

Exposition

JOHN BALDESSARI

PIERRE LANDRY



John Baldessari,

Bloody Sundae, 1987.

Photos noir et blanc

montées sur panneau,

peinture vinyle.

236,2 x 166,4 cm.

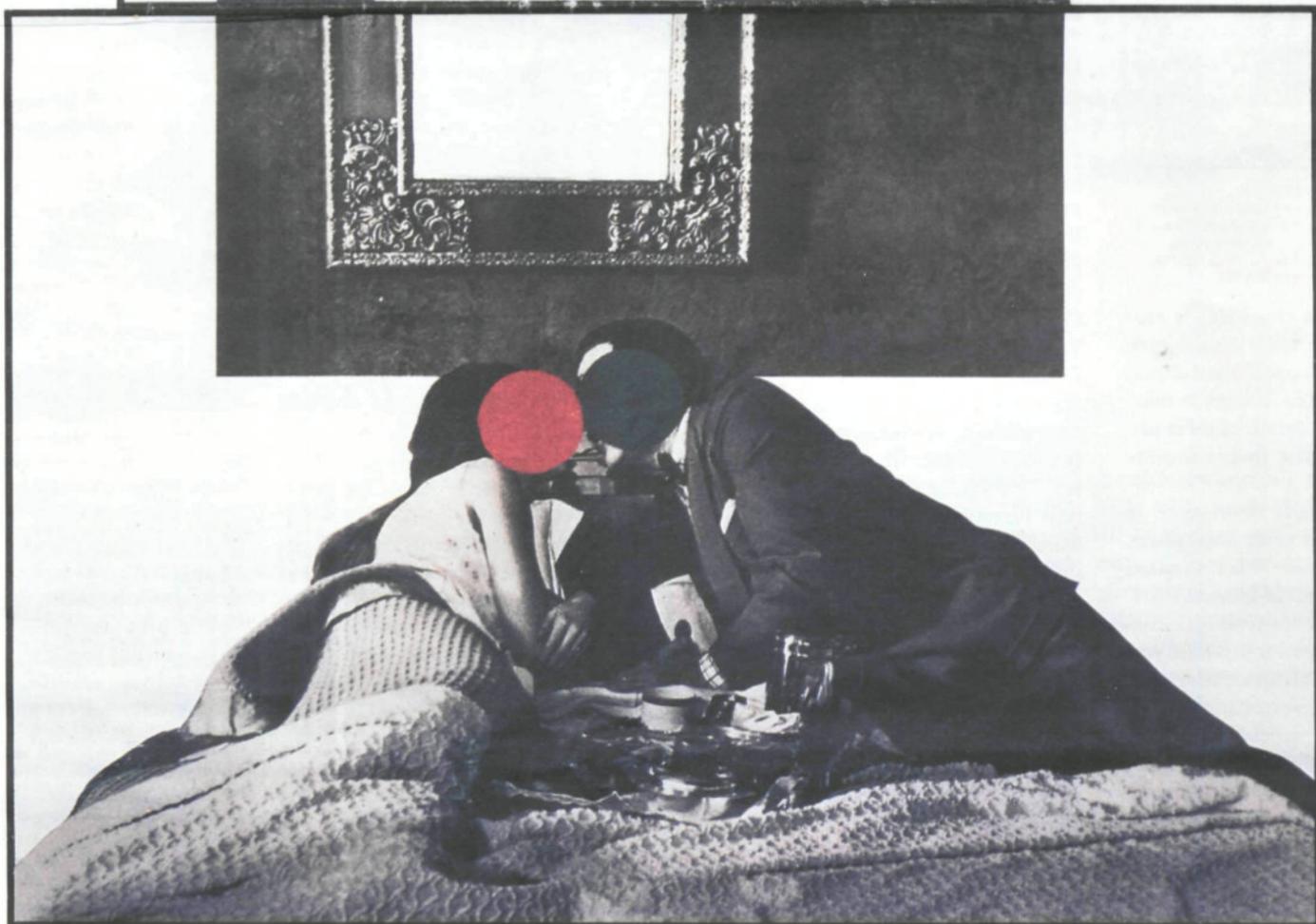
Collection : Joseph Rank.

Photo : Fredrik Nilsen.

[The Museum of

Contemporary Art,

Los Angeles]



NATIF DE CALIFORNIE où il vit et travaille encore aujourd'hui, John Baldessari poursuit, depuis le milieu des années 60, un travail devenu exemplaire d'une période particulièrement fertile de l'histoire de l'art. L'exposition organisée et mise en circulation par The Museum of Contemporary Art de Los Angeles et qui regroupe, dans sa présentation montréalaise, plus de 80 œuvres s'échelonnant de 1967 à la fin des années 80 est la plus importante rétrospective du travail de John Baldessari organisée à ce jour.

Débutant avec les œuvres sur toile des années 1967-1968¹, qui se composent principalement de textes peints, cette exposition retrace les différentes étapes d'une démarche ayant très tôt mis en question plusieurs normes et valeurs héritées de la tradition moderniste. Une sensibilité liée à son travail d'enseignant (entre autres au California Institute of

the Arts de Valencia) ainsi qu'un intérêt certain pour les rapports texte/image et les situations à caractère anecdotique confèrent au travail de Baldessari un esprit bien particulier, marqué notamment par un recours à l'ambiguïté comme source de questionnement. Cet aspect de sa démarche, présent tout au long de l'œuvre, prend une dimension nouvelle durant la seconde moitié des années 70 et tout au long des années 80 alors que l'utilisation

d'images tirées des mass media exploite avec force l'équivoque issue de leur changement de contexte et de rapprochements souvent inusités — un mode de travail depuis lors repris par plusieurs artistes.

Durant les années 1967 et 1968, Baldessari réalise plusieurs œuvres sur toile, composées de textes et, dans certains cas, d'une image photographique reproduite à l'aide d'une émulsion. Bien que le support choisi (la

toile) constitue un lien avec la tradition picturale, la facture anonyme de ces œuvres témoigne d'une volonté de dépassement des normes et disciplines habituelles de l'art. Les critères d'appréciation généralement associés à la peinture (notamment la couleur et la texture) sont ici évacués au profit d'un questionnement élargi portant sur la nature même de l'œuvre d'art et sur les conditions de sa réalisation.

Ces conditions sont bien sûr

Suite page 2



John Baldessari, *A Different Kind of Order (The Thelonious Monk Story)*, 1972-1973. 5 photos noir et blanc et 1 feuillet dactylographié montés sur panneau (arrangement variable). 29,5 x 29,7 cm (chaque élément). The Museum of Fine Arts, Houston (acquis en partie grâce à des fonds provenant du National Endowment for the Arts). Photo: Fredrik Nilsen (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles)

(Suite de la page 1) **JOHN BALDESSARI**

déterminées par l'environnement dans lequel Baldessari vit et travaille, ce qui inclut, entre autres, ses lectures et interrogations sur l'art. Plusieurs œuvres avec texte font en effet référence à la pratique de l'art, comme c'est le cas de *An Artist Is Not Merely the Slavish Announcer...* (1967-1968). Dans cette œuvre, Baldessari reprend une phrase tirée d'un livre sur la photographie et qui se lit comme suit : «An artist is not merely the slavish announcer of a series of facts, which in this case the camera had to accept and mechanically record².» Il est à noter que cette phrase a été reproduite sur toile par un peintre d'enseignes à partir d'instructions fournies par l'artiste, une caractéristique commune à toutes les œuvres de cette période. Au-dessus du texte, une image photographique représente une scène anodine qu'il est possible d'identifier à l'environnement urbain du Sud

À partir d'une carte de la Californie, l'artiste construit sur le terrain chacune des dix lettres formant le nom de l'État et ce, à l'endroit correspondant de façon approximative à la position occupée sur la carte par chacune des lettres. Ce faisant, il transpose et représente, sur le sol californien, une partie de la carte utilisée comme référence et qui est elle-même une représentation de ce territoire. Exposée sous forme de photographies documentant le résultat de l'intervention — un mode de présentation commun à plusieurs œuvres de l'époque conceptuelle —, cette œuvre souligne également l'incidence des notions de temps et d'espace sur le processus de représentation; il s'agit en effet d'un projet dont l'échelle (durée et territoire parcouru) est considérable, mais dont seuls les principaux moments sont ainsi donnés à voir.

Durant les années 70, Baldessari poursuit son analyse de questions ayant trait à la création artistique (son rapport à la culture populaire, à l'enseignement de l'art, à nos habitudes perceptives, à l'histoire de l'art...) par le biais de travaux portant notamment sur les notions d'ordre et de désordre — *A Different Kind of Order (The Thelonious Monk Story)* (1972-1973); *Alignment Series: Things In My Studio (By Height)* (1975) —, de choix et de critères — *Choosing (A Game for Two Players): Rhubarb* (1972) —, de narration et d'arrangement séquentiel — *A Movie: Directional Piece Where People Are Looking* (1972-1973); *Blasted Allegories* (1978). Les faits dont il s'inspire sont parfois tirés du quotidien le plus anonyme — *If It Is A.M.; If It Is P.M.* (1972-1973) —, parfois liés à un moment précis de l'histoire de l'art — *The Mondrian Story* (1972-1973). Le texte et l'image photographique caractérisent une large part du travail de cette période, et l'usage qui en est fait met fréquemment l'accent sur l'ambiguïté résultant de leur libre juxtaposition — *Movie Storyboard: Norma's Story* (1974). Plusieurs films et vidéos sont également réalisés à cette époque, entre autres, *Teaching a Plant the Alphabet* (1972), un vidéo dont le thème constitue une référence à la célèbre performance de Joseph Beuys intitulée *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965).

A Different Kind of Order (The Thelonious Monk Story) de 1972-1973 fait référence à une anecdote rapportée dans une biographie du célèbre musicien de jazz à l'effet que l'épouse de Monk ne pouvait supporter qu'un objet au mur soit accroché de guingois. Afin de «guérir» cette obsession, Monk aurait délibérément accroché une horloge légèrement de travers, la remettant ainsi chaque fois que son épouse en corrigeait l'accrochage. Baldessari reprend cette anecdote et la modifie quelque peu en y voyant, de la part de Monk, l'intention d'inculquer à son épouse un nouveau sens de l'ordre. Les photos qui composent l'œuvre représentent toutes une situation d'extrême désordre

(inondation, glissement de terrain, tornade...). Ces photos ainsi que le texte encadré qui les accompagne sont placées de guingois à l'intérieur de leur encadrement, situation que seul un accrochage non linéaire de l'ensemble des cadres permet de corriger. En adaptant ainsi cette anecdote, Baldessari souligne la capacité de l'artiste (et de l'enseignant) de modifier nos habitudes perceptives dans une relation pouvant parfois aller jusqu'à l'imposition de normes nouvelles.

Une autre anecdote, se rapportant celle-là au peintre Mondrian, est à l'origine de *The Mondrian Story* (1972-1973). L'œuvre, composée de deux photos couleur montrant les souliers et le bas du pantalon d'une personne marchant sur une pelouse, fait référence à cette observation de Mondrian relatant avec humour le fait que la couleur de ses pantalons, lors de balades dans un parc, se soit altérée par la réflexion sur ceux-ci de l'herbe environnante. À travers cette anecdote, Baldessari nous présente un aspect peu connu de la personnalité du peintre et relativise du même coup la perception qu'on en a — perception qui découle en grande partie de l'extrême rigueur avec laquelle l'œuvre de Mondrian explore la forme géométrique et les couleurs primaires.

L'utilisation d'images tirées des mass media confèrent à plusieurs œuvres de la seconde moitié des années 70 un caractère énigmatique découlant des transformations qu'il fait subir à ces images en les plaçant dans un contexte nouveau. C'est le cas, par exemple, de *Violent Space Series: Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (For Malevich)* (1976). Dans cette œuvre, un carré blanc (référence à l'artiste russe Kazimir Malevich) est superposé à une photographie montrant deux hommes dont le regard est dirigé vers cette partie de l'image masquée par le carré. En privant l'image de sa moitié gauche, qu'on suppose essentielle à sa compréhension, Baldessari crée une situation de tension où forme et contenu s'opposent. Le carré blanc de Malevich, une des formes les plus caractéristiques de la volonté moderniste d'éliminer de l'œuvre d'art toute dimension anecdotique, se heurte au regard de deux personnages appartenant au monde des mass media et à la culture populaire.

L'intérêt de Baldessari pour la mise en question des critères habituels de composition (ordre, symétrie, équilibre...), déjà manifeste dans certaines œuvres avec textes et photos de la seconde moitié des années 60, demeure un aspect important de son travail des années 80. Dans les œuvres de cette période, qui sont souvent de grande dimension et composées de plusieurs éléments, la disposition des images utilisées, qui là encore sont principalement tirées de films et de magazines, joue un rôle clé dans la transformation apportée à leur sens.

Baldessari modifie également

la portée de ces images par le biais d'interventions sur l'image même. À partir de 1986, par exemple, l'utilisation fréquente de cercles blancs ou de couleur sert à en masquer certaines parties (souvent les visages des personnages, qui perdent alors toute identité précise), faisant du même coup se porter l'attention sur les détails environnants ou sur la composition d'ensemble.

La recherche, par le spectateur, d'un quelconque lien narratif se heurte parfois à la répétition, à l'intérieur de ces œuvres, d'une même photo simplement inversée ou que l'artiste modifie légèrement. Ailleurs, le recours à des situations compatibles ou à des thèmes voisins, que diverses

stratégies de composition contribuent à rapprocher, semble autoriser l'établissement d'un tel lien sans que pour autant il nous soit possible d'en tirer une interprétation précise.

De fait, les nombreuses associations qu'il est toujours possible d'établir entre les différentes parties de ces œuvres leur confèrent une dynamique remarquable, inductrice de nombreuses questions. Les thèmes auxquels il est fait référence (amour, danger, pouvoir, vie sociale...) nous sont présentés à travers leur interprétation par les mass media que Baldessari modifie (interprète) à son tour. L'impact de ces œuvres, parfois spectaculaire, repose donc sur la combinaison de différents niveaux de lecture et nécessite du spectateur une grande attention — une exigence qui se retrouve d'ailleurs dans l'ensemble du travail de Baldessari.

...l'utilisation
d'images
tirées des
mass media
exploite
avec force
l'équivoque
issue
de leur
changement
de contexte
et de
rapprochements
souvent
inusités...

1. Les œuvres réalisées par Baldessari entre mai 1953 et mars 1966, et encore en sa possession en date du 24 juillet 1970, furent ce jour-là détruites par l'artiste. L'œuvre *Cremation Project* (1970), qui figure dans l'exposition, documente cet événement.

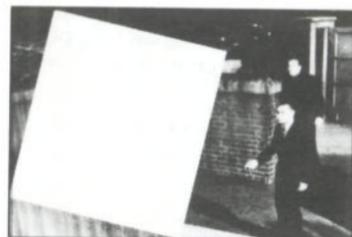
2. «Un artiste ne se contente pas d'annoncer servilement une série de faits, que l'appareil-photo a été forcé ici d'accepter et d'enregistrer de façon mécanique.»

L'exposition John Baldessari est présentée au Musée du 10 novembre 1991 au 19 janvier 1992.

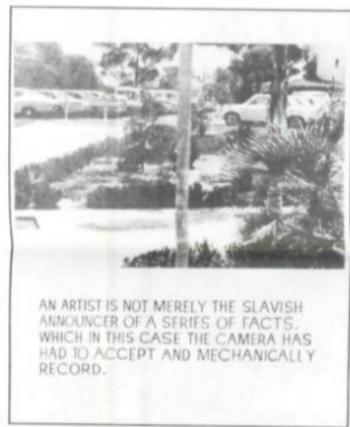
Organisée par The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, elle bénéficie de l'appui financier de la Murray and Isabella Rayburn Foundation, de la Lannan Foundation, du National Endowment for the Arts, une agence fédérale américaine, du Pasadena Art Alliance, de Stuart T. et Judith E. Spence et du MOCA Projects Council.

Le Musée d'art contemporain de Montréal bénéficie de la participation financière du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada pour la présentation de cette exposition.

Elle est accompagnée d'un important catalogue, coédité par The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, et Rizzoli, New York. Abondamment illustré, ce catalogue comporte un texte en anglais de Coosje van Bruggen sur l'ensemble de l'œuvre de Baldessari.



John Baldessari, *Violent Space Series: Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (For Malevich)*, 1976. Photo noir et blanc et collage montés sur panneau. 61,3 x 91,4 cm. Collection: James Corcoran, Los Angeles. Photo: Fredrik Nilsen (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles)



AN ARTIST IS NOT MERELY THE SLAVISH ANNOUNCER OF A SERIES OF FACTS, WHICH IN THIS CASE THE CAMERA HAS HAD TO ACCEPT AND MECHANICALLY RECORD.

John Baldessari, *An Artist Is Not Merely the Slavish Announcer...* 1967-1968. Acrylique et émulsion photo sur toile. 149,9 x 114,3 cm. Collection privée. Courtoisie de Sonnabend Gallery, New York. Photo: Fred Scruton

californien. En éliminant le plus possible toute trace de subjectivité, l'artiste attire l'attention sur la «vérité» énoncée dans le texte et sur le sens découlant de sa juxtaposition à une image somme toute banale.

Commissioned Paintings, de 1969, poursuit cette analyse des conditions entourant la réalisation et la perception de l'œuvre d'art. À partir de diapositives représentant chacune un doigt pointé vers différents objets, Baldessari commande à des peintres amateurs la réalisation de tableaux reproduisant, à leur choix, l'une ou l'autre de ces diapositives. Quatorze toiles de même format furent ainsi produites, à l'acrylique ou à l'huile, par autant de peintres différents. Sous chacune d'entre elles, figure le nom de l'artiste concerné, tâche dont l'exécution fut encore là confiée à un peintre d'enseignes. Exposées en groupe, comme le souhaite l'artiste, ces toiles soulèvent, non sans ironie, diverses questions relatives au style et à l'originalité de l'œuvre d'art en regard, notamment, des notions de choix et de subjectivité.

Avec *California Map Project, Part 1: California*, également de 1969, Baldessari s'éloigne de la peinture tout en proposant un travail où la notion de représentation occupe une place centrale.

L'EXPOSITION *Le corps vacant*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal jusqu'au 27 octobre prochain, permet aux visiteurs d'apprécier davantage la présence de l'autoportrait dans l'art contemporain. À partir des œuvres exposées, nous sommes invités à réfléchir à la question de l'autoportrait dans le contexte de la pratique photographique, mais aussi dans le cadre plus général de la peinture, et à situer dans une perspective historique les problèmes que pose le « portrait de l'artiste par lui-même ». L'exposition permet de voir comment l'autoreprésentation met en jeu les notions d'identité, de nom propre et de signature, et pourquoi les autoportraits placent le spectateur dans ce singulier rapport à l'œuvre que Denis Roche décrit de manière émouvante :

« Ainsi, comment ne pas être conscient — peut-être jusqu'à la répulsion ? — que visiter une exposition d'autoportraits photographiques, c'est éprouver le désir que chacun a eu pour soi, c'est s'entourer de l'embrassement et de l'enveloppement amoureux d'autrui, c'est s'accorder avec lui, avec elle : chaque photo est alors un miroir (...) »

Cet extrait est tiré du catalogue de l'exposition *Autoportraits photographiques 1898-1981* que présentait le Musée national d'art moderne à Paris en 1981. Depuis, on n'a signalé que peu d'importantes expositions consacrées exclusivement à l'autoportrait photographique, jusqu'à l'avènement de ce Mois de la Photo à Montréal qui fait de

problème de l'autoreprésentation se pose de façon particulière. Car, comme le souligne avec justesse Barbara Rose, la photographie a grandement contribué à modifier le stéréotype de l'autoportrait qui n'avait connu que peu de variations jusqu'au XX^e siècle — Michel Beaujour qualifie d'ailleurs le genre de « transhistorique ». Car il faut préciser qu'en peinture, c'est le miroir qui a, en premier lieu, déterminé le prototype de l'autoportrait : l'artiste est vu de trois quarts, le regard en oblique, puisque cette position permet de garder la tête fixe alors que les yeux bougent du miroir à la toile. L'immense corpus d'autoportraits peints depuis leur apparition au XVI^e siècle jusqu'à aujourd'hui pose la question de l'identité à travers des problématiques en rapport avec le processus de réalisation de l'œuvre : le sujet peint qui est en même temps le sujet peignant, le regard de l'artiste qui, en relation avec le miroir, nous permet de reconnaître un autoportrait et induit ce que Philippe Lejeune nomme « l'effet autoportrait ». Quoi qu'il en soit, l'artiste devait, traditionnellement, se peindre de manière à « faire venir à coïncidence le regard de l'autre et celui qu'on porte sur soi » (M. Foucault) en travaillant selon sa facture, son « style » propre.

L'utilisation de l'appareil-photo a permis de se représenter de dos ou de profil pour créer des types d'autoportraits pratiquement inexistantes jusqu'alors. De plus, la spécificité de l'image photographique pose



Serge Lemoyne, *Ayotopportrait*, 1978. Sérigraphie sur papier, 35/45, 57,3 x 72,5 cm. Legs René Payant. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal.

l'autobiographie et de l'autoportrait ses principaux thèmes.

Toutefois, au cours des dix dernières années, nous avons pu assister, à Montréal, à la présentation d'un bon nombre d'expositions d'autoportraits où la photographie figurait parmi d'autres techniques.

Au Québec, la plupart des expositions d'autoportraits sont le résultat d'initiatives d'artistes, à l'exception d'une présentation au Musée McCord qui recevait de la London Regional Art Gallery en 1984 *La main qui tient le pinceau : autoportraits d'artistes canadiens*. La même année, la Galerie Powerhouse organisait, avec 80 participants, *Face à face. Autoportraits*, et la Maison de la culture Côte-des-Neiges présentait *Je : 18 portraits*, dont près de la moitié des artistes faisaient partie de l'exposition *Art et féminisme* tenue précédemment au Musée d'art contemporain de Montréal. Une relation privilégiée s'établissait entre l'autoportrait et l'art des femmes, en particulier lorsqu'elles utilisaient la photographie.

En 1988 et 1989, le Conseil québécois de l'estampe planifie la tournée d'une exposition itinérante d'autoportraits; la Galerie d'art de l'Université Bishop d'artistes que Espace Global Galerie nous fournissent des œuvres récentes d'artistes qui se sont regroupés pour présenter des œuvres sous le thème de l'autoportrait. Bref, l'idée d'autoportrait semble avoir été féconde au cours des années 80, et si l'exposition *Le corps vacant* nous montre le travail d'artistes de Grande-Bretagne, des États-Unis, d'Autriche, mais aussi de l'Ontario et de la Colombie Britannique, il n'en demeure pas moins qu'il est possible d'identifier un grand nombre d'autoportraits d'artistes québécois produits au cours des dernières années.

Dans le cadre plus spécifique de l'autoportrait photographique, le

différemment la question de l'identité : puisqu'elle est l'empreinte lumineuse, la trace directe du modèle sur le papier, la « ressemblance » va de soi. Au cours des années 70, la pratique de l'autoportrait était souvent liée à celle de la performance, du « body-art » ou même du « land-art ». Certains autoportraits photographiques qualifiés de « conceptuels » procédaient du geste de l'artiste, dont ils étaient en quelque sorte le document visuel. En témoignent les photographies de John Heward, présentées au Musée d'art contemporain de Montréal lors de l'exposition *John Heward* en 1977, mais aussi la série *Extension géométrique* (1979) de Serge Tousignant, ou certaines photographies de Suzy Lake et de Bill Vazan. On a ensuite assisté à une résurgence de l'autoportrait au début des années 90. Mentionnons, entre autres, et dans le désordre, les autoportraits photographiques de Roland Weber ou de Michel Campeau; le travail de Sorel Cohen (qui ne qualifie pas ses œuvres d'autoportraits, mais qui s'est néanmoins représentée systématiquement au cours des dernières années); certaines photographies de Holly King, ou encore de Raymonde April où la « coloration autobiographique », pour reprendre ses propres termes, « est une donnée de départ ».

Certaines œuvres de Philippe Boissonnet, Ariane Thézé ou Pierre Ayot démontrent que l'autoportrait photographique se pratique aussi à travers la copigraphie ou la projection de diapositives. Ajoutons à ce corpus les œuvres récentes d'Evergon (et mentionnons que le rapport entre l'autoportrait photographique et la nudité constitue en soi un large champ d'investigation) et *L'autoportrait avec cadre et emprunt* de Marc Laroche à qui le Musée décernait récemment le *Prix René Payant aux jeunes artistes en arts visuels du Québec*.

Exposition

Autour du corps vacant

L'Autoportrait
sur la scène de
l'art québécois

CHRISTINE BERNIER

D EPUIS LA FIN des années 60, Joan Jonas est une artiste multi-média qui œuvre principalement dans le domaine de la performance et de la vidéo. Elle donne des représentations un peu partout en Europe et aux États-Unis et celles-ci, inspirées des traditions Noh et Kabuki



du théâtre japonais, associées au vocabulaire du théâtre contemporain, de la danse, de la vidéo et des arts plastiques, créent des œuvres éclatées. L'artiste opère une synthèse toute personnelle des différents éléments sous formes d'objets qu'elle manipule. C'est en 1972 qu'elle utilise pour la première fois la vidéo dans une performance intitulée *Organic Honey's Visual Telepathy*. En plus de la caméra en direct, elle se sert de bandes préenregistrées afin de fragmenter la représentation. En 1976, la performance *The Jupiter Tree*, inspirée d'un conte des frères Grimm, explore des formes narratives. Puis Joan Jonas représente des événements contemporains et de science-fiction comme des contes de fées ou des mythes, en perpétuant par la tradition orale l'histoire de l'humanité. L'artiste poursuit cette tendance narrative dans son œuvre intitulée *Volcano Saga* adaptant un conte islandais du XIII^e siècle comme œuvre théâtrale et bande vidéo. ■ L'œuvre théâtrale est présentée pour la première fois au «De Appel» en Hollande, en 1985.

Nouvelle acquisition

JOAN JONAS

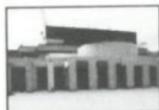


EN HAUT ET EN BAS: Joan Jonas, *Volcano Saga* (extraits), 1989. Vidéogramme couleur, 28 min 30 s avec son stéréo sur cassette 1/4". Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Michel Pétrin

PAULETTE
GAGNON

Respectant la légende, la bande vidéo interprète le rêve d'une femme dans une atmosphère symboliste où les personnages découpés flottent dans l'espace. La saga se déroule dans le paysage islandais dont l'appropriation symbolique se traduit, entre autres, par le geste répété de

mesurer des cartes avec une règle de bois. Dans une ambiance voilée de mystères et déroutante que crée ce retour au Moyen Âge, la grande richesse des images vidéographiques esquisse la légende d'une femme qui résiste à l'aliénation de l'homme et qui poursuit sa quête de l'absolu. Par un jeu de questions réponses, la narration évoque la vie de cette femme menacée par les liens entretenus avec ses quatre maris. Comme dans la plupart des œuvres de Jonas, le dessin y est partie intégrante. Ce vidéo est en quelque sorte une fresque d'images surréelles où l'artiste crée des interrelations complexes entre l'idée de sa conscience et le paysage tout en manipulant notre perception et le champ spatial par de multiples images superposées qui jouent constamment sur la notion de fiction et de réel. Elle capte son auditoire qui assiste à la saga comme à une représentation théâtrale. Et son art rejoint ici diverses esthétiques dont le «land-art», le minimalisme, l'art conceptuel et le symbolisme.



Place à la magie... place à l'art

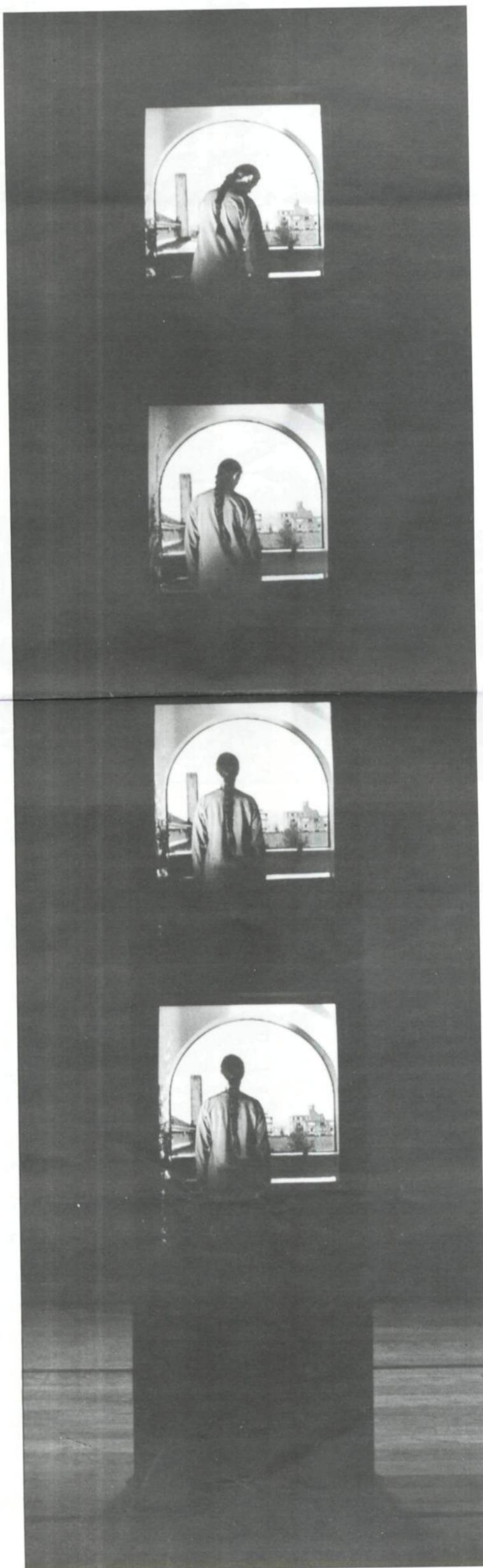
MANON BLANCHETTE

DU PRINTEMPS 1987 à l'automne 1988, nous avons mené une importante réflexion sur la muséologie actuelle ainsi que sur la nature de l'objet d'art contemporain. À l'issue de cet exercice qui devait par ailleurs tenir compte de facteurs contextuels, incluant certaines politiques gouvernementales, est née la coquille architecturale du nouveau Musée. Mais au delà de cette architecture, au delà des équipements que l'on veut sophistiqués, il y a l'art et les artistes.

À aucun moment en effet nous n'avons perdu de vue l'idée qu'à l'origine de toute fonction muséologique se trouvent les artistes qui produisent une matière essentielle à la société. Le Musée s'agrandit et risque de devenir plus lourd dans son fonctionnement organisationnel, aussi avons-nous déjà songé à contourner ce problème par une programmation plus dynamique.

Sur le modèle du Museum of Modern Art de New York, nous avons réservé une des quatre salles destinées aux expositions temporaires pour des événements moins différents dans leur nature que dans leur format, leur nouveauté et leur rapport au conservateur. Il s'agira donc d'un lieu où le temps d'exposition sera bref, où le support théorique sera moins élaboré et surtout d'un lieu qui pourra davantage être pris en charge par l'artiste. Grâce à une collaboration très étroite entre celui-ci et le conservateur, de nouvelles formules discursives pourront être expérimentées. Si l'artiste le souhaite, le conservateur troquera volontiers son rôle de théoricien pour celui de régisseur, de collègue, d'associé ou de producteur.

En elle-même, la salle est particulière. Sa configuration ne respecte pas la règle d'or de l'anonymat. Un problème d'architecture incontournable est proposé aux artistes comme partie intégrante des œuvres. Quelques marches, des niveaux différents, un espace qui se distingue, il n'en fallait pas davantage pour stimuler l'imagination des créateurs qui, nous le savons, cherchent depuis quelques années à réaliser des installations dans des lieux fortement connotés. Des artistes comme Michèle Waquant ont déjà accepté de relever le défi: c'est que l'espace singulier séduit et nous en sommes fort heureux. Par ailleurs, comme toutes les salles temporaires du Musée, cet espace voué aux «projets» est doté de multiples sources d'énergie. Nos années



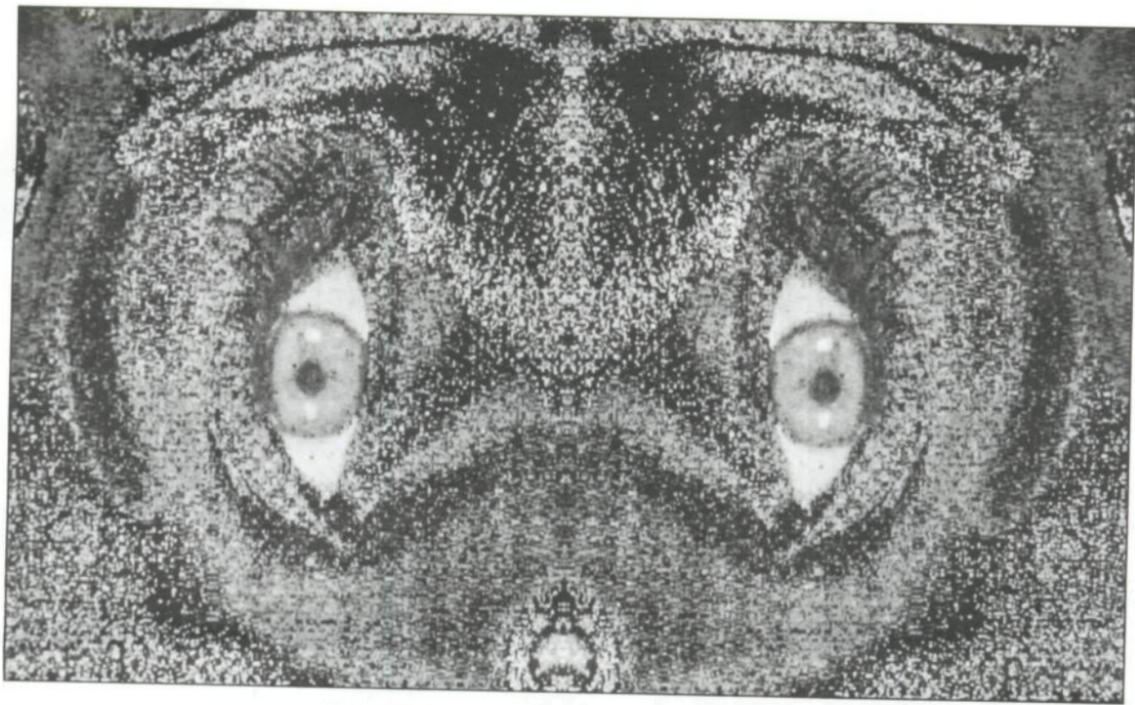
d'expérience nous ont ici servi à prévoir l'imprévisible. L'eau, le gaz naturel, le vide d'air sont autant de sources d'énergie disponibles qui s'ajoutent à celles que l'on retrouve généralement dans tous les édifices.

Outre ces considérations techniques, c'est tout un nouvel esprit qui nous a guidés dans cette décision. D'une part, le Musée continuera de produire des expositions soutenues par une approche scientifique. D'autre part, il participera à l'évolution rapide de l'art, aux événements ponctuels et inattendus qui pourront survenir dans le milieu de la création ainsi qu'à la création en soi.

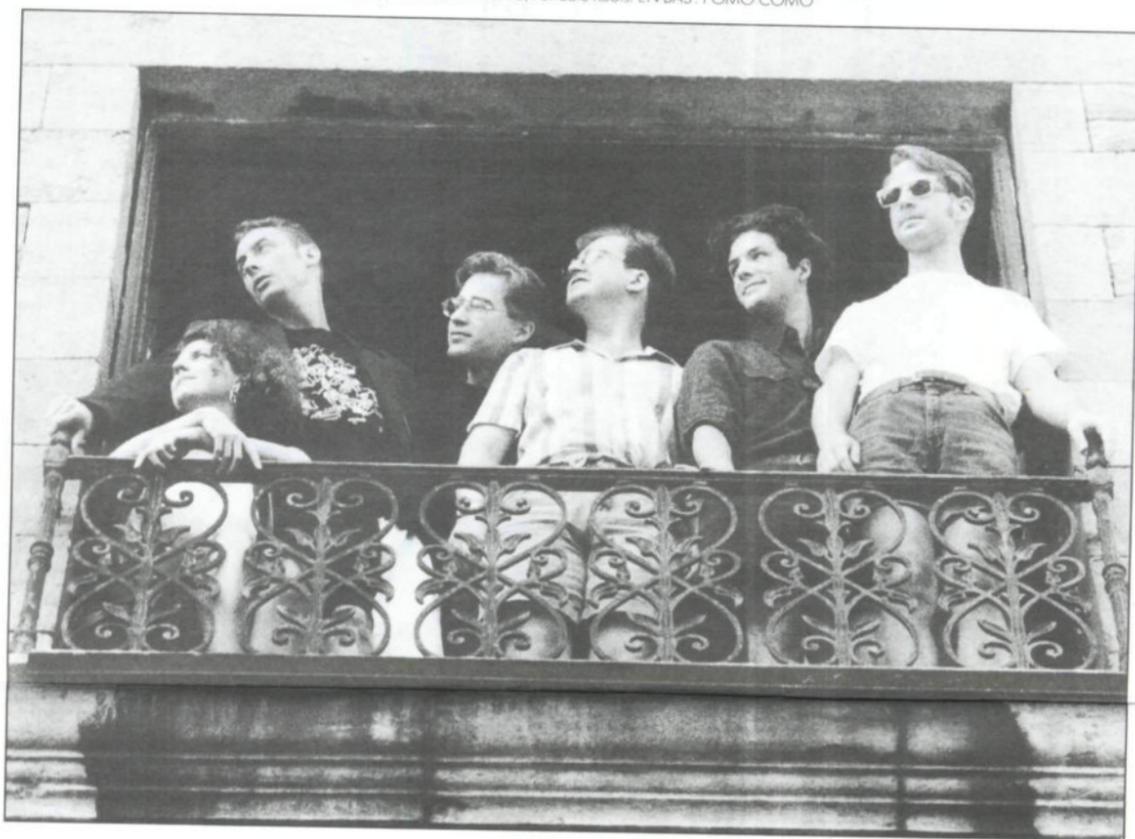
Plus qu'un simple lieu où l'on expose le présent, le Musée d'art contemporain de Montréal veut se situer en amont de la création. Il veut en être un des instigateurs. Avec la salle polyvalente où l'on produira des événements de toutes les disciplines artistiques, la salle «projet» est un lieu privilégié d'expérimentation auquel les artistes en début de carrière auront accès.

Acceptant un certain pourcentage de risque d'ailleurs inhérent à tout art en développement, le Musée répond au souhait des artistes de disposer d'une tribune. Il les soutient dans leur création, il leur cède un espace où, à l'intérieur d'un certain budget, rien ne fait force de règle. Sans relâcher pour autant les critères de qualité qui motiveront le choix des artistes et des projets, nous souhaitons que la vocation de cette salle favorise la magie, la surprise, la provocation, le questionnement, la critique et la poésie.

Pour les spectateurs, nous croyons qu'il s'agira d'un lieu où il sera possible en toute occasion de prendre le pouls de la création tantôt québécoise tantôt étrangère. Ils devront s'attendre à être parfois étonnés ou même stupéfaits, ce qui les amènera à participer davantage à des problématiques de tout ordre. Ils seront enrichis d'expériences et de connaissances nouvelles car, si le Musée sert les artistes, il veut de plus jouer un rôle exclusif auprès de son public. Fort d'un mandat d'éclaireur, il se fera tout particulièrement médium dans le cas de cet espace expérimental. Reprenons ces mots qu'écrivaient les automatistes en 1947, avec à leur tête Borduas: «Place à la magie... place à l'art...», et d'ajouter... place enfin à un vrai musée d'art contemporain à Montréal.



EN HAUT: Rafaël Lozano, *Portable Roots*. EN BAS: POMO COMO



IMmediaCY, la toute nouvelle création du collectif d'artistes POMO COMO de Montréal, sera présentée en première au Musée d'art contemporain de Montréal, les 18, 19 et 20 octobre prochain avant d'entreprendre une tournée canadienne et américaine.

IMmediaCY peut se définir comme un spectacle de théâtre technologique dont la scène est un énorme ordinateur imaginaire et où les spectateurs en deviennent les usagers.

Créations multimédias

SUZANNE
LEMIRE

IMmediaCY brouille les frontières de l'art et de la technologie pour créer un espace dans lequel la musique, la danse, le théâtre et l'informatique conjuguent leurs pouvoirs d'action et de séduction. Cette performance multimédia fait appel aux concepts de l'ère informatique: réalité virtuelle, interaction et simultanéité. Les ordinateurs prennent la vedette dans un récit théâtral où ils sont à la fois idéalisés et mis en échec, personnifiés et condamnés à la panne/disparition.

Dans un premier temps, *IMmediaCY* porte aux nues les bienfaits de l'informatique dans ses rapports avec la société, l'art, les communications et la vie. Puis

IMmediaCY En première au musée

le discours se fait moins louangeur et met en lumière l'omniprésence de l'informatique dans nos vies: la surveillance, l'effet de distanciation qui accompagne l'information médiatisée, la normalisation du langage et finalement l'automate, un ordinateur capable de s'amuser sans participation humaine.

Soulignons que *IMmediaCY* fuit les clichés qui sont souvent l'apanage des comparaisons ordinateurs/humains. Il n'y aura pas de leçons morales ni de solutions faciles mais des questions et des remises en question sur ce sujet fascinant et d'actualité qu'est la présence toujours grandissante de l'informatique dans nos vies. L'humour, l'allégorie, le rituel et le cynisme sont de la partie et les spectateurs reconnaîtront aisément

certain aspects de leur quotidien dans les thèmes abordés. La performance est conçue de façon à être perçue et vue par un large public.

Bien que l'équipe de POMO COMO utilise une batterie impressionnante d'appareils techniques et technologiques et que la scénographie conçue par Rafaël Lozano prévoit des projections en transparence d'images de deux et trois dimensions animées par ordinateur, des inserts vidéo et des images du public et des artistes tournées en direct, les concepteurs de ce spectacle ne cherchent pas à créer à tout prix une œuvre futuriste, mais désirent plutôt rejoindre un public dans l'espoir de l'amener, par le biais d'un événement artistique, à prendre une distanciation critique face

à l'envahissement progressif de l'informatique.

POMO COMO est un collectif d'artistes et de professionnels possédant des formations en ingénierie, chimie, littérature, danse, musique et arts visuels. Les membres de POMO COMO ont pour objectif de briser les limites imposées par leur spécialité et de créer une nouvelle voie capable de traduire leur ouverture sur la question de la culture.

Formé en 1987, POMO COMO est composé de Will Bauer, ingénieur en électronique; Andreas Kitzmann, écrivain et comédien; Steve Gibson, musicien-compositeur; Kelly Hargraves, chorégraphe; Kathy Kennedy, compositrice et soprano; Mark Bell, musicien et Rafaël Lozano, chimiste et artiste visuel.

ABANDON et marginalisation, espace public et espace privé, musée comme lieu de représentation sociale et historique, rôle symbolique de l'architecture et expérience de la ville de même que féminisme, sexualité et différences entre les sexes sont parmi les questions posées par les installations «in situ» des artistes montréalaises Lyne Lapointe et Martha Fleming.

Artistes québécoises



Chacune de leurs installations implique l'occupation temporaire d'un édifice de valeur — la notion de transgression étant indissociable de la conception et de la perception. Dans *Project Building/Caserne #14* (1982), une caserne de pompiers abandonnée est devenue un lieu d'exploration de la hiérarchie militaire et de la claustration imposée aux pompiers par la nature de leur travail. Dans un ancien bureau de poste de style beaux-arts, *Le Musée des Sciences* (1984) proposait une parodie discursive de l'histoire des sciences en mettant en parallèle le positivisme de la science et de la médecine. Les expériences de Jean-Martin Charcot, du Dr Bernardo et d'Eadweard Muybridge faites au nom de l'avancement artistique, scientifique, social ou militaire étaient aussi exposées. *La Donna Delinquenta* (1987), qui, à bien des égards, est issue du *Musée des Sciences*, exprimait le rapport entre le spectacle (comme forme de discours social et de marginalisation), la criminalité et l'abandon social et économique, cela dans le cadre architectural du théâtre Corona, édifice fin XIX^e longtemps négligé mais toujours majestueux. L'installation *The Wilds and the Deep* (1990), fut réalisée au Battery Maritime Building à l'extrémité sud de Manhattan. Suggérant l'histoire

millénaire de l'endroit, les artistes ont mis en évidence les relations qui existent entre les structures mercantiles du colonialisme et de l'histoire naturelle ainsi que le rôle du musée dans la conservation des cultures détruites et exploitées. *Eat Me/Drink Me/Love Me* (1989), au New Museum of Contemporary Art de New York, présentait une histoire d'amour fictive entre Christina

(tre), Lapointe et Fleming ont pour première intention d'intégrer à leur démarche l'ensemble de la communauté. En plus d'être au centre de leur vie, les sujets qu'elles abordent — marginalisation, abandon, perte d'identité, puissance incroyable des structures institutionnelles — sont au cœur même de l'histoire des édifices, du milieu et de la vie quotidienne de leurs publics. Il s'ensuit une

significations historiques et idéologiques précises, sont devenues des mécanismes opérationnels: en plus de maintenir leur sens historique, les installations font jouer ces dispositifs comme des allégories. La chambre noire rappelle le démantèlement, opéré par les artistes, de l'éternelle barrière qui s'interpose entre le public et l'espace privé créé par l'architecture; elle fait aussi réfère

LES INSTALLATIONS DE LYNE LAPOINTE ET MARTHA FLEMING DES ACTES D'«EMPOWERMENT»

LESLEY JOHNSTONE

Rossetti et Emily Dickinson et visait à exprimer la quête, propre aux artistes, des lieux et des formes d'expression du plaisir à l'intérieur des structures rigides et institutionnalisées de l'art et de la société. Ainsi, même lorsqu'elles évoluent au sein du système artistique, Lapointe et Fleming apportent un regard critique qui questionne le sens et l'histoire des lieux qu'elles occupent.

Lapointe et Fleming travaillent en étroite collaboration depuis leur première rencontre en 1981. Ensemble, elles ont élaboré une méthode de travail qui reflète leur identité en tant que femmes, artistes et lesbiennes, et qui traduit leur conviction que l'œuvre d'art exerce sur la société une influence beaucoup plus directe quand elle se situe à l'extérieur du système artistique institutionnalisé.

Dès l'origine, leur décision de travailler en dehors des structures artistiques existantes s'est imposée parce qu'elles désiraient établir des liens plus étroits avec le public, qu'elles cherchaient à rejoindre un auditoire à qui elles puissent parler directement, qui réagisse véritablement à leur travail. Réalisant leurs installations dans des édifices qui occupent une place importante dans le tissu social de leur milieu (bureau de poste, caserne de pompiers, théâ-

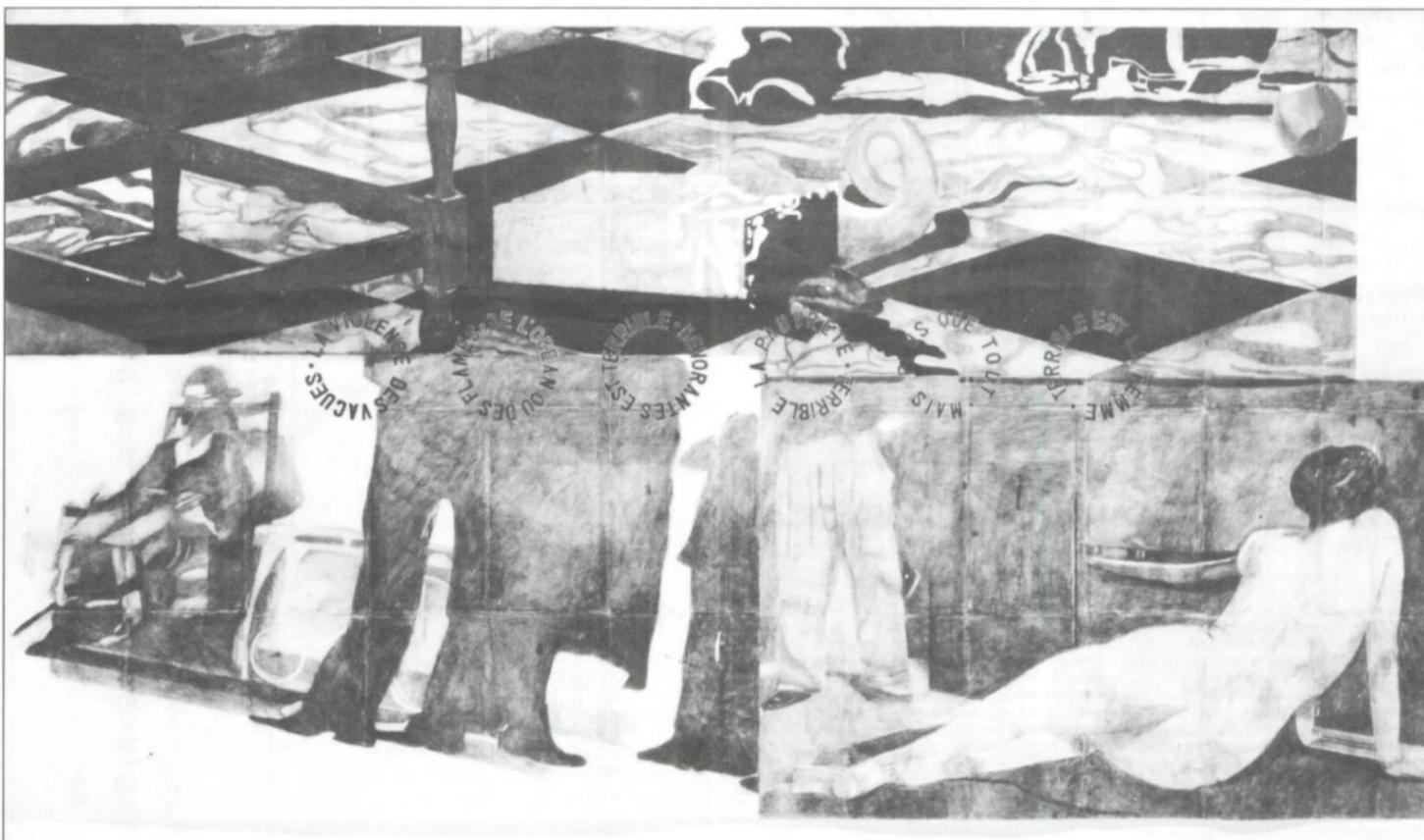
relation d'empathie qui, dès lors, devient une composante essentielle de la signification de l'installation. Le recours à la méthodologie de la fragmentation de même que la juxtaposition d'images et de textes souvent contradictoires — elles proviennent de sources contemporaines et historiques extrêmement disparates —, conduisent le spectateur à participer à la construction du sens et à résoudre les contradictions qui lui sont présentées d'une manière qui soit significative pour sa propre vie. Ce désir de provoquer une participation active de la part des spectateurs et spectatrices débordé toutefois les limites de l'installation pour susciter l'«empowerment» social, politique et personnel: les artistes incitent leur auditoire à être les maîtres de leur propre vie et déclarent que cet «empowerment» est un objectif atteignable. Dans cet ordre d'idées, la recherche de lieux de plaisirs et de désirs, dont témoigne *Eat Me/Drink Me/Love Me*, devient également un acte d'«empowerment». L'image de l'amphithéâtre et les dispositifs optiques de la chambre noire et de l'anamorphose ont pris valeur de leitmotiv dans les installations de Lyne Lapointe et Martha Fleming. La chambre noire et l'anamorphose, d'abord utilisées comme dispositifs optiques pourvus de

rence à la notion d'objectivité et à l'impossibilité de la représentation exacte. L'anamorphose, comme négation formelle de toute représentation unifiée de l'objet et comme affirmation que seule une vision fragmentaire est possible, demeure peut-être la représentation la plus fidèle qu'on puisse donner du travail de Lapointe et Fleming.

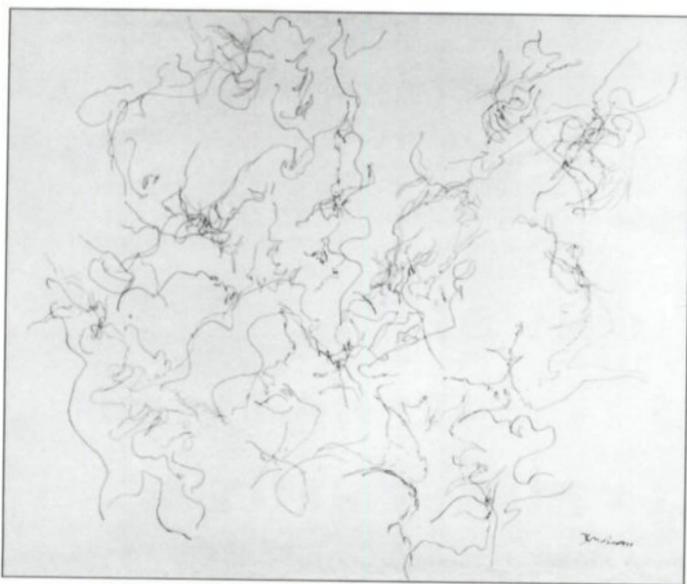
L'amphithéâtre, qui était dans les installations antérieures un espace littéralement surchargé (l'exposition d'uniformes de pompiers dans *Caserne #14*, la chambre d'examen gynécologique dans *Le Musée des Sciences*), est devenu dans les œuvres récentes une véritable mise en scène de l'acte de perception. La mezzanine vidée de ses sièges dans le théâtre Corona et la rampe d'accostage centrale par laquelle l'eau entrant dans le Battery Maritime devient des vides que le spectateur comblera de son regard, des espaces qui nous engagent à inscrire des fragments de notre propre mémoire et de notre propre vie. Nous n'attendions plus que ces généreux espaces vides que nous offrent les installations de Lyne Lapointe et Martha Fleming.

Lesley Johnstone est critique et conservatrice à la pige. Elle est aussi coordonnatrice des publications au Centre d'information Artex.

L. «Empowerment», terme spécifique du féminisme nord-américain: éveil, chez la lectrice/spectatrice, devant l'expression écrite/visuelle du pouvoir subjectif de l'auteur/artiste. La traduction du mot «empowerment» fait présentement l'objet de discussions au sein de la communauté féministe francophone. Nous laisserons donc ce vocable en anglais dans la présente traduction.



EN HAUT: Martha Fleming et Lyne Lapointe, *La Donna Delinquenta* (Inner Lobby Area), 1984-1987. Photo: Martha Fleming et Lyne Lapointe. EN BAS: Martha Fleming et Lyne Lapointe, *La violence des vagues* (série *La Donna Delinquenta*), 1984-1987. Gouache, crayon, huile de lin et peinture à l'émulsion sur papier coton. 281,9 × 508 cm. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal.



Guido Molinari, Sans-titre, 1954. Dessin, encre de Chine. 77 x 91 cm. Collection : Guido Molinari. Photo : Michel Pétrin

Lors du dernier concours de Graphisme Québec 1990-1991 ouvert à tout le Canada, LUMBAGO remportait 7 prix d'excellence dont un pour le *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal* et un autre pour la pochette de presse de l'exposition *Blickpunkte*.

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 10h à 18h, sauf le lundi.

En prévision du déménagement du Musée au centre-ville, le centre de documentation est fermé depuis le 24 juin.

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

Le café : tous les jours de 11h à 16h, 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*: 30 \$ (étudiants et aînés 15 \$, famille 45 \$). Renseignements: (514) 873-4743.

QU'IL ME SOIT PERMIS d'apporter quelques éclaircissements au sujet de l'article de René Viau, «Molinari: l'œuvre de jeunesse — Pour de plus justes "considérations rétrospectives"», publié dans *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 2, no 2 (juin-juillet 1991)¹.

René Viau exprime des réserves quant à l'importance de Piet Mondrian sur l'évolution de mes recherches picturales depuis le début des années 50; il évoque alors un texte de Gilles Corbeil et Noël Lajoie, «Tendance actuelles de la jeune peinture canadienne», paru dans *Vie étudiante*, le 15 mai 1955, qui situe mon travail (mes dessins) dans une phase transitoire archaïque et surréaliste et le rend comparable à celui de Paterson Ewen. Mais René Viau ne nous informe pas que Gilles Corbeil et Noël Lajoie, dans leurs critiques, étaient obsédés par l'importance du surréalisme sur le développement de la peinture tachiste et postautomatiste qui avait cours à Montréal à cette époque, à tel point qu'ils dénotaient dans les œuvres de Fernand Leduc, à propos des effets d'éclairage, des relents de Salvador Dali.

Il serait sûrement très intéressant de publier *in extenso* ce bilan de la peinture montréalaise de Gilles Corbeil et Noël Lajoie. Comme à cette époque, Rodolphe de Repentigny était le critique le plus perspicace et le plus subtil, je crois qu'il serait opportun de publier l'article qu'il consacrait à ma première exposition solo, présentée à l'Échouerie en décembre 1954. Il me semble utile également de reproduire un dessin de 1954 qui faisait partie de l'exposition *Espace 55*, organisée par Gilles Corbeil au Musée des beaux-arts de Montréal. ■ Guido Molinari

¹ Cet article se voulait aussi un point de vue sur le texte de James D. Campbell paru dans *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 1, no 4 (novembre-décembre 1990), et intitulé: «Guido Molinari — considérations rétrospectives».

DESSINS DE MOLINARI «Avec Molinari, on entre dans un autre monde. Les formes qu'il exploite n'appartiennent pas particulièrement au monde des choses plastiques. Ce sont les prolongements des excitations nerveuses, captées dans leur caractère immédiat, amplifiées démesurément, à volonté. Il se pourrait que l'on soit interloqué à la vue de ces lignes comme autant de traces d'insectes et plus encore devant ces figures faites de réseaux entremêlés. L'on ferait cependant erreur en y voyant une «décadence». Au contraire c'est là le signe d'une revalorisation d'un matériau humain.

Partant d'un donné universel, celui du graphisme le plus élémentaire, à la base de tout dessin, de toute écriture, Molinari parvient à des œuvres qui ont une tenue plastique sûre et souvent un rythme qui charme le regard. Il serait relativement facile d'obtenir par ce moyen des dessins qui n'aient de prestige que par leur bizarrerie et leur caractère onirique. On trouve en effet quelques exemplaires de ce travail dans l'exposition, comme si l'artiste avait voulu nous montrer que la constance du travail est plus importante que l'inspiration. Si l'on est inspiré, tant mieux, mais sinon, cela n'a pas à nous empêcher de vivre.

Plusieurs des dessins, et ce sont peut-être les plus importants, sont encore une capture de la lumière. Ainsi que l'exprime leur auteur, il y réussit à mettre en valeur la blancheur même du papier, et à accorder à certains espaces à deux dimensions, une importance égale à celle des lignes. D'ailleurs cela semble présager qu'après une plaisante anarchie où la ligne était surtout mobilité, Molinari doit s'acheminer vers la découverte de formes concentrées. Un récent dessin, le No 21, est plus ramassé, comme si le graphisme s'était fondu, à force de tourbillonner, en un organisme qui cherche à s'annexer le monde ambiant.» ■ Rodolphe de Repentigny, *La Presse*, 11 décembre 1954.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

LE JOURNAL *porain de Montréal* est publié tous les deux mois par la Direction de l'éducation et de la documentation. • Édition: Lucette Bouchard • Conception et réalisation: Chantal Charbonneau • Ont collaboré à ce numéro: Christine Bernier, Manon Blanchette, Paulette Gagnon, Lesley Johnstone, Pierre Landry, Suzanne Lemire • Révision et lecture d'épreuves: Jean-Yves Richard • Traduction française: Entreprises François Lanctôt Inc. • 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 • 4^e trimestre 1991 • La reproduction, même partielle, d'un article du *Journal* doit être soumise à l'autorisation de la Direction de l'éducation et de la documentation 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, Vasco Ceccon, Léon Courville, Claude Hinton, Claudette Hould, Paul Noisieux, Marissa Nuss, Monique Parent 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

LE CORPS VACANT

Jusqu'au 27 octobre

Dans le cadre des manifestations entourant Le Mois de la Photo à Montréal, cette exposition rassemble les œuvres de neuf artistes canadiens et étrangers qui favorisent l'auto-représentation. L'exposition constitue une réflexion sur le corps comme écran idéal à l'érosion du temps, à l'identité et à l'emprise de la sexualité.

Font partie de l'exposition les artistes suivants: Helen Chadwick, Dorit Cypis, Johnide, Edvard Munch, Anne Noggle, Brian Piitz, Rudolf Schwarzkogler, Sandra Semchuk et Jo Spence. Cette exposition est produite par Vox Populi en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal.

JOHN BALDESSARI

Du 10 novembre 1991 au 19 janvier 1992

Cette exposition, réalisée et mise en circulation par The Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Angeles, est la plus importante rétrospective du travail de John Baldessari organisée à ce jour. Elle comprend, dans sa version montréalaise, quelque 80 œuvres (peintures, photographies, photomontages, vidéos, livres d'artistes) réalisées entre 1967 et la fin des années 80.

Natif de Californie, où il vit et travaille encore aujourd'hui, John Baldessari a joué un rôle clé dans le développement de l'art conceptuel. Son travail, qui se caractérise, entre autres, par de fréquents emprunts aux mass media, nous propose une analyse extrêmement percutante des codes visuels issus tant de l'histoire de l'art que de la culture nord-américaine. En cela, son œuvre s'avère aujourd'hui essentielle à la compréhension des nombreuses démarches qui, depuis le début des années 80, portent sur le sens et les fonctions de l'image au sein de la société contemporaine.

Organisée par The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, cette rétrospective a été réalisée grâce à l'appui financier de la Murray B. and Isabella Rayburn Foundation, de la Lannan Foundation, du National Endowment for the Arts, une agence fédérale américaine, du Pasadena Art Alliance, de Stuart T. et Judith E. Spence et du MOCA Projects Council.

Le Musée d'art contemporain de Montréal bénéficie de la participation financière du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada pour la présentation de cette exposition.

CRÉATIONS MULTIMÉDIAS

IMmediaCY

Théâtre technologique dont la scène est un ordinateur imaginaire et où le spectateur devient l'utilisateur.

Présenté par le collectif POMO COMO (réservations: 873-2878 — billets 10 \$ pour les adultes et 8 \$ pour les aînés et les enfants).
18, 19 et 20 octobre à 14 h

ACTIVITÉS

UNE FEMME, UN HOMME OU UNE PERSONNE ?

Comme suite à la démarche des artistes de l'exposition *Le corps vacant*, les visiteurs sont invités à participer à une activité où ils seront tour à tour photographés, modèles et critiques. L'atelier a pour but de susciter un questionnement mettant en relation la représentation de l'homme et de la femme dans notre société avec ce que nous sommes ou souhaiterions être.

20 octobre de 13 h à 17 h

CONFÉRENCES

L'AUTO PORTRAIT

par Christine Bernier

Lors de cette conférence, Christine Bernier traitera de l'autoportrait dans les productions d'artistes québécois au cours des 20 dernières années. À partir de reproductions d'œuvres récentes, l'autoportrait sera présenté dans le contexte de la pratique photographique, mais aussi dans le cadre plus général de la peinture pour situer dans une perspective historique les problèmes que pose le «portrait de l'artiste par lui-même».

6 octobre à 14 h

RENCONTRES

PROCHAIN ÉPISODE...

Série de conférences organisées dans le cadre de l'exposition *Pour la suite du Monde*.

octobre
Alfredo Jaar (en collaboration avec l'Université de Montréal)

novembre
Muntadas (en collaboration avec l'Université Concordia)

JOHN BALDESSARI

Rencontre avec l'artiste dans les salles d'exposition.

10 novembre à 14 h

VERNISSAGE

JOHN BALDESSARI

10 novembre à 15 h

EXPOSITIONS

ITINÉRANTES

PROPOS D'ART CONTEMPORAIN — FIGURES D'ACCUMULATION

11 septembre au 6 octobre
Galerie du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke

21 octobre au 1^{er} décembre

Galerie Restigouche, Campbellton (Nouveau-Brunswick)

VISITES

RÉSERVATIONS: (514) 873-5267

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

Le corps vacant

John Baldessari

Conférence

Créations Multimédias

Activité

Rencontre et Vernissage

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