LE U MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Volume 1 – Numéro janvier-févriermars 1991



La rencontre de Marina Abramović et Ulay sur la Grande Muraille, 27 juin 1988. Photo: Da Hai Han et He Xinmao

Expositions

L'ITINÉRAIRE MÉTÉORIQUE DE MARINA ABRAMOVIĆ ET DE ULAY

le jour de leur anniversaire. Pendant plus de 12 ans, ils ont élaboré une œuvre commune, s'exprimant d'abord et avant tout par la performance, mais aussi par la vidéo et la photographie. Au-delà du principe de collaboration, c'est la relation du couple qui s'impose comme tissu de l'œuvre. Poursuivant l'exigeante coïncidence de l'art avec la vie, ils explorent et transcendent les notions de temps, d'espace et de culture. Depuis Amsterdam jusqu'à la Muraille de Chine, ils fusionnent le passé et le présent, l'Est et l'Ouest, ainsi que les acquis millénaires d'autres cultures, dans une quête existentielle unique en complémentarité et en identité. Encore aujourd'hui, l'évocation de leurs multiples performances suscite une stupeur silencieuse, tant par la concision et la «poignance» de leur argument que par la simplicité et la témérité de leurs actions. Marina Abramović est née à Belgrade en Yougoslavie, en 1946. Dès le début des années 70, elle y réalise des environnements sonores et des performances qui marquent les fondements de sa pratique. Dans ses actions qu'elle nomme principalement «Rythme», elle fait déjà un usage minimal d'accessoires figurant artificiellement les éléments de l'univers (la terre, l'eau, l'air et le feu) et les objets rituels de la civilisation. Mettant à l'épreuve ses capacités d'endurance et défiant le danger, elle considère son corps comme objet de recherche et d'ex-

périmentation et elle inclut la

participation du public à son pro-

cessus d'investigation. Ainsi, dans

l'action Rythme 5 (Centre culturel

étudiant, Belgrade, 1974), Marina

Abramović s'allonge-t-elle au

ARINA ABRAMOVIĆ ET

ULAY se sont rencontrés à

Amsterdam en 1975, par hasard,

JOSÉE BÉLISLE

centre d'une étoile de feu, après avoir déposé aux cinq pointes ses cheveux et ses ongles coupés; l'oxygène se consume et elle sombre dans l'inconscience. Un artiste parmi les spectateurs lui sauvera la vie.

Quant à Ulay, pseudonyme de Uwe F. Laysiepen, il voit le jour à Solingen en Allemagne, en 1943. Enfant de la guerre, il trouvera, selon Thomas McEvilley, dans «l'a-historicité de l'art de la performance» un mode d'affranchissement de la tradition et de l'Histoire ainsi que la voie de la liberté . Retranchant cet art à ses limites, Ulay pose des gestes délibérément risqués et provocateurs. En 1975, il réussit à sortir d'un musée berlinois un tableau célèbre en Allemagne, Die Arme Poete («Le pauvre poète») de Spitzweg. C'était, diton, le tableau préféré de Hitler. Ne craignant ni le scandale ni la douleur, Ulay rejette les valeurs sûres et le conformisme esthétique. Lorsqu'en 1976, Marina Abramović et Ulay entreprennent leurs cycles de performance, ils adoptent le triple principe suivant: «no rehearsal, no predicted end, no repetition²». Dans Relation in Space, leur première performance commune, présentée à la Biennale de Venise de 1976, ils marchent dénudés l'un vers l'autre, en se croisant et se heurtant au centre de l'espace. Pendant près d'une heure et suivant un rythme de plus en plus rapide, ils iront à la rencontre de l'autre

sans broncher, jusqu'à leur épuisement total. Ils font preuve d'une concentration intense et d'une endurance extrême, ce qui soustend d'ailleurs les performances ultérieures. Ils y dissèquent littéralement leur relation hommefemme et apprivoisent la peur, celle de souffrir et de périr. Rappelons ici brièvement quelques-unes de ces performances : Talking about Similarity, Singel 64, Amsterdam, 1976: Marina Abramović répond aux questions du public à la place de Ulay qui se coud les lèvres.

Breathing In - Breathing Out, 1re partie, Centre culturel étudiant, Belgrade, 2e partie, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1977: les artistes inspirent et expirent l'un dans l'autre jusqu'à épuisement de leur oxygène réciproque. Durée 19 minutes. Relation in Time, Galleria communale d'arte, Bologne, 1977 : adossés, les cheveux entrelacés, les artistes se tiennent debout pendant 17 heures. Relation in Space, Biennale de Paris, 1977 : devant le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le couple exécute dans sa fourgonnette plus de 2 000 cercles. Durée 16 heures. Communist Body, Capitalist Body, Zontkeetsgracht 116, Amsterdam, 1979 : examen de la nature des origines idéologiques et culturelles différentes des artistes. ■ Rest Energy, ROSC, Dublin, 1980 : face à face, se fixant l'un l'autre, les artistes sont réunis par

minutes dix secondes.

Nightsea Crossing, 1981-1986, de Sydney à Düsseldorf, de Chicago à Kassel, de São Paulo à Lyon: performance exécutée aux quatre coins du monde, au cours de 90 jours non consécutifs, pendant lesquels les artistes étaient assis à une table, immobiles et silencieux, se fixant l'un l'autre, pendant des périodes variant d'un à plusieurs jours. Marina Abramović et Ulay ont élaboré le concept de cette dernière performance au cours d'un séjour dans les déserts de l'Australie. On y observe une nette démarcation avec les performances précédentes où l'action et le mouvement commandaient une concentration dynamique et physique.

Il sera dorénavant plus exclusivement question de concentration intérieure et d'énergie psychique. La profondeur et l'intimité de leur relation, privée et publique, faconnent leur relation au monde. C'est également à ce moment qu'a germé l'idée du périple chinois. Marina Abramović et Ulay recherchent l'authenticité et la sagesse des cultures ancestrales. Ils ont voyagé en Thaïlande, en Inde, ils ont véçu avec des moines tibétains, ils ont côtoyé des aborigènes d'Australie, ils les ont invités à prendre part à leurs performances et, ce faisant, ils ont transgressé les schèmes de la pensée occidentale. Frank Lubbers de la Amphis Foundation, mise surpied à Amsterdam en 1983 pour assurer la réalisation de l'ambitieux projet de la Muraille de Chine, exprime ainsi la raison et la nécessité d'être du projet : «In point of fact, the concept underlying the plan was practically a self-evident consequence of the development of their work in recent years. After concentrating

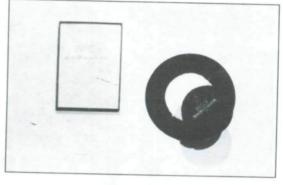
un arc tendu; Ulay pointe la flèche vers Marina. Durée quatre

SI **JE DEVAIS** m'exprimer poétiquement sur l'exposition BROKEN MUSIC, je dirais «confession de la spirale». Mais

avant de conclure, il faut d'abord présenter et ensuite développer. Comme je n'ai aucun talent pour cela, alors pas de confusion s'il

vous plaît. Procédons de manière

topographique, du moins pour le





EN HAUT: Claus Bohmler, Un 45 tours tire d'un microsillan, 1987. Photo: Denis Farley. EN BAS: Martin Tétreault, Un trois dans un no 2, 1990. Photo: Denis Fault.

L'ITINÉRAIRE MÉTÉORIQUE

(Suite)

on *lying down* (for half a year in the Australian desert) and *sitting* (Nightsea Crossing), now they wanted to make walking the subject of their meditations. Accordingly they sought someplace on earth where walking would acquire a special significance³.»

- Wim Beeren, le directeur du Stedelijk Museum, estime quant à lui que le choix de la Grande Muraille devient inéluctable : «Among the creations of man was there anything finally more continuous, immortal, immutable and yet more full of motion than the Great Wall of China†?» La Grande Muraille est ce
- monument gigantesque qui traverse la Chine d'est en ouest et dont la construction débuta sept siècles avant notre ère. Elle serait édifiée le long d'une ligne de force magnétique qui ceinture la terre et refléterait le tracé de la Voie lactée. La légende veut qu'elle représente un dragon, dont la tête repose à l'est dans la mer Jaune et la queue est enfouie à l'ouest dans le désert de Gobi. L'Histoire, le mythe et la réalité s'interpellent dans cette voie fortifiée, grandiose et hostile. Dans la Chine antique, le dragon est une divinité protectrice qui symbolise
- aussi l'union de l'air et de la terre. Il incarne une force vive, spirituelle, dont le caractère est mâle, tandis que l'enceinte symbolise la matière ancrée dans le réel, un caractère féminin. La Grande Muraille s'impose aux artistes comme le point de fusion du réel et du spirituel. Marina Abramović et Ulay décident de la traverser, l'une à partir de l'est, de l'océan et de la partie mâle du dragon, l'autre à partir de l'ouest, du désert et de la portion femelle du dragon. Il s'agit ultimement pour eux de conjuguer en leur point de rencontre les principes complémentaires des énergies internes et externes de la nature. Ce qui, à l'origine du projet, doit être la célébration rituelle de leur union devient, des années plus tard, la consécration de leur rupture personnelle et artistique. Après avoir longuement, voire douloureusement exposé, dans

un temps suspendu et confondu, l'impossibilité de se soustraire

l'un à l'autre, ils conviennent de

se quitter. Marina Abramović et

Ulay ont marché sur la Grande Muraille du 30 mars au 27 juin 1988. Le silence, la méditation, la nature et la culture chinoises participent de la genèse et du prolongement de leur œuvre. ■ Le projet de la Grande Muraille était tripartite : la marche de 90 jours.

le film qui la documente et enfin l'exposition qui en résulte, organisée par le Stedelijk Museum : The Lovers, the Great Wall Walk.

- 1. Thomas McEvilley, "Great Wall Talk", The Lovers, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989, p. 76. "For both Ulay and Marina, in fact I think, it was the ahistoricity of performance art, its abrogation of traditional modes and rules, its pretensions of rising above history into zones of freedom where one could recreate oneself, that inspired their unusual dedication and gave their work its special intensity."
- «ni répétition, ni fin prévisible, ni reprise, ni redite», Marina Abramović, Sur la Voie, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1990, p. 59 (notre traduction).
- 3. «En fait, le concept sous-tendant ce plan d'action était à toute fin pratique une conséquence évidente des développements de leur pratique au cours des dernières années. Après s'être concentrés sur l'activité de s'étendre (pendant six mois dans le désert australien), puis sur celle de s'asseoir (Nightsea Crossing), ils désiraient maintenant faire de la marche le sujet de leurs méditations. Ils ont alors cherché un endroit sur terre où marcher pourrait acquérir une signification spéciale», The Lovers, op. cit., p. 10 (notre traduction).
- 4. «Parmi toutes les créations de l'homme, en est-il une qui finalement soit plus continue, immortelle et immuable, et pourtant plus empreinte de mouvement, que la Grande Muraille de Chine? », The Lovers, op. cit., p. 7 (notre traduction).

Présentée au Musée du 24 février au 21 avril 1991, l'exposition réunit les travaux réalisés par Marina Abramovié et par Ulay, à l'issue de la grande marche.

Josée Bélisle est conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1982. On lui doit, entre autres, la coordination montréalaise de The 1984 Miss General Idea Pavillon et les expositions Raymonde April, Voyage dans le monde des choses, Graff 1966-1986 et L'Histoire et la Mémoire.



Marina Abramović / Ulay, Relation in space, Biennale de Venise, 1976. Photo: Jaap de Graaf

moment. Dans un coin de la salle d'exposition se trouve une petite installation de Claus von Bebber que j'ai bien aimée. Pas que je connaisse cet homme, mais la pièce a de l'étoffe pour ainsi dire. Toute tordue et calcinée. J'ai bien rêvé quelque peu, ce qui ne trompe pas. Parce que, voyez-vous, ce que je cherche dans l'art, c'est un peu toujours la même chose. Je veux dire un peu d'éternité en transit ou, devrais-je dire, un bon objet transitionnel comme une serviette, un chapeau, une poupée . . . , que les enfants adoptent.
Il s'agit d'une piste très intéressante en ce qui a trait à l'œuvre d'art parce qu'elle affirme la primauté du spirituel «dans» le matériel, mais seulement au regard d'une appropriation caractérisée par l'immanence de l'objet. On peut dire que la sédimentation poétique de l'objet, et ce dans un contexte vivement «matiériste», tient au transfert des énergies mises en jeu dans la médiation avec l'objet même.

En parcourant l'exposition dans son ensemble, on voit à quel point l'objet transitionnel s'affirme dès qu'il est question de manœuvrer avec l'histoire. Je veux dire que la réinvention de l'histoire semble s'affirmer, entre autres, par le biais d'un renversement des valeurs inscrites dans et à travers la conjoncture du disque.

Ici, de surcroît, tout est fonction de la spirale et de ce qui l'active. Une sorte de «vorticisme». Pour moi, la théorie de l'objet musical, telle que conçue par Pierre Schaeffer¹ est en quelque sorte renouvelée in potens à la seule vue de la rencontre du disque et du tourne-disque. Et la fascination qu'exerce cette géométrie primaire ne fait que révéler l'étendue des possibilités théoriques et poétiques de ces objets.

Aussi le disque d'art, règle générale, pose-t-il la limite quantitative de la compréhension, non pas du temps musical avec toutes ses conséquences, mais du temps factuel, c'est-à-dire autant de minutes et secondes allouées par les sillons.

C'est dans cet esprit que de nombreux artistes ont travaillé depuis l'avènement de cette pratique, en établissant toutes sortes de règles basées sur la notion de quantité disponible définie par l'objet. Et c'est en capitalisant sur la qualité essentiellement dualiste du disque (face A/face B) qu'il ont tenté une reconnaissance psychoaffective du double.

Autrement dit, ce qui, dans une pratique visuelle, s'établirait en termes de recto-verso, de centrepériphérie, de quantité prédéterminée, trouve son écho dans l'objet même.

C'est un peu ce que je retiens de l'exposition BROKEN MUSIC. Une autre possibilité pour les artistes visuels sonores de jouer avec le temps, ou avec l'objet du temps.

Enfin, je songe à la photo de Schwitters déclamant quelque chose - j'imagine à tue-tête. Quel artiste ce Schwitters. Tous ceux de l'exposition (et les autres) qui ont collé, plié, scié, découpé, mis le feu aux disques ont une parenté sensible avec lui.

Il légitimise par sa démarche une très large part de ce qui est offert dans l'exposition - quoique rien de tout cela, en soi, n'ait besoin d'imprimatur. de la spirale - ses collages en font foi, généralement constitués à partir d'un pivot central doté de multiples facettes angulaires disposées en éventail, comme l'obturateur d'une caméra.

À propos de ma conclusion poétique précitée, je dirais maintenant que la spirale ne peut se confesser qu'à l'envers. Son véritable enseignement est probablement là, en creux, à l'envers. Il s'agit d'avoir un peu de rétine dans l'oreille ou un peu d'oreille dans l'œil.

Il faut que je mentionne le catalogue; un catalogue très fouillé, bien articulé. On y retrouve de nombreux titres dont certains sont déjà apposés sur les murs. Sa discographie exhaustive permet de constater que les artistes ont développé une variété de solutions parallèles. Ce catalogue est un véritable abrégé de mécanique

1. Pierre Schaeffer, Le traité des objets musicaux, Éditions du Seuil, 1966.

toute fidélité.

Yves Bouliane est musicien d'expérimentation et peintre. Il a publié un disque Masse au tiers contrôle (1985).

l'art contemporain dans la continuité des racines de la civilisation occidentale et se situant au-delà des multiples courants de la création d'aujourd'hui.

Les espaces intérieurs seront une découverte. La verticalité des lieux, l'émergence de la lumière, le silence du détail y imposeront l'ordre de l'imaginaire mettant le colonnade crée un rythme d'accompagnement pour le piéton qui circule de l'édicule du métro jusqu'à l'intersection de la rue Sainte-Catherine où une série de retraits volumétriques conduisent à l'entrée principale.

La linéarité de l'édifice se trouve également accentuée par deux imposants lanterneaux émertrouvent les quatre salles d'exposition temporaire totalisant 1450 m², les quatre salles d'exposition permanente totalisant 980 m² ainsi qu'un restaurant pouvant accommoder une cinquantaine de personnes.

L'arrangement linéaire du musée a favorisé une organisation claire et fonctionnelle des huit ment prend assise sur des ouvrages d'infrastructure du garage de stationnement du complexe de la Place des Arts. Des ouvrages de renforcement de colonnes et de leurs assises durent être exécutés au préalable au droit du nouveau bâtiment.

La trame d'espacement des colonnes des ouvrages en infrastructure du Musée fut établie pour satisfaire l'occupation du stationnement existant. La disposition des colonnes pour la superstructure du Musée obligea d'intégrer de nombreuses poutres de transfert de profondeur restreinte pour maximiser la hauteur libre du sous-sol.

Le secteur «sud» du Musée a été implanté sur un agrandissement de 10 900m², sur deux étages, du garage de stationnement de la Place des Arts permettant de recevoir 335 voitures additionnelles.

Ces nouvelles assises situées en contrebas des semelles d'empattement du garage original et les besoins de protéger ces ouvrages et les voies publiques ont nécessité la mise en place de murs d'étançonnement des terres avec ancrages et tirants d'épinglage au roc.

Ces travaux d'agrandissement du garage de stationnement débordent d'ailleurs largement de l'aire au sol du Musée, et serviront éventuellement d'assise pour les aménagement extérieurs du quadrilatère de la Place des Arts.

L'édicule du métro se trouvant à proximité de la partie «nord» du Musée sera également reconstruit pour s'y intégrer harmonieusement.

L'ÉQUIPE DE PROJET

Octroyée à la suite d'un concours public en 1984, la conception du Musée est une réalisation des architectes Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés. Les principaux consultants ayant assisté les architectes ont été en charpente, Les Consultants GENIPLUS Inc., en mécanique et électricité, Les Consultants CRS Inc. et en scénographie et audiovisuel SCENO-PLUS Inc.

L'œuvre d'art intégrée au projet sera réalisée par le sculpteur Pierre Granche.

Le mandataire du projet est la Société Immobilière du Québec.

CONSTRUCTION DU PROJET

La construction du projet est réalisée, à la suite de soumissions publiques, en trois étapes distinctes et successives.

Les travaux d'excavation et de soutènement des terres ont été octroyés à la firme Dubé Cormier Construction Inc. au montant de 1 390 020 \$ et sont déjà réalisés.

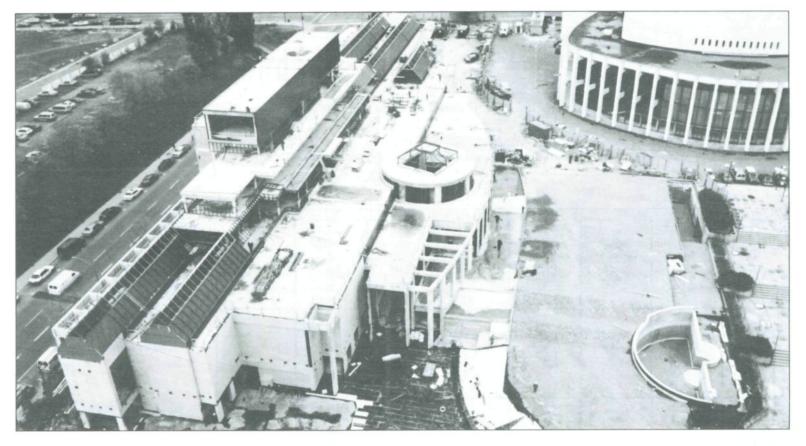
Les travaux de stationnement ont été octroyés à la firme Hervé Pomerleau Inc. au montant de 3 181 499 \$ et sont complétés.

Les travaux du Musée d'art contemporain de Montréal proprement dit ont été octroyés à la firme Les Constructions D. Tardif Inc. au montant de 29 673 608 \$ et sont en cours d'exécution.

Le Musée au centre-ville

Chantier de construction, décembre 1990 Photo: Denis Farley

L'ARCHITECTURE DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL



IODOIN, LAMARRE, PRATTE ET ASSOCIÉS

CONCEPTION DU PROJET

A CONCEPTION du nouveau Musée d'art contemporain de Montréal : le défi de concilier l'inconciliable. Établir la coexistence de deux visions opposées du monde. Celle des œuvres d'art visuelles sacralisant l'individualité de l'artiste, sa liberté tout orientée vers l'avenir. Celle de l'édifice dont la présence affirmée doit s'accorder à la ville, mais d'abord en harmonie avec son site immédiat, celui de la Place des Arts. Ce quadrilatère est déjà habité par les volumes de deux salles importantes dont l'une (Wilfrid-Pelletier) constitue un lieu premier de référence culturelle et domine par son architecture néo-classique.

Pour faire coexister ces deux mondes, le nouveau Musée adoptera un langage épuré, dépourvu du détail et réduisant la référence à l'un ou à l'autre de façon minimale.

Néanmoins, le langage extérieur sera actuel et globalement en continuité des deux architectures existantes sur la Place, principalement celle de la grande salle.

Il sera, avant tout, à l'image de l'immuable culturel d'une société et de sa volonté de célébrer et de mémoriser la création artistique. Ce sera une architecture qui par le rythme de ses colonnades incorpore le temps, se référant à sa manière, à l'Histoire, établissant visiteur en rapport avec le monde... en communion avec les œuvres.

CARACTÉRISTIQUES DU PROJET

La composition forte et dynamique du bâtiment affirme sa présence au cœur de la ville et exprime la vitalité du Musée d'art contemporain de Montréal. Cet édifice sera en mesure d'offrir les espaces fonctionnels et polyvalents nécessaires à une institution culturelle de cette importance pour la mise en valeur des œuvres qui y seront présentées et le plaisir des visiteurs.

L'étroitesse du site et son emplacement en bordure « ouest » de la Place des Arts ont été mis à profit pour générer un bâtiment franchement linéaire établissant une relation étroite avec la rue Jeanne-Mance et définissant clairement un secteur important de la trame urbaine avec la Salle Wilfrid-Pelletier et le théâtre Maisonneuve. Des retraits dans la volumétrie ont été utilisés tant pour accentuer la linéarité que pour dégager la vue de la Salle Wilfrid-Pelletier.

La colonnade «est» soutient une dynamique avec celle de la Salle Wilfrid-Pelletier, tandis que celle de la rue Jeanne-Mance affirme la nature civique du musée tout en équilibrant l'opacité de ses façades. Cette dernière geant d'une superposition de volumes rectangulaires rappelant le caractère du théâtre Maisonneuve. Les matériaux de cuivre, de béton préfabriqué grisâtre et de mursrideaux s'harmonisent avec ceux des édifices du quadrilatère.

D'une superficie totale de 15 100 m², répartis sur six étages et un sous-sol, le musée comprend les fonctions suivantes.

Un hall principal sur trois niveaux situé dans une rotonde où convergent les accès au musée en provenance du métro, de la salle des pas perdus ou de l'extérieur.

Ce hall donne accès à un auditorium commun avec la Place des Arts. Cet auditorium flexible constitué de sièges fixes et de sièges escamotables ainsi que d'une scène ajustable pourra recevoir, selon les arrangements des sièges, une moyenne de 400 spectateurs à des activités aussi diverses que des concerts, des pièces de théâtre, des conférences ou des projections.

Sur le même étage que le hall, on retrouve également une salle à multiples usages qui servira principalement pour des expositions, des spectacles de danse, de théâtre ou pour présenter des artistes à l'œuvre.

Enfin, les ateliers pédagogiques, garderie, salon des Amis du Musée et autres services divers complètent cet étage.

Du hall principal, un escalier mène à l'étage supérieur où se salles d'exposition au niveau de l'esplanade, avec une circulation en enfilade.

Les salles d'exposition temporaire pourront accueillir des expositions itinérantes de niveau international et les salles d'exposition permanente serviront pour présenter une partie de la collection du Musée.

Ces salles ont été conçues afin d'assurer un milieu propice à la présentation et à la conservation des œuvres d'art.

L'éclairage naturel des salles a été soigneusement étudié et utilisé à profit. Il a nécessité une attention toute particulière, afin de concilier son utilisation avec les contraintes de températures précises et les taux d'humidité élevés qui doivent être maintenus à un niveau constant toute l'année durant. Ceci est assuré au moyen de régulateurs automatiques contrôlés par un ordinateur central.

Aux trois niveaux supérieurs se trouvent successivement les centres de documentation et archives ainsi que les bureaux de la direction et du personnel, les services administratifs du Musée et les salles de mécanique principales du bâtiment.

Au sous-sol sont rassemblés les ateliers de préparation et de montage, ateliers de restauration et 2000m² de surface de plancher de salles de réserves pour les œuvres.

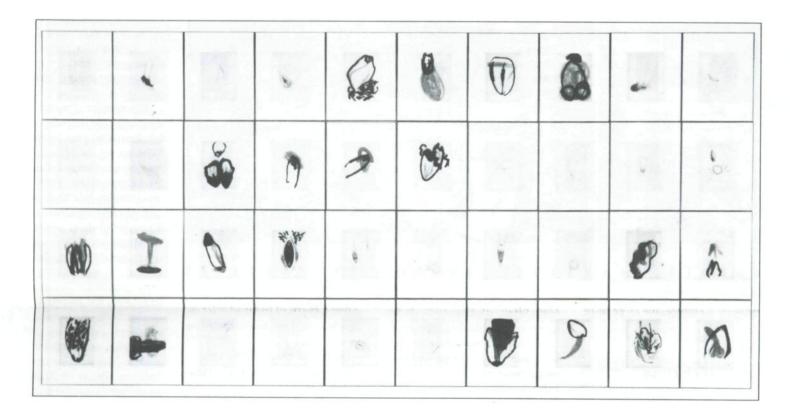
Le secteur «nord» du bâti-

La Direction et le personnel du Musée d'art contemporain de Montréal vous soubaitent une bonne année 1991!

UNE OEUVRE D'IRENE F. WHITTOME

PAULETTE GAGNON

PORMÉE AU MÉTIER exigeant et rigoureux du dessin et de la gravure, Irene F. Whittome s'impose très tôt comme l'une des praticiennes les plus douées de sa génération. Utilisant dans son travail les techniques et les matériaux les plus diversifiés, le dessin demeure toutefois omniprésent dans son univers plastique et le papier est un des nombreux champs d'expérimentation de l'artiste. Une



Irene F. Whittome, Creativity, Fertility, 1985. Huile et crayon sur papier. 40 éléments, 200 x 410 cm (l'ensemble). Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Don de Steinberg inc., Westmount. Photo: Denis Forder.

importante production dessinée s'échelonne sur plus de 25 ans.

Dans Creativity: Fertility, réunissant 40 dessins, l'artiste, à travers le mimétisme d'un motif investi de connotations sexuelles, utilise un support préexistant : le verso de pages fragmentées d'un dictionnaire latin. Ces pages, présentées sous forme de séquences, structurées par une grille, ne privilégiant pas un seul point de vue, mais livrées directement à notre perception, servent à l'intervention gestuelle qui constitue la trame dynamique de cette œuvre. Whittome s'approprie ici des éléments symboliques universels dont le processus de signification est englobé par l'expérience féminine, sans qu'en soient précisées les règles ou les limites. L'objet de cette série de dessins est davantage une stratégie puissante de création où les couleurs rouge sang et noit intense chargent de sens chacune des interventions de l'artiste. Tendue d'un potentiel de signes résistant à son propre désir d'être révélée, l'œuvre agit comme autant de sédiments de sens par l'expressivité déployée. Elle est empreinte d'une harmonie qui convie à la contemplation et chaque dessin, autonome, dévoile une constante : l'intensité.

Et, comme un complément nécessaire, cette œuvre vient à dessein s'ajouter à celles

qui figurent déjà dans la collection du Musée.

Une artiste québécoise

Martha Townsend

La gravité des choses

ANDRÉ LAMARRE



Martha Townsend, Photo: Angela Grauerholz, Courtoisie: Art 45 inc.

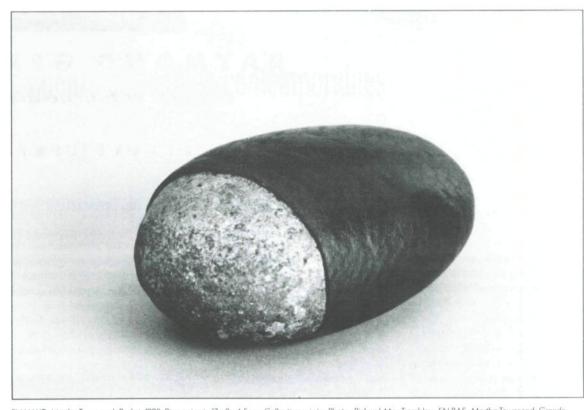
ES OBJETS de Martha ■ Townsend semblent fermés à double tour. Si on peut les considérer comme des coffres - ou des coffrets - où l'artiste a longuement accumulé idées, émotions, récits, mythes, symboles et formes', aucun de ces objets n'offre de clé évidente pouvant faciliter son ouverture. Le seul texte d'accompagnement est un titre sobre et descriptif, qui ne permet qu'une vague et minimale échappée vers l'interprétation. Qu'estce que c'est? Qu'est-ce que ça raconte? Qu'est-ce que ça signifie? Qu'est-ce que ça symbolise? Autant de questions avec lesquelles Townsend rompt volontairement.

Les sphères de diverses tailles, faites de divers matériaux et présentées diversement, qu'elle a exposées depuis 1988, illustrent exactement cette attitude. «La sphère parfaite n'existe pas dans la nature. Au contraire, c'est un concept humain, ainsi que la matérialisation d'un concept : elle ne représente rien. Mais, malgré son hermétisme, il demeure facile d'entrer en relation avec elle...²» Cette facilité n'est pas assurée. À cause de sa fermeture sémantique, narrative et symbolique, l'objet townsendien constitue une énigme, un défi jeté à l'interprétation. Les multiples procédures d'enrobage viennent redoubler, manifester cette fermeture. La Grande sphère, par exemple (exposée au Musée d'art contemporain de Montréal, Les temps chauds, 1988), est ceinturée d'un cuir marron tendu à l'extrême. Cet enveloppement accentue dans un premier temps le repli de l'objet sur lui-même, son refus de signifier, de raconter, comme s'il se contenait, comme s'il s'enfoncait en lui-même.

Cette compacité de l'objet, cette éçonomie de moyens, cette austérité de la mise en scène font écho à une prise de position radicale de l'artiste : «Le monde est plein de choses. Moi, en tant qu'artiste, je dois être très judicieuse dans mon choix de choses à ajouter3.» Elle l'est. Elle produit peu et chaque œuvre fait l'objet d'une lente élaboration. Il s'ensuit que la retenue et le dépouillement en décuplent l'intensité. Et ceci, d'autant plus que la conception de l'objet n'évacue pas la métaphore. Au contraire, Townsend propose souvent la rencontre fortuite de deux matériaux, de deux formes, de deux pistes d'associations, de deux champs d'interprétation. Ou plus de deux. Le bois pâle (de frêne) et le cuir marron de la Grande sphère, la rondeur et sa bande d'enveloppement ne peuvent d'emblée que créer cette tension inhérente à toute image poétique, mais réduite et concentrée. Il n'y a pas de clé, la métaphore est nouée.

L'impression de fuite et de refus se double aussitôt d'un pressant appel au sens. La Grande sphère évoque-t-elle, à ses deux pôles, la chair mise à nu d'un fruit minutieusement pelé de sa peau foncée? ou la tendreté du noyau d'une noix, d'un marron, d'un gland? ou les rotations sur le parquet de l'adepte d'un art martial, ceinture marron? ou quoi encore? Si l'objet fuit, l'interprétation aussi. Et Townsend jubile. Son travail porte sur les structures, c'est pourquoi son abord hermétique se mue paradoxalement en œuvre ouverte, mais d'une ouverture maximale.

C'est la générosité de l'objet townsendien : par le magnétisme de sa présence matérielle⁴, par la justesse de sa fabrication méta phorique, il s'impose et s'offre au risque du sens. Tout récemment, Townsend a exposé des roches de diverses tailles, gainées d'un cuir vert très foncé⁵. Ces œuvres renouent avec plusieurs cycles antérieurs, notamment l'utilisation d'objets trouvés, naturels ou non. Elles prolongent les procédés de juxtaposition des matières (cuir, pierre) et des formes (contenant, contenu); elle prolongent aussi les techniques d'enveloppement serré. Cependant, l'objet ne peut plus, s'il le pouvait, se cantonner dans une pureté mythique. Certes, on peut penser, d'une part, au jardin zen d'où un caillou a été extrait et emballé. Mais, d'autre part, impossible d'éluder l'allusion sexuelle, la représentation phallique. Pocket: devant



EN HAUT: Martha Townsend, Pocket, 1990. Pierre et cuir. 17 x 8 x 4,5 cm. Collection privée. Photo: Richard-Max Tremblay. EN BAS: Martha Townsend, Grande Sphère, 1988. Bois et cuir. 87 cm (diamètre). Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Richard-Max Tremblay.

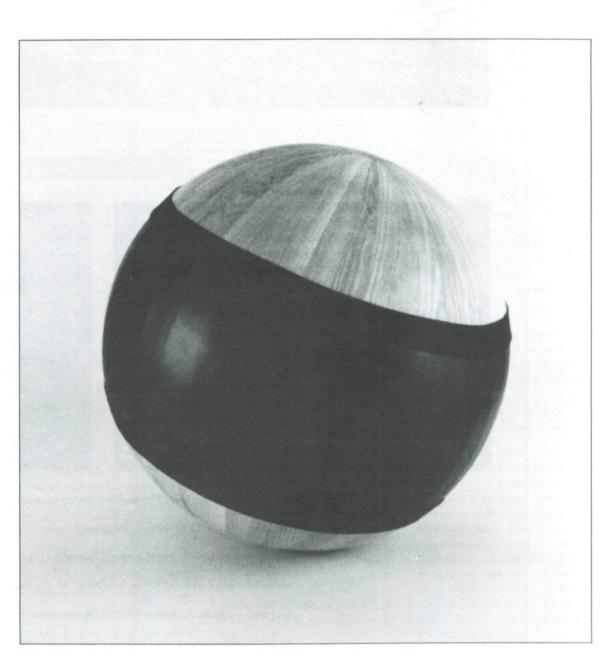
nous ce petit objet impudique.

L'univers de Townsend n'est pas froid, malgré son formalisme; n'est pas réduit à des jeux de surface, malgré sa poétique; n'est pas que musical, malgré ses travaux d'échos, de variations et de réverbération d'une œuvre à l'autre (le bois devient roche, la rondeur devient ovoïde, le marron devient vert foncé, la ceinture devient gaine). Il s'agit d'un art qui affirme audacieusement, où une subversion lucide agit à tous les niveaux, où un humour subtil s'insinue et se dérobe à la fois, où une impudeur inattendue s'expose.

Si le monde est déjà plein, trop plein, il faut paradoxalement lui ajouter non des objets fragiles, mais des plénitudes («I really like the sphere for its selfness⁶.»), des produits de concentration et de condensation. Et si l'objet, constitué de tant de tensions, implose, chute en luimême comme la matière d'un trou noir, il va, à travers ce processus, s'inverser, se retourner comme un gant et, par sa force de gravité - et par sa gravité -, exercer sur nous une attraction irrésistible. La poétique de cette sculpture rejoint d'emblée cette écriture contemporaine pour laquelle la condensation métaphorique constitue une intervention réelle. Ainsi que l'écrit Normand de Bellefeuille : «Chaque image désencombre un peu le monde entier7.» Chaque objet de Martha Townsend aère l'espace.

André Lamarre est professeur de langue et littérature au Collège de Maisonneuve. Il a publié des commentaires d'exposition dans Parachute et prépare une thèse de doctorat sur Giacometti et les écrivains français.

- 1. Cette lecture prolonge un commentaire d'exposition paru dans *Parachute*, no 59, juillet-août-septembre 1990, pp. 32-33.
- Extrait traduit et adapté d'un entretien avec Carol Laing, édité par la galerie Mercer Union de Toronto, 1989, p. 3.
- 3. Déclaration citée dans un article d'Ann Duncan, *The Gazette*, 8 octobre 1987, p. B-5. Traduction publiée dans *Striving for Ideal Resolution/Tendre vers une solution idéale*, Nickle Arts Museum, Calgary, 1988, p. 63.
- D'après l'expression de Dale Barrett, présentant son entretien avec l'artiste, Oakville Galleries, 1990.
- Artspeak Gallery, Vancouver, du 20 octobre au 17 novembre 1990.
- 6. Entretien avec Carol Laing, p. 3.
- 7. Normand de Bellefeuille, Catégoriques un deux et trois, Écrits des Forges, 1986, p. 57.



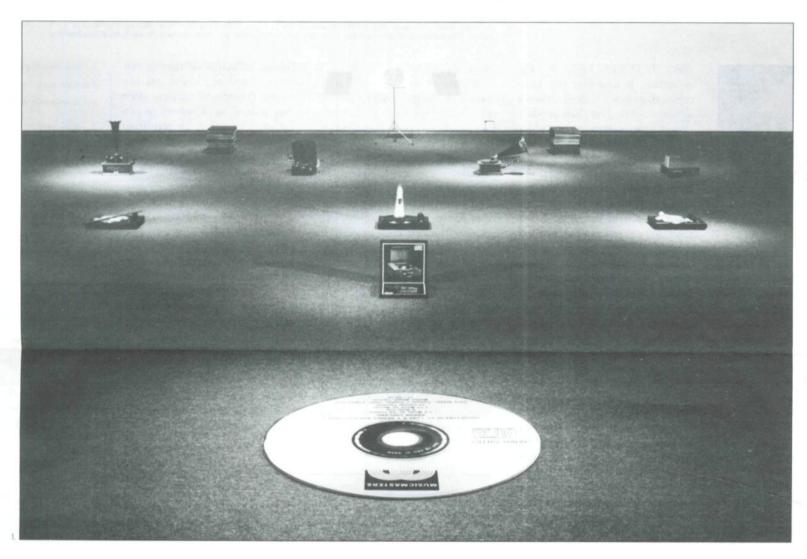
RAYMOND GERVAIS

Disques et tourne-disques

S U Z A N N E L E M I R E

Faisant écho à l'exposition BROKEN MUSIC qui nous introduit dans l'univers fascinant du disque, l'artiste Raymond Gervais présente une exposition solo intitulée *Disques et tourne-disques* qui regroupe une quinzaine d'œuvres inédites.

L'exposition occupe une seule salle du Musée et peut être vue d'un seul coup d'œil. Cette mise en scène dans une aire ouverte donne l'impression qu'il s'agit en fait d'une seule œuvre d'installation de format monumental. Comme un jardin, toutes les



Raymond Gervais, vue d'ensemble de l'exposition-installation Disques et tourne-disques.
 L'Oiseau en cage, 1990.
 coffrets édités par la compagnie de disques Mosaic aux États-Unis et intitulés "The Complete Dean Benedetti Recordings of Charlie Parker".
 Nature morte au cylindre, 1990.
 Phonographe Edison à comet vertical.
 Archet, Sourdine, Gong, 1990.
 Archet, sourdine et mailloche déposés sur une table-tournante
 Nature morte au silence, 1990.
 Gramophone portatif à manivelle avec un povillon intégré à l'intérieur.









pièces reposent sur le sol et des allées sont aménagées pour la circulation des visiteurs.

Le reportage photographique de Denis Farley présente quelques-uns des travaux récents de Raymond Gervais qui sont présentés au Musée jusqu'au 10 février prochain.

Pour l'occasion, Raymond Gervais a produit, disponible au Musée, une pochette de disque en hommage au musicien Pierre Mercure et au poète Claude Gauvreau.

La construction des valeurs artistiques contemporaines

GILBERT BOYER

RAYMONDE MOULIN, socio-logue de l'art, auteure du livre Le marché de la peinture en France, termine actuellement un nouvel ouvrage La valeur de l'art (les artistes, le marché et l'État), résultat d'une série de recherches sur les artistes. Le 30 septembre dernier, lors de sa conférence au Musée, elle nous entretenait plus précisément de la construction des valeurs artistiques contemporaines et internationales.

À la suite des changements importants intervenus au cours des 25 dernières années dans le champ culturel (l'intervention accrue des pouvoirs publics associée à l'État-providence culturel) et dans le champ économique (une nouvelle conception du marché, «le tourbillon innovateur perpétuel»), des relations étroites se sont tissées entre ces deux champs. Selon madame Moulin, il apparaît désormais que la «hiérarchie des valeurs esthétiques s'établit essentiellement à l'articulation de ces deux univers par l'interaction entre les acteurs de ces deux catégories d'institutions».

LE MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN

Madame Moulin a défini ce marché en l'opposant, très schématiquement, au marché de l'art ancien. «Contrairement à celuici, l'offre y est potentiellement indéfinie et l'estimation de la valeur artistique est dominée par l'incertitude.» Quant aux stratégies de monopole ou d'oligopole, elles y sont toujours mises en œuvre. Le marchand, clé de voûte de ce système, doit donc «contrôler l'offre (créer la rareté) et intervenir sur la manière dont les œuvres d'art sont appréciées». De plus, des marchands-entrepreneurs «nouveau style» optent pour «la stratégie du temps court et du renouvellement continu de l'offre». Contrairement aux marchands français du XIXº et du début du XX^e siècle qui optaient pour la stratégie des succès différés, ils n'attendent plus la fortune.

Madame Moulin identifie ainsi l'apparition d'un nombre limité de galeries leaders, autour desquelles se structure le secteur de l'art contemporain. «Celles-ci fixent les tendances, recherchent les talents et contribuent à baliser et à organiser le territoire artistique. Léo Castelli a été au cours du second après-guerre l'archétype du leader.» Si l'argent et la réputation culturelle assurent en partie le succès d'un marchand, c'est surtout sur le réseau international de gros collectionneurs, de grands musées et de galeries amies autour de la galerie leader que repose la promotion d'une même innovation artistique. Naturellement, ce travail de régulation du marché s'effectue à travers des conflits entre les grands acteurs culturels et économiques.

Une fois le monopole d'une tendance assuré, la galerie leader met en œuvre sa stratégie de promotion; marketing et publicité d'une part et diffusion culturelle d'autre part. «Tous les acteurs, économiques et culturels, agissent vite et de concert pour que les artistes soient placés partout où il faut, dans les grandes revues, dans les musées, les collections, les grandes manifestations culturelles internationales.»

Au cours des années 80, les mégacollectionneurs ont eu une influence considérable dans cette hiérarchisation sociale et économique des artistes et des œuvres. Ils achètent à un prix relativement faible et en grande quantité, contrôlent le marché et, par leur présence dans les conseils d'administration, assurent la visibilité des artistes qu'ils soutiennent dans les institutions cultu-

À la fois acteur culturel et acteur économique, le mégacollectionneur joue alternativement



LE RÉSEAU CULTUREL INTERNATIONAL

Saisis par la fièvre de l'immédiateté, les musées, les grandes manifestations internationales (Biennale de Venise, Dokumenta de Kassel, etc.) et les grandes expositions participent aussi activement au marché. Au cœur de ces institutions, les conservateurs multiplient les fonctions de prospection, de «labeling», de promotion et d'acquisition.

«D'une part, il contribuent à la définition des valeurs esthétiques et à l'élaboration d'un palmarès des artistes. D'autre part, ils représentent une partie... de la demande et ils contribuent par leurs acquisitions à confirmer la cote du marché.» Ils se situent ainsi à l'articulation de ces deux univers. Le pouvoir et l'expertise du conservateur reposent en dernière analyse sur l'information. À ce sujet, madame Moulin cite d'abord une conservatrice américaine : «Il faut être au courant de ce qui se passe partout dans le monde, savoir ce qui s'est passé cinq minutes avant, savoir prendre un raccourci pour savoir ce qui est train d'arriver. » Et selon un artiste français très connu : «L'art contemporain, c'est actuellement comme une partie d'échecs, il faut savoir à peu près qui joue, comment on joue, quel dernier coup on peut faire et connaître l'échiquier tout entier pour pouvoir jouer le coup. » Sur cet échiquier, les grandes manifestations internationales jouent un rôle décisif. C'est là où tous les acteurs, conservateurs, marchands, commissaires d'exposition, critiques, artistes et collectionneurs se rencontrent et où s'élabore la hiérarchie des valeurs artistiques. «Elles sont les séquences obligées de l'itinéraire codifié des carrières artistiques.» On voit là aussi «des segments du marché et des secteurs du champ culturel se recouvrir à peu près parfaitement ».

En conclusion, madame Moulin a insisté sur «l'importance des divers signaux produits par les acteurs économiques et culturels

qui, compte tenu des effets de coalition entre ces mêmes acteurs, cherchent à valoriser des œuvres, dans un marché où l'asymétrie de l'information, et sa manipulation éventuelle, sont au centre du problème de la formation des prix».

Malgré le cadre précis d'une étude sociologique et économique telle que l'a présentée madame Moulin, de nouvelles questions sur la place de l'art dans le marché actuel surgissent. Plusieurs intervenants de la salle en ont soulevé quelques-unes. Constatons tout de même que le paysage s'est grandement modifié et qu'une plus grande compréhension des mouvements qui animent les acteurs économiques et culturels de ce marché nous offrent au moins l'avantage de faire des choix autant artistiques que stratégiques en toute connaissance de cause.

«Dans l'espace de la culture comme dans l'espace économique, la conduite des acteurs est liée au degré d'information dont ils disposent.»

Le marché de la peinture en France, Éditions de minuit, Paris, 1967

La valeur de l'art (les artistes, le marché et l'État) Éditions Flammarion, collection art, histoire et société. En librairie en février

Gilbert Boyer, qui a pris l'initiative d'inviter madame Moulin au Canada, est un artiste de l'installation. Il est actif depuis plus d'une dizaine d'années et s'intéresse surtout aux contextes de présentation et de diffusion de l'art. Rappelons: 350 degrés autour de l'objet (1986), Comme un poisson dans la ville (1988) et L'art de la parade - Amérique poste restante (1990).

Un secteur du Musée

La restauration

vu. Dans ce cas, des moyens qui ralentiraient le processus de dégradation, sans changer l'intention originale, peuvent lui être proposés.

La nature, la diversité et la complexité des matériaux utilisés en art contemporain viennent compliquer la tâche du restaurateur. Les traitements nécessités posent souvent des problèmes d'éthique, en particulier lorsque des interprétations d'ordre esthétique et conceptuel sont en jeu. Une collaboration étroite entre le créateur et le restaurateur facilite de beaucoup les décisions parfois délicates qui doivent être prises au sujet de l'exécution d'une intervention appropriée et acceptable pour toutes les parties en cause, c'est-à-dire, le créateur,

> DANIELLE ALLARD

le restaurateur et le propriétaire.

Tout travail effectué doit être documenté en détail et le dossier complet est ensuite considéré comme faisant partie de l'histoire de l'objet d'art.

Au cours de l'année à venir, le secteur de la Restauration concentrera son attention sur l'examen et la préparation des œuvres, en vue de leur déménagement, prévu pour l'automne 1991, dans le nouvel édifice du centreville. Même si le Musée déménage à proximité du présent emplacement, il est important de s'assurer de la stabilité de chaque œuvre et de son emballage adéquat lors du transport. La collection permanente comprenant plus de 3 000 objets, le défi est de taille! Heureusement, la responsabilité ne repose pas uniquement sur les épaules du secteur de la Restauration dont le travail est étroitement lié à la Gestion des collections, aux Services techniques ainsi qu'à la Conservation qui ont déjà consacré beaucoup de temps et d'énergie à la planification du déménagement.

Au centre-ville, l'édifice sera

Danielle Allard occupe le poste de restauratrice au Musée d'art contemporain de Montréal depuis le mois d'août 1990. La création de ce nouveau poste a été permise grâce à une subvention fédérale du ministère des Communications, dans le cadre du programme d'assistance aux musées. Auparavant, madame Allard avait travaillé en tant que restauratrice, entre autres, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, au Musée des Beaux-Arts du Canada ainsi qu'à l'Institut canadien de conservation.

OUT RÉCEMMENT, le secteur de la Restauration des œuvres d'art s'est joint à la direction de la Conservation du Musée d'art contemporain de Montréal. La restauration comporte deux aspects principaux : la conservation préventive qui comprend l'établissement et le respect de normes spécifiques concernant les conditions d'exposition (éclairage, température, humidité, etc.), de transport, de manutention et d'entreposage des objets d'art et le traitement qui implique une intervention directe sur les œuvres. Il ne faut pas s'imaginer que la présence d'un restaurateur n'est requise que lors d'un bris car en fait ses connaissances techniques et scientifiques servent en grande partie à la prévention des dommages. La conservation préventive doit toujours être envisagée avant toute autre forme d'intervention. La majorité des dommages causés aux œuvres d'art est due à la négligence et à l'erreur humaine et pourrait être évitée. S'assurer de l'accrochage

adéquat et sécuritaire de ses œuvres, prendre conscience de leurs faiblesses structurales, ne manipuler qu'un objet à la fois en se servant de ses deux mains appuyées sur les parties les plus stables, ne sont que quelques exemples de mesures qui pourraient éviter des bris majeurs.

Cependant, lorsqu'un traitement s'avère nécessaire, le restaurateur doit procéder à un examen minutieux et établir un dossier incluant tous les détails pertinents à l'état de l'œuvre. Chaque fois qu'il est pertinent de le faire, le créateur doit être consulté au sujet du traitement envisagé. Ceci est particulièrement important dans le cas de l'art contemporain. Le restaurateur ne doit jamais perdre de vue l'intention de l'artiste en ce qui concerne la conception et l'utilisation de l'œuvre.

Par exemple, un objet d'art qui a été conçu pour être éphémère ne peut être stabilisé par un restaurateur, sauf si l'artiste s'inquiète d'une détérioration se produisant plus rapidement que prédoté d'un laboratoire et d'équipement approprié, ce qui permettra de répondre aux besoins de façon plus adéquate. Une fois installé dans ses nouveaux locaux, le secteur de la Restauration pourra aussi envisager la réalisation de tâches connexes, telles la recherche et la formation de stagiaires. De plus, il nous fait toujours plaisir de répondre aux demandes du public, au meilleur de nos connaissances.



E CENTRE D'EXPOSITION de Gatineau recevait, du 17 octobre au ■ 11 novembre 1990, l'exposition Propos d'art contemporain — FIGURES D'ACCUMULATION, produite et mise en circulation par le Musée d'art contemporain de Montréal.

Sur la photo apparaît l'animatrice, Marie-France Bessette avec une classe de 5° année de l'école Robinson. Jusqu'à ce jour, plus de 4 300 visiteurs ont pu voir dans différents centres du Québec cette exposition itinérante qui demeure disponible pour la circulation jusqu'en 1992.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

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

Entrée libre

Toute contribution vole taire 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, tous les jours. A-U-T-O-B-U-S.

Horaires

Les expositions: tous les iours de 10h00 à 18h00, 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

Le Musée sera fermé le mardi 1^{er} janvier 1991.

La Fondation des Amis du Musée

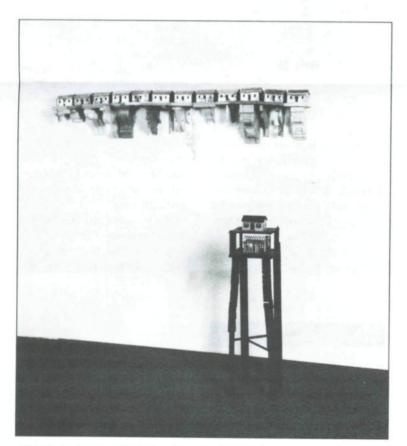
La Fondation des Amis du Musée est un orga-nisme à but non lucratif qui a un rôle essentiel de soutien à la mission du Musée d'art contempo rain de Montréal. Indivi dus, sociétés et entreprises peuvent contribuer aux objectifs de la Fondation des Amis du Musée à titre de donateurs, de membres et de bénévoles 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 \$). Renseignements (514) 873-4743.

Nouvelle publication

SUZANNE GIROUX GIVERNY, LE TEMPS MAUVE

RÉALLUSSIER MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DEMONTRÉAL

20 pages, 16 reproductions couleur ISBN 2-951-12485-9, 1990



Michel Goulet, Modèles, 1985. Matériaux divers, acier, bois, boîte de conserve, variété de comiches, supports à tablettes, jouet. 193 cm (largeur). Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Denis Farley.

Le Musée d'art contemporain de Montréal rend hommage à Michel Goulet. Prix Paul-Émile-Borduas 1990.



Le Journal du Musée d'art contemles deux mois par la Direction

Suzanne Bourbonnais - Conception et réalisation: Lucette Bouchard
Ont collaboré à ce numéro: Danielle Allard, Josée Bélisle, Yves Bouliane, Gilbert Boyer, Paulette Gagnon, Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés, André Lamarre et Suzanne Lamire - Révision et lecture d'épreuves: Jean-Yves Richard - Conception graphique: Lumbago - Typographie: Zibra - Impression: Interglobe - ISSN: 1180-128 x - Dèpôts lègaus: Bibliothèque nationale du Québec. Bibliothèque nationale du Canada - Imprimé au Canada - I'* trimestre 1991 - 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. Les articles publiès n'engagent que leurs auteurs - 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: 15 \$.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère des Le Musée d'art contemporain de Montreai est une societe à Etu sub-climante control Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière de Communications Canada et du Canseil 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.

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.

CALENDRIER

janvier-février-mars 1991

EXPOSITIONS



Nymphéas no 3, 1989 Projection vidéo. Photo : Denis Farley

GIVERNY, LE TEMPS MAUVE

jusqu'au 27 janvier

Oeuvres récentes de Suzanne Giroux Un catalogue accompagne l'exposition.

BROKEN MUSIC

jusqu'au 10 février

Une exposition de gelbe MUSIK et de la daadgalerie de Berlin. La présentation de l'exposition à Montréal bénéficie de la collaboration de Distribution Trans-Canada, une division de Groupe Quebecor inc., L'Échange, Pétroles Esso Canada et CKUT.

RAYMOND GERVAIS, TRAVAUX RÉCENTS

DISQUES ET TOURNE-DISQUES

jusqu'au 10 février

THE LOVERS: LA MARCHE SUR LA GRANDE MURAILLE

du 24 février au 21 avril

Organisée par le Stedelijk Museum d'Amsterdam, cette exposition réunit des œuvres récentes de Marina Abramović et de Ulay (Uwe F. Laysiepen), réalisées à l'issue de leur marche sur la Muraille de Chine, exécutée au printemps 1988. Les œuvres relèvent principalement de la sculpture, de la photographie, de la vidéo et de l'installation

Le vernissage de l'exposition aura lieu le 24 février à 15 heures. Un catalogue accompagne l'exposition.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

LES TEMPS CHAUDS

jusqu'au 3 janvier

Mackenzie Art Gallery, Regina (Saskatchewan)

ACTIVITÉS D'ÉDUCATION

Atelier CORRIDOR D'EXPLORATION SUR L'UNIVERS DU SON

jusqu'au 10 février

Le corridor est une production du Musée de la civilisation. Québec.

La présentation du corridor au Musée bénéficie

de la contribution de Pétroles Esso Canada

Visites

Réservations: (514) 873-5267

LES ARTS DE LA SCÈNE

Performance

AUTOUR DU REFUS GLOBAL

(MUSIQUE ET MODERNITÉ AU QUÉBEC)

Compositions-performances de Raymond Gervais en référence à Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau et

10 février à 14 heures

Entrée libre