

Nouvelle acquisition

## UNE OEUVRE DE JACQUES HURTUBISE

**L**E PEINTRE Jacques Hurtubise occupe une place bien particulière dans l'histoire de l'art du Québec. Son œuvre tantôt gestuelle et spontanée, tantôt **S U Z A N N E L E M I R E** géométrique et *hard edge* défie toute catégorie ou étiquette. Sa peinture oscille constamment entre l'héritage de l'Automatisme et la rigueur géométrique du Plasticisme. ■ *Géraldine*, œuvre récemment entrée dans la Collection permanente du Musée grâce à un don de M. Yves Gauthier, rend compte de cet apport original et spécifique du peintre. Exécutée en 1965, *Géraldine* fait partie de la série des tableaux à noms de femme, qui s'étalera sur plus de 20 ans de production. La personnification des tableaux à partir de 1965 est significative car l'artiste en arrive à un point d'équilibre dans sa démarche, soit la synthèse de deux éléments diamétralement opposés : spontanéité et rationalité. Dans *Géraldine*,

Jacques Hurtubise,

*Géraldine*, 1965.

Acrylique

sur toile.

101,6 × 114,3 cm.

Collection :

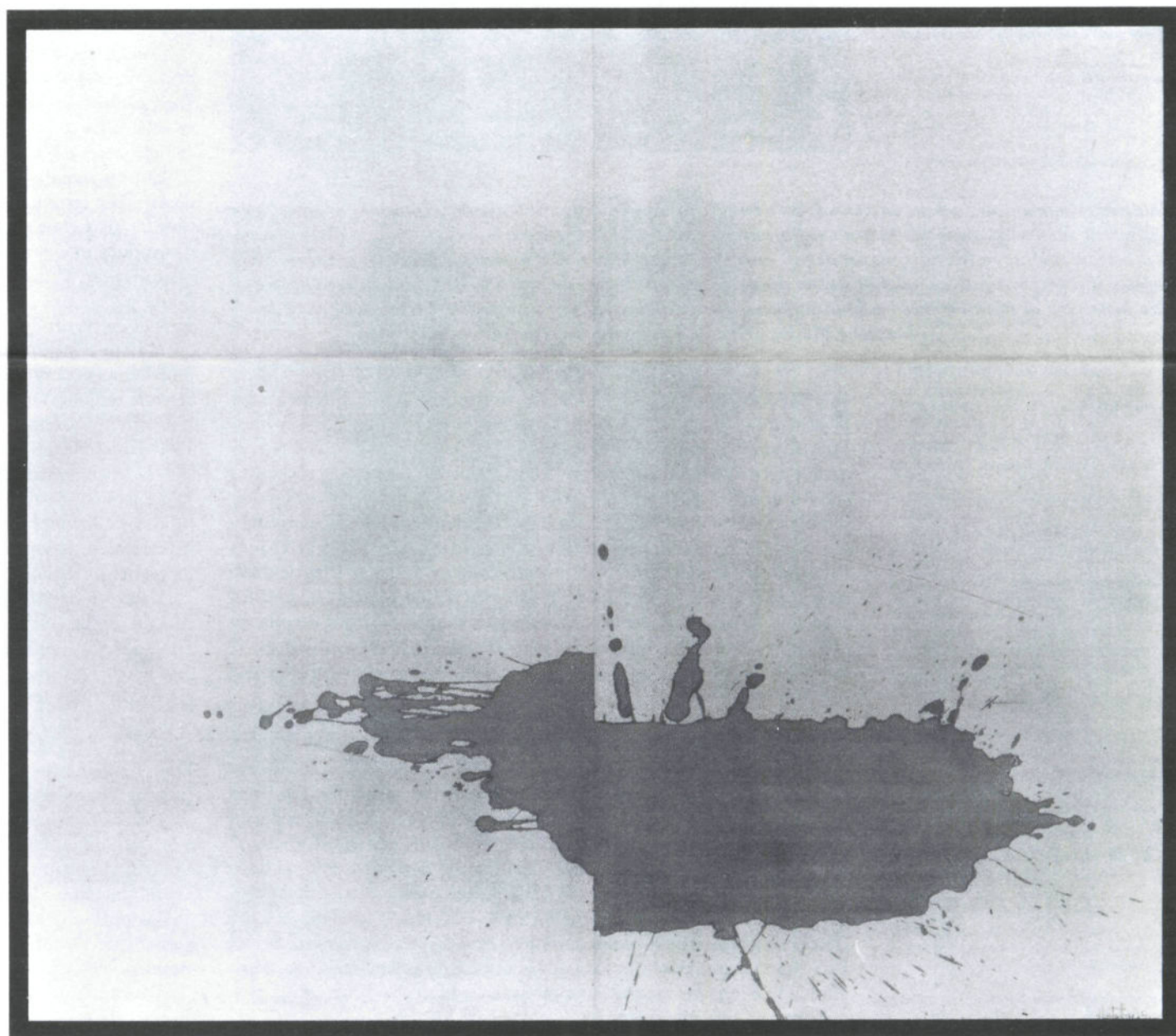
Musée d'art

contemporain

de Montréal.

Photo :

Denis Farley



on assiste à l'éclatement d'une tache turquoise sur un fond orange. Mais il ne faut pas se méprendre car cette tache centrale, qui semble à première vue être le fruit du hasard, n'est pas un « splash » de peinture vivement exécuté sur la surface du tableau. En réalité, il s'agit d'une tache qui a été décalquée et reproduite grâce au procédé du *masking tape* (ruban gommé). Cette tache n'est donc pas, comme on pourrait le croire, issue d'un geste spontané et dynamique, mais elle est fabriquée et reconstituée par un travail laborieux et méticuleux de décalque. En présence du tableau, le spectateur est à même de constater que cette tache n'a ni épaisseur, ni giclure, ni coulée. Le peintre a utilisé au préalable la technique du *masking tape* pour appliquer ses couleurs en aplat au moyen d'un rouleau qui élimine tout effet de texture. Vidée de sa charge émotionnelle, la tache élaborée par Hurtubise en 1965 n'a gardé que sa silhouette évocatrice. En divisant son tableau en deux parties égales verticalement, Hurtubise s'amuse à déjouer l'œil du spectateur en coupant et en décalant de quelques centimètres cette tache centrale. Ainsi le peintre nous fait brillamment la démonstration de la maîtrise qu'il exerce sur un motif qui est par définition indocile. *Géraldine* est une acquisition précieuse pour la Collection et s'ajoute à un corpus de 18 œuvres de Jacques Hurtubise dont deux datent de 1965, année charnière dans la démarche du peintre.



## ANATOMIE DU DOUTE

Notes sur le scepticisme radical  
dans la peinture moderniste critique tardive

Ron Martin, *Bright Red*  
No. 3, May 1972. Acrylique  
sur toile. 213,4 × 182,9 cm.  
Collection: Musée des  
beaux-arts de l'Ontario.  
Photo: Musée des  
beaux-arts de l'Ontario



«Lui-même [Cézanne] n'est jamais au centre de lui-même, neuf jours sur dix il ne voit autour de lui que la misère de sa vie empirique et de ses essais manqués, restes d'une fête inconnue. C'est dans le monde encore, sur une toile, avec des couleurs, qu'il lui faut réaliser sa liberté. C'est des autres, de leur assentiment qu'il doit attendre la preuve de sa valeur. Voilà pourquoi il interroge ce tableau qui naît sous sa main, il guette les regards des autres posés sur sa toile. Voilà pourquoi il n'a jamais fini de travailler. Nous ne quittons jamais notre vie. Nous ne voyons jamais l'idée ni la liberté face à face.»

— Maurice Merleau-Ponty, *Le Doute de Cézanne*<sup>1</sup>

**L EST ÉVIDEMMENT** impossible de décrire, même partiellement, les principes fondamentaux de la pratique moderniste en si peu de pages. Mais il serait intéressant de mettre en évidence un phénomène remarquable bien que rarement évoqué: l'hégémonie du doute radical chez un certain nombre d'artistes abstraits au Canada. Le doute méthodique semble effectivement être présent à l'état endémique dans de nombreuses œuvres relevant du modernisme tardif à tendance critique. Par exemple, si nous devons choisir arbitrairement des artistes de différentes générations — de Claude Tousignant à Ron Martin — dont les pratiques abstraites pourraient être rangées sous la rubrique «tendance critique», et quelles que soient par ailleurs leurs dissemblances, il sauterait immédiatement aux yeux que leurs œuvres sont habitées par le doute systématique.

Que faut-il entendre ici par «doute»? Tout simplement le scepticisme qui pousse un artiste à créer un objet radicalement ouvert, puissamment nouveau, et capable d'interpeller le spectateur à plusieurs niveaux: au niveau du corps, de l'attention, de l'imagination, etc. Pour l'artiste, ce doute se situe au premier plan d'opérations qui font partie intégrante du processus perceptif; par conséquent, il contribue à garantir l'ouverture de l'objet créé — dont il facilite le passage du statut de chose statique dans le monde à celui d'objet réflexif. Dans sa recherche d'un savoir absolu, le philosophe René Descartes renonçait à toutes ses opinions et soumettait ses connaissances à un doute rigoureux. C'est un doute radical du même ordre qui sous-tend la pratique du modernisme critique tardif.

Clement Greenberg écrivait:

«J'assimile le modernisme à l'intensification, voire l'exacerbation, de cette tendance autocritique qui est née avec le philosophe Kant [...] L'essence du modernisme se trouve [...] dans le recours aux méthodes caractéristiques d'une discipline pour faire la critique de cette discipline — non pas pour la subvertir, mais pour l'enraciner plus profondément dans son domaine de compétence.»<sup>2</sup>

Le doute pratiqué par les représentants du modernisme critique tardif remonte à Descartes plutôt qu'à Kant. La remise en question de soi qui est devenue la marque du modernisme tardif plonge ses racines dans le doute cartésien. Et malgré Greenberg, nous constatons actuellement que «le recours aux méthodes caractéristiques d'une discipline pour en faire la critique» pourrait bien transcender le simple fait de «l'enraciner plus profondément dans son domaine de compétence» (notez en passant le côté vieillot et insipide de l'expression «domaine de compétence») et devenir une entreprise délibérément subversive fondée sur le doute.

Dans le cas de Claude Tousignant, par exemple, il est clair que sa pratique est sous-tendue par la recherche d'un statut *objectival* pour la peinture, en même temps que cette recherche est elle-même sous-tendue par le doute méthodique. («Objectival» désigne ici seulement ce qui reste du tableau comme *objet* quand il est débarrassé de toute possibilité de connotation subjective-relative et dépouillé de tout référent à des

objets extérieurs à lui-même, tout en conservant le droit de se tenir parmi ces objets avec la simplicité et la dignité d'un objet à part entière.)

Tousignant est peut-être formaliste. Mais c'est un formaliste doué d'une conscience, car son œuvre s'articule toujours sur un vécu. Et si l'élimination méthodique de tout contenu subjectif ou «expressif» de son œuvre est pour lui un objectif salutaire, c'est précisément parce qu'il veut un objet dont par ailleurs il a des raisons de mettre l'existence en doute — d'où le désir de le réaliser en premier lieu. Tousignant veut une structure autonome qui offrira aux spectateurs «des informations perceptives au premier degré» comme c'était le cas, selon lui, des tableaux fondateurs de Piet Mondrian. Il veut que les spectateurs puissent vivre une expérience existentielle, ce qui signifie simplement apprécier l'objet dans un esprit d'ouverture et selon des paramètres qui sont authentiquement les siens comme *objet dans le monde*.

Tousignant cherche depuis les années 50 à éliminer les vieux présupposés qui passaient pour consubstantiels à la peinture avant l'impitoyable travail autocritique — sur le double plan théorique et pratique — de Mondrian. Pour Tousignant comme pour son ami et compagnon de voyage Guido Molinari, Mondrian a démontré de manière irréfutable que ces présupposés n'étaient plus ni nécessaires ni essentiels dans la peinture non objective. Dans un élan de scepticisme cartésien radical, Tousignant a décidé de se débarrasser de ces présupposés qui risquaient, selon lui, d'imprégner de référents subjectifs débilissants l'objectivité d'un tableau donné. Ce n'est qu'en extirpant massivement ces présupposés dès le début de sa carrière que Tousignant a pu appréhender le tableau à la fois dans son autonomie en tant qu'objet de plein droit et dans son immanence. Ce qui n'empêche pas ses œuvres les plus récentes, comme *Cézanne*, *Malévitch* et *Matisse* (exécutées en 1990 et qui relèvent toutes les trois d'une nouvelle forme de sculpture environnementale), de s'appuyer sur le même doute radical qui n'a rien perdu de son intensité malgré le passage des décennies.

Tousignant conviendrait peut-être avec Gaston Berger que:

«[...] le doute n'est pas la simple introduction de problèmes à résoudre ni l'occasion d'exercices didactiques. C'est une épreuve qu'il faut traverser personnellement: on ne peut utiliser le doute d'un autre.»<sup>3</sup>

Dans le cas d'un peintre d'une autre génération, Ron Martin, il est certain qu'il serait d'accord lui aussi avec cette citation. Car un scepticisme cartésien radical informe toute sa méthodologie, son projet, et même, si nous pouvons encore oser le mot, son «style» — tout caméléonesque que soit ce style.

La plus remarquable contribution de Martin au modernisme a été d'exacerber systématiquement la facticité brute de la peinture comme pure matière tout en l'imprégnant de toute la morphologie du réel, et d'invoquer une authentique anthropologie de l'imagination dans son assimilation. Il n'aurait jamais pu exécuter ses *Black Paintings* si son doute n'était pas un terreau aussi fertile dans lequel semer quelques graines de certitude.

Martin a su investir une authentique charge libidinale dans les empâtements acryliques de ses environnements picturaux. Sa peinture renvoie toujours au corps — c'est-à-dire à notre propre corporalité — et nous invite systématiquement à varier nos «points de vue». Si l'on en croit James Fulton:

«Le changement de point de vue, comme le doute universel, va à l'encontre de nos inclinations naturelles, et constitue moins une théorie à comprendre qu'un «exercice à pratiquer». Comme le doute cartésien, il a pour premier résultat la révélation d'une espèce de réalité indubitable qui est en un certain sens subjective.»<sup>4</sup>

Dans ses récents *Color Extension Paintings*, le doute fondamental de Martin gonfle si bien la surface de ses tableaux qu'au lieu de réduire au silence le vécu du corps du spectateur, ils le font résonner. Ces tableaux fascinants sont des objets qui prolongent un être incarné; qui éludent les distinctions traditionnelles entre l'œuvre d'art et le sujet humain; qui sont des réceptacles pour la projection inconsciente. Ils s'articulent autour de l'appréhension réflexive de soi propre à leur spectateur. Ils appellent une identification projective. En cela, ils constituent des paradigmes réflexifs et syncrétistes.

Nous devons souligner que ceux qui voient quelque chose de «dogmatique» dans l'œuvre de Martin ont tout simplement tort. Le dogme y est un mirage. Son doute est si radical qu'il l'affranchit du spectre du dogmatisme. En dernière instance, le doute de Ron Martin est du même ordre que celui de Pollock et de Cézanne: il est la condition de possibilité de son art. Il est donc incontestable que c'est ce qui lui permet de continuer.

Comme le disait un confrère de Martin, le peintre/sculpteur abstrait montréalais Jean-Marie Delavalle: «Si on est trop sûr de soi, on ne va pas très loin. Les vrais artistes doutent toujours. Il faut toujours remettre en question ce qu'on fait...»

Finalement, si nous considérons les œuvres d'une nouvelle génération d'artistes abstraits basés à Montréal, avec notamment Yves Bouliane, Daniel Villeneuve, Michael Smith, Yvonne Lammerich et Marc Garneau, nous constatons spontanément que, de série en série, le doute radical est une force qui alimente et inspire leur travail.

Dans la généalogie de la modernité, le doute est non seulement un caractère héréditaire, mais encore un caractère que plusieurs générations de consanguinité n'ont pas notablement affaibli. Le modernisme critique tardif, en particulier, a redécouvert la primauté du doute comme rempart méthodologique contre la stagnation. En vérité, tant que le peintre sera disposé à se soumettre aux exigences du doute méthodique, il semble assuré que le projet du modernisme critique tardif continuera d'échapper à la répétition du même et de résister au danger de la taxinomie et de l'épuisement.

1. Maurice Merleau-Ponty, «Le Doute de Cézanne», in *Sens et non-sens* (Paris Éditions Nagel, 1941), p. 48.

2. Clement Greenberg, «Modernist Painting», in *The New Art: A Critical Anthology*, sous la direction de Gregory Battcock (New York, Dutton, 1973), p. 67.

3. Gaston Berger, *Le Cogito dans la philosophie de Husserl* (Paris, Aubier, 1941), p. 133.

4. James Street Fulton, «The Cartesianism of Phenomenology», in *Essays in Phenomenology* (La Haye: Nijhoff, 1969), p. 70.





## CONTENANT CONTENU

**L**es œuvres d'art vivent facilement sans les musées. Le contraire, bien que possible, laisserait vite: un musée d'art sans œuvres serait comme un corps sans âme. L'idée d'une collection de musée riche et diversifiée, mais inaccessible au public, choque tout autant. Parce que l'exposition des œuvres au profit des publics est une des raisons d'être fondamentales de l'institution muséale. Dans ce sens, un musée, c'est une volonté ferme: celle de rassembler en un même lieu l'art et la vie. Le Musée d'art contemporain de Montréal surajoute à cette idée en cherchant à rassembler des œuvres actuelles et les publics actuels. ■ Le déménagement au cœur de Montréal, dès 1992, va enfin permettre d'actualiser pleinement cette vocation. De nouveaux bâtiments, des contemporains par millions. Et pour les satisfaire, deux expositions et deux créations artistiques exceptionnelles. Des œuvres d'art et des événements artistiques, au Musée, comme il se doit. C'est de cela qu'il est question dans les textes qui suivent. ■ À l'avenir, jusqu'au moment tant attendu, ces pages centrales seront entièrement consacrées à la diffusion d'informations sur l'ouverture du Musée. À chaque numéro, un pas de plus vers la matérialisation définitive du projet de mise en relation des œuvres et des publics. Mais surtout, régulièrement, à bon rythme, toujours dans ce Journal, la preuve qu'avant même d'acquiescer une matérialité le musée commence par être un projet d'éclaircissement de la vie, une autre façon de travailler « Pour la suite de monde »...

Marcel Brisebois



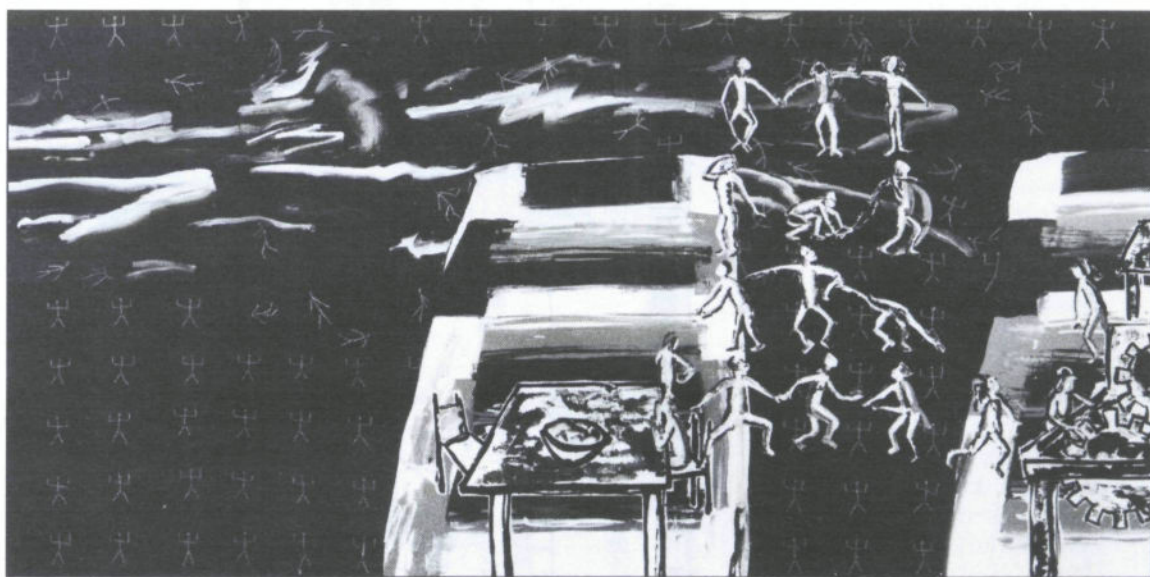
**C**ETTE EXPOSITION suggère à travers les points forts de la collection une approche historique et thématique des divers courants ayant marqué les développements de l'art contemporain. De 1939 à aujourd'hui, un parcours d'œuvres québécoises est ponctué, en synchronie, d'œuvres canadiennes et internationales, européennes et américaines. Les œuvres retenues témoignent à la fois de l'indiscutable dynamisme d'un art fermement inscrit dans son territoire et d'une évidente ouverture au monde. L'exposition *La collection: tableau inaugural* occupera les quatre salles réservées à la collection permanente et le jardin de sculpture. Cette présentation s'articule autour de

divers regroupements d'œuvres qui rendent compte des principaux axes de l'histoire de l'art contemporain au Québec ainsi que des voies de développement de la collection du Musée. Ces ensembles évoquent donc certains

### *La collection: tableau inaugural*

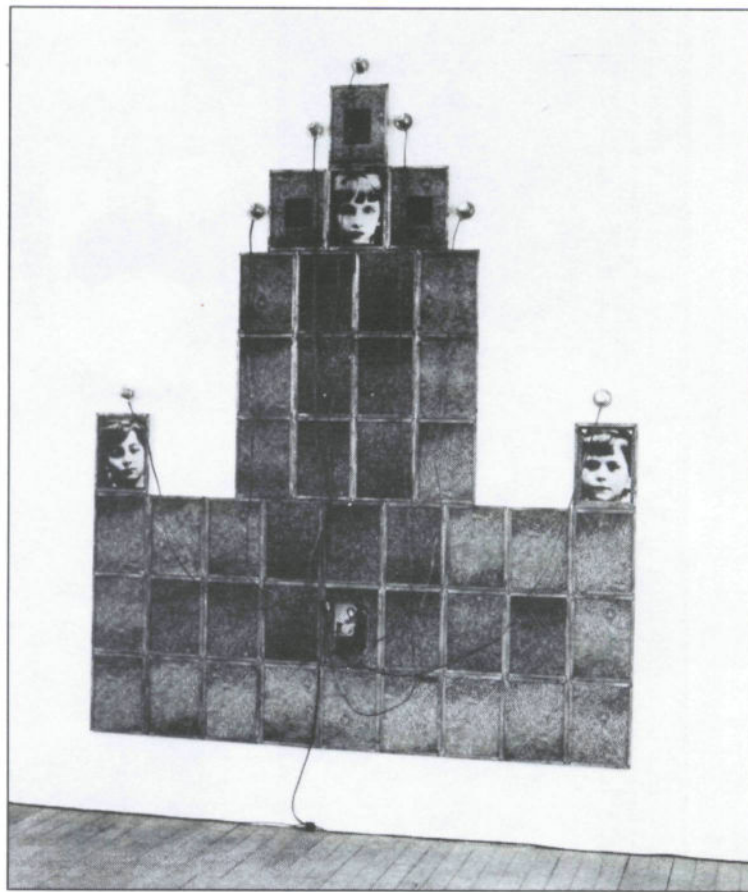
mouvements et tendances et provoquent une confrontation élargie des œuvres. Les corpus les plus contemporains feront l'objet d'une présentation en plusieurs volets alors que la partie historique sera exposée en permanence.

La collection sera ainsi découpée en segments exposant chacun une problématique privilégiée. Ces regroupements seront explicités dans les différents chapitres du catalogue exhaustif qui accompagne l'exposition. Une recherche fondamentale sur chacune des œuvres choisies de la collection sera également présentée, sous forme de notices, dans cette publication. Celle-ci, jointe à l'exposition, permettra aux chercheurs d'avoir un nouvel outil de connaissance sur la collection et à un public élargi d'apprécier davantage les œuvres ainsi mises en valeur. Cette exposition sera l'œuvre des conservateurs Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Sandra Grant Marchand et Pierre Landry.



EN HAUT: Alfred Pellon, *Mascarade*, 1942. Huile sur toile. 130,2 x 162,1 cm. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal  
EN BAS: Carol Wainio, *Flural Possibilities*, 1982. Acrylique sur masonite. 122 x 244 cm. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Denis Farley





## POUR LA SUITE DU MONDE

**D**ANS LE CONTEXTE d'une conscientisation croissante à l'égard des problèmes de toute nature auxquels se heurtent aujourd'hui nos sociétés, cette exposition présente le travail d'artistes dont le propos suggère un questionnement de nos valeurs, de leur mutation et des problèmes d'éthique qui en découlent. On abordera ainsi plus particulièrement la dimension morale qui préoccupe de plus en plus les artistes et qui se manifeste à travers différentes dénonciations d'abus, d'iniquités, d'intolérances, ou encore à travers la revalorisation du respect de l'autre, de la nature, de la qualité de vie. ■ Gilles Godmer et Réal Lussier sont les conservateurs de cette exposition.



EN HAUT : Christian Boltanski, *Monument*, 1986. 45 photographies et 7 ampoules électriques. 164 × 134 cm (dim. approx.). Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Galerie Chantal Boulanger  
EN BAS : Gilbert & George, *Red Morning Bhuna*, 1977. Photomontage (25 épreuves photographiques). 300 × 250 cm. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Ron Diamond

*Dennis Adams,*  
*Ida Applebroog,*  
*Dominique Blain,*  
*Christian Boltanski,*  
*Gilbert Boyer,*  
*Geneviève Cadioux,*  
*Melvin Charney,*  
*Martha Fleming &*  
*Lyne Lapointe,*  
*Gilbert & George,*  
*Gran Fury,*  
*Leon Golub,*  
*Hans Haacke\**  
*Mona Hatoum,*  
*Alfredo Jaar,*  
*Mark Lewis,*  
*Liz Magor,*  
*Cildo Meireles,*  
*Muntadas,*  
*Marcel Odenbach,*  
*Nam June Paik,*  
*Giuseppe Penone,*  
*Adrian Piper,*  
*Chéri Samba,*  
*Alan Sonfist,*  
*Barbara Steinman,*  
*Bill Viola,*  
*Jeff Wall,*  
*Irene F. Whittome,*  
*Krzysztof Wodiczko,*  
*(\* à confirmer)*



Pour célébrer son arrivée au centre-ville, le secteur des créations multimédias organisera des spectacles de danse, musique, théâtre et

performance pluridisciplinaire qui auront lieu dans les deux salles<sup>1</sup> réservées à ce genre de manifestations. ■ Parmi les projets qui

marqueront les premières heures d'ouverture du Musée, nous pouvons mentionner le concert d'ouverture et une création du Théâtre UBU.

**P**OUR LA PREMIÈRE fois dans son histoire, le Musée d'art contemporain de Montréal réunira sur une même scène les musiciens du Nouvel Ensemble Moderne et ceux de la Société de musique contemporaine du Québec. Sous la direction artistique de Lorraine Vaillancourt (NEM) et Walter Boudreault (SMCQ), ce concert, où deux chefs d'orchestre dirigeront plus de 30 musiciens, inaugurerait le nouveau Théâtre du Musée. Par cet événement, le Musée poursuit deux objectifs : rendre compte de la qualité de nos musiciens spécialisés dans l'interprétation de la musique contemporaine et affirmer la vitalité et l'originalité de l'écriture musicale de nos compositeurs. En effet, le Musée commandera une œuvre de courte durée à six compositeurs québécois et canadiens sélectionnés par un comité formé au Musée et constitué de Manon Blanchette, conservatrice en chef, Suzanne Lemire, responsable des créations multimédias et Suzanne Tremblay, chercheuse. Le jury a retenu Serge Arcuri, Linda Bou-



## CONCERT D'OUVERTURE



chard, Jean Derome, Michel Longtin et Robert Normandeau du Québec ainsi qu'Alexina Louie de Toronto. Une œuvre de répertoire international figurera également au programme, soit *Hoquetus* (1979) du compositeur hollandais Louis Andriessen, dont l'interprétation par le NEM et la SMCQ donnera lieu à un véritable combat sonore.

Intitulé concert d'ouverture, cet événement joue irrésistiblement sur le mot «ouverture» qui désigne en musique la forme musicale placée au début d'un opéra dans le but de préparer l'auditeur au caractère dramatique de l'œuvre qui va suivre. De même le Musée souhaite à travers ce concert predisposer son public aux risques de la création artistique et l'amener à accueillir plus ouvertement les nouvelles formes d'art qui transcendent le traditionnel.

1. Un théâtre de 350 places que le Musée partagera avec la Société de la Place des Arts et une salle polyvalente d'environ 200 places transformable en salle d'exposition.

## CRÉATION DU THÉÂTRE UBU: LUNA PARK 1913

**L**E PROJET de création théâtrale *Luna Park 1913* répond à une commande du Musée d'art contemporain de Montréal adressée à Denis Marleau, directeur artistique du Théâtre UBU. Le but de cet événement est de souligner l'importance révolutionnaire de l'artiste russe Kasimir Malevitch, représenté dans la Collection permanente du Musée par une quinzaine de sérigraphies. *Luna Park 1913* se veut une réévaluation de la création du premier opéra abstrait, *La Victoire sur le soleil*, qui fit «histoire» et qui eut lieu en décembre 1913, à St-Petersbourg, sur la scène de Luna-Park.

Fruit d'une collaboration étroite entre peintre (Malevitch), poète (Krouchtchoukine) et musicien (Matiouchine), *La Victoire sur le soleil* met en relief la force et la validité de l'art qui a conquis la modernité. En privilégiant la thématique du soleil, les auteurs voulaient défier une des images



EN HAUT: L'équipe du Nouvel Ensemble Moderne  
AU CENTRE: L'Ensemble de la SMCQ  
EN BAS: Denis Marleau. Photo: Josée Lambert

mythiques les plus puissantes, les plus universelles à travers les siècles, mais également la plus caractéristique de la pensée figurative. *La Victoire sur le soleil*, c'est la victoire sur le passé et le vieil esthétisme. Les corps des acteurs se transforment en autant de carrés, cercles et rectangles qui annoncent le vocabulaire de

la peinture suprématiste et préfigurent le célèbre tableau *Carré noir* (1916). *La Victoire sur le soleil* marque une rupture avec les conceptions théâtrales dominantes. La première représentation a fait scandale. Recréer cet événement quelque 80 ans après sa création, c'est parier que les œuvres qui ont marqué la moder-

nitité restent toujours chargées d'explosibilité, qu'elles sont toujours en mesure de nous étonner et d'ébranler nos mentalités conformistes. Présentée pour la première fois au Canada, *Luna Park 1913* porte aux nues le triomphe de l'énergie créatrice.

Soulignons que le Théâtre UBU s'est taillé une place particulière dans le milieu théâtral au Québec par la qualité de ses productions, certes, mais surtout par ses préoccupations à l'égard des arts visuels. Ainsi, le répertoire du Théâtre UBU regroupe des pièces marquées par des peintures et des artistes: *Cœur à gaz* (1982) qui met en scène les magnifiques costumes de Sonia Delaunay; *Lecture-spectacle Dada* (1984), vibrant hommage au mouvement DADA — Arp, Picabia, Man Ray, Duchamp, Breton; *Le désir attrapé par la queue «Picasso Théâtre»* (1985) et *Merz Opéra* (1987) d'après Kurt Schwitters.





**L**A BOUTIQUE du nouveau Musée d'art contemporain de Montréal propose d'offrir aux visiteurs une vitrine internationale sur le design et la créativité contemporaine. À l'exemple des grands musées américains et européens, le Musée d'art contemporain de Montréal, grâce aux efforts de mise en marché de sa boutique, pourra accroître son rayonnement.

Conçue dans le but premier d'offrir aux consommateurs des articles en vogue au sein du design contemporain québécois, canadien et international, la boutique du Musée proposera une sélection d'objets quotidiens, regroupés sous des thèmes tels que l'habitation, l'art de la table, le travail, les loisirs et... la séduction. Le public pourra également retrouver à l'intérieur de la boutique des produits de design édités spécialement par le Musée.

## LA BOUTIQUE DU MUSÉE

*Vitrine internationale sur le design*

MAURICE  
BRAULT

La conception et l'organisation de la boutique sont indissociables de la mission culturelle et éducative du Musée. C'est pourquoi, en plus des objets de design contemporain, on pourra y retrouver une section réservée à l'édition et à l'information: journaux, revues, livres, catalogues, affiches, photographies et diapositives permettront de mieux faire connaître les créateurs contemporains.

### UN MARKETING AXÉ SUR LA COPRODUCTION

Des musées européens et américains dont, notamment, le Centre Georges Pompidou, Paris et le Museum of Modern Art, New York, ont démontré avec succès qu'il était possible pour leur boutique de coproduire des objets industriels spécifiques qui répondent aux besoins de leur clientèle. L'administration du Musée d'art contemporain de Montréal croit fermement à cette collaboration avec l'industrie. Des approches ont d'ailleurs été entreprises en ce sens avec plusieurs manufacturiers locaux tels Boule, Porthault et Leader qui produiront pour le Musée des objets exclusifs: lunettes de racquetball du designer Martin Pernicka de la firme Leader, un sac à dos transformable, pratique et d'allure avant-gardiste par la maison Boule, une serviette de plage en ratine blanche portant l'emblème du Musée produite par la maison Porthault.

### UN LIEU D'ÉCHANGES

Outre sa vocation commerciale, la boutique du Musée souhaite



Photo: Denis Farley

établir par des moyens et des événements originaux, une zone d'échanges avec son public. Pour ce faire, plusieurs projets spéciaux tels des happenings, des lancements de livres et de disques, des rencontres avec des créateurs et designers, etc., seront organisés à l'intérieur de la boutique.

D'autres moyens seront également mis en œuvre pour assurer un service de qualité à une clientèle avertie. Ainsi, chaque objet de design portera une étiquette qui renseignera le consommateur sur le nom du créateur, les matériaux employés et l'origine du produit. Un système de vente par catalogue pourra également être consulté. Enfin, la boutique du Musée compte mettre sur pied un service de vente où chaque conseiller-vendeur sera en mesure de bien renseigner le client sur ses achats.

### UN INSTRUMENT DE DÉVELOPPEMENT

En France, la R.M.N. (Réunion des musées nationaux) regroupant 33 musées dont ceux du Louvre, de Versailles et d'Orsay, possède un département commercial dont l'objectif principal est de générer des bénéfices qui servent à financer d'importants projets muséologiques. Monsieur Claude Soalhat, créateur et responsable de ce département raconte: «Lorsque j'ai commencé en 1968, c'était le désert absolu en France. Aujourd'hui, le département commercial du R.M.N. fonctionne avec l'obligation de dégager des profits comme une P.M.E. privée qui

réalise un chiffre d'affaires qui devrait dépasser les 240 millions de francs pour 1991. Plus de 500 salariés et contractuels y travaillent et la R.M.N. crée à elle seule des profits près de six fois plus élevés que le total des subventions qu'elle reçoit.»

Cet exemple illustre clairement la volonté du Musée d'art contemporain de Montréal et de son directeur, monsieur Marcel Brisebois, de créer une dynamique commerciale qui favorisera l'essor de ses activités. La boutique du Musée constitue, de ce fait, un instrument de développement privilégié dont les retombées commerciales et promotionnelles à court, moyen et long termes, s'avèreront extrêmement positives.

Ainsi, un des premiers mandats des responsables de la boutique du Musée sera d'explorer la possibilité d'ouvrir d'autres points de vente et de distribution afin d'élargir sa clientèle. On peut déjà envisager la promotion de certains articles de la boutique dans les aéroports et les grands magasins, les hôtels ou encore durant les vols internationaux d'une compagnie aérienne canadienne.

La boutique, alors devenue une véritable vitrine de la création contemporaine, participera pleinement au rayonnement du Musée d'art contemporain de Montréal.

*Maurice Brault est designer et consultant au Musée d'art contemporain de Montréal pour la planification et l'organisation de la future boutique.*

LE MUSÉE AU  CENTRE-VILLE

## MUSÉOLOGIE DE LOUIS COUTURIER

PAR UNE INSTALLATION vidéo composée de neuf moniteurs montrant chacun les différentes étapes de la construction du nouveau bâtiment du futur Musée d'art contemporain de Montréal, le jeune artiste québécois Louis Couturier développe une réflexion critique sur la relation entre les œuvres et le lieu de leur exposition. Sa proposition veut ainsi dépasser l'approche purement formaliste de l'œuvre d'art, qui élude trop facilement le contexte historique de sa création. Le conservateur de cette exposition est Gilles Godmer.



Le secteur des créations multimédias rassemble tous les événements de danse, théâtre, musique, poésie, cinéma expérimental et performance pluridisciplinaire qui ont lieu au Musée. Certains de ces événements sont présentés dans le cadre d'une exposition spécifique, telle la création de *Rivage à l'abandon* de Carbone 14 qui s'inscrivait en prolongement de l'exposition *Blickpunkte* (1989) ou encore la récente performance de Raymond Gervais qui clôturait son exposition solo *Disques et tourne-disques* en février dernier. Par ailleurs, d'autres événements sont ponctuels, c'est-à-dire qu'ils n'entretiennent pas nécessairement de liens avec les expositions, mais ils font partie de la programmation du Musée parce qu'ils explorent de manière originale et créatrice de nouvelles avenues dans les domaines du théâtre, de la danse et de la musique.

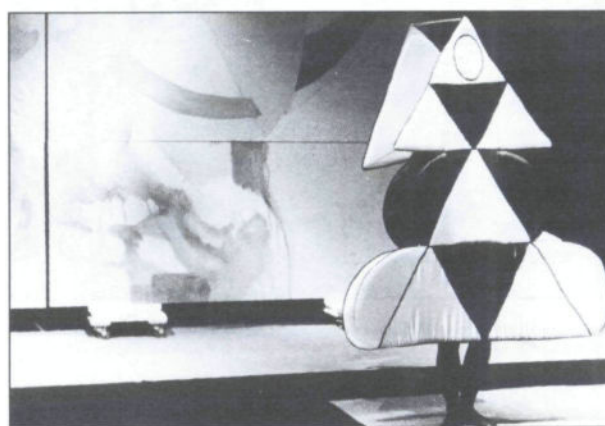
**HISTORIQUE.** Dès la création du Musée d'art contemporain de Montréal en 1964, une nouvelle forme d'art est apparue: la performance. Issue des happenings, la performance ou «action» se définit essentiellement par l'utilisation et l'expression du langage du corps. L'artiste et ses gestes (actions) deviennent à la fois le matériau et l'œuvre en présence constante du public. La performance marque donc une rupture avec les limites de l'art traditionnel. Les techniques habituelles de la peinture et de la sculpture sont délaissées au profit d'une intervention directe du corps de l'artiste dans le processus créateur. Il y a transformation de l'objet d'art et de l'œuvre achevée en un événement ou une œuvre ouverte. Cette nouvelle forme d'art demeure l'une des plus significatives de l'art d'avant-garde des années 70 et le Musée d'art contemporain de Montréal en devient un lieu privilégié.

En mars 1979, le Service d'animation et d'éducation du Musée organisait *Hors jeux*, une série de 19 performances réunissant plus de 50 artistes du Québec, dont Claude Lamarche, Holly King, Rober Racine, Claude-Paul Gauthier, le Groupe Sonde, Jean Tourangeau, Raymond Gervais, Yves Bouliane, Yolande Villemaire et Daniel Dion. Des performeurs étrangers se sont également produits au Musée dès le début des années 80, notamment Robert Filiou et Ben Vautier du groupe Fluxus de France, Joan Jonas, John Cage et Meredith Monk des États-Unis ainsi que les danseurs Min Tanaka et Eiko Koma du Japon.

En 1982, alors que le Musée présentait le célèbre *Dinner Party* de Judy Chicago, une série de performances ayant pour thème l'art et le féminisme nous mettait en présence de performeuses, telles Marshalore, Sylvie Tourangeau, Ann Pearson, Marie Chouinard et Pol Pelletier.

Ces manifestations de la performance sont à l'origine des événements multidisciplinaires qui surviennent au début des années 80. Il faut dire que la performance telle que nous l'avons définie un peu plus haut arrive vers la fin des années 70 à un certain essoufflement et une nouvelle forme d'expression voit le jour. On sent chez les artistes une volonté de mettre en commun le fruit de leurs recherches dans un même événement et de rejoindre ainsi un plus grand public. On assiste à des créations collectives qui combinent dans un spectacle unique danse, musique, théâtre, installation, vidéo et arts visuels. À titre d'exemple, citons la création de *ORANGES* du chorégraphe Edouard Lock, en novembre 1982 au Musée, avec les danseurs Miryam Moutillet, Louis Guillemette et Louise Le Cavalier et le musicien-performeur Michel Lemieux. *ORANGES* qui développait une gestuelle particulière des mains, propre à Edouard Lock, comportait également des éléments visuels et sonores importants: le corps des danseurs projetait à tour de rôle des couches de couleurs rouge, jaune, bleu, vert et orange sur un mur de scène en papier, au rythme effréné des accords de guitare de Michel Lemieux.

Cette même année, eut lieu également au Musée la première création du Théâtre UBU, *Le cœur à gaz et autres textes dada*, dans une mise en



EN HAUT: Carbone 14, *Rivage à l'abandon*. Photo: Yves Dubé  
AU CENTRE: Théâtre UBU, *Cœur à gaz*, 1981. Photo: Gabriel Lefebvre  
EN BAS: Lock danseurs, *Oranges*, 1982. Photo: Lock/Lemieux

scène de Denis Marleau, en prolongement de l'exposition *Sonia Delaunay: une rétrospective*. Jouée pour la première fois en Amérique du Nord, cette pièce d'avant-garde écrite par Tristan Tzara, appuyée d'extraits musicaux de Satie et Auric et dont les costumes originaux avaient été conçus par Sonia Delaunay, a permis au public montréalais de se familiariser avec l'esprit dadaïste, mouvement radical et subversif qui animait les artistes au moment de la Première Guerre mondiale.

**OBJECTIFS.** La programmation d'événements de création en danse, théâtre, poésie, musique et multimédias permet au Musée d'élargir son auditoire et de rejoindre des publics plus spécialisés dans chacune des disciplines. Par exemple, la série internationale de danse *Mue-danse*, organisée en collaboration avec Tangente Danse Actuelle à l'hiver 1988 et 1989, a attiré au Musée les fervents de la danse en présentant de

## Un secteur du musée

# Les créations multimédias

SUZANNE LEMIRE

jeunes chorégraphes étrangers comme Sidonie Rochon et Grand magasin de France, Nicole Mossoux et le Théâtre Impopulaire de Belgique, Stéphanie Skura et Margaret Fisher des États-Unis, tout en permettant la confrontation de nos chorégraphes avec ceux de la scène internationale. La création de *Rivage à l'abandon* de Carbone 14 au Musée a attiré plus de 7 000 personnes intéressées par le théâtre expérimental. Mais, au-delà des statistiques de fréquentation, le Musée croit avoir un rôle à jouer dans la production et la diffusion de ces spectacles de création, de recherche et d'expérimentation. Les événements de théâtre, danse et musique témoignent de la vitalité de nos artistes, de l'évolution et du décloisonnement de la création. Le Musée entend participer à la vie culturelle en favorisant les échanges entre différents créateurs. Notre institution devient ainsi une plaque tournante où se joue le risque de la création.

Afin de donner au lecteur une meilleure idée des événements de création qui ont eu lieu au Musée, je me suis permis de relever quelques noms d'artistes-performeurs qui, depuis les 10 dernières années, œuvrent dans les secteurs suivants: performance, danse, théâtre, poésie et musique. Il va de soi que ces listes ne sont pas exhaustives, mais elles illustrent bien l'engagement et le dynamisme du Musée dans chacune de ces disciplines.

## PERFORMANCE

Rober Racine, *Tétris I\**, 1978  
*Hors-jeux*: 19 performances du Québec, 1979  
Meredith Monk, 1980  
Robert Filiou et Ben Vauthier, 1980  
Marshalore, *En prison! pas en prison\**, 1982  
Sylvie Tourangeau, *... En déroute... je vole toujours\**, 1982  
Ann Pearson, *Time and Timelessness\**, 1982  
Marie Chouinard, *3<sup>e</sup> partie d'une trilogie\**, 1982  
Pol Pelletier, *Les vaches de nuit*, 1982  
Manon Thibault, *Souffles\**, 1982  
John Cage, conférence, 1982  
Joan Jonas, *He saw her burning*, 1983  
Eric Bogossian, 1983  
Tim Clark, *Lettre I. Héloïse (1100-1163) à Pierre Abélard (1079-1172)\**, 1983  
Raymond Gervais, *Saviri\**, 1983  
Monty Cantsin, *Bagdata\**, 1985  
Marie Chouinard, *Cruel\**, 1986  
Denis Lessard, Don Druick et John Heward, *Moments musicaux\**, 1989  
Raymond Gervais, Yves Bouliane, Rober Racine et Robert M. Lepage, *Autour du Refus global en musique*, 1991

## DANSE

Françoise Riopelle, Groupe Mobiles\*, 1979  
Min Tanaka (Japon), 1980  
Eiko et Koma, (Japon), 1982  
Lock danseurs, *Oranges\**, 1982  
*Les événements de la pleine lune*, (D. Soulière, L. Bédard, H. Leclair, N. Fauteux, M.-J. Gauthier et C. Haché), improvisation\*, 1984  
O vertigo danse (Ginette Laurin), 02/1985  
Silyv Panet-Raymond, *Las Lilas, zone de silence\**, 1985  
Louis Guillemette et Pierre Blackburn, *Soleil noir ou la nuit blanche et La cage aux images\**, 1985  
Nathalie Derome, *Le B.A.-BA d'un réel ou faire de l'ombre\**, 1985  
Montanaro Danse, (Michael Montanaro) *East of Egypt*, 1985  
Sylvie Laliberté, *Bat the baleine\**, 1985  
Miryam Moutillet, *In extremis, Nickel-odéon et Free Lance*, 1986  
Julie West, *ABC*, 1986  
Twist Art\*, (R. Artiglière, L. Babin, S. Babin et P. St-Jak), 1986  
Dulcinée Langfelder, *Cercle vicieux et Allegretto (une marche funèbre en bande dulcinée)\**, 1987  
Pierre-Paul Savoie et Jeff Hall, *Duodenium*, 1987  
Jacques Perron, Tedi Tafel et Rodrigue Jean, *Études\**, 1987

*Mue-danse 1988*: série internationale de nouvelle danse organisée en collaboration avec

- Tangente Danse Actuelle
- Pascale Martin et François Hiffler, France, *La vie de Paolo Uccello*
- Stéphanie Skura (New York) *Boy meets girl, New solo work\**
- Nicole Mossoux (Belgique), *Juste ciel*
- Nathalie Derome (Montréal), *La peau des dents*
- Françoise Sullivan et Jeanne Renaud, *Récital de danse 1948-1988*, 1988

*Mue-danse 1989*:

- Sidonie Rochon (France), *Veille de combat: l'ombre d'une chute*
- Alain Populaire (Belgique), *Hiai*
- Luc Charpentier (Montréal), *Putsh, la dictature du pouvoir*
- Margaret Fisher (États-Unis), *War nerves et The Bridge stripped bare...*
- Lisa Marcus et Barbara Duyfjes (Hollande), *Wet Features*

## THÉÂTRE

Théâtre UBU, *Le cœur à gaz et autres textes dada\**, 1982  
Plan K (Belgique), *Quarantaine et Scène Lines\**, 1983  
Théâtre Ubu, *Lecture-spectacle dada\**, 1984  
Opéra-fête, *fin séquence 1*, de la série Splendide Hôtel, 1985  
Le Pool, *Shopping\**, animation théâtrale dans les salles de l'exposition *Space Invaders*, 1986  
Mécanique générale, *Armand*, 1987  
Mime Omnibus, *Zizi et la lettre*, 1987  
Carbone 14, *Rivage à l'abandon\**, coproduction Carbone 14 et le Musée d'art contemporain de Montréal, 1990  
Productions Recto-Verso, *Parcours scénographique\**, 1990  
Mécanique Générale, *Michel hurlait\**, 1990

## POÉSIE

Récital de poésie avec Claude Péloquin et Raoul Duguay, 1975  
Lucien Francoeur, *Une saison dans la vie d'un rickshaw\**, dans le cadre de l'événement *Poésie Ville ouverte*, 1983  
Geneviève Letarte, *Poésie performance*, dans le cadre de l'événement *Poésie ville ouverte*, 1983

## MUSIQUE

GROPUS 7, (N. Desjardins, M. Guertin, A. Jalbert et P. Vaillancourt), 1980  
L'A.C.R.E.Q. (Association pour la création et la recherche électro-acoustique du Québec), 1980  
L.E.M.I.M. (Ensemble de musique improvisée de Montréal avec J. Beaudet, R. Leriche et C. Simard), 1980  
Michelle Gaudreau, *Phases métronomiques\**, 1981  
Le Glass Orchestra, 1982  
QUIDAM, (J. Derome, R. Gélinas, M. Giard et D. Soulières), 1982  
Grande Aventure, (C. Dostaler, M. Ratté, C. Vendette, A. Pelchat, C. Bergeron et J. Derome), 1984  
C.C.M.C. (Centre for Contemporary Music in Canada avec Michael Snow, John Carnevaar, Niubuo Kubota, Allen Mattes et Casey Sokol), 1984  
Wonder Brass (D. Labrosse, J. Gruber-Stitzer, D. Roger, H. Bédard, G. Bergeron et J. Héru), 1985  
Michel Lemieux, *Solid Salad*, 1985  
Pierre St-Jack, conception d'une bande sonore originale pour le vernissage de l'exposition *Peinture au Québec, une nouvelle génération*, 1985  
Sonde, (C. de Mestral, P. Dostie et A. Culver), *Concert de sculptures sonores\**, 1986  
Robin Ménard, *Music for passageways*, exposition-installation sonore, 1986  
Derek Bailey, Yves Charuest et Michel Ratté, 1986  
Yves Bouliane et Gail Issenman, *Concert improvisé de voix et contrebasse\**, 1987  
Jacques Rémus et Pierre Fournier, *Le double quatuor à cordes\**, 1987  
Fast Forward, 1988  
Fred Frith et Pierre Hébert, 1989  
\* créations

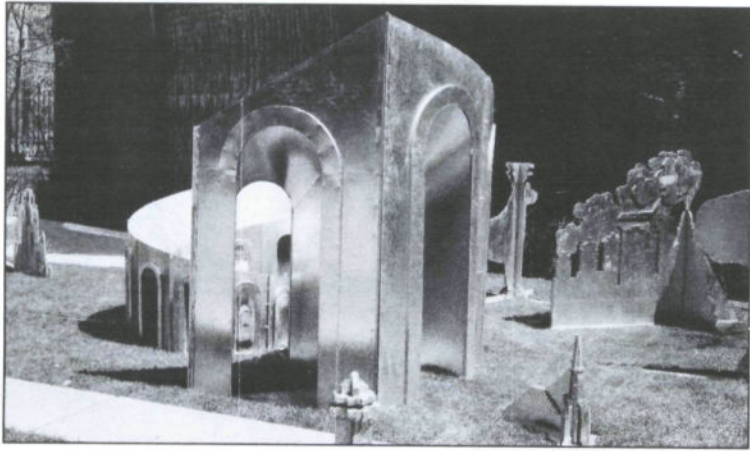


# Pierre Granche

## Fabrique des lieux in-finis

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

**M**ALGRÉ TOUTE l'attention accordée à la réalisation du *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, volume 2-numéro 1, une erreur s'est malencontreusement produite dans le montage de cet article, version française. Le *Journal* s'excuse auprès de l'artiste, de l'auteur et des lecteurs. Une édition corrigée est disponible au Musée. Par ailleurs, il serait à propos de rappeler que le Musée a acquis en 1989 *Thalès au pied de la spirale* et l'a présentée sur son esplanade dans le cadre de l'exposition *L'Histoire et la Mémoire* au cours de la même année.



Pierre Granche, *Thalès au pied de la spirale*, 1988. Toile galvanisée, bois. Vue partielle de l'installation au Toronto Sculpture Garden en 1988. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : W.N. Greer

### Points de vue

## MOLINARI: L'ŒUVRE DE JEUNESSE

### Pour de plus justes Considérations rétrospectives

Publié dans le volume 1-numéro 4 du *Journal du Musée d'art contemporain*, l'article de James D. Campbell apporte un éclairage particulièrement intéressant sur l'œuvre de Molinari. Ce texte est cependant tendancieux quand il documente les débuts de l'artiste. James D. Campbell laisse entendre que Molinari aurait été un peintre plasticien dès ses toutes premières œuvres, datées de 1951. Un regard plus modeste sur cette période aurait été plus conforme à la réalité des faits quand on sait que la production de Molinari était encore qualifiée de surréaliste par ses contemporains en 1955.

Libre à James D. Campbell de parler de « radicalisation de la peinture » à propos des seuls dessins de 1951. Mais il aurait été aussi instructif d'apprendre que ce jugement, qui ne regarde que son auteur, contredit totalement celui des témoins de l'époque. Dressant un bilan des *tendances actuelles de la jeune peinture canadienne*, (titre de l'article), les critiques d'art Gilles Corbeil et Noël Lajoie écrivaient dans *Vie étudiante* du 15 mai 1955 : « Un bon nombre de peintres montréalais ne se sont pas débarrassés de tout un aspect archaïque qu'ils ont hérité du surréalisme. Les toiles de Paterson Ewen, les dessins de Molinari obéissent à un graphisme psychique. » Dans ce texte établissant un bilan de l'année 1955, dominée selon ses auteurs par l'avènement des Plasticiens, nulle part ailleurs il n'est fait mention de la production de Molinari, sauf en référence au surréalisme.

Le catalogue de l'exposition *Espace 55*, présentée en 1955 au Musée des beaux-arts de Montréal et qui se voulait un panorama de la jeune création d'alors, est aussi éloquent sur les réactions à l'égard des dessins de Molinari dont témoignent les observateurs de l'époque, nullement associés à quelque forme de radicalisation que ce soit. « Poète, Molinari tresse des dessins aux formes ailées qui, par leur rythme discret, tiennent le langage de la confiance... », écrit Gilles Corbeil dans le catalogue de la manifestation.

Comment la référence constante à Mondrian dont fait état James D. Campbell transparait-elle avant 1955 dans ces dessins le plus souvent faits dans le noir ou les yeux bandés? Cela est loin d'être clair. Certains de ces dessins sont impressionnants d'intuition et d'exploration. La galerie Yajima en avait montré quelques-uns il y a quelques années. Ils ne demeurent cependant, tel que l'atteste la critique de l'époque, qu'un révélateur à partir du surréalisme, des préoccupations théoriques qui ne se développeront pleinement dans la peinture de Molinari qu'après 1955.

Le problème soulevé par ces œuvres de jeunesse subsiste donc. L'œuvre entière de Molinari et la qualité certaine de son apport auraient mérité une analyse plus objective de ses débuts. ■ René Viau, critique d'art.

**R**ÉPONSE À RENÉ VIAU. René Viau soulève plusieurs points intéressants dans sa lettre. Mais la question du « surréalisme » qu'il prête à Molinari reste pour le moins sujette à discussion. En effet, ce sont précisément les vestiges de surréalisme encore présents dans le travail des automatistes que Molinari critique et qu'il élimine de son propre travail. Les tableaux peints dans l'obscurité ou les yeux bandés n'ont pas grand-chose à voir avec l'expérimentation surréaliste. Ils ont été exécutés par l'artiste comme un geste délibérément anarchiste, et ils sont inspirés par un doute radical de type cartésien. Il me semble aussi que ses dessins de jeunesse et même ceux des années 60 ont plus à voir avec l'art brut — et plus particulièrement avec des dessins de schizophrènes — et avec les exigences de la syntaxe purement personnelle de leur auteur à chaque moment de son évolution qu'avec le surréalisme doctrinaire. Molinari lui-même, dans un essai fondateur intitulé *L'Espace tachiste* ou *Situation de l'automatisme*, observe qu'en se basant sur un modèle surréaliste les automatistes canadiens ont été amenés « (à réaliser) des expériences picturales à l'intérieur de la structure spatiale maintenue par le surréalisme, laquelle était caractérisée par l'utilisation des potentialités d'un espace tridimensionnel ». C'est justement ce qu'il critique chez eux. Sa dette présumée à l'égard du surréalisme n'est par conséquent qu'une diversion, un faux problème. Résolument post-automatiste et postsurréaliste, Molinari s'efforce par-dessus tout de trouver une structure spatiale non archaïque et d'un genre entièrement nouveau. Le génie de son œuvre de jeunesse réside précisément dans sa résistance à toute allégeance — notamment au modèle surréaliste — et dans son refus méthodologique d'une taxinomie débilite. ■ James D. Campbell

## MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Le *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* est publié tous les deux mois par la Direction. LE JOURNAL parain de Montréal est publié tous les deux mois par la Direction des communications. • Édition : Suzanne Bourbonnais • Conception et réalisation : Lucette Bouchard, assistée de Chantal Charbonneau. Ont collaboré à ce numéro : Maurice Brault, James D. Campbell, Suzanne Lemire • Révision et lecture d'épreuves : Jean-Yves Richard • Traduction française : Éric Warot • Secrétariat : Sophie David • 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<sup>e</sup> 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 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. [Loi sur les musées nationaux, art. 24.]

### EXPOSITIONS

RON MARTIN 1971-1981

jusqu'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 illustré présente des essais de Walter Klepac, James D. Campbell et Ron Martin. Philip Monk, conservateur de l'exposition, signe l'introduction.

### ACTIVITÉS

ACTION PEINTURE

Le rouge et le noir, couleurs stendhaliennes du drame et de la passion, s'accumulent sur leurs surfaces respectives. Les mains des visiteurs glissent dans l'acrylique, y laissant gestes et traces, à la manière de l'artiste Ron Martin.

Cette activité familles-amis s'adresse à tous et est gratuite. Elle se tient à l'extérieur du Musée, à proximité de l'entrée. Les enfants de 14 ans et moins doivent être accompagnés d'un adulte.

Tous les dimanches de juillet de 13 h à 17 h

### RENCONTRES

PROCHAIN ÉPISODE...

Série de conférences organisées dans le cadre de l'exposition d'ouverture *Pour la suite du monde*. Gran Fury 9 juin à 14 h  
Liz Magor 16 juin à 14 h

### VISITES

RÉSERVATIONS: (514) 873-5267

### 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.

Tarif spécial pour groupes  
Réservations: 873-5267

Gratuit pour les moins de 16 ans en tout temps. 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. En prévision du déménagement du Musée au centre-ville, fermeture du Centre à partir du 24 juin.

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.

S	1
D	2
L	3
M	4
M	5
J	6
V	7
S	8
D	9 Rencontre
L	10
M	11
M	12
J	13
V	14
S	15
D	16 Rencontre
L	17
M	18
M	19
J	20
V	21
S	22
D	23
L	24
M	25
M	26
J	27
V	28
S	29
D	30

L	1
M	2
M	3
J	4
V	5
S	6
D	7 Activité
L	8
M	9
M	10
J	11
V	12
S	13
D	14 Activité
L	15
M	16
M	17
J	18
V	19
S	20
D	21 Activité
L	22
M	23
M	24
J	25
V	26
S	27
D	28 Activité
L	29
M	30
M	31

Ron Martin 1971-1981