

*This is Montréal!*

**Andrew Hunter**



## FOREWORD

### **COLLECTION: ECCENTRIC NARRATIVE**

*This is Montréal!* expresses our wish to actualize the Gallery's collection by inscribing it in problematized modes of curating. Two years ago, Andrew Hunter was invited to submit a project that would enable a renewed dialogue with the permanent collection. Created in 1962 by Samuel Schecter, the collection soon led to the opening of an exhibition space within the University, which since 1992 bears the names of Leonard and Bina Ellen, important benefactors to the University. Like most university collections in Canada, ours is composed of heterogeneous bodies of works (African, Pre-Columbian and craft objects) in an ensemble consisting mainly of Canadian paintings, works on paper and sculptures from the 1960s onwards. The paintings, prints and objects chosen by Andrew Hunter become the components of a narrative, both real and imaginary, through a Montréal of the 60s and 70s that possessed a powerful force of attraction.

Hunter is a curator and an artist, and one cannot really disassociate these practices in our experience of one or the other. His work, which combines Canadian art history with marginalized, eccentric or unofficial popular narratives, opens a space in which personal experience, through its singularity and unpredictability, acquires a dimension of resistance. As a result the history of Canadian art is made more complex and is subtly recomposed in the folds of these multiple and gripping "minor" stories. Hunter's determination to examine the flip side of history, along with the projects he has developed in his trips across Canada make him a figure that is the polar opposite of the contemporary globalized curator who all too often puts together shows by picking here and there from artistic communities around the world, with little knowledge of the complex relations that bind them to the societies they inhabit.

*This is Montréal!* also led us to reconsider the evolution of the Gallery's collecting and conservation practices. Some of the works that Hunter chose—a Plexiglas sculpture by Françoise Sullivan and metal sculptures by Walter Yarwood, Gordon Smith and Henry Saxe—have not been publicly shown for many years. Other works have resurfaced after more than thirty years of storage (this is the case for Nancy Herbert's knotted fiber installation). Faced with incomplete documentation, which often provided neither instructions regarding the installation of the work, nor photographs of its previous installations, we had to investigate, to search through the Gallery's archives, and to track down former collaborators in an attempt to awaken knowledge long ago buried. In the process we became aware of how much the curatorial and museological profession has changed over the last twenty years. This meticulous documentation of each of the gallery's projects—a common practice nowadays—is a means of guaranteeing a particular writing of its history but it cannot govern the flux of "minor" stories that constitute its everyday identity.

This publication was made possible through the assistance of the *Samuel Schecter Exhibition Fund*. It is particularly fitting that the inaugural project funded by this endowment is one that features works in the Gallery's permanent collection since this benefactor was its initiator as well as the Gallery's. We wish to convey our deepest gratitude to the Schecter family for their generous support.

Michèle Thériault, Director



## PRÉFACE

### COLLECTION. RÉCIT EXCENTRIQUE

*This is Montréal!* témoigne de notre désir d'actualiser la collection de la Galerie en l'inscrivant dans des modes problématisés du commissariat d'exposition. Il y a deux ans, nous avons invité Andrew Hunter à soumettre un projet qui permettrait de repenser notre dialogue avec la collection permanente. Amorcée en 1962 par M. Samuel Schecter, la constitution de la collection mena à la création d'un lieu d'exposition au sein de l'université qui depuis 1992 porte le nom des bienfaiteurs Leonard et Bina Ellen. Comme la plupart des collections universitaires au Canada, la nôtre est composée de corpus hétéroclites (objets africains, précolombiens et artisanaux) dans un ensemble qui compte surtout des peintures, des œuvres sur papier et des sculptures canadiennes des années 60 et après. Les tableaux, estampes et objets choisis par Andrew Hunter deviennent les composantes d'un parcours à la fois imaginaire et réel dans un Montréal des années 60 et 70 possédant une puissante force d'attraction.

Hunter est un commissaire et un artiste, et l'on ne saurait dissocier ses deux pratiques dans notre expérience de l'une ou de l'autre. Son travail qui allie l'histoire de l'art canadien aux récits populaires mais marginalisés, excentriques ou non autorisés fait place à l'expérience personnelle, lui conférant une dimension de résistance par sa singularité et son imprévisibilité. Du coup l'histoire de l'art canadien se complexifie et se recompose subtilement dans les replis de ces multiples et saisissantes « petites » histoires. Son insistance à vouloir examiner l'envers de l'histoire et les projets qu'il élabore au cours de ses périples à travers le Canada en font une figure aux antipodes du commissaire mondialiste contemporain, qui trop souvent compose ses manifestations en pigeant ici et là dans les communautés artistiques à travers le monde, sans bien connaître leurs rapports complexes à la société qui les abrite.

*This is Montréal!* nous a aussi amené à réfléchir sur l'évolution de nos pratiques de collectionnement et de conservation des œuvres. Certains objets choisis par Hunter – une sculpture en plexiglas de Françoise Sullivan et celles en métal de Walter Yarwood, Gordon Smith et Henry Saxe – n'ont pas été présentés au public depuis de nombreuses années. D'autres œuvres refont surface après plus de trente ans d'entreposage (c'est le cas de l'installation textile nouée de Nancy Herbert). Confrontés à une documentation lacunaire comportant souvent aucune instruction quant à l'installation de l'œuvre ni photographies de ses présentations antérieures, nous avons dû enquêter, fouiller dans les archives de la Galerie, communiquer avec d'anciens collaborateurs et réveiller en eux un savoir longtemps enfoui. Ainsi nous avons pu constater à quel point le métier de conservateur et de muséologue s'est transformé au cours des vingt dernières années. La documentation méticuleuse de chaque projet de la galerie, aujourd'hui pratique courante, est un moyen d'assurer une certaine écriture de son histoire, mais elle ne saurait régir le flot des « petites » histoires qui la constitue au fil des jours.

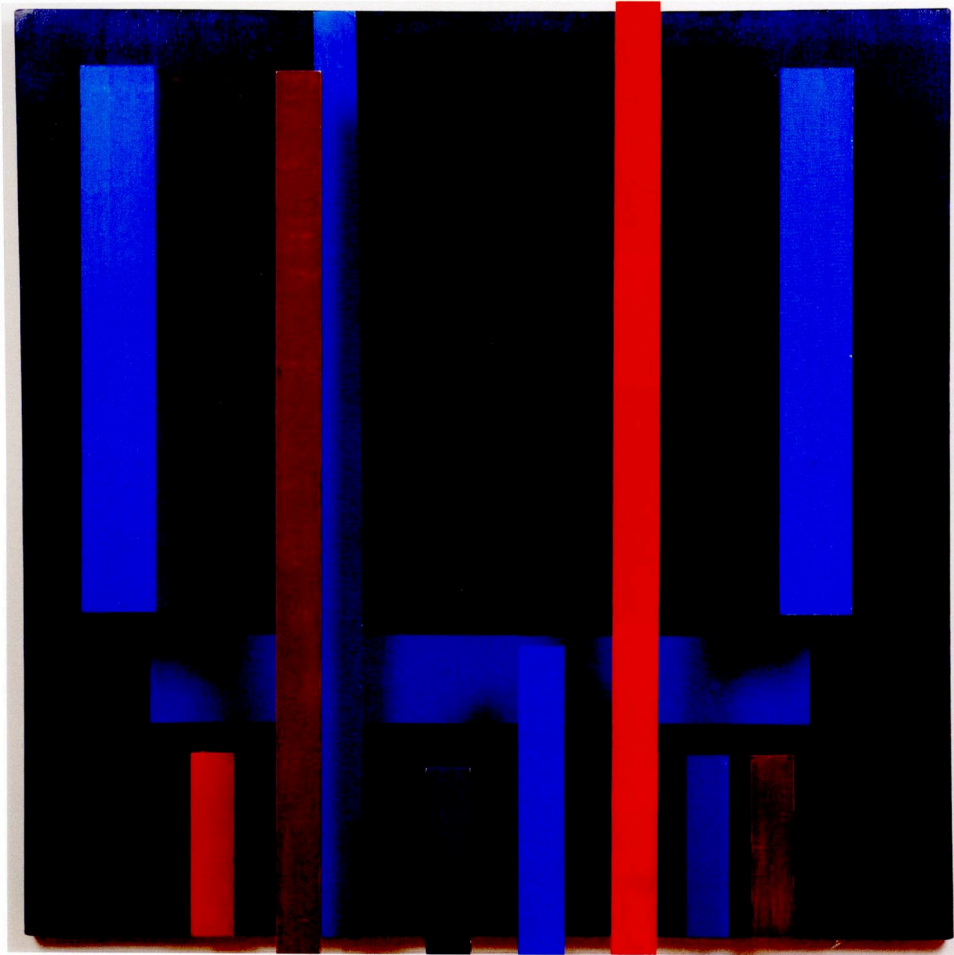
Cette publication a été rendue possible grâce au *Samuel Schecter Exhibition Fund*. Il est particulièrement approprié que le projet inaugural financé par ce fonds en soit un qui mette en valeur la collection de la Galerie indissociable de ce bienfaiteur à qui nous devons sa création et celle de la Galerie. Nous adressons notre plus vive reconnaissance à la famille Schecter pour leur généreux soutien.

Michèle Thériault, directrice

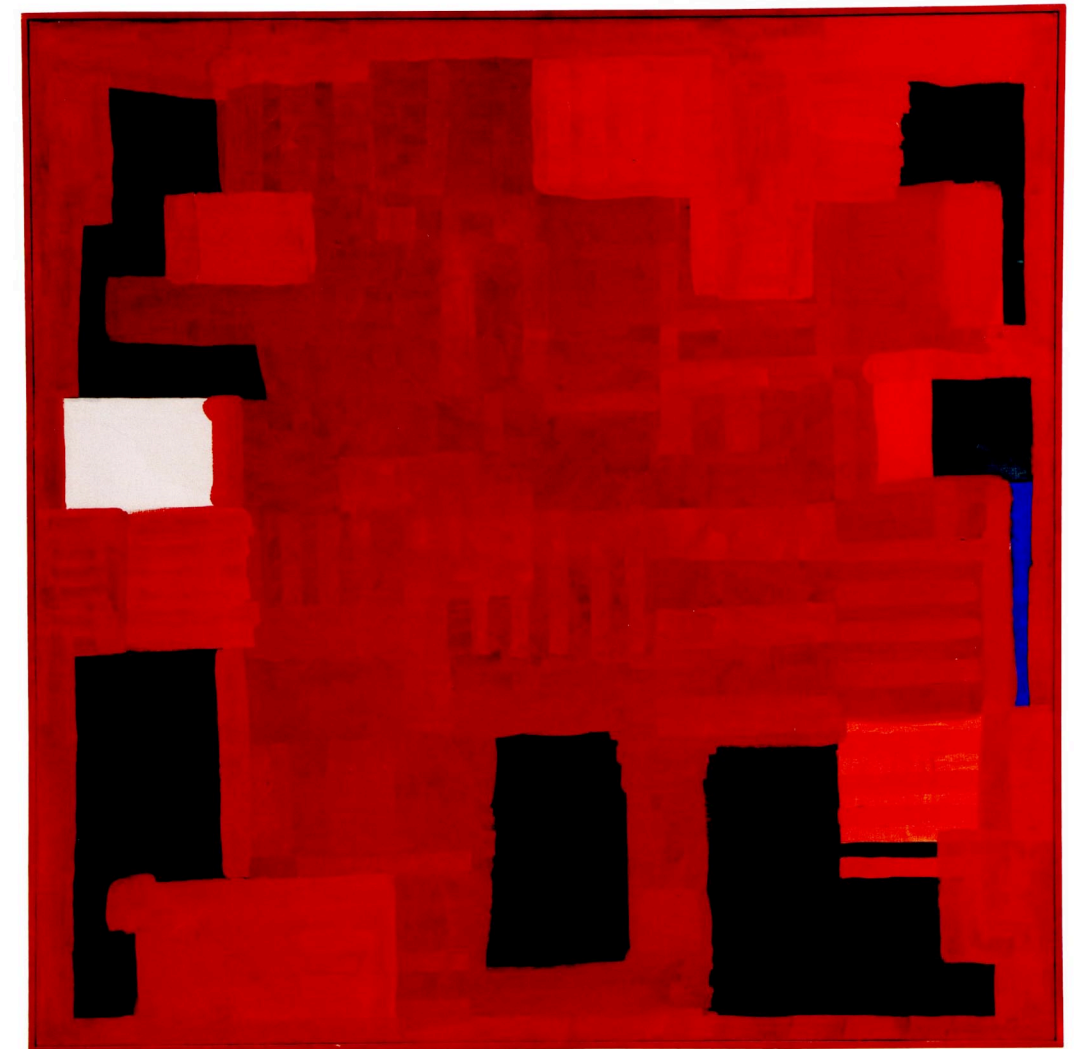
Guy Robert  
Untitled / Sans titre, 1960  
Oil on hardboard /  
Huile sur panneau dur





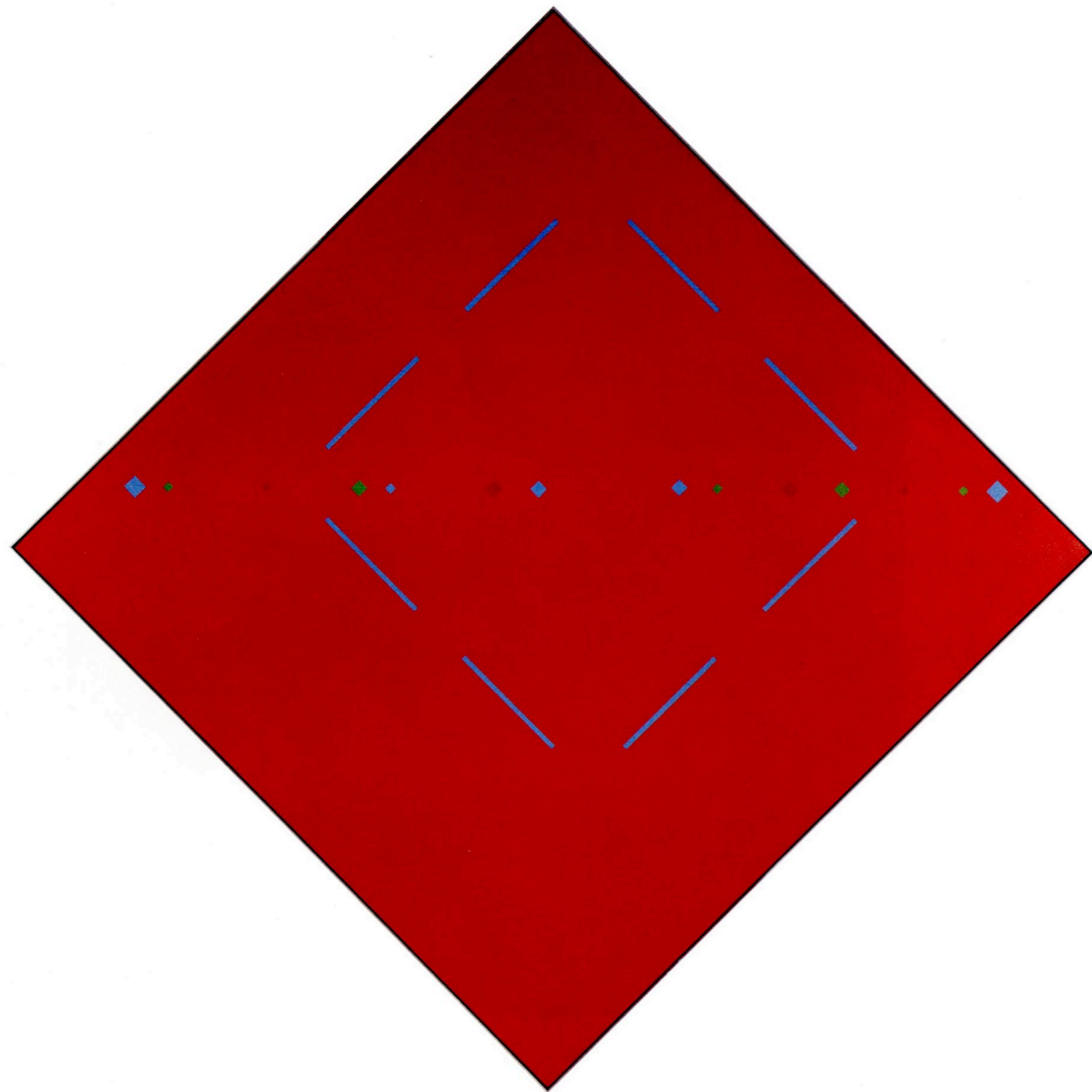


Zbigniew Blazeje, *Structural 65 #12*, 1966  
Acrylic on canvas, Plexiglas, wood / Acrylique sur toile, plexiglas, bois  
Collection of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University  
Gift of Mr. and Mrs. Alfred Zion, 1966  
Collection de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia  
Don de M. et Mme Alfred Zion, 1966



Denis Juneau, *Des Bleus*, 1963  
Oil on canvas / Huile sur toile  
Collection of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University  
Gift of Guy Robert, 1989  
Collection de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia  
Don de Guy Robert, 1989.





Yves Gaucher, *Danse carrée / Il était un carré*, 1965  
Acrylic on canvas / Acrylique sur toile  
Collection of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University  
Gift of Mr. and Mrs. Arnold Steinberg, 1965  
Collection de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia  
Don de M. et Mme Arnold Steinberg, 1965

## *This is Montréal!*

ANDREW HUNTER

As a child, growing up in an average and modest 1950s suburb in Hamilton, Ontario, my idea of Montréal was formed largely through images (and a very narrow and contradictory selection of images at that). The sources of these images, as best as I can recall and based on what I still have at hand of the few remaining artefacts of my childhood, were the following:

- 1 *The Official Souvenir Book for Expo 67* and an accompanying *Tell me about Expo* children's booklet.
- 2 An issue of *National Geographic* (vol. 131, no. 5, May 1967).
- 3 Two Andy O'Brien books on the Montréal Canadiens.
- 4 A Murray Hill Taxis Ltd. Montréal Tours Brochure (circa 1950).
- 5 The NFB film *La Lutte* (Wrestling) co-directed by Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier and Claude Jutra.

I have no idea where no. 4 came from (perhaps my grandparents) but I know I kept it because of a large advertisement





Above: Advertisement for the Esquire Café published in the Murray Hill Taxi Ltd. Tours brochure (circa 1950).

Below: Detail of map of Montréal published in the Murray Hill Taxi Ltd. Tours brochure (circa 1950).

Opposite (top): Cover of *Fire-Wagon Hockey: The Story of the Montreal Canadiens*, Andy O'Brien, Follett Publishing Company, 1967.

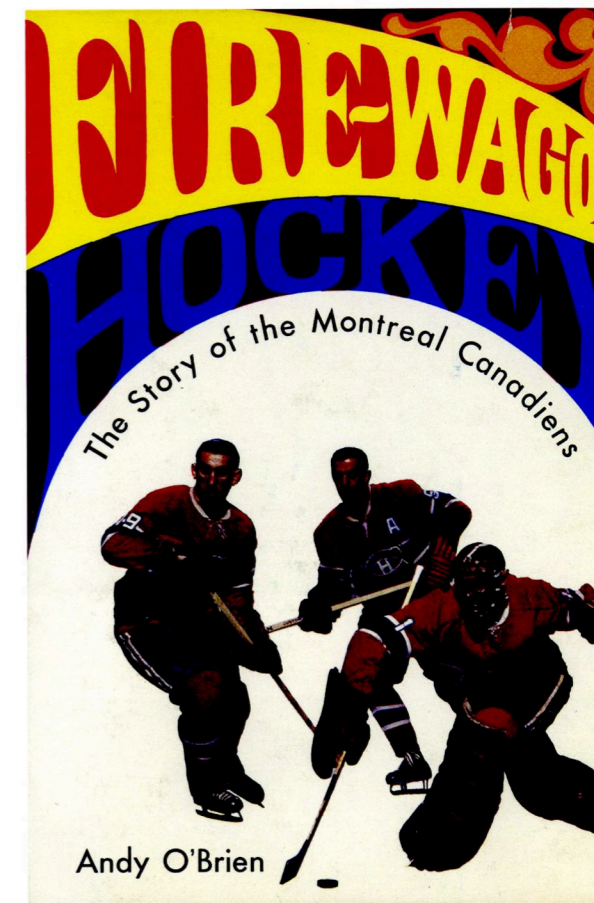
Opposite (bottom): Pierre Bouchard from *The Conquering Canadiens: Stanley Cup Champions*, Stan Fischler and Dan Baliotti, Prentice-Hall of Canada Ltd., 1971.

on the back for the "Musée Historique Canadien Inc." which was, according to the ad, "America's Most Beautiful Wax Museum." Inside two tiny ads intrigued me: RUBY FOO's bold faux-Chinese lettering and the little promo for Café Esquire, with its graphic of a svelte "dame" in a semi-transparent gown perched on a barstool. She states "No! I'm not hiding anything, I'm at the Esquire Café." In the middle of the brochure is a map of the city; a cheap black-and-white rendering that always struck me as a little frightening. A giant beaver gnaws a log in the bottom corner; a large arrow and numbers seem to emanate from its ass. The encircled numbers 17, 4 and 2 float like noxious bubbles along rue St-Jacques. At least that's how I read this when I was a kid.

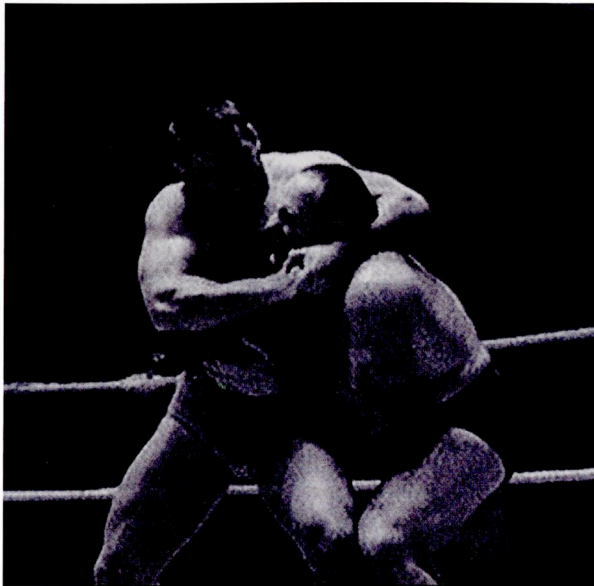
The Andy O'Brien books were given to me by my dad as a birthday present. They inspired my decision to reject the Toronto Maple Leafs and Bobby Orr's Boston Bruins, to which my friends had pledged their allegiances, and to proclaim myself a Habs fan. I do not wish to give the impression that I actually read O'Brien's books, as I did not, and the current pristine condition of these volumes attests to this fact. It was the cover images that inspired me and they remained, for many years, propped on the shelf above my desk like icons. The volume on Rocket Richard presented a clear bright formal portrait (without text) of the hero. The second book, *Fire-Wagon Hockey*, used a bold funky type suitable to posters for Fillmore West concerts in San Francisco of the period. The three players on the cover have been cropped out of an action shot and float in a pure white space like modern dancers, detached from the gritty reality of the rink. That "gritty reality" would come later, in the form

of the Stan Fischler/Dan Baliotti illustrated volume *The Conquering Canadiens: Stanley Cup Champions* that I got for Christmas. The cover image (in gorgeous 70s colour) shows Jacques Lemaire and Serge Savard jointly levelling Bobby Orr. A black-and-white montage of image and text fragments, the slim book projected a much tougher image of the Habs, including a two-page spread with the heading "CONFLICT" showing the Canadiens' "enforcer" finishing off an unlucky opponent with the caption: "Ted Irvine of the Rangers makes the mistake of mixing it with big Pierre Bouchard of the Canadiens. One punch by Pierre and Irvine is down for the TKO."

This aggressive, highly masculine and tough image of Montréal embodied by Pierre Bouchard was reinforced by the film *La Lutte (Wrestling)*. Directed by Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier and Claude Jutra, and produced by the National Film Board in 1961, it highlighted the world of professional wrestling at the Forum and, according to the NFB website, "in back-street wrestling parlours where the warriors practice their art." It is a black-and-white, *cinéma direct* stream of imagery and noise and its impact on me was profound. It stood as a kind of counter to the progressive modern world that would be offered by *National Geographic* and *The Official Souvenir Book for Expo 67* I was soon to encounter. I believe I first saw this film at my grandfather's house. (He was a great fan of wrestling.) Looking back, I can understand the impact the film had. It contained actual footage, not the "fake" imaginings of artists conveyed in illustrations, models and Expo 67 tourist propaganda, my other, primary source of "things" Montréal.







Coming from Hamilton, which was not promoting or envisioning the kind of utopian world Expo 67 espoused, *La Lutte* looked really familiar, really real.

### *This is the Modern World!*

At the end of the upstairs hall in our little suburban house on the Hamilton "mountain" there were two shelves packed with the distinct yellow spines of *National Geographic* magazine. The magazine's place within my childhood memories is not imbued by the stereotypical male experience of viewing bare-breasted natives (although the Montréal issue does have an article on Micronesia with ample depictions of bare-breasted young girls) but is defined by an early interest in cities and the regular depictions of contemporary urban life. As a kid, large urban centres fascinated me, whether Manhattan or London or, further afield, Buenos Aires and Tokyo. I think this was because I thought Hamilton just wasn't big enough, new enough or modern enough. I think what excited me most about the *National Geographic* article on Montréal was the fact that such a modern, international city could be so close and, potentially, so accessible. The article "Montreal Greet the World" is a profile of the city at the time of Expo 67, and it paints a flattering picture of Montréal's aggressive modernization:

Canada's biggest metropolis booms with a vibrant reconstruction as imaginative as it is exciting. Where

Above: Still from the film *La lutte* (*Wrestling*), directed by Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier and Claude Jutra, 1961. Collection NFB, Montréal.

Opposite (top): Highway "cloverleaf". Jules B. Billard, "Montreal Greet the World," *National Geographic*, vol. 131, no.5 (May 1967).

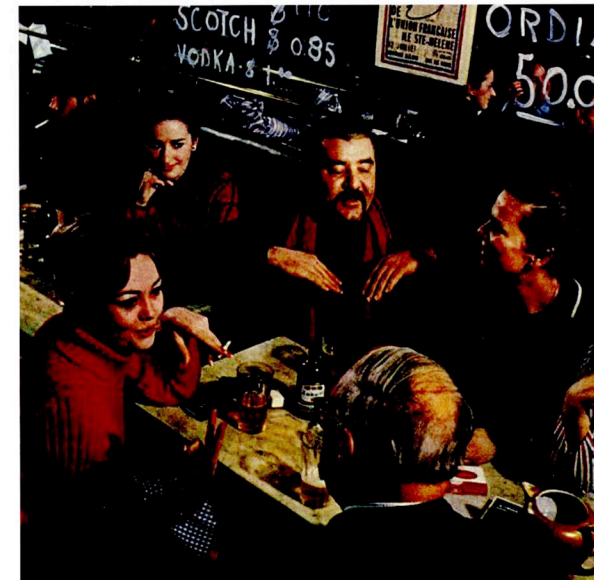
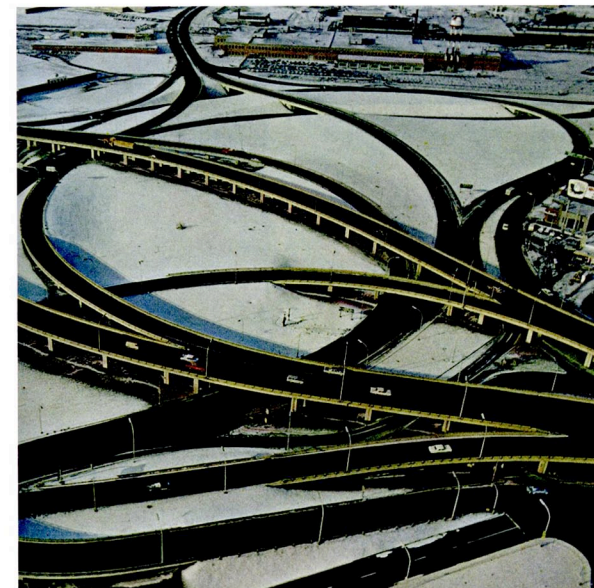
Opposite (bottom): A bar/restaurant. Jules B. Billard, "Montreal Greet the World," *National Geographic*, vol. 131, no. 5 (May 1967).

wrecker's ball and bulldozer level acres of slums and rundown stores, striking skyscrapers rise. Streets such as once-narrow Dorchester become multilane thoroughfares through the downtown's heart. Modern apartments sprout, universities expand, a cultural centre grows, new homes and factories pop up in the suburbs.

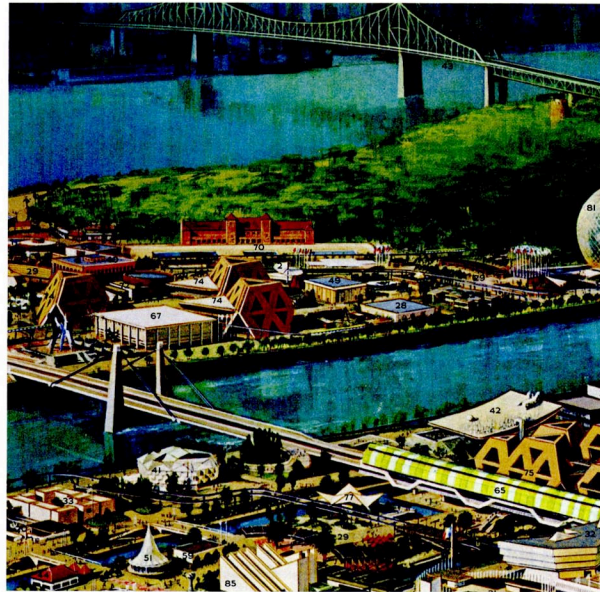
It is hard not to wince at such phrases as "multilane thoroughfares through the downtown's heart." It is a decidedly male presentation of the city, as the following gives evidence:

Your Montréal is a volatile, fiercely loyal Frenchman. He's the kind who, even after the passage of 12 years, still will boo the appearance of former officials who started a momentous riot by banishing Montréal hockey idol Maurice Richard from the ice. He's a lover of art and beauty unexcelled in the technique of appraising with lidded glance the stylish misses disgorged by Montréal's buses and commuter trains each morning. And he's steeped in Gallic gallantry and charm.

But again, as with the Andy O'Brien books on the Canadiens, I did not read this magazine when I was a kid; I just looked at the pictures of the tall buildings, the Métro, the new highways ("asphalt sinews that twist and turn," according to the caption) and Expo 67 under construction. Of the latter, there was one particular image that I scoured repeatedly, a fold-out map/illustration of the fair site by National Geographic







Society staff artist William H. Bond. The fair was spread out in all of its gloriously futuristic, utopian modernity (although strangely minus Moshe Safdie's Habitat 67). This was no Hamilton, and the impact of this vision was significant, reinforced by the bold images in *The Official Souvenir Book for Expo 67*.

The Expo 67 album contained images of most of the main buildings at the fair: Canada's inverted pyramid, the U.S.A.'s Buckminster Fuller sphere, the *Explorer Complex* with its massive model of a human cell and the Soviet Union's 175,000 square foot "Everything in the Name of Man, for the Benefit of Man" pavilion (appropriately positioned on a different island and separated by a vast gulf of water from the U.S. structure). Yet, like the map/illustration in *National Geographic*, the album is filled not with photographs of the actual buildings but with artists' representations, in this case the architects' models. I assume that as construction pushed the deadlines, it was not possible to produce a book of images of the actual buildings in time for the fair. The following quotation from *National Geographic* testifies to the tight deadlines and the hardcore attitude towards meeting them:

Every job and every structure, down to the last nail or bolt, is on a computerized schedule," she said. "Any exhibitor who slips behind is given a hard-and-fast deadline by which he has to catch up. If he doesn't, his place will be bulldozed into the St. Lawrence. Everything will be ready for opening day—or it won't be here.

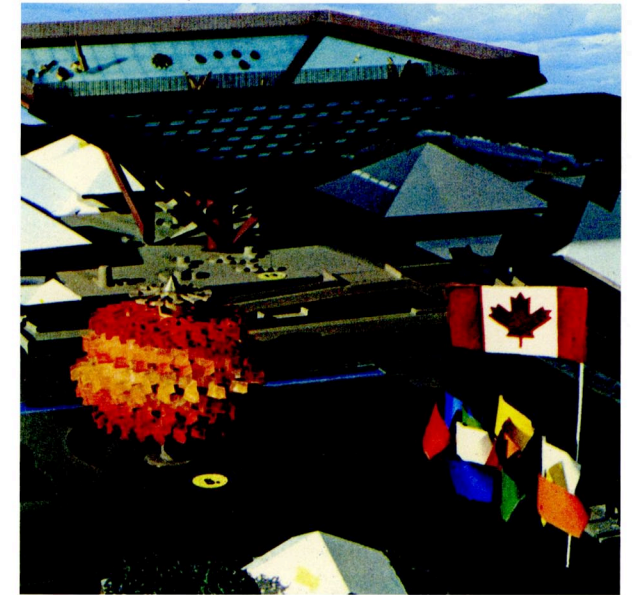
To be clear, I was not immersed in this material at the time of the fair. In 1967 I was only four years old. Too young to go

Above: Expo site map (detail). Jules B. Billard, "Montreal Greets the World," *National Geographic*, vol. 131, no. 5 (May 1967).

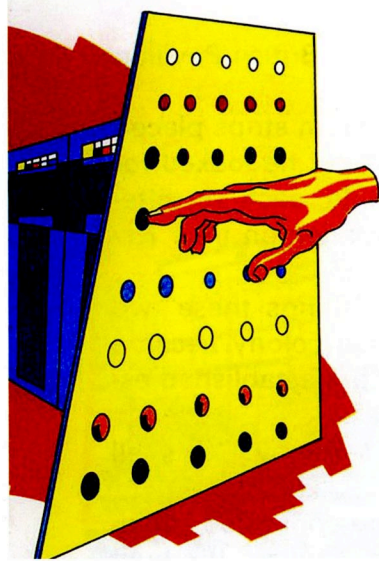
Opposite: Canada Pavilion model from the cover of *The Official Souvenir Book for Expo 67* (detail), Benjamin News Company Ltd., Montreal, 1967.

to Expo 67 with the rest of my family, I was shuttled off to my grandparent's farm with my sister. These image-based encounters with the fair came later, in the early 1970s, looking at the future through the fragile models of temporary architecture with their toy trees and tiny plastic people. Mine was a vision of the future that was so much of the past because, like the projects that didn't meet the deadlines, I wasn't "ready for opening" and so wasn't there. Not ready, I guess, for the future.

*Tell me about Expo* was my souvenir of the fair; a modest gift brought back from Montréal by my senior siblings that I didn't actually look at until years later. The booklet was actually produced in 1963, well in advance of Expo 67, and was obviously meant to encourage people to visit and to stir excitement among school children, who would pester their parents to take them. The book, originally produced for schools, imagines a tour by a fictional "Danny" and his parents. There are no photographs, just a full-colour mix of professional illustrations and childlike renderings in crayon and cut and paste. This was clearly an expensive undertaking, a distinct contrast to the raw production values of the Murray Hill Taxi Brochure. *Tell me about Expo* tries to explain the fair to a kid—concepts of the future, progress and a new world order of peace and cooperation (largely made possible through technology and innovative design). At heart, it is the standard World's Fair narrative offered since New York's *World of Tomorrow* in 1939. In retrospect, these projections and pontificating now read as ominous and menacing and within the narrative there is a clear acknowledgment of this less than positive potential of innovation. Danny's parents introduce him to the computer







in Expo 67's *Man in Control* section of the *Man the Producer* pavilion. It's worth quoting in full:

At first Danny was not much impressed—until he saw a machine writing! Of all things, a machine making letters with dotted lines . . .

"By means of this computer," a voice from a loud-speaker was saying, "we can automatically bring airplanes in to a safe landing, even in thick fog or other kinds of bad weather."

"This is the computer over here," said Dad. "It's sort of a mechanical brain. It can remember all kinds of things. Technicians put information on thousands of cards and feed them into the computer. The computer is able to 'read' these cards and give back information whenever we want."

"Wow!" Danny exclaimed. "I wish I had one. I could push a button—my arithmetic's done—another button—my history, spelling done, just like that—"

"Not so fast, Danny," Mother corrected him. "They are *not* more intelligent than people. It takes *people* to invent them, *people* to make them, *people* to give them the information."

"You mean the machines can only do what they are told to do?"

"Exactly. They are wonderful machines but they can be used for good things or for bad things. Let's hope they'll be used only to make life better and happier for people everywhere."

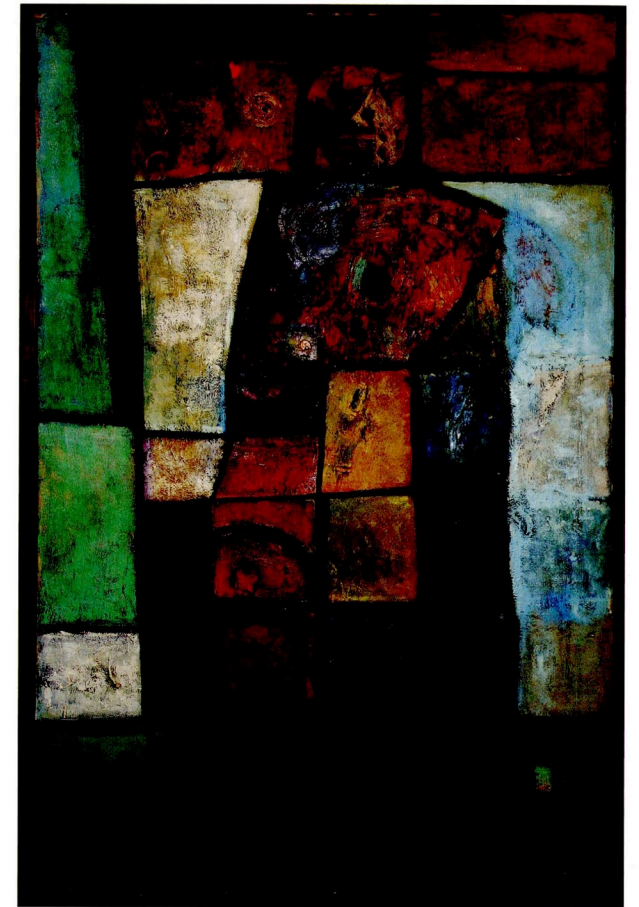
I have always found the illustration that accompanies this particular portion of Danny's narrative distinctly disturbing. It shows a bank of large blue, refrigerator-sized computers, their tape reels spinning like the eyes of hypnotized cartoon characters, fronted by a giant yellow trapezoid patterned by a grid of buttons. A massive hand, severed at the wrist, floats before this panel, pushing buttons and guiding the machine. This image feels haunted by memories of the menace of technology captured in *Forbidden Planet* a decade earlier. Expo 67 and Danny's mom's assertion about who controls whom, remain bracketed in my consciousness by two seminal cinematic visions of Stanley Kubrick: the "Doomsday Machine" of *Dr. Strangelove* (1964) and "HAL 9000" of *2001: A Space Odyssey* (1968).

I would eventually visit the grounds of *Expo 67: Man and His World*, but I was at least 5 years late and the grounds were largely empty of people, a ghost town. We were returning from a family vacation to the Bay of Fundy and we'd stopped in Montréal to visit "Aunt Marilyn" (a family friend who was not really an aunt, which seems appropriate as I have come to discover that very little of what I knew of Montréal was "real"). She was a nurse who taught and had a Master's degree in Nursing. She lived in what I thought was a very modern apartment near McGill University. She had also

pursued a second degree in fine arts at Sir George Williams (now Concordia) University. In her apartment, she had abstract art, modern furniture, decorative arts and one item that has remained stuck in flawed detail in my memory—a very large, very thick and very hairy white shag carpet. (They were actually a collection of goatskin rugs.) I recall her art collection being a mix of her own prints and drawings (including a number of hard-edged abstractions), fabric constructions, wall hangings and paintings by others, including what I thought was a very modern and slightly menacing image of a clown. I remember little else from this first visit to Montréal, just the apartment and the empty fair grounds. We did go out for dinner. It was "different."

"Aunt Marilyn" left Montréal in the late 1970s, first going to Calgary and then settling in London, Ontario where she still lives in a townhouse packed with possessions and remnants of past experiences. Like me, she keeps stuff. I've always admired her, as she's done a lot, and while she carries a lot of her past, she's always trying new things. I took to visiting her over the past year while going through this process of attempting to reconstruct my flawed childhood ideas of Montréal. While I've found that much of the "big picture" of my memories is wrong, many of the pieces still feel accurate. Marilyn gave me some of her own art work, along with the "clown" painting, which turned out to be titled *Harlequin Suicide*, by her friend the artist Jim Hamilton (a Hamilton artist who had lived in Montréal, Paris and Philadelphia). Her Montréal apartment really wasn't as new as I'd thought. The building turned out to be quite old actually, although her furniture was mostly Scandinavian modern, including an early IKEA folding chair I now have. Marilyn also gave me pages from an old crumbling photo album, little fading images of Expo 67.

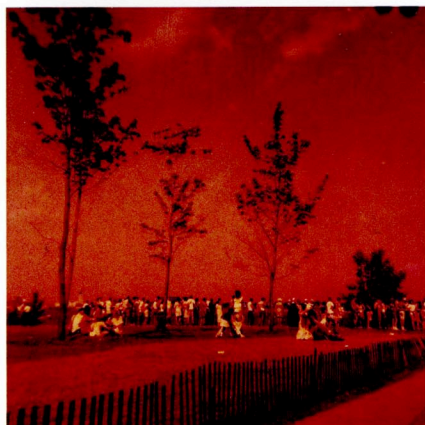
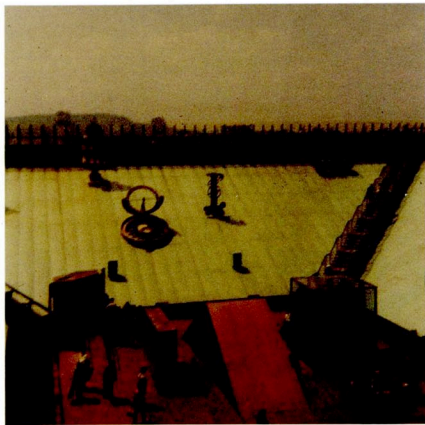
There are about two dozen photographs on the pages I've received, all the distinct three-and-a-quarter-inch square snapshots of a 1960s Instamatic camera. Most have lost all



Above: Jim Hamilton, *Harlequin Suicide*, 1964, oil on canvas.

Opposite: Illustration from *Tell me about Expo*, The Catholic Centre of St. Paul University (Ottawa) for the Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition, 1963.





of their colour, reduced to reddish orange duotones. They are not "photographs" but "snaps," the kind of haphazard images we all shoot without much thought to composition, framing etc. All of the images are captioned in white pencil on the black backing paper. There are shots of various pavilions (Thailand, Mexico, the U.S.A. and the U.S.S.R.) and a few nice views from the top of the Canada pavilion. There is the Monorail (every World Fair had to have one, the future of public transit), the Bavarian Beer Garden, lots of flags and the backs of people's heads with activity in the distance. Way off in the distance. (Ugandan dancers, people waltzing in fancy gowns, the RCMP Musical Ride.) The stadium (L'Auto-stade) seems vast and half empty. I can see the tip of Habitat 67 with the main site in the distance. There is a thin crowd of people in an open grassy area with nothing, save for a few small trees and a snow fence. (It's one of those cheap wood and wire fences you still see along the edges of farm fields in rural areas.) There are fountains, totem poles and a really big anchor. A tiny Canadian Imperial Bank of Commerce map is also attached to the page, like the snapshots, with little black photo corners. It all seems so distant and vastly different from the images in *National Geographic* and the official books and guides.

Of all of the snaps, however, there are three that I find most intriguing; those labelled "EXPO SITE AUTUMN-1966." These images, while faded, have kept their colour. They show the vast expanse of the Expo 67 site, largely empty. Again, everything is at a great distance, and I struggle to

Above: Snapshots of Expo 67, 1967.

Opposite: Snapshots of Expo 67 construction site, 1966.



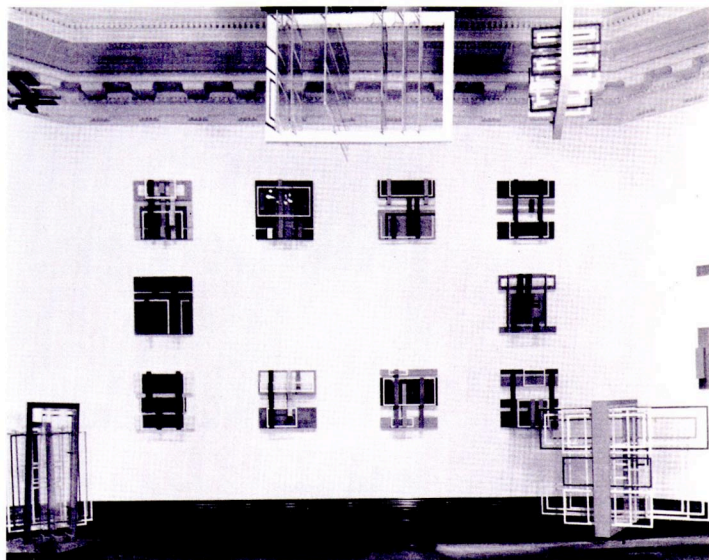
connect the few built fragments with the images I have of a finished fair. Prominent in one image is the ubiquitous mobile trailer, a fixture on all construction sites, and the kind of "building" in which my grandfather (with whom I spent the days of Expo 67 in southern Ontario) would end his days.

The landscape is mostly infill and the architecture to come would be temporary, like that of so many World Fairs before and since. Was it fake? Artificial? Unreal? Or just fleeting, as concrete as our culture will allow and as unstable as my immature imaginings of Montréal? I wonder: what does Danny think of it all now?

### *This is Montréal!*—An Exhibition

The exhibition that this publication accompanies is based on selected works from the collection of the Leonard and Bina Ellen Gallery at Concordia University combined with, and informed by, elements of my flawed ideas of the city of Montréal. The intention of *This is Montréal!* is to map the Montréal of my childhood dreams, to piece together a fragmentary picture of a city I have never truly known. Working with a blurred model of the modern design museum, the trade-fair display and the World Fair, I have tried to construct a blatantly flawed, yet hopefully convincing, articulation of an idea of a place seen and imagined by an outsider (equal parts naïve and deceiving, in the latter case echoing Marco Polo's





narration of Italo Calvino's book *Invisible Cities*. The title of the project is drawn from tourism publications of the 1960s.

The works that I have selected from the collection capture both my general memories and ideas of the "modern" which I associated with Montréal (this is particularly true of works by such artists as Denis Juneau, Yves Gaucher and Gerald Gladstone) as well as very specific connections to individuals and events. I chose to incorporate a large knotted fiber installation by Nancy Herbert, as it seemed to capture the essence of the kind of abstract craft-based work that I vaguely recall from my Aunt Marilyn's apartment. The experimental painting and sound installation by Zbigniew Blazeje echoes the emphasis of the dialogue between Danny and his parents about the computer in the imagined tour of Expo 67. While Blazeje was not a Montréal artist, he did receive a prominent solo exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts in 1966. I have also included in this exhibition a rather problematic work, Guy Robert's untitled abstraction, which is not in the gallery's collection but has been housed in the vault for several years. Of uncertain provenance, the work is

Above: Installation of Zbigniew Blazeje's *Audio-Kinetic Environment*, Art Gallery of Toronto. (Version of an exhibition presented at the Montreal Museum of Fine Arts), 1966.

slightly damaged and in an unstable state. (Where did it come from and where will it go?) It captures the spirit of my project and embodies the same blurring of personal resonance and fading ideals as the snapshots of the fair.

The flawed, often troubled figure that exists on the fringes of a society or who looks in from the outside through fragments and the thoughts of others has been a consistent feature of my work for some time. Furthermore, *This is Montréal!* reflects my interest in modernist fixations on utopian planning and industry and the ideas of truth within the museum environment and the historical process. The distinct curatorial strategy applied here reflects an engagement with a desire to move beyond didactic or academic articulations of a collection to explore the failure of memory, embrace the creative possibilities of getting it wrong and accept that our ideas of the "real" are largely constructed and imaginary.

## *This is Montréal!*

ANDREW HUNTER

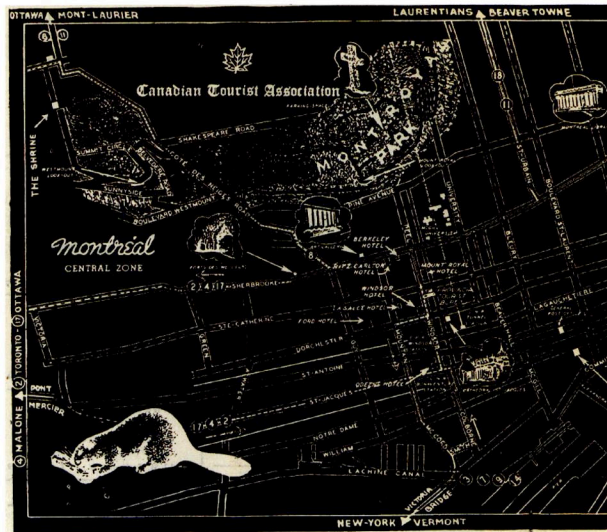
Enfant, j'ai grandi dans une modeste banlieue ordinaire des années 50 à Hamilton, en Ontario ; l'idée que je me faisais de Montréal s'est surtout formée à partir d'images (et encore, à partir d'un choix d'images très limité et contradictoire). Autant que je m'en souviens, et sur la foi des quelques artefacts que j'ai conservés de mon enfance, les sources de ces images sont les suivantes :

- 1 *The Official Souvenir Book for Expo 67* et une brochure d'accompagnement pour enfants, intitulée *Tell me about Expo*.
- 2 Un numéro de *National Geographic* (vol. 131, n° 5, mai 1967).
- 3 Deux livres d'Andy O'Brien sur les Canadiens de Montréal.
- 4 Une brochure touristique de la compagnie de taxis Murray Hill Ltd. de Montréal (vers 1950).
- 5 Le film de l'ONF intitulé *La Lutte* de Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra, 1961.

J'ignore absolument d'où venait le n° 4 (peut-être de mes grands-parents), mais je sais que je l'ai conservée à cause d'une grande publicité, au dos, pour le « Musée Historique Canadien Inc. », qui était, selon la réclame, « le plus beau musée de cire en Amérique<sup>1</sup>. » À l'intérieur, deux minuscules

<sup>1</sup> [Notre traduction comme pour les suivantes, sauf indication contraire.]





Ci-haut : Annonce de l'Esquire Café publiée dans la brochure des Murray Hill Taxi Ltd. Tours (vers 1950)

Ci-bas : Détail du plan de Montréal publié dans la brochure des Murray Hill Taxi Ltd. Tours (vers 1950)

Ci-contre (haut) : Couverture de *Fire-Wagon Hockey: The Story of the Montreal Canadiens*, Andy O'Brien, Follett Publishing Company, 1967

Ci-contre (bas) : Pierre Bouchard dans *The Conquering Canadiens: Stanley Cup Champions*, Stan Fischler et Dan Baliotti, Prentice-Hall of Canada Ltd., 1971

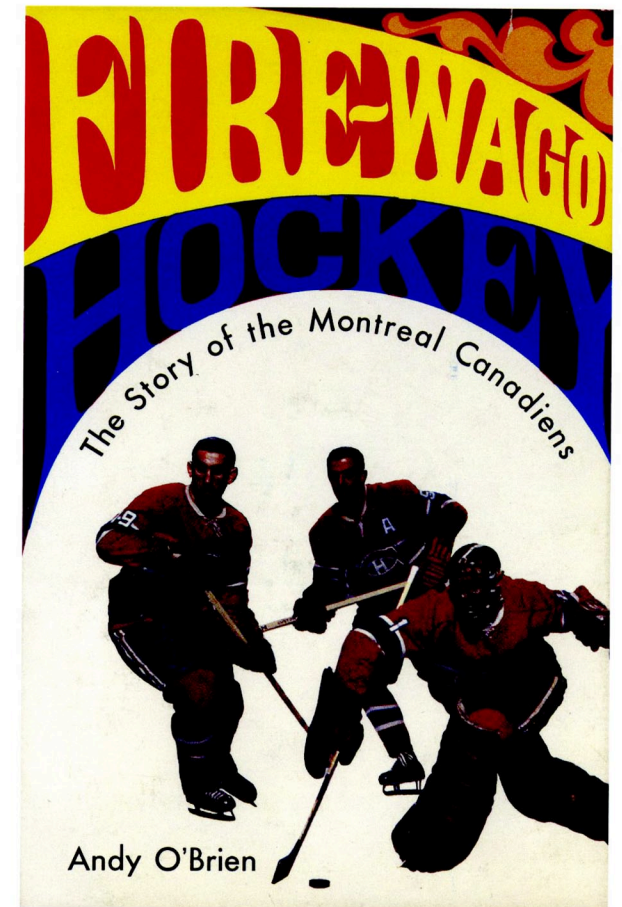
publicités m'intriguaient : l'impétuosité des caractères pseudo-chinois de RUBY FOO's et la petite promotion pour le Café Esquire, avec une femme filiforme, vêtue d'une robe vaporeuse et perchée sur un tabouret. « Non ! je n'ai rien à cacher, je suis au Café Esquire. », affirme-t-elle. Au centre de la brochure, il y a un plan de la ville : le dessin en noir et blanc, de mauvaise qualité, m'a toujours fait un peu peur. Un castor géant ronge un rondin dans le coin inférieur : une grande flèche et des chiffres semblent surgir de son cul. Les chiffres encerclés 17, 4 et 2 flottent comme des bulles toxiques au-dessus de la rue Saint-Jacques. Du moins, c'est ainsi que je comprenais ce plan lorsque j'étais enfant.

Les livres d'Andy O'Brien m'ont été donnés par mon père en cadeau d'anniversaire. Ils m'ont incité à rejeter les Maple Leafs de Toronto et les Boston Bruins de Bobby Orr, auxquels mes amis avaient prêté allégeance, et faire de moi un fan des « Habs<sup>2</sup> ». Je ne veux pas donner l'impression que j'ai vraiment lu les livres d'O'Brien, puisque je ne l'ai pas fait, et ceci est confirmé par le parfait état actuel de ces volumes. Ce sont les images de couverture qui m'inspiraient ; les livres sont demeurés plusieurs années appuyés contre l'étagère au-dessus de mon bureau, comme des icônes. Le volume sur Rocket Richard nous proposait une portrait officiel haut en couleur (sans texte) du héros. Le deuxième livre, *Fire-Wagon Hockey*, affichait des gros caractères à la mode, tel que sur les affiches des concerts du Fillmore West à San Francisco, à l'époque. Les trois joueurs représentés sur la couverture ont été tirés d'une scène d'action et flottent dans un pur espace blanc comme des danseurs modernes, coupés

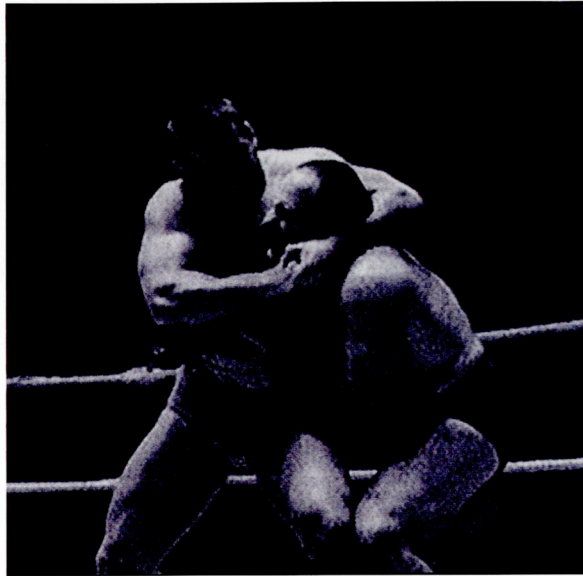
2. Surnom anglais des Canadiens du Montréal, dérivé du mot « habitants ». [NdT]

de la dure réalité de la patinoire. Cette « dure réalité » allait venir plus tard, sous la forme du volume illustré de Stan Fischler et Dan Baliotti, intitulé *The Conquering Canadiens: Stanley Cup Champions*, que j'allais recevoir à Noël. L'image de couverture (aux magnifiques couleurs des années 70) montre Jacques Lemaire et Serge Savard égalisant Bobby Orr ensemble. Cette plaquette, un montage en noir et blanc d'images et de bribes de textes, projetait une image beaucoup plus dure des « Habs », incluant une double page portant le titre « CONFLICT », qui montrait le « justicier » des Canadiens en train d'achever un adversaire malchanceux, avec la légende : « Ted Irvine des Rangers fait l'erreur de se bagarrer avec le grand Pierre Bouchard des Canadiens. Un seul coup de poing de Pierre, et Irvine est K.-O. »

Cette image dure, agressive et très masculine de Montréal incarnée par Pierre Bouchard a été renforcée par le film *La Lutte*. Réalisé par Michel Brault, Marcel Carrière, Marcel Claude Fournier et Claude Jutra pour l'Office national du film en 1961, il mettait en lumière le monde de la lutte professionnelle au Forum et, selon le site Web de l'ONF, « à l'arrière-scène, lieux où se pratique cet art guerrier. » Ce flot de bruits et d'images en noir et blanc, dans le style du cinéma direct, m'a fait une forte impression. Il contrebalançait le monde moderne et progressif offert par le *National Geographic* et *The Official Souvenir Book for Expo 67* que j'allais bientôt découvrir. Je crois que j'ai vu ce film pour la première fois chez mon grand-père. (C'était un grand amateur de lutte.) Rétrospectivement, je peux comprendre l'impact du film. Il contenait des séquences tirées de la réalité, au lieu des idées







« fausses » des artistes telles qu'exprimées dans les illustrations, les maquettes et la propagande touristique d'Expo 67, mon autre source principale d'information sur Montréal. Dans le contexte de Hamilton, qui ne faisait pas la promotion, ni n'aspirait à la sorte de monde utopique adopté par Expo 67, *La Lutte* paraissait vraiment familière, vraiment réelle.

### *This is the Modern World!*

Au bout du couloir, à l'étage de notre petite maison de banlieue située sur la « colline » de Hamilton, il y avait deux étagères remplies de revues *National Geographic*, avec leur caractéristique dos jaune. La place de la revue dans mes souvenirs d'enfance n'est pas imprégnée de l'expérience masculine stéréotypée consistant à regarder des indigènes aux seins nus (bien que le numéro sur Montréal contienne un article sur la Micronésie, avec de nombreuses représentations de jeunes filles aux seins nus); elle est plutôt définie par un intérêt précoce pour les villes et les descriptions régulières de la vie urbaine contemporaine. Enfant, les grands centres urbains me fascinaient, que ce soit Manhattan ou Londres, ou plus loin, Buenos Aires et Tokyo. Je pense que c'est parce que je trouvais que Hamilton n'était simplement pas assez grande, assez nouvelle ou assez moderne. Je pense que ce qui m'excitait le plus à propos de l'article du *National Geographic* sur Montréal était qu'une telle ville moderne et internationale pouvait être si proche et, potentiellement, si accessible. L'article « Montreal Greet the World » (Montréal accueille le monde entier) est un portrait de la ville au moment d'Expo 67, et brosse un tableau très flatteur de la modernisation agressive de Montréal :

Ci-haut : *La lutte*, réalisé par Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra, 1961. Collection ONF, Montréal

Ci-contre (haut) : Échangeur autoroutier. Jules B. Billard, « Montreal Greet the World », *National Geographic*, volume 131, n° 5 (mai 1967)

Ci-contre (bas) : Un bar/restaurant. Jules B. Billard, « Montreal Greet the World », *National Geographic*, volume 131, n° 5 (mai 1967)



La plus grande métropole canadienne est en plein essor, grâce à une reconstruction dynamique, aussi inventive qu'excitante. Là où le boulet de démolition et le bulldozer rasant des milliers de taudis et de commerces délabrés, s'élèvent d'imposants gratte-ciels. Des rues autrefois étroites, comme la rue Dorchester, deviennent des grandes artères à plusieurs voies traversant le cœur de la ville. Des appartements modernes surgissent de terre, des universités se développent, un centre culturel s'épanouit, de nouvelles maisons et des usines apparaissent dans les banlieues.

Il est difficile de lire une phrase comme « des grandes artères à plusieurs voies traversant le cœur de la ville » sans sourciller. C'est une présentation résolument masculine de la ville, tel qu'en témoigne ce qui suit :

Montréal est à l'image d'un francophone imprévisible et farouchement loyal. Il est du genre, même après 12 ans, à continuer de huer l'apparition des anciens administrateurs qui déclenchèrent une émeute terrible en bannissant de la glace Maurice Richard, l'idole montréalaise du hockey. Il est un amateur d'art et de beauté : il n'a pas son égal pour apprécier subrepticement les élégantes demoiselles déversées, chaque matin, par les autobus de Montréal et les trains de banlieue. Et il est imprégné de galanterie et de charme latin.

Encore une fois, comme pour les livres d'Andy O'Brien sur les Canadiens, je n'ai pas lu cette revue lorsque j'étais enfant; je regardais simplement les images des grands édifices, du métro, des nouvelles routes (« des muscles d'asphalte qui s'entrecroisent et tournent », selon la légende) et de l'Expo 67







en construction. De cette dernière, il y avait une image particulière que je scrutais sans cesse : un encart avec un plan/illustration du site de l'exposition universelle par William H. Bond, artiste de la National Geographic Society. L'exposition s'étalait dans toute sa modernité utopique et triomphalement futuriste (bien qu'étrangement, l'Habitat 67 de Moshe Safdie n'y figurait pas). Ceci était très différent de Hamilton, et l'impact de cette vision était significatif, renforcé par les images puissantes de mon album souvenir de l'Expo 67.

L'album d'Expo 67 contenait des images de la plupart des principaux édifices de l'exposition universelle : la pyramide inversée du Canada, la sphère américaine de Buckminster Fuller, le pavillon *L'Homme et la Vie*, avec son imposant modèle de cellule humaine, et le pavillon de 175,000 pieds carrés de l'Union soviétique, « Tout au nom de l'Homme, pour le bienfait de l'Homme » (pavillon convenablement situé sur une autre île et séparé de la structure américaine par une vaste étendue d'eau). Toutefois, comme le plan/illustration du *National Geographic*, l'album est composé non pas de photographies des édifices réels, mais de représentations artistiques : dans ce cas-ci, les maquettes des architectes. Je suppose que comme la construction repoussait les dates limites, il n'était pas possible de produire un livre d'images des bâtiments réels à temps pour l'exposition universelle. Le passage suivant, tiré du *National Geographic*, témoigne des délais serrés et de l'attitude inconditionnelle adoptée pour les respecter :

Chaque tâche, chaque structure, jusqu'au dernier clou ou boulon, est régie par un horaire informatisé. Tout exposant en retard est soumis à un délai inflexible, pendant lequel il doit se rattraper. Sinon, son site sera passé au bulldozer pour finir dans le Saint-Laurent. Tout sera prêt pour la date d'ouverture, ou ne sera pas ici.

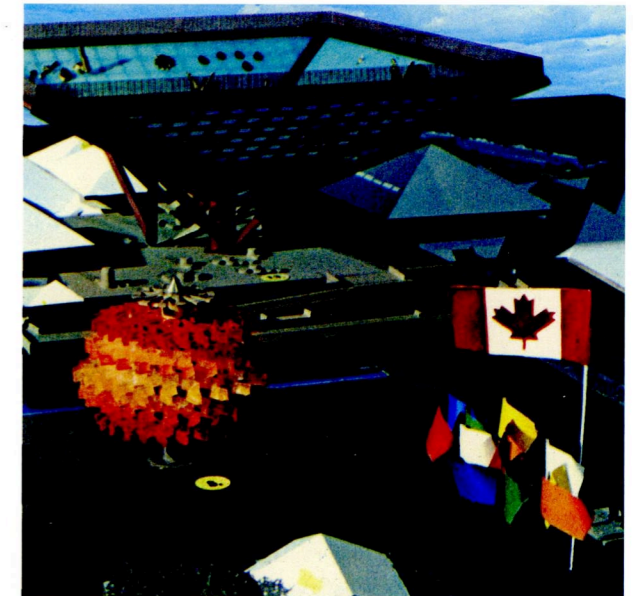
Il me faut préciser que je n'étais pas plongé dans ces documents à l'époque de l'exposition universelle. En 1967, j'avais

Ci-haut : Plan du site de l'Expo 67 (détail). Jules B. Billard, « Montreal Greets the World », *National Geographic*, volume 131, n° 5 (mai 1967)

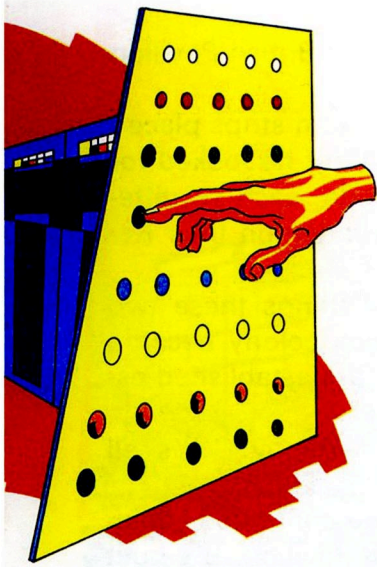
Ci-contre : Maquette du pavillon du Canada illustrant la couverture de l'*Official Souvenir Book for Expo 67* (détail), Benjamin News Company Ltd., Montréal, 1967

seulement quatre ans. Trop jeune pour aller à l'Expo 67 avec le reste de ma famille, je fus conduit à la ferme de mes grands-parents, en compagnie de ma sœur. Ces contacts avec l'exposition universelle par l'image vinrent plus tard, au début des années 70, lorsque je scrutais l'avenir par l'intermédiaire des fragiles maquettes d'édifices temporaires, avec leurs arbres miniatures et leurs minuscules personnages en plastique. Ma vision de l'avenir appartenait largement au passé, parce que, comme les projets qui n'avaient pas respecté les délais, je n'étais pas « prêt pour l'ouverture », et donc je n'étais pas présent. Je suppose que je n'étais pas prêt pour l'avenir.

J'avais reçu *Tell me about Expo* en souvenir de l'exposition. Il s'agissait d'un modeste cadeau rapporté de Montréal par mon frère et mes sœurs plus âgés, cadeau que je n'ai regardé que bien des années plus tard. En fait, la brochure avait été produite en 1963, bien avant l'Expo 67; elle était manifestement destinée à encourager les gens à visiter l'exposition et à exciter les écoliers, afin qu'ils insistent auprès de leurs parents pour les emmener. Le livre, produit à l'origine pour les écoles, propose une visite par un « Danny » fictif et ses parents. Il ne contient pas de photographies, seulement un mélange coloré d'illustrations professionnelles, de dessins au crayon et de découpages de style enfantin. De toute évidence, il s'agissait d'un projet coûteux, contrastant nettement avec les valeurs brutes de production de la brochure de la compagnie de taxis Murray Hill. *Tell me about Expo* tente d'expliquer l'exposition universelle à un enfant : les concepts de l'avenir, du progrès et d'un nouvel ordre mondial de paix et de coopération (rendu possible en grande partie grâce à la technologie et au design innovateur). Au fond, c'est le récit classique des expositions universelles proposé depuis l'exposition *World of Tomorrow* à New York, en 1939. Rétrospectivement, ces projections et ce ton pontifiant paraissent de mauvais augure et menaçants; il y a dans ce récit une reconnaissance évidente de ce potentiel d'innovation qui est loin d'être positif. Les parents de







Danny lui présentent l'ordinateur de la section *L'Apprenti sorcier* du pavillon *L'Homme à l'Œuvre* de l'Expo 67. Ça vaut la peine de le citer en entier :

Au début, Danny n'était pas très impressionné, jusqu'à ce qu'il voit une machine en train d'écrire ! Par-dessus tout, une machine qui faisait des lettres avec des lignes pointillées...

« Au moyen de cet ordinateur », disait une voix provenant d'un haut-parleur, « nous pouvons automatiquement faire atterrir des avions en toute sécurité, même dans un épais brouillard ou dans d'autres genres de mauvais temps. »

« L'ordinateur que voici », dit le père de Danny, « c'est une sorte de cerveau mécanique. Il peut se rappeler toutes sortes de choses. Des techniciens inscrivent de l'information sur des milliers de cartes et les introduisent dans l'ordinateur. L'ordinateur est capable de "lire" ces cartes et de rendre l'information quand nous le voulons. »

« Ouah ! », s'exclama Danny. « J'aimerais bien en avoir un. Je pourrais appuyer sur un bouton, et mon devoir

d'arithmétique serait fait; sur un autre bouton, et mon devoir d'histoire ou d'orthographe, comme ça... »

« Pas si vite, Danny », reprit sa mère. « Ils ne sont pas plus intelligents que les humains. Ça prend des humains pour les inventer, des humains pour les fabriquer, et des humains pour leur donner l'information. »

« Tu veux dire que les machines peuvent seulement faire ce qu'on leur dit de faire ? »

« Exactement. Ce sont des machines extraordinaires, mais elles peuvent être utilisées pour des bonnes choses, ou pour des mauvaises choses. Espérons qu'elles serviront seulement à rendre la vie meilleure et plus heureuse pour les gens à travers le monde. »

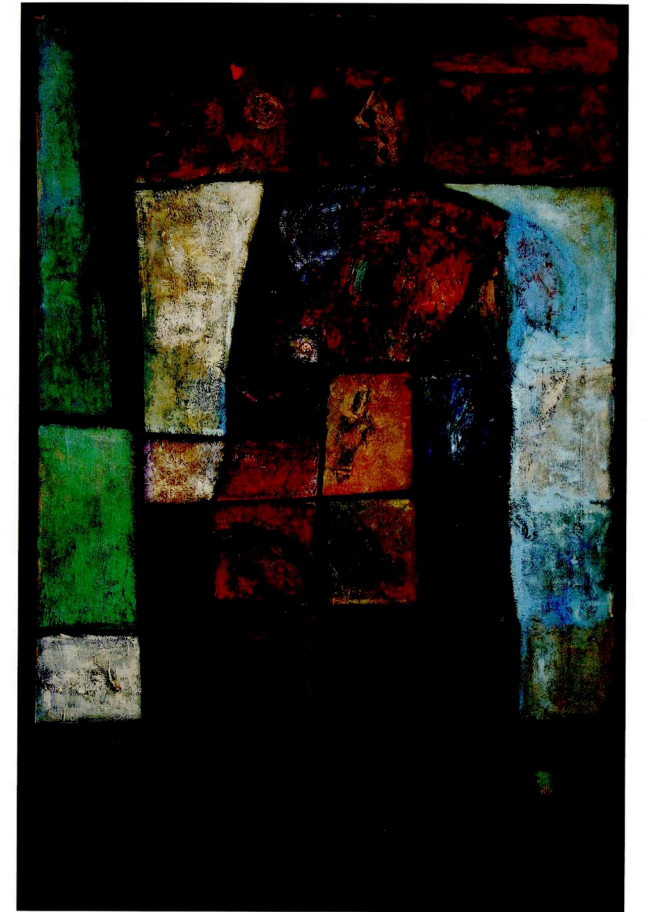
J'ai toujours trouvé particulièrement troublante l'illustration accompagnant cette partie spécifique du récit de Danny. Elle donne à voir une rangée de grands ordinateurs bleus, de la taille d'un réfrigérateur; leurs bobines tournent comme les yeux de personnages hypnotisés dans les dessins animés, avec en façade un énorme trapèze jaune couvert d'une grille de boutons. Une main géante, coupée à la hauteur du poignet, flotte devant ce panneau, appuyant sur les boutons et guidant la machine. Cette image semble habitée par la menace technologique qui planait dans *Planète interdite*, une décennie plus tôt. L'Expo 67, et l'affirmation de la mère de Danny au sujet du contrôle, sont ancrées dans ma conscience par deux grandes visions cinématographiques riches et originales de Stanley Kubrick : la « Machine infernale » dans *Docteur Folamour* (1964) et « HAL 9000 » dans *2001 : l'odyssée de l'espace* (1968).

J'allais finir par visiter les terrains de l'Expo 67 : *Terre des Hommes*, mais j'étais au moins cinq ans en retard et le site était presque désert, comme une ville morte. Nous revenions d'une vacance en famille à la baie de Fundy, et nous nous étions arrêtés à Montréal pour visiter « tante Marilyn » (une amie de la famille qui n'était pas vraiment notre tante, ce qui semble approprié, comme j'en suis venu à découvrir que très peu de ce que je connaissais de Montréal était « vrai »). Elle était infirmière et enseignante, et possédait une maîtrise en soins infirmiers. Elle vivait dans ce que je

pensais être un appartement très moderne, situé près de l'Université McGill. Elle avait obtenu un second diplôme en beaux-arts à l'Université Sir George Williams (aujourd'hui, l'Université Concordia). Dans son appartement, il y avait de l'art abstrait, des meubles modernes, des arts décoratifs et quelque chose qui est resté confusément gravé dans ma mémoire : une immense et très épaisse moquette à longues mèches. (Il s'agissait en fait d'une collection de tapis en peau de chèvre). Je me souviens de sa collection d'œuvres d'art comme un mélange de ses propres dessins et gravures (dont plusieurs abstractions « hard edge »), des constructions en tissu, des pièces murales et des peintures d'autres artistes, dont une image de clown, qui me paraissait très moderne et légèrement menaçante. Autrement, je me souviens de peu de choses de cette première visite de Montréal, juste l'appartement et le site désert de l'exposition universelle. Nous sommes allés souper au restaurant. C'était « différent ».

« Tante Marilyn » a quitté Montréal à la fin des années 70, pour se rendre d'abord à Calgary, puis s'installer à London, Ontario où elle vit toujours, dans une petite maison remplie de possessions et de reliquats de ses expériences passées. Comme moi, elle garde des trucs. Je l'ai toujours admirée, car elle a fait beaucoup de choses, et même si elle conserve beaucoup de choses de son passé, elle est toujours en train d'essayer quelque chose de nouveau. J'ai commencé à aller la visiter, l'année dernière, pendant ce processus qui m'amenait à tenter de reconstruire mes idées d'enfance approximatives sur Montréal. Tandis que j'ai réalisé que la majeure partie du « grand récit » de mes souvenirs est erronée, plusieurs des éléments me paraissent encore exacts. Marilyn m'a donné certaines de ses œuvres, avec la peinture de « clown », qui porte le titre *Harlequin Suicide*, créée par son ami l'artiste Jim Hamilton (un artiste de Hamilton ayant vécu à Montréal, à Paris et à Philadelphie). Son appartement montréalais n'était pas aussi neuf que je le croyais. En fait, l'édifice était plutôt ancien, même si ses meubles étaient principalement de style moderne scandinave, dont une des premières chaises pliantes IKEA, maintenant en ma possession. Marilyn m'a également donné des pages tirées d'un vieil album photo délabré, avec des petites images délavées de l'Expo 67.

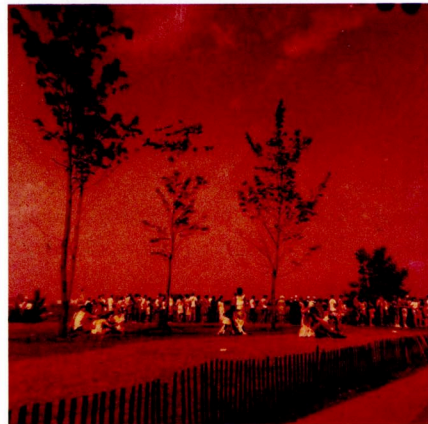
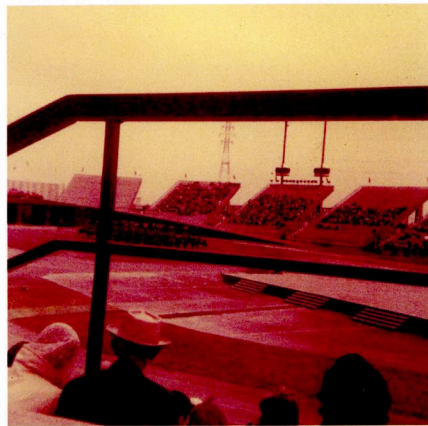
Il y a environ une vingtaine de photographies dans les pages que j'ai reçues; ce sont tous des instantanés carrés de trois



Ci-haut : Jim Hamilton, *Harlequin Suicide*, 1964, huile sur toile

Ci-contre : Illustration tirée de *L'Expo raconté aux enfants*, Le Centre catholique de l'Université Saint-Paul (Ottawa) pour la Compagnie canadienne de l'exposition universelle de 1967, 1963





pouces et quart faits à partir d'un appareil Instamatic des années 60. La plupart ont perdu toutes leurs couleurs, et sont réduits à des photographies deux tons rouges orangées. Ce ne sont pas des « photographies », mais plutôt des « instantanés », le genre d'images prises au hasard sans vraiment penser à la composition et au cadrage. Toutes les images comportent des légendes au crayon blanc, écrites sur le papier noir de l'endos. Il y a des photos de différents pavillons (Thaïlande, Mexique, États-Unis et U.R.S.S.) et quelque beaux points de vue depuis le toit du pavillon canadien. Il y a le Minirail (toutes les expositions universelles devaient avoir le leur, puisque c'était l'avenir du transport), le *Biergarten*, beaucoup de drapeaux et de têtes vues de dos, avec de l'activité au loin. Vraiment au loin. (Des danseurs ougandais, des personnes qui valsent, vêtues de belles robes, le carrousel de la GRC.) L'Autostade paraît vaste, à moitié vide. Je vois le haut d'Habitat 67, avec le site principal au loin. Il y a une foule clairsemée sur une étendue gazonnée et vide, sauf pour quelques petits arbres et une clôture à neige. (Une de ces clôtures bon marché, faite de bois et de fil de fer, comme on en voit encore au bord des champs cultivés dans les régions rurales.) Il y a des fontaines, des totems et une ancre géante. Un minuscule plan publié par la Banque Canadienne Impériale de Commerce est également fixé à la page, comme les instantanés, à l'aide de petits coins noirs pour les photos. Tout paraît tellement lointain et très différent des images du *National Geographic* et des livres et guides officiels.

De tous les instantanés, il y en a cependant trois que je trouve très intrigants, ceux portant la légende « EXPO SITE AUTUMN-1966 ». Bien que délavées, ces images ont conservé leurs couleurs. Elles montrent la vaste étendue du site

Ci-haut : Instantanés d'Expo 67, 1967

Ci-contre : Instantanés du chantier d'Expo 67, 1966

de l'Expo 67, en grande partie vide. De nouveau, tout est très lointain, et j'ai du mal à relier les quelques fragments de constructions aux images que j'ai d'une exposition achevée. Dans une des images on retrouve bien en vue l'éternelle caravane, qui se retrouve sur tous les chantiers de construction, et le genre d'« édifice » dans lequel mon grand-père (avec qui j'avais passé la période de l'Expo 67 dans le Sud de l'Ontario) allait finir ses jours.

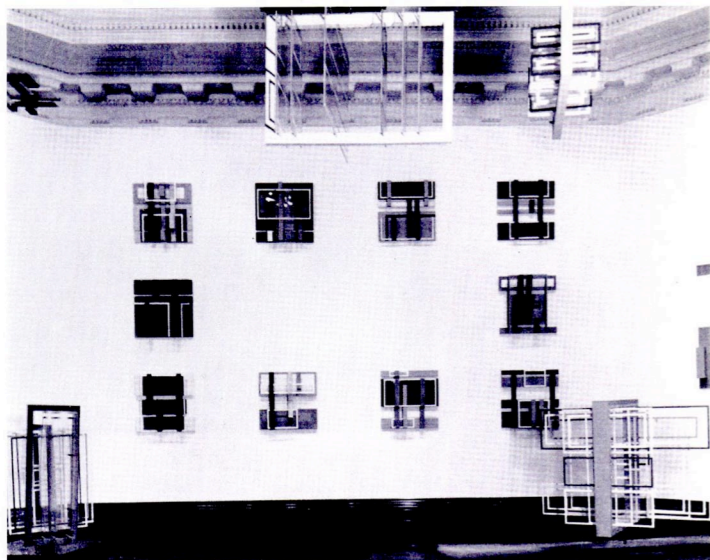
Le paysage est surtout composé de remplissage, et l'architecture à venir allait être temporaire, comme celle de tant d'expositions universelles qui l'ont précédée et suivie. Était-ce faux? Artificiel? Irréel? Ou simplement fugace, aussi concret que le permet notre culture, et aussi instable que mes visions immatures de Montréal? Je me demande ce que Danny penserait de tout cela aujourd'hui...

### *This is Montréal!* – L'exposition

L'exposition que cette publication accompagne est basée sur un choix d'œuvres tirées de la collection de la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia, allié avec, et nourri par, des éléments de mes idées imprécises sur la ville de Montréal. *This is Montréal!* entend cartographier le Montréal de mes rêves d'enfance, et reconstituer le portrait fragmentaire d'une ville que je n'ai jamais vraiment connue. À partir d'un vague modèle du musée moderne, de la foire commerciale et de l'exposition universelle, j'ai tenté d'articuler une idée, manifestement viciée, mais néanmoins convaincante, d'un lieu entrevu et imaginé par un étranger (idée







à la fois naïve et trompeuse, et faisant écho, dans ce dernier cas, au récit de Marco Polo dans *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino). Le titre du projet s'inspire de publications touristiques des années 60.

Les œuvres de la collection que j'ai choisies traduisent à la fois mes souvenirs et les idées de modernité que j'associais avec Montréal (ceci est particulièrement vrai pour les œuvres d'artistes comme Denis Juneau, Yves Gaucher et Gerald Gladstone), ainsi que des liens très précis avec des individus et des événements. J'ai choisi d'inclure une grande installation textile nouée de Nancy Herbert, car elle semblait capter l'essence du genre d'œuvre abstraite artisanale dont je me souviens vaguement dans l'appartement de ma tante Marilyn. La peinture expérimentale et l'installation sonore de Zbigniew Blazeje rappelle le thème central du dialogue entre Danny et ses parents au sujet de l'ordinateur, dans la visite imaginaire de l'Expo 67. Même si Blazeje n'était pas un artiste montréalais, le Musée des beaux-arts de Montréal lui consacrait une importante exposition individuelle en 1966. J'ai également inclus dans l'exposition une œuvre problématique, une abstraction sans titre de Guy Robert, qui ne fait pas partie de la collection de la galerie, mais qui a été entre-

posée dans la réserve depuis plusieurs années. De provenance incertaine, l'œuvre est légèrement endommagée et dans un état précaire. (D'où venait elle, et où aboutira-t-elle?) Elle traduit l'esprit de mon projet, et incarne le même mélange de résonances personnelles et d'idéaux étiolés, retrouvé dans les instantanés de l'exposition universelle.

La figure imparfaite et souvent troublée qui existe en marge de la société, ou qui observe de l'extérieur par le biais de fragments ou des pensées des autres, est depuis longtemps une caractéristique constante de mon travail. De plus, *This is Montréal!* reflète mon intérêt pour les fixations modernistes sur la planification et l'industrie utopiques, et pour les idées de vérité dans le cadre du contexte muséal et du processus historique. La stratégie particulière de commissariat mise en œuvre ici reflète une volonté de dépasser les articulations didactiques et académiques d'une collection pour explorer les failles de la mémoire, exploiter les possibilités créatives de l'erreur, et reconnaître que nos idées sur le « réel » sont en grande partie des constructions imaginaires.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard

Ci-haut : Installation *Audio-Kinetic Environment* de Zbigniew Blazeje, Art Gallery of Toronto. (Version d'une exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal), 1966



***This is Montréal!***

March 13th to April 14th, 2008  
13 mars au 14 avril 2008

This publication accompanies the exhibition *This is Montréal!* curated by Andrew Hunter and produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University. It received financial support from the Samuel Schecter Exhibition Fund.

Cet ouvrage accompagne l'exposition *This is Montréal!* conçue par le commissaire Andrew Hunter et produite par la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia. Il a reçu l'appui financier du Samuel Schecter Exhibition Fund.

The Gallery's publication program is directed by Michèle Thériault.

Le programme de publication de la Galerie est sous la direction de Michèle Thériault.

**PUBLICATION**

Editor / Direction : Andrew Hunter,  
Michèle Thériault  
Coordination : Michèle Thériault  
Texts / Textes: Andrew Hunter  
Translation / Traduction : Denis Lessard,  
Bernard Schütze  
Editing / Révision : Timothy Barnard,  
Lucie Chevalier  
Design : Emmelyne Pornillos  
Printing / Impression : Transcontinental  
Litho Acme  
Photography / Photographie :  
Paul Litherland : p. 3, 4, 5, 6  
Hal Barkley, Jacques Lemerrier : p. 8, 20  
Dan Baliotti : p. 9, 21  
Emory Kristof, John Launois (National  
Geographic Society) : p. 11, 23  
Andrew Hunter : p. 15, 27  
Marilyn Manchen : p. 16, 17, 28, 29  
Arnold Rockman : p. 18, 30  
© Galerie Leonard & Bina Ellen  
Art Gallery, Andrew Hunter,  
Michèle Thériault, Estate / Succession  
Zbigniew Blazeje, Denis Juneau,  
Yves Gaucher : SODART 2008,  
National Geographic Society

Every reasonable attempt has been made to identify owners of copyrights. Errors or omissions will be corrected in subsequent reprints.

Tous les efforts possibles ont été faits pour retrouver les détenteurs des droits d'auteur. Toute erreur ou omission sera corrigée dans les réimpressions subséquentes.

**GALERIE LEONARD & BINA ELLEN  
ART GALLERY**

Direction : Michèle Thériault  
Collections : Mélanie Rainville  
Education and Public Programmes /  
Programmes publics et  
éducatifs : Marina Polosa  
Exhibition Coordination / Coordination  
des expositions : Jo-Anne Balcaen  
Technical Supervision / Direction  
technique : Paul Smith  
Communications : Anne-Marie Proulx  
Administration / Adjointe  
administrative : Rosette Elkeslassi

**GALERIE LEONARD & BINA ELLEN  
ART GALLERY**

Université Concordia University  
1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165  
Montréal (Québec) Canada H3G 1M8  
ellengallery.concordia.ca

**LEGAL DEPOSIT / DÉPÔT LÉGAL**

Bibliothèque et Archives  
nationales du Québec, 2008  
Bibliothèque et Archives Canada, 2008

ISBN 978-2-920394-77-0

All rights reserved / Tous droits réservés  
Printed in Canada / Imprimé au Canada

**DISTRIBUTION**

ABC livres d'art Canada /  
ABC Art Books Canada  
info@ABCartbookscanada.com

**ACKNOWLEDGEMENTS**

I would like to thank Marilyn Manchen for her time and generous contributions, David Ross and Rebecca Duclos for their hospitality and support, Michèle Thériault for the opportunity to develop this project and the staff of the Leonard and Bina Ellen Gallery for their considerable efforts.

**REMERCIEMENTS**

Je remercie Marilyn Manchen pour son appui tout au long de ce projet, David Ross et Rebecca Duclos pour leur hospitalité lors de mes séjours à Montréal et Michèle Thériault pour avoir permis l'élaboration de cette exposition. J'exprime aussi mes vifs remerciements au personnel de la Galerie pour l'aide considérable apportée à la réalisation de ce projet.



ISBN-10: 2920394770  
ISBN-13: 978-2920394773



9 782920 394773



galerie **leonard**  
& **bina**  
**ellen**  
art gallery

