LE U MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Volume 1 - Numéro 2

Pierre Landry est conservateur au Musée depuis 1983. Il a organisé plusieurs expositions dont Le geste oublié, Les vingt ans du Musée à travers sa collection et a collaboré à l'exposition

Les temps chauds.

L'ART CONCEPTUEL, UNE PERSPECTIVE

Une entrevue avec Claude Gintz et Juliette Laffon

PIERRE LANDRY

'EXPOSITION L'art conceptuel, une perspective, conque, 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'occurence, 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 ausi 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 caractèrisé 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 cellelà, 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 Broodthærs, Daniel Buren, comme Hans Haacke, nous a donc paru s'imposer, de même que celle de certains représentants italiens comme Alighiero e Bætti 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 iers 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 Clæs 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 Michæl Asher. Il

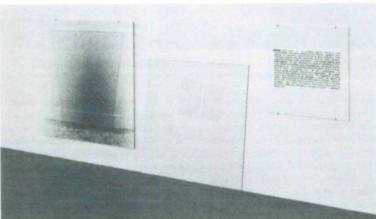
refuse que son travail de l'époque soit

«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...



oseph 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.

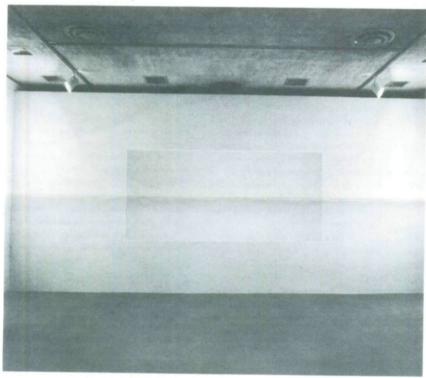
Des recherches importantes ont été réalisées pour le catalogue, notamment pour les notices qui y figurent. Quelles informations ces recherches vous ont-elles livrées concernant le type de diffusion qu'a connu l'art conceptuel depuis son apparition?

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

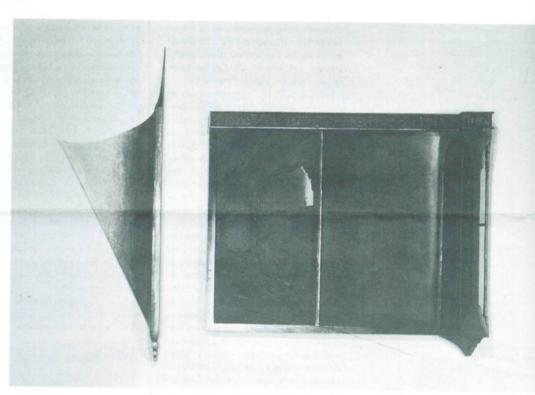
ENTRÉE À UNE EXPOSITION

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

SANDRA GRANT MARCHAND



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



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

NE EXPOSITION d'installations a la particularité d'introduire au cœur du projet un questionnement inévitable. Ce n'est pas sans interrogation que l'œuvre-installation est de nouveau réalisée et remise en exposition. Dans le contexte spécifique du Musée, d'abord, l'œuvre-installation s'impose, intrinsèquement liée à son espace de présentation. Elle commande un lieu avec lequel s'établira un rapport réel, ses éléments agissent en interrelation dans l'espace. Cette caractéristique fondamentale de l'art d'installation nous a suggéré de créer des espaces distincts pour chacune des pièces de l'exposition, à l'exception évidemment des deux œuvres présentées à l'extérieur des salles.

Cette orchestration des lieux a certes déterminé le type de parcours du spectateur d'une installation à l'autre, manière de rituel de passage d'un lieu à un autre, mais elle a surtout eu une incidence directe sur la façon dont ce corpus de huit installations s'est constitué en autant d'expositions solos. En invitant chacun des artistes à réaliser le montage de son œuvre, le Musée a en quelque sorte demandé à chacun de recréer l'œuvre au sein d'un espace donné, de s'adapter à des conditions muséales précises, avec les contraintes qu'elles sous-tendent mais aussi les possibilités qu'elles supposent. La résolution de la tension entre l'œuvre et l'espace architectural individuel, construit spécifiquement pour en recevoir les composantes, occupa l'artiste, déter-

TOUJOURS AVEC ACUITÉ,

LES ARTISTES ONT

CONSIDÉRÉ LE CONTEXTE

DANS LEQUEL LEUR

PIÈCE SERAIT PERÇUE.

minant son attitude réflexive à plusieurs égards. Ont ressurgi alors certaines questions sur l'œuvre elle-même, sur l'importance qu'elle occupe dans l'évolution de son travail, enfin sur le rôle de l'institution muséologique.

De façon différente, mais toujours avec acuité, les artistes participant à l'exposition ont considéré le contexte dans lequel leur pièce serait perçue. Le jeu d'un rapport privilégié entre l'œuvre et l'environnement physique s'est effectué au fur et à mesure que les constituantes de l'installation acquéraient du sens les unes des autres et qu'elles transformaient l'espace. Pour certains artistes, ce processus impliquait des décisions fondamentales qui influaient sur la portée et la nature de l'œuvre elle-même; pour d'autres, il signifiait une appropriation plus directe de l'œuvre à des conditions différentes de celle de sa création ou de son exposition première. Les artistes ont exprimé ces enjeux significatifs de la mise en place de leur pièce et nous parcourerons de nouveau ici les espaces de présentation, en notant quelquesuns des propos ponctuels retenus au hasard des conversations.

ABORD, l'espace de l'œuvre de Jacek Jarnuszkiewicz, première entrée à l'exposition, espace ouvert, perçu de façon progressive (en montant l'escalier), baigné d'une lumière naturelle: contexte particulier, au sein d'une exposition d'installations, pour une œuvre, Passe-temps (1989), que l'artiste nomme plutôt «sculpture» et

qui justement investit le lieu de son propre espace, les éléments se jouant les uns des autres, se juxtaposant et se distançant dans l'espace. Si, au cours des dernières années, les sculptures de Jarnuszkiewicz «sont sorties du mur», ici elles occupent l'espace de façon monumentale, sans toutefois que la particularité de l'espace soit un facteur déterminant dans l'élaboration de l'œuvre. Le dessin préliminaire et la maquette de l'œuvre contiennent déjà le sens qui prévaut dans sa réalisation. L'espace environnant agit comme réceptacle de l'œuvre, s'effaçant et se dévoilant comme condition de perception de l'œuvre. La «sculpture» s'y installe, comme en contrepoint.

"D'UISSANTE ET FRAGILE", la lumière est la matière de l'œuvre de James Turrell. L'installation, pour lui, consiste à créer les conditions qui permettent l'investigation de la manière dont nous percevons. Ce travail sur la perception exige un minimum d'interventions extérieures: aucun objet, aucune symbolique, la lumière pure. L'attirance de l'homme vers la lumière, associée pour Turrell à la pen-

jacentes se dévoilent plutôt selon des fils conducteurs, proposés par des regroupements variés. De fait, cette installation se parcourt et, selon les termes de l'artiste, s'y déploient alors «les paradoxes d'espace et de temps». Ses allusions à l'histoire s'inscrivent dans un « jeu de dérives via les matériaux», bruts ou fabriqués, en équilibre précaire ou bien répartis en une austère gravité. «Les suggestions d'espaces multiples selon des perspectives différentes» informent l'œuvre d'une structure complexe que nous appréhendons, lentement, dans notre traversée des matériaux et des images en écho.

A QUALITÉ INHÉRENTE de l'œuvre intitulée Nocturnes (trois pièces en forme de jardin) (1984-85) de Jean Lantier est sa double articulation : d'une part, «l'articulation à l'intérieur de chaque élément», espace de peinture, dominant, mais aussi espace de sculpture et, d'autre part, «l'articulation entre les éléments» mêmes de l'œuvre. «L'espace de l'œuvre en est un d'interrelation», sorte «d'interrelation obligée», «déterminée d'avance», dans cette pièce de transition d'une unité

tés esthétiques, toujours présentes, se différenciant avec le recul du temps.

OUR LA PREMIÈRE FOIS à Montréal, Joey Morgan expose Souvenir, A Recollection in Several forms (1985) dans une salle entière du Musée. Ici, les composantes habitent l'espace de façon grandiose, tout en conservant à l'œuvre son caractère absolument intimiste. La première présentation de l'œuvre eut lieu en 1985, à Vancouver, au 31° étage d'un immeuble, dans un espace de béton, dénudé, sans histoire. Absente de cette installation inaugurale était la photographie représentant une chambre à coucher de la bourgeoisie du début du siècle (photographie qui par contre avait servi à annoncer l'événement). La seconde présentation de l'œuvre fut l'année suivante, en 1986, à Ottawa, dans le cadre de l'exposition Chants d'expérience, au Musée des beaux-arts du Canada. Cette fois, la photographie devient murale et s'introduit dans la première partie Video-Perfume. Une nouvelle photographie, aussi une murale, représentant une vue partielle de l'installation à Vancouver, s'ajoute à la seconde partie Murmurings, tion filmique, en filiation avec le cinéma de Chaplin. Les séquences répétitives et saccadées sont d'un humour et d'une intensité expressive comparables. Par ailleurs, la «distance émotive» que Geleynse expérimente devant des œuvres telles que celle-ci, produites il y a quelques années, lui alloue «la possibilité d'en analyser le contenu, d'en objectiver la raison d'être».

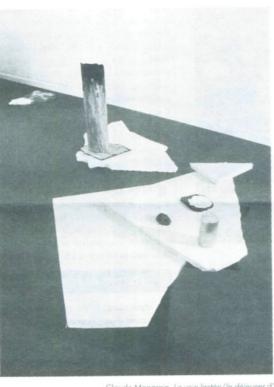
C URIEUSEMENT, Lassithi (1983) de David Moore est «la seule œuvre cinétique qu'il ait produite et qui ne s'inscrit pas vraiment dans l'évolution de son travail». De prime abord, un point d'intérêt: la question récurrente des proportions (la relation du corps aux moulins à vent miniatures) encore présente dans son travail actuel. Néanmoins, cette exposition aura fourni à Moore «l'occasion de refaire la pièce», «de l'apprivoiser» dans une remise en question importante. Pour retrouver la sensation de la forme invisible qu'est le vent, il fallait adapter la pièce au contexte donné de l'espace d'exposition. «Très haut dans les montagnes crétoises, le corps du vent traversait les plateaux, battant la dizaine de milliers de moulins»: ici, le mouvement de l'air sur les moulins fictifs, la réalité technologique des ventilateurs, la robustesse et la stabilité des seaux en périphérie et surtout la lumière et l'ombre se profilant.

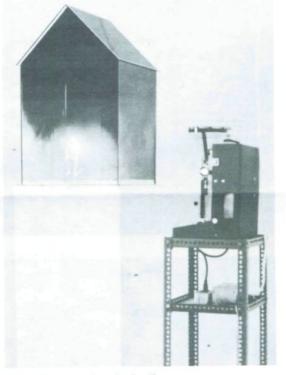
Moore a repris ses éléments, il les a réorganisés de telle sorte «qu'il n'y ait pas de rupture entre l'espace du spectateur et l'espace de l'œuvre» et il a recréé «l'effet de la lumière spéciale que la lune projette». Le spectateur y découvre, au fil de ses déplacements au sein de l'image, une œuvre nouvelle, «tout à fait dans l'esprit du silence de la nuit» et, somme toute, «améliorée par rapport à sa présentation antérieure, en 1983» (dans Détour, voire ailleurs).

A MER DE CHINE (1983) de Joce-lyne Alloucherie est exposée pour une deuxième fois au Musée, la première ayant eu lieu en 1985, dans le cadre d'une exposition d'acquisitions récentes de la collection. Pour l'artiste, cette œuvre refait surface après une absence d'exposition de ses œuvres plus récentes au Musée, absence qui aura duré cinq ans. L'installation de cette pièce, elle la conçoit idéalement telle une sorte de reprise de son installation d'alors. Cependant, l'espace de l'exposition étant tout autre, elle doit résoudre l'arrangement des éléments d'architecture, de dessin, de peinture, de photographie et de sculpture, en fonction d'un lieu plus fermé, plus étroit aussi. La circularité nécessaire entre ces éléments ainsi que la distance entre eux sont des considérations importantes dans le positionnement de l'œuvre dans l'espace donné. L'artiste choisit de présenter trois éléments parmi les quatre que constitue l'ensemble. L'articulation des signes qui s'y jouent, l'enchevêtrement des références qui s'y lisent, rendent à l'œuvre toute sa dimension métaphorique et son ropre espace omrique

nous ont permis ces quelques bribes d'entretiens avec les artistes qui ont installé leur œuvre pour le temps d'une exposition, nous révèle peut-être, d'une autre façon, ces «huit pages ou plutôt entrées à l'exposition», selon le mot du conservateur Michel Huard.

Sandra Grant Marchand est conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1978. On lui doit plusieurs expositions dont Tendances actuelles au Québec et British Now: sculptures et





Claude Mongrain. La voie lactée/le déjeuner d'Einstein, 1986 (détail). Matériaux divers, 2 × 7 × 17 m.

Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay. Wyn Geleynse. Home, 1986. Verre teinté, socle, projecteur 16 mm, support et minuterie. 183 × 41 × 178 cm. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : W.C. Geleynse.

sée non verbale, devient son champ d'intervention. L'expérience de la lumière se lie à l'expérience du temps et de l'espace. Les éléments architecturaux (murs, plancher, plafond) qui se révèlent graduellement dans l'espace obscurci de la salle, agissent essentiellement comme des signaux qui exercent une emprise psychologique sur l'expérience de perception. Au Musée, la dimension importante de la salle (40' × 50') ainsi que le dispositif précis d'éclairage caractérisent Atlan au Canada, par «la lueur, à la surface de l'œuvre, qui accompagne le spectateur dans ses déplacements». Turrell nous convie à la vision que seule permet une telle conscience de notre perception.

HEZ CLAUDE MONGRAIN, nous pénétrons immédiatement l'espace de l'œuvre, les éléments de La voie lactée le déjeuner d'Einstein (1986) occupant l'étendue du sol, depuis le seuil jusqu'au pourtour des murs. En même temps et par définition, l'espace de l'œuvre nous échappe, contredisant une perception qui engloberait l'œuvre d'un regard. Les informations sous-

formelle depuis lors transmuée. L'idée d'un parcours, suggérée par ailleurs dans le titre, s'accomplit également en deux temps distincts: la perception première de l'œuvre comme un tableau en trois dimensions (d'où l'importance d'une ouverture de l'espace qui permette un accès frontal) et les points de vue différents, la «suite de mouvements immobiles», implicites au parcours du spectateur au sein même de la pièce.

XPOSÉE AU MUSÉE en 1985 (dans ration), cette œuvre de Lantier «ressurgit de nouveau», en 1990, dans le cadre d'une exposition d'œuvres tirées de la collection, «alors qu'aucune autre pièce n'a été présentée au Musée depuis». Lantier pose en ces termes la problématique du suivi de l'évolution de sa démarche artistique, suivi assuré par l'institution muséologique, et, de façon plus générale, son commentaire suscite aussi une réflexion sur la distance d'ordre conceptuel qui s'instaure entre l'artiste et ses œuvres antérieures. L'exposition d'une œuvre ancienne confirme pour Lantier la clarté des concepts inhérents à l'œuvre, ses qualicomme «rappel et miroir» de l'installation initiale. De présentation en présentation, l'œuvre se transforme par l'organisation physique des trois sections, mais aussi se complète par l'annexion de signes de son propre passé d'exposition. Au Musée, les débris de pierre de gypse, laissés comme traces de l'intervention de l'artiste, s'incorporent à la troisième partie Oratorio. À l'instar des formes multiples d'une mémoire qui se raconte, cette œuvre actuelle est elle-même souvenir de ses interallations successives et éphémères.

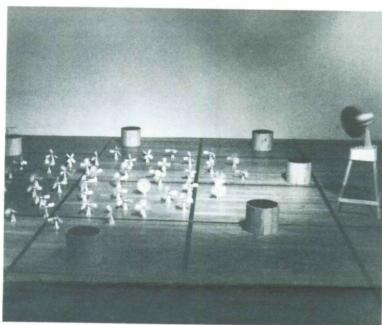
Geleynse prend position dans l'espace prévu, espace ouvert, autour de la cage d'escalier, sorte de négation d'un contexte délimité. Ce «travail sur pellicule» («film work») selon l'artiste, «possède sa propre identité», «son autonomie» et, par conséquent, «pourrait s'installer n'importe où». C'est plutôt le rapport psychologique qui lie le spectateur à l'œuvre qui intéresse l'artiste. D'ailleurs, qu'on nomme cette œuvre installation, sculpture, travail photographique ou autre, Geleynse l'associe volontiers à la tradi-

PARCOURS

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

MICHEL HUARD







Jocelyne Alloucherie. La mer de Chine, 1983 (détail), Matériaux divers, 8 × 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 × 8 m × 9 m. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Yvan Boulerice

Joey Morgan. Souvenir, A Recollection in Several Forms, 1985. Les dimensions varient selon l'installa tion. Matériaux divers. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Robert Kézière Québec en 1947. Vit et travaille à Montréal. Jocelyne Alloucherie s'est distanciée 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» 1, 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 Gelevnse 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.

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 înteragir 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

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» ² 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.

- Résonnances boréales. 19th São Paulo International Biennial. Winnipeg. The Winnipeg Art Gallery, 1987, p. 41.
- 2. Jacques Doyon, "Jean Lantier", Parachuteno 52, sept-oct-nov 1988, p. 93.
- David Moore, Oeuvres Récentes, 1985-1987. Montréal, Galerie d'Art Concordia, 1987.

Shawinigan en 1948. Vit et travaille à Montréal. L'œuvre sculptural de Claude Mongrain prend forme par assemblage et rassemblage. 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.

AVID 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» 3. 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 mnémonique

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.

AMES 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

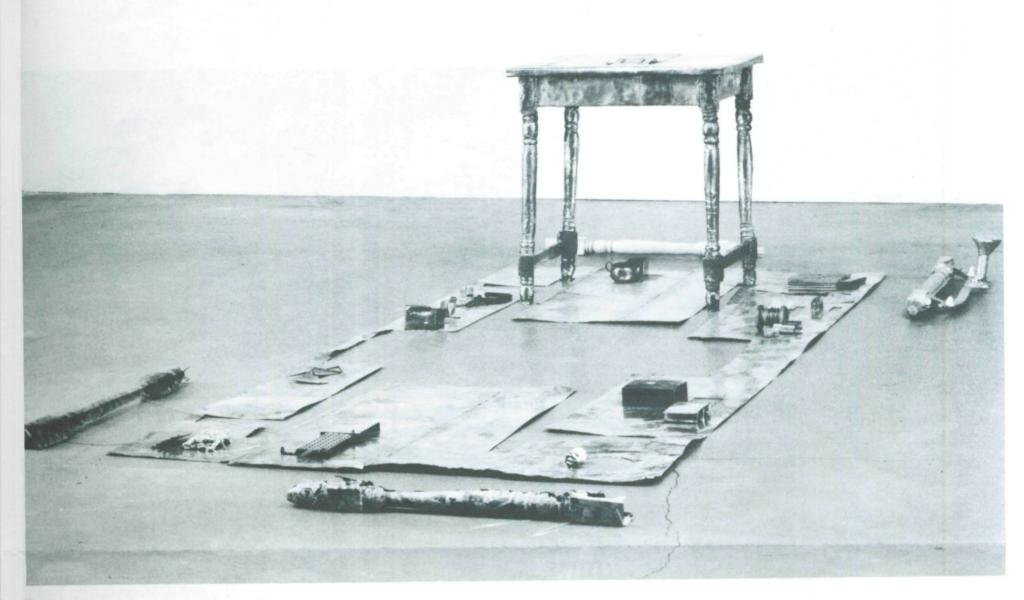
Parcours à la vitesse de la lumière

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 écrit 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.

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 scier galvanisé, papier aluminium, objets divers. 183 × 274 × 69 cm. Don anonyme. Callection: Musée d'art contemporain de Montréa 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 picturalité. 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

Nouvelle acquisition

Une œuvre de Michel Goulet

PAULETTE GAGNON

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.

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



Un secteur du Musée

LES SERVICES TECHNIQUES

LOUISE ISMERT

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 inaperque.

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 épreuve», souligne Pierre Duchesne, «agent aux services techniques. Avec lui, Carl Solari, technicien-montage et Michel Pétrin, technicien-audiovisuel, assument la permanence du

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



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 préalable avec lui de toutes les étapes de la matérialisation de Γœuvre.

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.

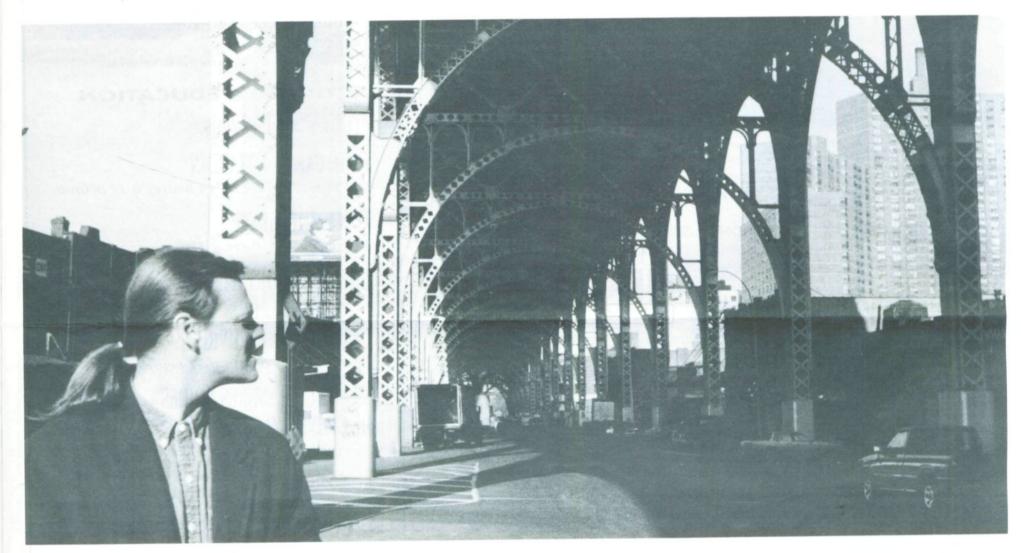
PAUL HUNTER

Des paysages de la ville et du corps

LOUISE DÉRY

des Cent jours d'art contemporain à Montréal en 1986. Ces pièges à lumière suggéraient des atmosphères de confinement et de solitude propres aux mégalopoles 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 picturalité «paysagesque» 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'arte-

facts, 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'ob-

jets 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 complicité 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 Petrefacta⁵, 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 anthropomorphique 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. Fevrier 1990. Photo: Patrick Altman. EN BAS: Paul Hunter. Urban Night, 1984 (détail). Bois, plastique, papie acrylique, vernis. 6.2 × 182 × 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.

- Ce texte découle de l'exposition et du catalogue Paul Hunter. Œuvres en vue produits par le Musée du Québec (avril – mai 1990).
- Voir le catalogue de l'exposition: Lumières Perception projection, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1986.
- 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.

ETTE ACTIVITÉ, qui s'inscrit dans le cadre de l'exposition *L'art d'ins*tallation: 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. Certe 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

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

ES 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

OUTES 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

ETTE ACTIVITÉ traite du catalogage, 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 questionnement 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 73 ans et moins doivent être accompagnés d'un-e adulte.

OTRE 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.

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

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

- avoir au plus 35 ans le 1er janvier
- 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

Toute candidature doit être accompagnée d'un curriculum vitæ et d'un minimum de dix (10) diapositives. Il est important d'acheminer le tout au plus tard le 1er 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

Le Journal du Musée d'art contem-les deux mois par la Direction Suzanne Bourbonnais • Conceptio porain de Montréal est publié tous CRÉDITS

Suzanne Bourbonnais • Conception et réalisation : Lucette Bouchard • Ont collaboré à ce numéro : France Aymong, Louise Dèry, 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 : 180-128 x • Dépôts légaux : Bibliothèque nationale du Québec. Bibliothèque nationale du Canada • Imprimé au Canada • 3* 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 te Musee a an contemporan de Montreal est une societe d'Etat 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 Hould, Paul Noiseux, 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.

CALENDRIER

juillet-août 1990

EXPOSITIONS

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

jusqu'au 22 juillet

Des œuvres de Jocelyne Alloucherie, 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 beures 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

Entrée libre

Toute contribution volor taire sera versée au fonds d'acquisition d'œuvres d'art de la collection du Musée.

Accès au Musée En voiture: Autorout

En voiture: Autoraute Bonaventure au sud de la rue Université, sortie Cité du Havre, Port de Montréa et rue Pierre-Dupuy. Stationnement gratuit. En autobus: S.T.C.U.M., ligne 168 à partir des station McGill, Bonaventure et Square Victoria, du mardi au vendredi seulement. Un toxi collectif de la S.T.C.U.M. relie le métro Bonaventure au Musée aventure au Musée

Montréal tous les samedis et dimanches. La liaison est assurée entre midi et 18 heures à 30 minutes 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 documentati du mardi au vend 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.

La Fondation des Amis du Musée

La Fondation des Amis du Musée est un orga-nisme à but non lucratif qui a un rôle essentiel de soutien à la mission du Musée d'art contempo-rain 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 contempo-rain de Montréal: 25 \$ (étudiants et âge d'or 15 \$). Renseigne (514) 873-4743.

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.



riève Cadieux. L'inconstance du désir, 1988