation en présence de l'artiste Marie-Anne Cuff. Cette fois-ci, le public est invité à poursuivre l'expérience, toujours orientée vers la démarche de cette artiste, en compagnie des professionnels-les du Musée. Boîtes et rouleaux de carton s'assembleront et se dérouleront gaiement dans les jardins du Musée, prêts à recevoir lignes, couleurs et rêves de toutes sortes.

Si la température le permet, l'activité se déroulera dans les jardins du Musée. En cas de pluie, le tout aura lieu sous le préau.

8, 15 et 22 juillet  
de 13 heures à 17 heures

#### VOICI MON MUSÉE

**CETTE ACTIVITÉ** introduit une série qui fera écho à l'exposition *Art conceptuel, une perspective* et porte sur l'idée même de «musée» ainsi que sur celle du musée comme projet. En compagnie des professionnels-les du Musée, chacun et chacune aura l'opportunité de s'interroger à propos du concept de musée, de ses fonctions sociales, idéologiques et culturelles, tout en élaborant son propre projet de musée. Dessin, maquette, construction à partir de jeux de blocs ou description écrite d'un projet de musée, voilà autant de possibilités offertes aux visiteurs participants.

5 août, de 13 heures à 17 heures

#### UN MUSÉE PORTATIF

**LES VISITEURS** sont invités à apporter au Musée divers objets de petites dimensions. Sur place, en compagnie des professionnels-les du Musée, ils pourront présenter leur «exposition» dans une boîte, une valise ou une poche de veston. Étiquettes, fiches signalétiques, catalogue, documentation, «mise en scène» et présentation seront par conséquent interrogés en même temps que l'œuvre et le musée.

12 août, de 13 heures à 17 heures

#### QUESTIONS À L'ŒUVRE

**TOUTES LES QUESTIONS** que l'on se pose à propos du concept d'œuvre d'art auront l'opportunité de se faire jour au fil des expérimentations diverses que les professionnels-les du Musée proposeront aux visiteurs: des trajets d'une durée prédéterminée, des objets dissimulés dans des contenants fermés, des descriptions d'objets existants ou non-existants, des messages télépathiques, etc.

19 août, de 13 heures à 17 heures

#### 37 492 CHAUSSURES NOIRES DE GRANDEUR 38

**CETTE ACTIVITÉ** traite du catalogue, de la classification, du fichage d'objets, de faits, d'écrits, etc. ainsi que des méthodes de classification et d'archivage en art conceptuel, renvoyant non seulement à un questionnaire relatif à l'art et à l'œuvre d'art, mais aussi à une certaine partie de la muséologie et de l'histoire de l'art. Seront alors exposées les cartes postales que le Musée aura reçues de la part du public et sur lesquelles les expéditeurs prendront soin d'indiquer le jour, la date et l'heure ainsi que sa propre description en dix (10) mots exactement.

26 août, de 13 heures à 17 heures

Tous sont bienvenus à ces activités gratuites. Les jeunes de 13 ans et moins doivent être accompagnés d'un-e adulte.

**VOTRE CARTE POSTALE** doit comprendre les indications suivantes ni plus ni moins: *Jour* (ex.: lundi), *date chiffrée* (ex.: 15.07.90), *heure* (ex.: 17h23), *autodescription en dix (10) mots*. Faites parvenir votre carte postale dès maintenant à l'adresse suivante:

37 492 chaussures noires de grandeur 38  
Musée d'art contemporain de Montréal  
Cité du Havre  
Montréal, Québec  
H3C 3R4

France Aymong est agente culturelle au Secteur de l'animation et de l'éducation du Musée depuis 1982. On lui doit le concept des Activités familles-amis.

#### CRÉDITS

Le *Journal du Musée d'art contemporain* de Montréal est publié tous les deux mois par la Direction des communications. • Édition: Suzanne Bourbonnais • Conception et réalisation: Lucette Bouchard • Ont collaboré à ce numéro: France Aymong, Louise Dery, Paulette Gagnon, Michel Huard, Louise Ismert, Sandra Grant Marchand, Pierre Landry. Le *Journal* remercie Jean Tourangeau • Lecture d'épreuves: Jean-Yves Richard • Conception graphique: Lumbago • Typographie: Zibra • Impression: Interglobe • ISSN: 1180-128 X • Dépôts légaux: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada • Imprimé au Canada • 3<sup>e</sup> trimestre 1990 • La reproduction, même partielle, d'un article du *Journal* doit être soumise à l'autorisation de la Direction des communications du Musée d'art contemporain de Montréal. • Le *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* est disponible gratuitement au Musée. On peut se le procurer par la poste en s'y abonnant. • Abonnement pour les numéros 2-3-4-5: 15,00\$.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière de Communications Canada et du Conseil des Arts du Canada. • Directeur: Marcel Brisebois • Membres du conseil d'administration: Mariette Clermont, présidente, Sam Abramovitch, Luc Beauregard, Léon Courville, Manon Forget, Claude Hinton, Claudette Hoult, Paul Noisieux, Marissa Nuss, Monique Parent-Dufour, Robert Turgeon.

Fonction du Musée: Le Musée d'art contemporain de Montréal a pour fonction de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation. *Loi sur les musées nationaux*, art. 24.

## EXPOSITIONS

### L'ART D'INSTALLATION: MISE EN SCÈNE DE LA COLLECTION PERMANENTE

jusqu'au 22 juillet

Les Arts du Maurier Ltée

Des œuvres de Jocelyne Allouche, Wyn Geleynse, Jacek Jarnuszkiewicz, Jean Lantier, Claude Mongrain, David Moore, Joey Morgan et James Turrell.

### L'ART CONCEPTUEL, UNE PERSPECTIVE

du 5 août au 21 octobre

Plus de trente artistes représentés dont Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner et le groupe Art & Language. Une exposition conçue, réalisée et mise en circulation par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

### Expositions itinérantes PROPOS D'ART CONTEMPORAIN FIGURES D'ACCUMULATION

jusqu'au 10 août

Maison de la Culture La Petite Patrie, Montréal.

## ACTIVITÉS D'ÉDUCATION

### Activités familles-amis

#### CÔTÉ CARTON - JARDIN

8, 15 et 22 juillet de 13 heures à 17 heures

#### VOICI MON MUSÉE

5 août de 13 heures à 17 heures

#### UN MUSÉE PORTATIF

12 août de 13 heures à 17 heures

#### QUESTIONS À L'ŒUVRE

19 août de 13 heures à 17 heures

#### 37 492 CHAUSSURES NOIRES DE GRANDEUR 38

26 août de 13 heures à 17 heures

#### Rencontre

5 août à 14 heures

#### LE PARCOURS DE CLAUDE GINTZ

Rencontre avec Claude Gintz, commissaire de l'exposition *L'art conceptuel, une perspective*

#### MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Cité du Havre, Montréal, Québec, H3C 3R4  
Tél.: (514) 873-2878

#### La Fondation des Amis du Musée

La Fondation des Amis du Musée est un organisme à but non lucratif qui a un rôle essentiel de soutien à la mission du Musée d'art contemporain de Montréal. Individus, sociétés et entreprises peuvent contribuer aux objectifs de la Fondation des Amis du Musée à titre de donateurs, de membres et de bénévoles. Adhésion annuelle à la Fondation, à titre de membre, incluant l'envoi gratuit du *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*: 25 \$ (étudiants et âge d'or 15 \$). Renseignements: (514) 873-4743.

**Entrée libre**  
Toute contribution volontaire sera versée au fonds d'acquisition d'œuvres d'art de la collection du Musée.

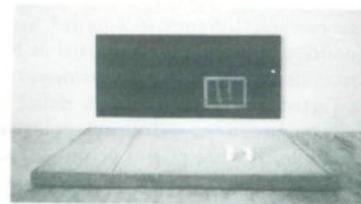
**Accès au Musée**  
En voiture: Autoroute Bonaventure au sud de la rue Université, sortie Cité du Havre, Port de Montréal et rue Pierre-Dupuy. Stationnement gratuit.

**En autobus:** S.T.C.U.M., ligne 168 à partir des stations McGill, Bonaventure et Square Victoria, du mardi au vendredi seulement. Un taxi collectif de la S.T.C.U.M. relie le métro Bonaventure au Musée d'art contemporain de

Montréal tous les samedis et dimanches. La liaison est assurée entre midi et 18 heures à 30 minutes d'intervalle. Le coût du déplacement simple est de 1,25 \$, sans privilège de correspondance. Pour renseignements: A-U-T-O-B-U-S.

**Horaires**  
Les expositions: tous les jours de 10h00 à 18h00, sauf le lundi.  
Le centre de documentation: du mardi au vendredi de 10h00 à 17h00.  
La boutique: tous les jours de 10h00 à 18h00, sauf le lundi.  
Le café: tous les jours de 11h00 à 16h00, sauf le lundi.

Nous représentons ici cette œuvre de Geneviève Cadieux dont la reproduction a été malencontreusement inversée dans le *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, mai-juin 1990. Nous nous excusons auprès de l'artiste et des lecteurs.



Geneviève Cadieux. *L'inconstance du désir*, 1988.

## PRIX RENÉ-PAYANT aux jeunes artistes en arts visuels du Québec

Le Fonds des Amis de l'Art remettra le 30 septembre une nouvelle bourse soit le *Prix René-Payant aux jeunes artistes en arts visuels du Québec*. D'une valeur de 2 000\$, cette bourse de prestige est destinée à encourager le travail d'un(e) jeune artiste professionnel(le) qui s'est distingué(e) au niveau du Québec.

Pour être admissible, les personnes intéressées doivent répondre aux critères suivants:

- avoir au plus 35 ans le 1<sup>er</sup> janvier 1990;
- avoir participé à trois expositions collectives à l'extérieur des institutions universitaires ou autres établissements scolaires;
- avoir à son actif une exposition collective au cours des deux dernières années.

Toute candidature doit être accompagnée d'un curriculum vitae et d'un minimum de dix (10) diapositives. Il est important d'acheminer le tout au plus tard le 1<sup>er</sup> août à l'adresse suivante:

#### Prix René-Payant aux jeunes artistes en arts visuels du Québec

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences  
Département d'histoire de l'art  
C. P. 6128 - Succursale A  
Montréal (Québec)  
H3C 3J7

La remise du Prix aura lieu au Musée d'art contemporain de Montréal le dimanche 30 septembre à 15 heures.  
Pour plus d'information:  
(514) 343-6182