

ETC



Arthur Munk

Manon Maurin

Number 22, May–August 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36062ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Maurin, M. (1993). Arthur Munk. *ETC*, (22), 34–36.

## ARTHUR MUNK

**M**anon Morin : *Arthur Munk, pourquoi privilégiez-vous la forme sphérique ?*

**Arthur Munk** : Cette forme s'impose à moi. Je ne cherche pas à comprendre pourquoi. Au début des années 80, j'étais plus préoccupé par l'espace pictural que par la surface que je travaille davantage aujourd'hui. Ironiquement, le cercle était traité comme un espace. Maintenant, il devient sujet de mes toiles en tant que volume géométrique. En 1985, je travaillais la forme du cercle et j'essayais de la déconstruire. En ce temps-là déjà le hasard participait au « faire » du travail. Je sectionnais le cercle pour le reconstruire sans vraiment me soucier de ce qui resterait de la forme originale.

**M.M.** : *D'où viennent les idées de votre travail ?*

**A.M.** : Mon travail est lié à l'expérience des sciences comme à celle du quotidien. Les sciences des mathématiques sont sur papier, universelles. J'y ai cherché principalement une méthode qui m'aide à formuler mes pensées. Les maths sont un outil de formation de l'esprit. Cela peut sembler un peu cartésien comme façon d'envisager la création mais ça me sert à justifier ce que je fais. C'est aussi une façon plus personnelle de voir comment je me retrouve dans un certain processus créatif. En étudiant les mathématiques, j'ai pu expérimenter une nouvelle approche de l'univers. Elle a été citée sous plusieurs noms, entre autres sous ceux de la « Théorie des catastrophes » ou du « Déterminisme ». À l'instar des autres théories comme celle de la « Relativité », ou du « Quantas », la « Théorie des catastrophes » était, à la fin des années 70, une entreprise de décroisement des connaissances acquises par diverses sciences comme la chimie, la physique et la biologie. C'était un modèle de mathématiques applicable à tout ce qui existe dans la nature, tant dans l'univers galactique que dans un rayon plus restreint, comme celui du quotidien.

Nous remettons de plus en plus en doute les certitudes du passé depuis environ une quinzaine d'années. Cela nous amène à refaire les choses en les déconstruisant d'abord et cela vise une nouvelle approche de la vie comme vivant dans un certain déséquilibre. On vit un état précaire et cela me préoccupe. On doit aujourd'hui repartir sur des bases plus simples et l'idée de la sphère que j'exploite depuis quelques années et du geste aussi anodin que d'essayer d'enlever la pelure d'un fruit en un seul morceau peut être une façon de reconsidérer les choses du quotidien. La création fait partie du quotidien.

Le propre de la création est de faire le lien entre ce qui existe et l'inconnu. On fait souvent face à des antagonismes. La création est truffée d'antagonismes.

**M.M.** : *Pourquoi peindre encore aujourd'hui ?*

**A.M.** : Les gens se sont questionnés à savoir si la peinture était bel et bien morte après tous les « néo » de ci et de ça, et il était nécessaire de revenir en quelque sorte aux origines de la peinture et de réviser cette idée. L'histoire à ce moment, vers le début des années 80, était à refaire. Mais ces idées arrivent au Québec en retard. Aux États-Unis, Mark Tamsay par exemple, dans les années 70, était un artiste de premier plan en « art de citation ». Mais pour revenir à votre question, elle se pose tous les jours. La mortalité de la peinture est une question nécessaire à l'évolution de ce médium. Je crois que le travail en peinture est aussi légitime que celui d'une autre discipline artistique pour exprimer un vécu actuel.

**M.M.** : *Vous êtes né au Québec, est-ce que la notion d'universalité de l'art vous importe ?*

**A.M.** : L'œuvre d'art n'a pas de frontière nationale. Bien sûr on naît avec une certaine culture. Mes parents étant d'origines européennes, cela doit se voir dans ce que je suis aujourd'hui. Le contact avec l'extérieur est omniprésent. On ne peut pas l'occulter. À force de toujours vouloir cerner l'identité nationale par rapport à une certaine « universalité », on risque d'interpréter ce que font les autres plutôt que de créer quelque chose de personnel. Bien sûr il y a les influences. Au Québec - on aurait plutôt tendance à regarder de l'autre côté de la clôture que dans notre camp - il se trouve des grands qu'on n'a pas bien perçus. Pellan ou Riopelle furent reconnus bien au-delà des frontières canadiennes et ce, avant qu'on leur fasse une petite place ici.

**M.M.** : *Quelle est votre perception de la quasi-faillite du marché de l'art qui, depuis quelques années, a eu pour effet de produire un désintéressement certain face à l'art ?*

**A.M.** : Ce manque d'intérêt est passager. Il est en grande partie lié à la surenchère des œuvres d'une certaine période récente de l'histoire et, bien sûr, à la crise économique. Dans les années 80, la valeur monétaire de l'œuvre primait sur le contenu des œuvres. On en est venu à une telle démesure à ce stade de l'appropriation qu'on s'est questionné sur une valeur plus « réaliste » des œuvres d'art après un certain constat : « Pourquoi payer si cher ? Quelle est la valeur exacte d'un travail d'art ? ». Questions auxquelles il est impossible de répondre. C'est une bonne chose au fond. L'intérêt se renouvelle avec la chute de ces valeurs.

**M.M.** : *Que dire des réseaux de galeries de Montréal ?*

**A.M.** : Les centres autogérés ne sont plus ce qu'ils étaient il y a seulement dix ans et rejoignent aujourd'hui

davantage l'esprit qui règne au sein des galeries à caractère plus commercial. Ces centres, permettent à des artistes de s'occuper davantage de leur propre travail sans nécessairement tenir compte de l'aspect lucratif du travail. Et les galeries commerciales s'occupent davantage de cet aspect. Ces deux réseaux se complètent. Il serait bon pour tous de favoriser une interaction. De plus en plus, des artistes exposent dans les deux réseaux. Ce sont deux façons valables de faire connaître son travail.

**M.M. :** *À part les regroupements d'ateliers et de galeries qui favorisent une diffusion plus importante des œuvres, par quels moyens envisagez-vous une diffusion plus étendue ?*

**A.M. :** Les regroupements se font davantage pour faciliter une certaine démarche de financement au détriment, souvent, d'une quelconque communauté d'esprit. Les alliances auraient peut-être plus de force si on se regroupait autour d'idées ? Mais on vit une période où l'individualisme règne en roi et maître. Donc, il est bien difficile de se regrouper autour d'une même idée.

**M.M. :** *À l'exemple des artistes politisés d'il y a une vingtaine d'années, croyez-vous que l'engagement social, dans les années 90, demeure une priorité ?*

**A.M. :** Il y a toujours des artistes préoccupés par l'engagement social. Il y a toujours des événements publics, des « happenings ». Aujourd'hui, les musées récupèrent ce genre d'événements. Il y a quand même des œuvres publiques par lesquelles l'interaction est possible. Principalement, le rôle de l'artiste, c'est de faire de l'art. De l'art qui amène de nouvelles idées. La principale chose c'est d'en faire. Le reste est affaire de hasard.

Quand on développe une idée en art, elle ne s'adresse pas à un public en particulier. On travaille sans y penser. C'est ensuite, dans les liens que les artistes et les intervenants vont nouer avec le public que la communication doit se faire le plus simplement possible. Ce qui m'intéresse, c'est l'interaction. Si une personne voit des choses que je n'ai pas vues, tant mieux ! Il y a une idée de base puis les questions qu'elle soulève.

**M.M. :** *Les études pour un artiste, est-ce important ?*

**A.M. :** Ça dépend du moment où tu étudies. Quand j'ai fait un baccalauréat en arts plastiques après des études en mathématiques, le milieu que j'ai fréquenté était encore empreint par l'esprit de l'école de Borduas. Les professeurs étaient anti-académiciens. Pourtant, il manquait à ce moment (à la première moitié des années 80) de culture générale dans les universités. Il y avait comme un trou noir. On avait soif de connaissances. On avait l'impression de sortir désarmés des Cégeps, sans emploi en vue. L'Université était la solution, pour y trouver l'histoire mais aussi, des métho-



Arthur Munk, *Espace probable II*, 1992. Huile sur toile; 122 x 51 cm.

des de travail.

**M.M. :** *Cette formation en arts plastiques après des études en mathématiques, était-ce une évidence ?*

**A.M. :** Oui. Je n'y ai pas vraiment réfléchi. Étudier les arts plastiques à l'Université m'apparaissait nécessaire. À force de voir le travail des autres, que ce soit à travers l'histoire ou plus près de nous, on devient plus critique face à son propre travail. C'est aussi une façon de se situer.

**M.M. :** *Dans une certaine contestation ?*

**A.M. :** Oui. Je conteste une forme de nihilisme social. En faisant de l'art, donc en travaillant sur des choses



Arthur Munk, *Espace probable I*, 1992. Huile sur toile; 122 x 51 cm.

qui ne sont pas nécessairement utiles, on conteste toujours. Le problème majeur aujourd'hui c'est qu'on forme les gens pour qu'ils fonctionnent. Et ça, c'est absolument matière à contestation.

**M.M. :** *Qu'est-ce qui vous inspire dans les autres manifestations artistiques ?*

**A.M. :** La poésie. Je m'intéresse aux écrits des années 50 et 60. J'aime le théâtre de Sam Sheppard. Toute la période Beatnik, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, où la recherche d'une identité devient tellement absolue qu'on en vient à l'anti-identité. On n'a pas à se soucier de la « touche » de l'artiste pour l'identifier. On a à faire les

choses, point. Cela a d'abord influencé les artistes du Pop Art. Andy Warhol est un vrai Beatnik. L'idée première n'est pas qu'il soit reconnu mais qu'on reconnaisse les objets dont il s'est servi pour faire de l'art. Cette attitude déplace la valeur qu'on a mise sur le « personnage-artiste » pour la mettre sur l'objet. On peut apprécier un travail d'art sans pour autant tenir compte de la personnalité de l'artiste qui l'a produit. C'est une distance nécessaire à prendre, à mon avis. Elle participe à l'indépendance de l'objet, à sa vérité.

PROPOS RECUEILLIS PAR MANON MORIN