

RON MARTIN 1971-1981

Le rouge et le noir

ENTRE 1971 ET 1981, l'artiste Ron Martin a produit un impressionnant corpus d'œuvres marquées par la création de tableaux monochromes. La série des tableaux noirs réalisés à partir de 1973 est la plus connue et constitue à elle seule un plaidoyer en faveur d'une démarche picturale parmi les plus créatrices au Canada. ■ C'est pour rendre compte de cette démarche que la Art Gallery of Ontario a organisé et mis en circulation cette exposition qui rassemble 42 peintures dont 30 appartiennent à la série des tableaux noirs (1973-1981). Les autres œuvres regroupent les monochromes (1971-1973), les tableaux rouges (1972) et les eaux sur papier (1973). ■

Au moment où le modernisme est réévalué et où la peinture abstraite connaît un regain d'intérêt, l'œuvre de Martin prend une «couleur particulière». Le Metropolitan Museum of Art de New York consacre actuellement une importante rétrospective à l'artiste et philosophe russe Kazimir Malevitch (1878-1935) qui fut aux sources de la modernité. D'ailleurs l'œuvre de Ron Martin, par son extrême dépouillement et son caractère irréductible, rappelle Malevitch. En regardant les eaux sur papier ou *Titanium White # 1*, on ne peut s'empêcher de penser au *Carré blanc sur fond blanc* (c. 1919-1920). Son œuvre évoque aussi les séries de Monet (1840-1926) par la lumière qui joue sur la texture des empâtements. Les titres des séries ne sont pas sans faire écho aux périodes bleue et rose de Picasso (1881-1973). Mais surtout, la matérialité et la gestualité des œuvres nous ramènent à l'Action Painting de Jackson Pollock (1912-1956). ■ En regardant les tableaux de 1971 à 1981, nous sommes tentés de lire une œuvre fermement inscrite dans la tradition de l'histoire de l'art. L'artiste lui-même, dans le catalogue de l'exposition, se réclame du coloriste Eugène Delacroix (1798-1863), cite Nicolas Poussin (1594-1665), Le Greco (1541-1614), Léonard de Vinci (1452-1519), rend hommage à Jackson Pollock (1912-1956) à qui deux œuvres de l'exposition sont dédiées et avant tout témoigne son admiration aux deux expressionnistes abstraits Clyfford Still (1904-1980) et Barnett Newman (1905-1970). Là s'arrêtent les conso-

Ron Martin,
Call #5, 1976.
Acrylique
sur toile.
213,4 x 167,6 cm.
Collection:
Sogecal inc. Qué.
Photo:
Art Gallery
of Ontario.



nances. «Il ne m'intéresse pas de m'identifier à ce qu'on pourrait appeler la peinture moderne [...] Je ne me suis jamais considéré comme un peintre abstrait¹,» nous dit l'artiste. ■ C'est du côté de la psychanalyse qu'il faut chercher la filiation spirituelle de Martin. L'inconscient collectif de Jung le séduit. «La réalisation la plus importante de l'art moderne, c'est l'objectification de la totalité de l'expérience. Comme l'a montré Jung, il n'est pas possible qu'un point de référence objectif existe en dehors de la psyché².» La couleur, chez Ron Martin, pourrait fournir un champ d'interprétation intéressant, ce dont il se défend bien. «Pourquoi ces tableaux sont-

ils entièrement noirs? Pourquoi sont-ils limités à une seule couleur? L'emploi du noir exclut les autres pigments. Par conséquent, il est évident que ce matériau ne reflète pas un souci pour la couleur ou pour le côté purement sensationnel de la couleur. De tous les pigments, le noir est celui qui absorbe le plus la lumière; de plus, une surface noire est celle qui reflète le plus la lumière. La lumière est séparée dans ses deux états opposés: lumière réfléchie et absence de lumière³.» ■ Dans les premières œuvres, l'artiste recourait à des critères préétablis: quantité de peinture déterminée, formats uniformes, exécution continue et limitée dans le temps.

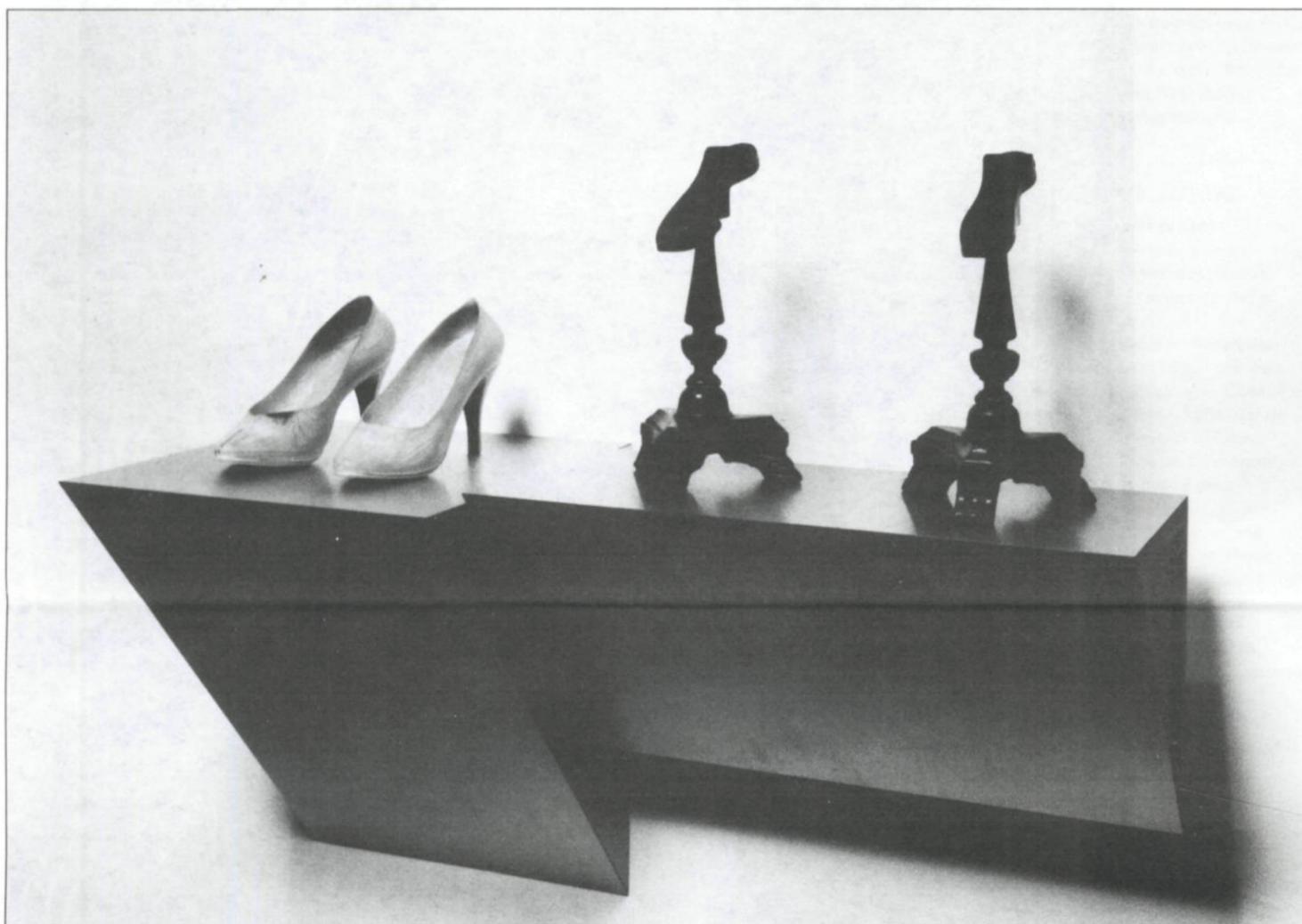
Ayant atteint les limites de son questionnement pictural, Martin délaisse temporairement la peinture et explore la série des eaux sur papier avec pour seuls instruments des pinceaux et de l'eau, projetant sur le papier des pictogrammes surgis de son inconscient. En 1973, il revient à la peinture et change les paramètres qu'il s'était imposés: il pose les toiles à même le sol, y couche de grandes quantités de peinture — certaines toiles ont bu pas moins de 20 gallons — qu'il applique avec ses mains. Dans l'une des séries de 1979-1980, l'artiste peint à rebours, grattant la surface de la peinture déjà appliquée «... en faisant ces tableaux, où je versais habituelle-

ment la peinture sur la surface, je me suis rendu compte en poussant la peinture devant moi que je devais m'arrêter et la déplacer devant moi pour pouvoir ensuite avancer. C'était comme faire un pas en arrière puis un pas en avant. C'était comme si l'on devait pousser l'océan devant soi avant de pouvoir nager⁴.» James D. Campbell, dans un des essais du catalogue, trouve significative l'analogie entre le geste de peindre et l'apprentissage de la natation. Il écrit: «Martin aborde la peinture comme un moyen de situer l'image-corps dans l'espace, de s'accoutumer à la masse fluide de la peinture et de s'y orienter d'un point de vue corporel⁵.» On sait

UNE OEUVRE DE HAIM STEINBACH

GILLES GODMER

ALLEMAND D'ORIGINE, né en Israël, Haim Steinbach vit principalement à New York. Venu à l'art au début des années 70, il s'intéresse d'abord à la peinture. Mais c'est en 1979, chez Artists Space, que Steinbach réalise sa première exposition avec des objets. Une année plus tard, il propose pour la première fois l'étagère; celle-ci, de forme triangulaire et utilisant le formica, fera partie dorénavant de son travail. ■ Une œuvre caractéristique de Steinbach comprend un ou plusieurs spécimens d'au moins deux objets, disposés sur deux étagères de formica, en position de contraste l'une avec l'autre. À cause de cette omniprésence de l'objet, aboutissement



Haim Steinbach,
«Untitled (women's wood
shoes, shoe display
stands)», 1989.
Matériaux divers (bois,
bois contre-plaqué,
feuilles de laminé
métallique).
67,3 x 85,1 x 34,3 cm.
Collection : Musée d'art
contemporain de
Montréal.
Photo : Denis Farley

d'un travail de sélection opéré par l'artiste, on pense volontiers à Duchamp. Mais contrairement au «ready-made», la mise en forme de l'œuvre requiert ici la construction d'éléments (les supports) sur lesquels sont disposés ensuite les choix qui ont été faits. ■ On songera également à l'art minimal, à l'art conceptuel aussi; dans l'emphase qui est mise à présenter ces objets, vidés ainsi de leur sens, détournés de leur fonction, destinés plutôt à la contemplation esthétique, l'artiste n'est pas sans mimer galeries et musées dans la stratégie de présentation qu'elles mettent de l'avant. ■ Cette œuvre de Steinbach récemment acquise — une des préférées de l'artiste lors d'une récente exposition — reprend donc une mise en scène connue: sur chacune des deux étagères de formica que comprend l'œuvre est disposée une paire de souliers sur l'une, et deux supports de présentation de chaussures sur l'autre. Quoique dans un rapport de complémentarité évident, il y a ici contraste entre l'objet usiné connotant une série infinie et l'objet artisanalement réalisé cette fois, unique donc, sorte d'archétype, mais qui n'est pas sans se référer à l'objet réel, multiple lui aussi, infini dans sa production industrielle possible. En outre, à cause de l'accent qui a été mis sur la fonction de présentation qu'exprime, entre autres, le choix qui a été fait de ces objets, Steinbach se trouve à résumer et à souligner une partie importante de l'entreprise artistique qu'il mène depuis plus de dix ans et qui se nourrit de tout ce que lui offre la société de consommation, qui se nourrit aussi de la prolifération et du renouvellement incessant des biens consommables à l'exacerbation du désir qu'ils font naître.

Un artiste québécois

Pierre Granche

Fabrique des lieux in-finis

L I S E L A M A R C H E

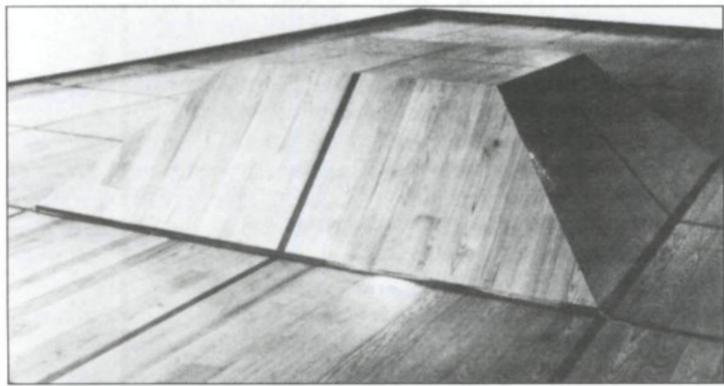
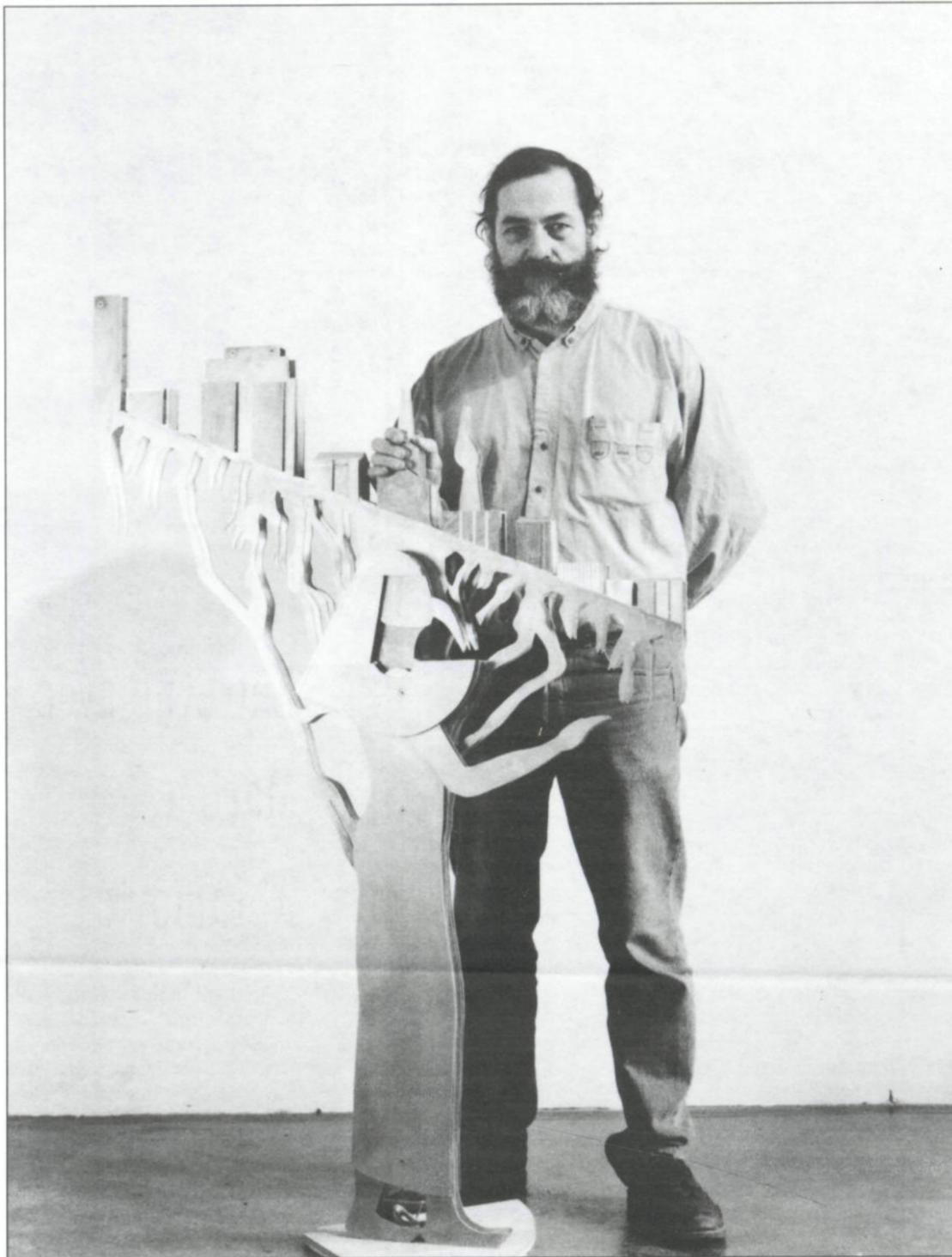
PIERRE GRANCHE expose depuis 1969 et réalise depuis 1973 des «sculptures environnementales» (expression qu'il a préférée pendant un certain temps à «sculpture publique» pour dire aujourd'hui plus volontiers «installation»). Une carrière de 20 ans qu'il faudrait résumer en une page de ce journal. Mission impossible pour qui n'a pas un esprit de synthèse à toute épreuve. Une ruse facile consisterait peut-être à établir une notice de dictionnaire où la brièveté et la sécheresse des phrases gommant toute incertitude.

Granche (Pierre), artiste québécois (Montréal, 1948). Il réalise des œuvres temporaires et permanentes pour divers lieux. La topologie et la pyramide tronquée sont ses outils principaux auxquels s'ajoutent depuis le milieu des années 80 quelques figures (animaux, Égyptiennes, ville, etc.).

On en saurait assez pour participer à un concours des *Génies en herbe* mais on resterait au seuil de l'œuvre. Les curieux que nous sommes voudraient voir des sculptures¹ et un conservateur aventureux souhaiterait sans doute organiser une rétrospective. Impossible, car plusieurs sculptures de Pierre Granche n'existent plus. Inutile de crier au vandalisme ou d'accuser d'incurie les pouvoirs publics, car ces absences d'aujourd'hui, dans certains cas, Granche en avait le dessein. Ainsi, par exemple, la sculpture *Assimilation/Simulation* (1978), exposée au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion de *Tendances actuelles au Québec*, n'existe plus que sur photographie, comme un document². Les visiteurs de l'exposition *Tendances actuelles au Québec* se souviendront de la sculpture; pendant un certain temps,

Laval, en passant par Sorel-Tracy avant d'arriver à Chicoutimi. En effet, comment voir autrement les sculptures *in situ* de Granche, réalisées pour un symposium ou dans le cadre du programme d'intégration des œuvres d'art (programme appelé «le 1%» — à ne pas confondre avec l'autre 1% réclamé par le milieu culturel depuis quelque temps au profit, semble-t-il, des industries culturelles jugées plus rentables que les arts visuels), comment donc voir des œuvres intimement liées au sol ou à des édifices au point d'avoir été surnommées des «caméléons», sinon en se rendant sur place. Si notre conservateur téméraire se doublait d'un historien de l'art comme il ne s'en fait plus (malheureusement, soupire-t-on parfois dans les bibliothèques romaines) et que la fantaisie lui prenait de refaire le trajet selon le fil chronologique, nous ferions un voyage déroulant dont je ne vous donne ici que quelques étapes: cité de Montréal-Nord (*Hommage aux travailleurs*, 1973); place du Complexe Desjardins (*Interrelation sculpturale d'un système cubique*, 1976³); Université de Montréal (*Topographie/topologie*, 1980⁴); Chicoutimi (*Lieu infini*, 1980); Saint-Marc-sur-Richelieu (*Topologie/topographie*, 1981-1983); Université Laval (*Égalité/équivalence*, 1991), etc., jusqu'au nouveau Musée d'art contemporain de Montréal rue Sainte-Catherine (sans titre et sans date, pour le moment). Notre voyage se termine pour l'instant sous le signe d'*Odysée 2001*, ce qui n'est certes pas pour déplaire à Granche qui fréquente Thalès aussi bien qu'Euclide⁶.

Ce parcours d'œuvre en œuvre, d'un site à l'autre, nous permettrait de voir les pleins de la



EN HAUT: Pierre Granche et la maquette de l'œuvre qui trouvera place sur le site du Musée au centre-ville. Photo: Denis Farley. EN BAS: Pierre Granche, *Assimilation/Simulation*, 1978. Clous, vis, colle, uréthane et peinture. 76,5 x 305 x 305 cm. Photo: Musée d'art contemporain de Montréal

c'est-à-dire jusqu'au déménagement du Musée au centre-ville, on pourra reconstituer visuellement la pièce en transposant la photo sur le parquet même. Dans quelques mois, il faudra vraiment imaginer.

La dispersion géographique des réalisations de Granche obligerait les amateurs et les conservateurs consciencieux à parcourir un périple extravagant qui les mènerait de la station de métro Namur à la rivière Richelieu, de l'ancienne école des Beaux-Arts rue Sherbrooke à l'Université sculpture de Granche. Cela, toutefois, aux dépens des vides qui ne comptent pourtant pas pour

rien. Ne croyez pas que je retrouve subitement le vocabulaire délavé de la sculpture moderne (disons le lexique utile pour appréhender les œuvres d'Henry Moore) avec ses pleins et ses vides, son atelier de Vulcain et son éloge de la main. Non, je pense ici aux silences que sont les sculptures non réalisées, à ces trous noirs que sont les maquettes qui n'ont pas trouvé de lieux d'inscription. Hors concours peut-être, mais pas hors d'œuvre: car tous ces projets à l'état de maquette (étape qui dépasse de plusieurs crans de réalité les croquis et les dessins préparatoires) échappent à notre saisie alors

qu'ils sont des points de départ à répétition pour le sculpteur. Nous ne voyons que les pointes de l'iceberg, ce qui devrait expliquer en quelque sorte notre étonnement à voir surgir, de rien, croyons-nous, quelques figures inattendues: un chien, une colonne, un nuage.

Prenons ainsi le cas de la sculpture du nouveau Musée d'art contemporain de Montréal: le premier projet, celui de 1985, pour lequel Granche a gagné le concours, a dû être remanié de manière importante à trois reprises (en 1985, 1988 et 1990); plus que des modifications de détails puisque la localisation même de l'œuvre varie en même temps que l'architecture. L'expérience du *in situ* rend Granche tolérant à ces changements de trajectoires qu'il aurait plutôt tendance à percevoir comme de nouveaux défis. Mais tout ce que nous n'avons pas vu parce que non exposé sera dans la sculpture à venir. Il y aura aussi des déplacements de choses vues, des extraits de l'installation *Profils* (galerie Jolliet, 1985), de *Pomme* (Musée d'art contemporain de Montréal, 1985-86), des fragments de *Gravité/cité/ennuagé* (*Les temps chauds*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988). Nous

étonnerons de retrouver des Égyptiennes masquées, des cerbères muets, un centre-ville radiant en à plat, des espaces ouverts et fermés, des grilles, et que sais-je encore? D'autant que la vie continue, la vie des changements de plans, la petite vie des subventionnaires et le travail d'atelier sur lequel la critique tout attentive qu'elle soit n'a aucune prise. Heureusement. Qui donc peut savoir ce qu'il en sera de l'œuvre de Granche pour le nouveau musée? Nous nous leurrons sans doute, voyant la photographie de la maquette et croyant, cette fois aussi, tenir l'œuvre à l'œil. Mais, René Payant l'a déjà noté, les installations de Pierre Granche sont «immaîtrisables». Attendons de voir.

Lise Lamarche enseigne au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Son premier cours sur la sculpture moderne fut donné en collaboration avec Pierre Granche. Elle écrit des textes sur la sculpture et des essais instantanés sur le «monde de l'art» pour des périodiques culturels tout en s'intéressant aux années 50 avec les étudiants des séminaires de l'Université de Montréal et de Concordia.

1. Une bonne introduction visuelle au travail de Granche jusqu'en 1984-85 se trouve dans le catalogue de l'exposition *Pomme. Si Euclide avait croqué...* (Musée d'art contemporain de Montréal, 24 novembre 1985 - 12 janvier 1986).

2. Rappelons qu'un des conservateurs invités de l'exposition *Histoire en quatre temps* (Musée d'art contemporain de Montréal, 1987), René Payant, avait choisi cette œuvre (cette trace?) comme l'un des «marqueurs» importants de l'art québécois.

3. René Payant a analysé cet aspect de l'œuvre dans un texte qui demeure indispensable à la saisie du travail de Granche, «Entre-lieux», d'abord paru dans la revue *Parachute* (n° 31, printemps 1983) et repris dans *Vedute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, Éd. Trois, 1987, p. 323-333.

4. Grâce «aux bons soins» d'un responsable du Complexe Desjardins, cette sculpture est désormais hors circuit. L'œuvre a été retirée à l'hiver 1991 sans que l'artiste n'en soit avisé. Le visiteur déçu pourra méditer à loisir sur ce que l'on entend par la «gestion du patrimoine».

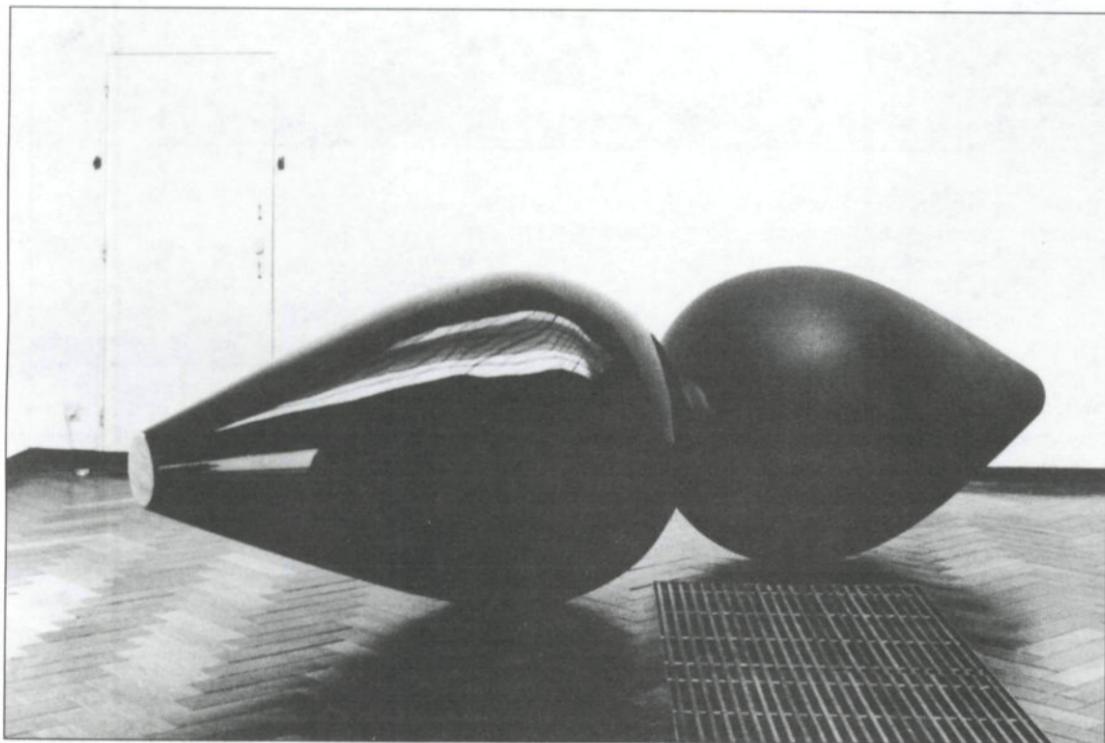
5. Il faudrait peut-être attendre pour voir cette sculpture rue Édouard-Montpetit qu'elle reprenne sa vie normale, qu'on lui redonne son lustre.

6. Je me réfère à deux «expositions» de Granche: *Thalès au pied de la spirale*, 1988 (Toronto Sculpture Garden) et dont la maquette appartient au Musée d'art contemporain de Montréal, et *Pomme. Si Euclide avait croqué...*, 1986, à ce même musée.

Entrevue avec Marina Abramović

séparation définitive, et de parcourir chacun 2000 km, l'un vers l'autre, pour nous dire au revoir. C'était peut-être aussi un moyen de reculer le moment de nous avouer à nous-mêmes la réalité de l'échec.

Ce qui est extraordinaire dans cette exposition qui montre des travaux qui, pour la première fois, ont été pensés séparément par chacun



Marina Abramović, *The Lovers*, 1988-1989.
Polyester coloré. 170 × 185 × 150 cm.
Photo: Stedelijk Museum, Amsterdam.

Marina Abramović, depuis des années votre vie et votre art ne sont qu'une seule et même chose. Vos performances, votre démarche artistique, votre vie affective, vos pensées, vos rêves se conjugent et s'enchaînent en une remarquable continuité. Face à une aventure aussi totale, je me demande s'il est raisonnable pour moi d'extraire de cet ensemble un détail qui m'apparaît pourtant singulier. Vous avez dit un jour, près de la Grande Muraille : «Après la marche j'ai envie d'une vie remplie de rires.» Faisiez-vous là seulement référence à la difficulté de cette entreprise particulière ?

Non, pas seulement à cela. Et je ne limite pas non plus le rire à son sens littéral. Il est pour moi le symbole du changement, comme le Mur est le symbole du passage. Il souligne l'avènement d'une attitude personnelle complètement différente. De ce côté-ci du rire, de ce côté du Mur c'est pour moi, maintenant, une nouvelle vie. La souffrance du corps a rarement été absente du travail que j'ai accompli auparavant avec Ulay, mais la marche sur la Grande Muraille a été, physiquement et mentalement, le moment le plus difficile de mon existence.

Après notre rencontre, Ulay et moi, en 1976, nous avons vraiment voulu accomplir quelque chose d'extraordinaire. Nous avons voulu, non pas nous perdre l'un dans l'autre, mais devenir une troisième personne, un seul être hermaphrodite. C'est cela que voulait dire *Relation in Time*, la performance pendant laquelle nous sommes restés 17 heures debout, dos à dos, et nos chevelures tressées l'une avec l'autre. Pendant des années nous avons pensé notre art en commun, chacun de nous oubliant son ego, personne ne disant «je». Mais perdre son identité est une tâche impossible. Nul ne peut parler à la place d'un autre : au fond, nous le savions peut-être déjà au tout début, en 1976, lorsque dans *Talking about Similarity*, j'essayais de répondre au public à la place d'Ulay qui s'était cousu les lèvres...

Quand, après huit années de préparation et de démarches, les autorités chinoises donnèrent enfin leur autorisation à votre projet commun de marche sur la Muraille de Chine, votre réalité affective avait changé, et Ulay et vous aviez décidé de vous séparer ? Pourtant vous avez voulu réaliser le projet de la Muraille...

Oui. Beaucoup de gens, autour de nous, avaient mis leurs efforts en commun pour nous aider dans la réalisation de ce projet qui, dans sa conception originale, devait être la consécration presque mythique de notre union. Puisque nous avons décidé de nous séparer, et savions qu'après rien ne serait plus jamais pareil, que le travail, jusque-là pensé et réalisé en commun durant toutes ces années, serait désormais, pour chacun de nous, une tâche particulière, exprimée hors de l'autre, nous avons décidé de faire de ce dernier projet commun le lieu même de notre

Expositions

J E A N D U M O N T

de nous, durant cette longue marche solitaire, et réalisés sans la connaissance de l'autre, c'est qu'elle présente en fait la séparation comme faisant encore partie de l'union, comme son dernier geste...

Dans les pièces que vous présentez aujourd'hui, et que vous refusez d'appeler des sculptures, le véritable contenu artistique est immatériel, il est en fait une sorte d'énergie, issue des minéraux, et que vous voulez rendre accessible au public. La spiritualité semble être au cœur de votre travail. Quelles étaient, dans la suite des nombreuses performances réalisées avec Ulay, les places respectives de la spiritualité et de l'expérimentation ?

La spiritualité est toujours née de l'expérimentation, jamais le contraire. Dans les premières performances, la part du corps était extrêmement importante. Nous tentions d'aller au-delà de la souffrance, de pousser la résistance physique à ses limites. C'est à travers ces expériences que nous avons pris conscience, petit à petit, de la puissance de l'esprit. Nous avons appris que, par lui, nous pouvions contrôler le corps. Lors de nos séjours au désert, au Tibet, plongés au cœur d'autres cultures, nous nous sommes rendus compte que cette puissance de l'esprit était une faculté oubliée de notre propre culture. C'est pourquoi nos performances ont perdu peu à peu de leur violence pour devenir, non plus des affrontements physiques, mais des échanges d'énergie.

L'importance des positions corporelles — être assis, debout, couché — sur les dispositions mentales; l'influence des sortes de minéraux contenus dans le sol, celle de l'orientation des lignes de force magnétiques, tout cela je l'ai découvert par l'expérience, et lors de cette épuisante marche sur la Grande Muraille. Comme cette nécessité d'une intense préparation spirituelle avant la production d'une œuvre d'art.

Ne pensez-vous pas que, dans nos relations avec de très anciennes cultures, nous avons tendance à être moins critiques des expressions de leur spiritualité, que nous le sommes de la dimension spirituelle de notre propre culture ?

C'est possible en effet, mais Ulay et moi n'avons jamais voulu nous mouler dans les traditions et les croyances d'autres cultures, ni les adopter. Nous avons seulement pris dans ces cultures, comme un enrichissement, les éléments que nous savions, d'expérience, nous être utiles, et nous espérons que beaucoup d'autres feront de même. Nous avons voulu être un pont entre les cultures...

J'ai personnellement appris des Aborigènes d'Australie, des moines du Tibet, des vieillards chez lesquels je logeais, au pied de la Grande Muraille l'importance de l'esprit, celle des énergies qui circulent... et le peu d'importance des objets. C'est tout le sens de cette exposition. Une vie nouvelle a commencé pour moi dans ce dur passage de la Muraille : je vis aujourd'hui, à l'instant, et je «vide le bateau». L'art de demain ne sera pas fait d'objets mais sans doute d'énergie pure transmise à un public qui aura appris à la recevoir...

QUAND LE VERBE MARCHER PREND CORPS

LUCIE GRÉGOIRE, chorégraphe montréalaise, sera la chef de file d'une série de marches auxquelles les visiteurs seront invités à participer. Cette activité, conçue par le Musée dans le cadre de l'exposition *The Lovers: la marche sur la Grande Muraille* se veut l'occasion d'explorer quelques-uns des multiples sens que revêt la marche en tant qu'action engageant totalement le corps et l'esprit et se déroulant dans un contexte particulier. ■ C'est en 1980-81 que les artistes de l'exposition, Marina Abramović et Ulay, après avoir partagé plusieurs années de leur existence et intimement lié celle-ci à leurs préoccupations artistiques, décident de parcourir la Grande Muraille de Chine. Chacun partant d'une extrémité du monument, ils font le projet de se rejoindre au milieu pour y célébrer leur union et la concrétiser lors d'une cérémonie maritale se déroulant selon le rite chinois. Cette marche, riche en valeur symbolique et historique, s'inscrit dans la suite de performances précédentes lors desquelles les artistes étaient assis, couchés, ou couraient à la rencontre l'un de l'autre, leurs corps s'entrechoquant au passage. On peut dès lors s'imaginer l'action de marcher sur la muraille comme le parcours d'une distance immense séparant des êtres qui se manquent l'un à l'autre et dont l'état symbiotique agit tel un puissant aimant. Leurs pas, pressés, déterminés, impatients, accourraient vers le point cent fois imaginé de leurs retrouvailles. Le cœur serait triste de

F R A N C E
A Y M O N G

l'absence de l'autre, devenu partie de soi, mais léger et heureux à la pensée de le retrouver enfin. ■ Le temps qui sépare le projet de sa réalisation est énorme. Difficultés administratives et financières, contraintes politiques, culturelles et idéologiques finissent par être surmontées et, à la fin de mars 1988, chacun se prépare au grand départ. Cependant, la marche a entretemps pris un tout autre sens. De l'acharnement symbiotique, Abramović et Ulay passent au besoin de plus en plus pressant de trouver leur identité propre et de commencer une nouvelle vie, chacun pour soi. L'état d'esprit dans lequel se trouvent dorénavant ces partenaires sur le point de terminer une importante partie de leur vie pour en entamer une autre se métamorphose peu à peu. Le sens des pas, de la distance parcourue, des obstacles à franchir, les sentiments et sensations qui animent les performeurs, tout bascule, transformant jusque dans ses racines le sens initial de ce grandiose projet. Ainsi la marche de réunion devient-elle simultanément marche de fin, d'adieu, et marche de début, d'ouverture à soi. ■ L'action de marcher elle-même occupe totalement Ulay, tel un enfant, qui se concentre sur chaque action au point d'éviter tout ce qui pourrait l'en distraire. Voici le premier pas. Quel pied pose-t-il le premier? Quel rap-

port s'établit-il entre le sol et le pied qui le touche? Et l'air ambiant? Quelle est l'allure de la marche? Après combien de temps le corps trouve-t-il son équilibre?

■ Différents objectifs provoquent autour de la marche des sentiments et des discours extrêmement diversifiés: marche de relaxation, marche de protestation, marche pour occuper un territoire, marche de santé, marche vers le passé ou vers l'avenir, marche d'exploration, marche pour oublier, marche pour célébrer. Lieux et contextes variés multiplient aussi les sens: marche sous la pluie, marche sous une chaleur torride, marche sur la neige, marche dans la rue avoisinante, marche sur un quai à Venise, marche au cimetière où reposera un ami. ■ La marche a inspiré à Lucie Grégoire plusieurs expériences chorégraphiques, dont les œuvres *Boardwalk Dance*, 1982, et *Passages*, 1990, qui exploraient les relations entre la vie et la mort. Dernièrement, l'artiste, accompagnée par des étudiantes et étudiants en danse, invitait aussi la population à participer à une «marche» qui s'inscrivait dans le cadre des manifestations contre la guerre du Golfe persique. ■ Le scénario des différentes marches proposées aux visiteurs sera affiché au Musée dès le 8 avril. À compter de cette date, il sera aussi possible d'en prendre connaissance par téléphone, en composant le (514) 873-2878. ■

14 avril, de 13 heures à 17 heures.
En cas de pluie, l'activité se déroulera le dimanche suivant.

DÈS L'ANNÉE de sa fondation, soit en 1964, le Musée d'art contemporain de Montréal a eu le souci de communiquer à son public sa passion et son intérêt institutionnel pour l'art contemporain et les artistes de notre époque. Très tôt dans l'histoire du Musée, un programme de visites (alors des «visites commentées») a vu le jour ainsi que toutes sortes d'activités ponctuelles destinées tant à susciter débats et

discussions autour de l'art actuel qu'à donner la chance aux artistes et au public de se situer par rapport à l'art d'ici et d'ailleurs. ■ Les transformations de l'art, du milieu artistique et de la société en général, sans oublier les développements récents de la muséologie ont depuis métamorphosé ce secteur du Musée, plus dynamique qu'il ne l'a jamais été. Ses assises se fondent dorénavant sur la nature même de l'institution muséale pourvue d'objectifs et

d'approches spécifiques. Sa philosophie repose maintenant sur la compétence du visiteur à vivre des expériences enrichissantes au contact de l'art contemporain, quelle que soit sa formation et ses connaissances en histoire de l'art. Les expériences de vie et les connaissances personnelles du visiteur, les sentiments qu'il est en mesure d'éprouver, ses objectifs propres, le contexte socio-culturel duquel il est issu, tout ce qu'il est comme individu, voilà les paramètres qui vont façonner son expérience muséale, enfin liée

Un secteur du Musée

L'ÉDUCATION

à celle du monde en général. ■ Les réalisations du secteur de l'éducation, qui recourent à la fois les démarches des artistes, les concepts articulant les expositions et projets de créations multidisciplinaires ainsi que les contextes social et muséal spécifiques

l'art et la vie du musée. Les feuillets, les cartons d'activités pour visiteur autonome, les parcours sonores, les activités prévisites, les carnets d'activités comptent aussi parmi les moyens mis à la disposition du visiteur pour accompagner sa démarche. Le programme de visites (maintenant appelées «visites») se démarque pour sa part des programmes traditionnels par ses mises en situation d'exploration et d'expé-

érimentation ainsi que par l'étude approfondie d'un nombre considérable de paramètres visant à remplir des objectifs d'ordre muséologique et social. Parmi ceux-ci, on compte la responsabilisation et l'autonomisation du visiteur, la relativisation des savoirs et connaissances, le respect de soi et de l'autre et l'ouverture d'esprit. La visite mise d'abord et avant tout sur la rencontre du visiteur et de l'œuvre dans son contexte d'exposition et,



Les étudiants Nathalie Soucy, Stephan Simoneau, Kathy Charest, Erik Prince et Tanada Tan lors de l'activité *IxueigatoC*, 14 octobre 1990

dans lesquels ces œuvres sont présentées, sont conçues et organisées en vue de favoriser l'expérimentation. À titre d'exemples, notons les rencontres avec les artistes, lesquelles contribuent à établir des rapports plus concrets et plus chaleureux entre les artistes et leur public et situent les œuvres dans un contexte plus familier. S'ajoutent aussi les conférences, tables rondes, colloques, séminaires, films, vidéos, etc., qui confrontent les théories et points de vue actuels tout en jetant un éclairage nouveau sur

par ricochet (mais parfois littéralement), celle de l'artiste et du public. D'autres activités deviennent pour la famille et l'ensemble du public l'occasion de partager, de créer et de s'exprimer. ■ Qu'il soit seul ou en groupe, le visiteur est ainsi invité à participer activement à la vie muséale et ce, dans tous les espaces publics que possède l'institution. Ceux-ci d'ailleurs verront leur nombre s'accroître dans le prochain édifice, ce qui permettra la tenue d'une plus grande diversité d'activités du secteur de l'éducation. **E.A.**

RON MARTIN

(Suite)

que les dimensions des tableaux correspondent à l'étendue couverte par le corps de l'artiste lorsqu'il projette les bras à la verticale (crawl) ou à l'horizontale (brasse).

■ Les grandes dimensions des tableaux invitent le spectateur à plonger dans l'univers de Ron Martin qui semble dire comme Mark Rothko (1903-1970): «Je peins des grandes toiles parce que je veux créer... de l'intimité».

Ron Martin vit et travaille à Toronto. Le Musée d'art contemporain de Montréal possède deux œuvres de Ron Martin: *The Forgotten Gesture #6*, dont le titre

évocateur avait été retenu pour l'exposition *Le geste oublié* qui fut produite par le Musée en 1987, et *World Painting #34*.

1. Galerie nationale du Canada. - Canada: Ron Martin: Henry Saxe. - Ottawa: La Galerie, 1978. - p. 55-57.

2. Art Gallery of Ontario. - Spring Hurlbut, Ron Martin, John Massey, Becky Singleton. - Traduction libre par Éric Warot. - Toronto: AGO, 1981. - (p. 21)

3. Ibid (p. 20)

4. Galerie nationale du Canada. - *op. cit.* - p. 56.

5. Art Gallery of Ontario. - Ron Martin 1971-1981. - Textes de Walter Klepac, James D. Campbell, Ron Martin; traduction libre par Éric Warot. - Toronto: AGO, 1989. - p. 51.

6. La peinture américaine 1900-1970. - (N.L.) Time Life, 1977. - Le Monde des Arts, 1977. - p. 157.

JEAN-PAUL MOUSSEAU 1927-1991

P **ARMI LES ARTISTES** qui gravitent autour de Paul-Émile Borduas au cours des années 40, Jean-Paul Mousseau se singularise par un esprit d'invention prolifique, une démarche originale et une disponibilité totale aux diverses manifestations de l'art. Des études au Collège Notre-Dame de Montréal, auprès, entre autres, du frère Jérôme (1940-45), la rencontre de Borduas et les cours à l'École du Meuble (1945-46), le prédisposent à l'éclatement et aux exigences de la doctrine automatiste: cosignataire du manifeste Refus global, Mousseau prend part à toutes les expositions du groupe. Définissant lui-même l'artiste comme un chercheur visuel, il poursuit un cheminement exploratoire l'amenant à créer tant des affiches, des effets scéniques, des décors et des costumes de théâtre que des murales en céramique, en plastique armé, des objets-sculptures lumineux, des tableaux en fibre de verre et des bijoux, parallèlement à une production peinte et dessinée également variée (huiles, encres, pastels, gouaches). Expressionniste à ses débuts (1941-43), puis surréaliste (1944-46), sa pratique picturale se définit par la suite en une abstraction de formes et de couleurs régie par la seule impulsion gestuelle. Les années 50 donnent lieu à une structuration de plus en plus rigide de la composition. L'apparition des bandes colorées subtilement modulées, leur organisation en schéma oblique et leur insertion dans des tableaux circulaires caractérisent la production subséquente. Tout au cours des années, Mousseau tentera de démocratiser l'expression artistique en l'intégrant aux différentes sphères de l'activité humaine. Travaillant en collaboration avec des architectes et des ingénieurs, des techniciens et des scientifiques, il expérimente de nouveaux matériaux et met en forme des aménagements et des colorations en accord avec les progrès de la technologie et à l'image de la modernité. ■ Extrait du catalogue *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, 1985. Texte de Josée Bélisle.

L **E 5 JANVIER DERNIER**, nous apprenions le décès de M. Gaétan Boisvert, premier président de la Société d'état du Musée d'art contemporain de Montréal et président-fondateur de la Fondation des Amis du Musée.

Les directions respectives du Musée et de la Fondation désirent ici souligner l'apport de M. Boisvert à la vie du Musée.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

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

ENTRÉE

mardi: entrée gratuite pour tous
mercredi au dimanche:

2 \$ pour les étudiants, les aînés et les membres de la Fondation des Amis du Musée;

3 \$ pour les adultes;

5 \$ pour les familles;

L'argent recueilli ira au fonds d'acquisition 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. Pour renseignements: A-U-T-O-B-U-S.

HORAIRES

Les expositions: tous les jours de 10h00 à 18h00, sauf le lundi.

Le Centre de documentation: du mardi au vendredi de 10h00 à 17h00.

La boutique: tous les jours de 10h00 à 18h00, sauf le lundi.

Le café: tous les jours de 11h00 à 16h00, sauf le lundi.

LA FONDATION DES AMIS DU MUSÉE

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

Le *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* est publié tous les deux mois par la Direction des communications. • Édition: Suzanne Bourbonnais • Conception et réalisation: Lucette Bouchard • Ont collaboré à ce numéro: France Aymong, Josée Bélisle, Jean Dumont, Gilles Godmer, Lise Lamarche, Danielle Legentil • Révision et lecture d'épreuves: Jean-Yves Richard • Conception graphique: Lumbago • Typographie: Zibra • Impression: Interglobe • ISSN: 1180-128 x • Dépôts légaux: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada • Imprimé au Canada • 2^e 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 publiés n'engagent que leurs auteurs. • Le *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* est disponible gratuitement au Musée.

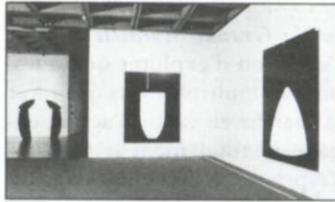
Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière de Communications Canada et du Conseil des Arts du Canada. • Directeur: Marcel Brisebois • Membres du conseil d'administration: Mariette Clermont, présidente, Sam Abramovitch, Luc Beauregard, Léon Courville, Manon Forget, Claude Hinton, Claudette Hould, Paul Noisieux, 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. (Loi sur les musées nationaux, art. 24.)

Calendrier

EXPOSITIONS

THE LOVERS: LA MARCHÉ SUR LA GRANDE MURAILLE
jusqu'au 21 avril



Une vue de l'exposition. Oeuvres de Ulay. Photo: Denis Farley

Organisée par le Stedelijk Museum d'Amsterdam, cette exposition réunit des œuvres récentes de Marina Abramović et de Ulay (Uwe F. Laysliepen), 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. Un catalogue accompagne l'exposition.

RON MARTIN 1971-1981

Du 5 mai au 21 juillet

Cette exposition présente les œuvres de peinture des années 1971 à 1981 de l'artiste canadien Ron Martin.

Organisée et mise en circulation par le Musée des beaux-arts de l'Ontario avec l'appui du Conseil des Arts du Canada, cette exposition est présentée par la Fraser Elliot Foundation. Un catalogue abondamment illustré avec des essais de Walter Klepac, James D. Campbell et Ron Martin et une introduction signée Philip Monk, le conservateur de l'exposition, accompagne la présentation.

Le vernissage aura lieu le dimanche 5 mai à 15 h.

ACTIVITÉS

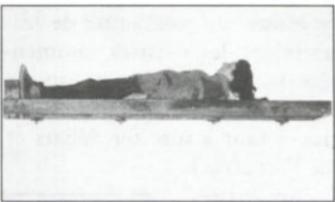
AVEC LUCIE GRÉGOIRE

Quand le verbe marcher prend corps

14 avril de 13 h à 17 h

VIDÉOS

MARINA ABRAMOVIĆ/ULAY



Marina Abramović, *Boat Emptying Stream Entering*. Performance. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Denis Farley.

Performance Anthology (17 performances 1976-1980), 1988, 180 minutes, Time Based Arts, Amsterdam

6, 13, et 20 avril à 14 h

City of Angels, 1983, 10 minutes

Terra Degli Dei Madre, 1984, 20 minutes

Terminal Garden, 1986, 17 minutes

7, 14 et 21 avril à 14 h

RENCONTRES

AVEC RON MARTIN

Le rouge et le noir

5 mai à 14 h

VISITES

RÉSERVATIONS: (514) 873-5267

JOURNÉE DES MUSÉES

19 mai

avril

L 1

M 2

M 3

J 4

V 5

S 6 Vidéos

D 7 Vidéos

L 8

M 9

M 10

J 11

V 12

S 13 Vidéos

D 14 Vidéos Activité

L 15

M 16

M 17

J 18

V 19

S 20 Vidéos

D 21 Vidéos

L 22

M 23

M 24

J 25

V 26

S 27

D 28

L 29

M 30

mai

M 1

J 2

V 3

S 4

Rencontre Vernissage

D 5

L 6

M 7

M 8

J 9

V 10

S 11

D 12

L 13

M 14

M 15

J 16

V 17

S 18

Journée des musées

D 19

L 20

M 21

M 22

J 23

V 24

S 25

D 26

L 27

M 28

M 29

J 30

juin

The Lovers: la marche sur la Grande Muraille

Ron Martin 1971-1981