

PAYSAGE
NOUVELLE VAGUE



Galerie de l'UQAM

17 juillet — 9 août 1987

PAYSAGE
NOUVELLE VAGUE

Jeffrey Spalding

Jim Reid

Howard Simkins

Richard Storms

Tom Hopkins

David Bierk

Landon Mackenzie

Peter Stephens

Douglas Kirton

PRÊT DES OEUVRES

Artspace tient à remercier tous ceux qui ont gracieusement accepté de prêter des oeuvres, afin que puisse avoir lieu cette exposition: mentionnons tous les créateurs de ces oeuvres, l'Alberta Art Foundation, la galerie Lacerte et Guimont, Suzan et Will Gorlitz, la galerie Grunwald, Jane Kirton, le prêt d'oeuvres d'art du Musée du Québec, la galerie Sable-Castelli, l'Université de Lethbridge, la galerie Waddington et Sheill, les industries Westburne ainsi que la galerie Wynick-Tuck.

Texte traduit de l'anglais et abrégé par Dominique Cyr.

Supervision de la traduction et de la publication
Christian Ekemberg et Patrice Lefebvre.

Illustration de la couverture:
Tom Hopkins, *Love and Fear 2*, 1985/86. Huile sur toile.

UN MESSAGE DU MINISTRE

Il me fait grand plaisir d'adresser mes meilleurs voeux de succès à tous les organisateurs et participants de l'exposition itinérante *Paysage nouvelle vague*.

Le groupe Artspace, organisateur de cette exposition, a tenté par le biais d'un tel évènement de rassembler divers artistes canadiens originaires de différentes parties du pays, unis par une même conception non conventionnelle du paysage. L'organisation d'une exposition itinérante de cette envergure est une initiative qui mérite à ses auteurs, le groupe Artspace, toute notre considération et notre reconnaissance. En fait, la tenue d'une telle exposition permettra à un large public de prendre connaissance d'une nouvelle tendance en art au Canada, tendance qui sait être à la fois moderne et novatrice.

En participant à cet évènement, par le biais du programme d'initiatives culturelles administré par le Département des Communications, le gouvernement du Canada confirme son implication dans le parrainage de l'excellence artistique, qui est essentielle au développement de la vie culturelle au Canada.

Marcel Masse
Ministre des Communications

AVANT-PROPOS

Artspace est un centre administré par les artistes, situé à Peterborough, en Ontario. Il a débuté il y a douze ans en tant que modeste galerie, sise dans une boutique retranchée. Aujourd'hui, Artspace occupe une superficie de 9 000 pieds carrés, au second étage de l'édifice Market Hall, dans le centre ville historique de Peterborough. Consacré au support des artistes régionaux, le centre Artspace n'en expose pas moins des oeuvres d'artistes contemporains de réputation nationale et même internationale. Artspace, par le biais de sa galerie et de ses possibilités de production théâtrale ou culturelle, offre au public toute une panoplie de manifestations telles que des expositions, des pièces de théâtre, des films, des concerts, des spectacles de danse ainsi qu'une pléiade d'autres événements et ce, tout au long de l'année.

Il est approprié pour une exposition organisée par un centre comme le nôtre, que le conservateur soit non seulement un historien de l'art, mais aussi un artiste. La sélection des artistes ainsi que la brochure elle-même témoignent de la sensibilité artistique de John Armstrong, aussi bien que de ses compétences académiques. Le succès de cette exposition est redevable en grande partie à ses efforts concernant les artistes participants, et à son travail méticuleux lors de la production du texte de cette brochure.

Ian McLachlan
président
Conseil d'administration d'Artspace

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les artistes pour leur enthousiasme et pour leur support concret de l'exposition. Ils nous ont généreusement fait don de leur temps en prenant part à des discussions sur leur travail et en préparant leurs oeuvres pour la présentation. La collaboration et l'aide apportées par les employés et par la direction des galeries représentant les artistes demeurent incalculables, et elles témoignent de leur engagement envers ces artistes. Les personnes ayant généreusement accepté de nous confier leurs oeuvres, prêteurs privés, corporatifs ou institutionnels, ont participé à leur façon au succès de l'exposition itinérante; pour cela, nous leur devons des remerciements tout spéciaux. Le centre hôte Artspace, sous la direction de David Bierk en collaboration avec Sharon Hamilton, a pris en charge l'administration et la publicité de cet ambitieux voyage effectué par l'exposition. *Paysage nouvelle vague* a débuté au centre Artspace le 16 mars 1986. Les plinthes marbrées destinées à rehausser l'éclat des murs sont l'oeuvre de Linc Hopkins et de Shona Judd. Nous devons à la minutie de Jeremy Jones la qualité du travail de reproduction photographique et le dynamisme entourant les portraits des artistes. La brochure et l'affiche de l'exposition résultent de la parfaite combinaison du graphisme raffiné de Jean Lightfoot et de sa sensibilité face au projet. Scott Hardill, de Commercial Press, a entrepris avec zèle l'impression de la brochure. Dans le cadre d'un programme nommé "Artist in the Community Program" de l'université Queen's, Catherine Durcudoy a travaillé inlassablement à l'organisation et à l'installation des tableaux en vue de leur reproduction et de leur expédition. Le texte de la brochure est largement redevable aux suggestions et mises au point de Ken Marple, Lori Spring et Bettie Liota. La dactylographie du texte de la brochure a été effectuée par Brenda Tanner et Louise Huskisson. Finalement, je désire dédier cette brochure à Annie Smith, qui m'a encouragé et incité dès le départ à poursuivre ce projet d'exposition.

John Armstrong
Conservateur de l'exposition

INTRODUCTION PAYSAGE NOUVELLE VAGUE

Au début du 19^{ème} siècle, le Romantisme a été en réaction avec l'allégorie rhétorique empreinte de conventionnalisme. On a alors eu l'impression que le paysage naturel pouvait parler clairement là où l'intervention de la culture ne faisait que jeter la confusion. Le langage de ce nouvel art allait être universel, faisant appel aux sentiments plutôt qu'aux connaissances acquises. La poésie du paysage a alors pris des proportions épiques, élevant le genre modeste du paysage à un niveau mythique.

L'apparition de la peinture de paysages au 19^{ème} siècle a coïncidé avec le déplacement d'une large proportion de la population rurale vers les centres industriels urbains. La campagne fut représentée comme étant délaissée, ou alors elle fut idéalisée tout en évitant le pittoresque ou le sentimentalisme. Un peu prétentieusement, on déclara que le paysage appartenait au domaine de l'imaginaire. Les artistes se sont mis à chercher de nouveaux paysages par d'obligatoires explorations intellectuelles, ou dans des expéditions les menant aux confins de l'univers. La simple nature leur est apparue comme étant une voie d'accès à des émotions désormais non entravées et excitantes, et à une vision du sublime.

Les neuf artistes faisant partie de cette exposition se réfèrent de façon explicite ou implicite à cette vision et à cette utilisation du paysage au 19^{ème} siècle européen et nord-américain. Les stratégies de composition et de style du romantisme ont conduit les images contemporaines à la même théâtralité et au même tempérament exalté. Le style "retardataire" leur assure une impression fictive d'être de connivence avec Les Romantiques qui dès lors, sont susceptibles d'être parodiés. Dans les oeuvres présentées pour cette exposition, il est possible de retrouver quelques soupçons de cette ironie, mais toujours par le biais de l'affectif et du sublime... Nous sommes tantôt agressés, tantôt séduits dans la considération du sens du lieu lorsque ces visions interpellent nos affinités personnelles et implications politiques dans le paysage.

* NdT: En français dans le texte.

JEFFREY SPALDING

Né à Édimbourg, Écosse, 1951.

Au mur du studio de Jeffrey Spalding, sont épinglés une série de croquis des chutes du Niagara, ainsi que l'expression: "précision et force". Les croquis ont été faits à partir d'images des Chutes que Spalding a tirées de brochures touristiques, de diapositives ou de calepins de cartes postales. Les termes "précision et force" décrivent bien l'ivresse cathartique qui saisit celui ou celle qui est témoin de la chute éternelle de l'eau, à Niagara, rendue magnifiquement par Spalding. La précision, en parlant de peinture, ne peut aller sans un certain ordre, de la simplicité et une absence de confusion picturale...Spalding ne déçoit pas.

Les oeuvres de Spalding intitulées *Darkness* et *Night Fall*, sont de façon évidentes des reproductions des Chutes du Niagara. Pourtant, là n'est pas leur sujet profond; au contraire, il s'agit plutôt de la notion de phénomène qui est ici mise en relief. Bien que certaines parties des chutes ne soient pas représentées, celles-ci sont aisément reconnaissables, en ce que l'artiste a su recréer l'impression que l'on ressent à se tenir debout derrière la balustrade et à observer l'eau qui se précipite vers le bas, frolant l'observateur. Spalding avoue être tout simplement fasciné et intrigué par les étonnantes modifications de la couleur de l'eau, à mesure que celle-ci quitte son lit et se précipite dans le vide. L'ampleur du phénomène qu'est la chute est alors réduite à la simple observation de changements de couleurs, ce qui est une façon de la trahir.

Spalding a su amener ces observations de couleurs à un niveau artistique supérieur, par le choix de ses techniques et son matériel graphique. Ainsi, dans *Darkness*, l'eau est reproduite par le biais d'applications successives de couches de vernis transparent. La forte réflexion lumineuse ainsi obtenue oblige l'observateur à se déplacer devant le tableau, cherchant à éviter l'éblouissement de la lumière réfléchi. La profondeur réelle de l'eau est alors difficile à évaluer, l'épaisseur de la couche de vernis donnant l'impression d'une illumination provenant de l'intérieur même de l'oeuvre. Pourtant, il est possible d'apercevoir, sous la couche de vernis, la texture de la surface blanche, ce qui donne, en même temps qu'une impression de profondeur, le sentiment de la transparence absolue de l'eau. En opposition à cette transparence, la brume montante est opaque et d'une humidité rendue presque palpable par l'utilisation d'une peinture à base de cire d'abeille. Des reflets sombres semblent ralentir le mouvement de la brume, alors qu'elle flotte un instant au-dessus de la gorge. Aux yeux de Spalding, une peinture ne se contente pas de reproduire un fait concret, elle devient cette réalité. L'expression "précision et force" est donc tout indiquée pour décrire les procédés utilisés par Spalding, ainsi que leurs résultats.

HOWARD SIMKINS

Né à Toronto, Ontario, 1948.

Dans les trois oeuvres présentées ici, Howard Simkins apporte une touche de légèreté par rapport à ses tableaux précédents, qui sont des études de l'obscurité et du sombre. Simkins illustre alors des caves insondables ou des avant-scènes vides, derrière de lourds rideaux de peluche rouge à travers lesquels des mains sans corps effectuaient des tours de magie avec des cartes et où des poissons bondissaient mystérieusement dans les airs. Les couleurs de Simkins, pendant cette période, avaient l'austérité et la noirceur du Baroque espagnol. Simkins peint avec la paume de ses mains, avec ses doigts, ou avec une spatule, créant ainsi des contours imprécis rappelant des dessins d'enfants.

Le tableau intitulé *Dyer Straits* illustre l'immersion d'un bateau dans un chenal agité, sous l'oeil d'un phare à l'allure de poteau de barbier. Se basant sur un poème de Marsden Hartley, cette peinture raconte la noyade de deux frères; Simkins a su y créer une oeuvre de qualité picturale solide, et a démontré une certaine ironie dans la juxtaposition des tons gais de turquoise méditerranéen et de violet qui accompagnent le tragique naufrage.

Visit to Africa est hanté par un paquebot qui se fraie un chemin sur une mer déchaînée. Une sirène ombragée se tient sur le promontoire de "l'île déserte" indiquant son chemin au paquebot d'un bras déployé. Le personnage du centre suçote une paille, rappelant les anciens comiques de *Step and Fetch It*; le phantasmagorique aspect d'oiseau des autres personnages fait référence aux cérémonies tribales africaines.

Les histoires racontées par Simkins sont auto-référentielles, trouvant leur origine et leur fin par l'utilisation de la rime et du calembour que fait l'artiste. Ainsi, dans *In Search of the New*, le titre emprunté à une oeuvre de Hans Hoffman permet à Simkins d'adresser un clin d'oeil irrévérencieux au zèle missionnaire des peintres de l'abstraction chromatique.

Les trois peintures de Simkins présentées ici évoluent par le biais d'associations de mots propres à chacune d'elles. Ainsi, ces trois oeuvres pourraient faire référence à la tradition romantique de désastre maritime plutôt que d'imposants combats, Simkins propose des énigmes moqueuses de scènes marines avec une maladresse de sa main volontaire et inimitable.

TOM HOPKINS

Né à Summerside, Ile-du-Prince-Edouard, 1944.

Au cours des cinq dernières années, Tom Hopkins a créé des tableaux où le paysage semble soumis au personnage; un baigneur émergeant de la piscine, plongeant ou étreignant une autre personne se trouve parfaitement intégré dans son paysage exotique. Mais si les peintures présentées ici illustrent des scènes de vacances ou de loisirs, le paysage, lui, n'en constitue pas moins une riche métaphore.

Love and Fear 1 et 2 présentent des surfaces aquatiques impassibles qui rappellent immédiatement par le sujet et son traitement les *Nymphéas* de Claude Monet, à ceci près que chez Hopkins, on ne retrouve pas la vaste gamme chromatique de Monet, pas plus que l'abondante végétation qui se reflète sur l'eau ou que l'on voit vivre juste sous sa surface. Au contraire, ce qui frappe d'abord l'oeil dans ces deux oeuvres de Hopkins est la prédominance des blancs, des gris et des noirs, teintes achromatiques qui laissent pourtant percer de petits îlots de couleur: trois tâches de vert émergent à travers le gris de l'eau, suggérant l'étranglement et l'assourdissement du reflet de la végétation. De plus, la position des deux baigneurs semble introduire une interdépendance entre ces deux personnages: s'agirait-il de deux aspects différents de conscience, pour un seul et même homme?

D'autre part, il ne nous est pas possible d'apercevoir les yeux ou la figure du sauveteur (*Love and Fear 1*), pas plus que celui-ci ne tente de voir ceux du baigneur inconscient qu'il pourrait ramener sur la berge. Le fait que ce sauveteur ait été peint d'après une image de l'auteur réfléchi par un miroir met encore plus l'accent sur l'introspection et l'auto-observation. Si *Love and Fear 1* est effectivement une scène de sauvetage, le personnage est étrangement vouté, peut-être pour indiquer une attitude de soumission. Le baigneur inconscient serait alors caressé plus encore que secouru. Le rendu de la figure dans les teintes de violet et de rose suggère qu'il a déjà trépassé, impression amplifiée par la mélancolie des ombrages. Sa mort serait alors synonyme de perte, ce qui rappellerait le titre, qui exprime la peur de perdre l'amour. Le paysage romantique n'apporte ni le confort d'une narration auto-biographique, ni la distance d'une analyse désintéressée.

NdT: *Love and Fear* peut être traduit littéralement par "Amour et peur".

LANDON MACKENZIE

Née à Boston, Massachusetts, 1954.
Habite au Canada depuis 1955.

Landon Mackenzie a su faire sienne la romantique, nordique et très canadienne recherche d'identité par le biais de la nature sauvage. Ses premières peintures du Yukon sont empreintes de cette nature, des cycles de survie des animaux de proie. Les interrogations que l'artiste présente sur le fait de se reproduire, de nourrir les petits, de chasser et d'être chassé ramènent inévitablement à une réflexion sur la complexité artificielle de la société humaine.

Après avoir constitué une part moins importante de ses oeuvres précédentes, l'habitat de la faune nordique est devenu le sujet principal de ses derniers travaux. Les quatre esquisses présentées dans le cadre de cette exposition ont été peintes à l'acrylique, au Yukon, en 1982. On peut considérer qu'elles sont des méditations de l'artiste sur son propre isolement, ainsi que sur ses émotions du moment. Quant aux deux grands tableaux de l'exposition, tirés de la série *Winter, 1984*, ils présentent des paysages quasi scatologiques, habités par des arbres carbonisés et dépourvus de branches, que Mackenzie aperçut en circulant dans les décombres de l'incendie de Watson Lake, au Yukon, en 1982. La menace de l'incendie est illustrée par de sombres teintes de brun et par des noirs, alors qu'une mince couche de couleurs saturées semble témoigner de la fragilité de la vie.

Dans *Winter, 1984 (Industrial River)*, nous apercevons une mince ligne de feu isolée dans une forêt à flanc de montagne, sur la rive éloignée du lac. La terre entrevue est indistincte, à l'abandon. Les langues de feu scintillantes et les lourds mouvements de la rivière et du ciel sont les seuls signes de vie. Nous devinons vaguement que la rivière évolue hors des frontières du tableau, témoignant d'une situation qui est plus que spécifique ou locale.

Nous retrouvons, dans *Winter, 1984 (White Moon)*, comme auparavant dans *Winter 1984 (Industrial River)*, l'image d'un incendie au loin, dans la forêt à flanc de montagne. Cette fois, en arrière-plan un lac couvert de neige est éclairé par une lune ronde, entourée de son halo. Un personnage témoin apparaît ici, sous la forme d'un animal nocturne qui s'introduit comme de force: à la droite du tableau. La luminosité de la lune semble se confondre avec la blancheur du lac glacé, éclipsant au passage la vision sombre des arbres, des édifices et de la gerbe lointaine. La lumière est trompeuse; le "témoin" et le spectateur sont laissés à eux-mêmes devant la brillante surexposition reflétée dans le tableau, ou devant l'ombre imprécise et fautive. La pénombre mystérieuse dévoile un vide ou une clairière qui ne constitue pas ici l'essence d'un paysage, mais bien ce qui en reste.

DOUGLAS KIRTON

Né à London, Ontario, 1955.

C'est l'aspect visqueux du pigment, tant au niveau matériel que chromatique qui procure à Douglas Kirton toute sa fécondité. En 1981, une série d'intérieurs peu profonds furent prétexte à l'effet de son intérêt pour la coloration et profondeur de la technique des glacis. Dans *Intoxication /1984/86*, les quatre pièces qui sont des paysages ont des racines romantiques en ce qu'elles conservent un traitement réaliste.

Un procédé revient toujours chez Kirton: dans *Swamp*, une peinture récente, nous avons une vue rasante de la rivière; la reproduction de la surface liquide et de sa flore illuminée se résume à un virtuel abrégé des techniques d'application de la peinture, les lavis lyriques servent de fond à d'énergiques mouvements de la spatule. Dans *Intoxication: Scotch Glass*, l'application grossière de la peinture dessine le jeu de la lumière scintillante sur le verre, ainsi que sa réflexion. La peinture épouse le grain d'une couche sous-jacente, faite d'une épaisse pâte à modeler. Le dégradé des volcans, de la montagne et du lac est réalisé dans une combinaison évidente de blanc et de noir, avec l'ajout occasionnel du bleu azuré pur utilisé dans les ciels. Kirton évite les gris chromatiques, complexes et allusifs, qui prêtent à l'évocation de l'atmosphère préférant mettre en valeur l'origine synthétique de la couleur.

Cette relation qu'a Kirton avec son médium intensifie l'isolement qu'il ressent face aux paysages qu'il décrit. Dans *Intoxication: Volcano* et dans *Intoxication: Volcano and River*, le sommet d'une montagne séparé par une couverture nuageuse dans un réalisme éthéré est un sujet romantique qui nous est familier. Par contraste ces volcans nous rappellent la marque particulière de romantisme prosaïque du National Geographic, qui marie l'objectivité scientifique avec le spectaculaire. Le tableau de Kirton s'intitulant *Scotch Glass* est accroché au dessus des volcans. Son échelle plus grande que nature lui donne une certaine autorité si on considère l'échelle réduite des paysages. Le choix de l'échelle apparaît aussi arbitraire que la juxtaposition des illustrations dans les magazines - source clairement avouée de la peinture de Kirton.

Intoxication: Forest Interior et *Swamp* respectent la tradition du paysage du 19^{ème} siècle, tout en parodiant l'école dite de plein air*. On y retrouve un vert musqué transparent comme la sève, accompagné d'un jaune abrasif, de turquoise de craie et de blanc osseux. Cette palette de couleurs sert à décrire des endroits humides, soustraits à la lumière dans les limites rigoureuses du soleil. Ici, le romantique est renouvelé, avec des conventions tout à fait particulières, de ses propres conventions. Dans ces conditions, le paysage naturel est issue de la culture, et l'apparence de la réalité une invention de la peinture.

* Ndt: en français dans le texte.

JIM REID

Né à Toronto, Ontario, 1955.

Jim Reid creuse et colmate de peinture les surfaces de ses paysages qui recréent les sols arides et fragiles qui ne permettent que difficilement à la vie de subsister. L'artiste approche la nature avec son passé de biologiste. Vue de loin, la description précise se dissout en une perspective atmosphérique brumeuse. De plus près, le collage superposé de bric-à-brac, lié par la peinture affirme l'intervention de l'artiste.

Pendant sa période de formation, Reid a peint. Le défi pictural qu'il s'était donné concernait aussi bien la vraisemblance de l'atmosphère que le flou graduel que prenaient les formes éloignées de l'oeil du peintre. Sa technique consiste en des applications successives, de papier de riz teint, sur un collage de matériel et un fond de couleur rendant l'atmosphère comme une substance tangible et humide. Ainsi, dans *Cascade Mountain*, le ciel obstrué empêche de voir le sommet de la montagne, excluant du même coup une éventuelle évaluation de sa hauteur, alors qu'une vaporisation diffuse de la couleur évoque le brouillard, dans *Mer Bleue Bog*.

Reid partage son temps entre de longues périodes de travail devant son sujet, et ses excursions au studio. Il y a installé de larges panneaux de contreplaqué, sur lesquels il peint des oeuvres de dimensions panoramiques. Après avoir dessiné le contour de base de ce que sera l'oeuvre, Reid rapatrie les planches de contreplaqué au studio, où il s'attelle à la tâche à l'aide d'une toupie et de ciseaux. Les deux peintures *Mer Bleue Bog* et *Cascade Mountain* ont été effectuées en grande partie à l'extérieur, en hiver; le froid a gravement limité le temps de travail quotidien, de même que l'adhérence des matériaux. Dans *Mer Bleue Bog*, les feuilles d'acier galvanisé représentant les minces surfaces de glace ont dû être fixées mécaniquement au contreplaqué. Les aulnes qui se trouvent au premier plan du tableau adhèrent grâce à du goudron, un dérivé pétro-chimique de substances qui se décomposent naturellement au fond des marécages. Toutes les difficultés d'ordre technique qu'a rencontrées Reid l'auront forcé sans cesse à improviser. L'aspect moyen de fortune des images fait valoir une réalité peu présente dans des reproductions habituelles de tels paysages.

NdT: *Mer Bleue Bog* pourrait être traduit littéralement par Marécage Mer Bleue.

RICHARD STORMS

Né à Wellington, Kansas, 1955.

Ce n'est pas d'hier que Richard Storms s'amuse à créer des espaces théâtraux ambigus. Dans une exposition tenue en 1983, il avait installé aux murs de la galerie des blocs de bois lourdement colorés, éclairés de façon à créer de multiples ombres. Puis, dessinant autour de ces ombres, Storms avait produit des impressions conflictuelles de perspectives et de surfaces.

Pour Storms, le paysage est un moyen de réunir un sujet donné au pur plaisir de peindre, sans pour autant abandonner son exploration du drame imminent. L'artiste peint en se plaçant en un point de vue assez bas, offrant ainsi l'image d'un avant-plan élevé. Dans *Rocks and Cliff*, un plateau ondulant descend vers la droite et disparaît brusquement dans une gorge. La texture du roc et de l'herbe disparaît dans les coups de pinceau saccadés de l'artiste, ce qui confère au tout une impression de mouvement qui ne peut que diriger l'oeil sur le précipice.

Dans *Western Cap*, la vague du premier plan prend son élan avant de se briser sur la jetée. Dans les deux peintures, un mouvement vertigineux est partiellement freiné par un simple schéma de composition d'emboîtements de surfaces planes, rappelant les constructions précédentes de Storms. La tension entre la peinture et son habilité à représenter est plus forte dans les deux esquisses à l'huile délavée sur papier, sans titre. A l'intérieur d'un rectangle circonscrit, Storms utilise sa facture "Wet into wet" pour exécuter un grand éventail de définitions et de tonalités. Dans une sombre prairie, des pierres étincelantes nous sont représentées que par quelques endroits où le pinceau a laissé la page vierge, nous laissant nous interroger sur le degré de volonté présent dans la disposition des pierres.

La plus récente des peintures de l'artiste présentée dans cette exposition, *Western Gap*, constitue en fait une exception en ce qu'elle représente un paysage localisable géographiquement dans ce cas, il s'agit d'une entrée au port de Toronto. La tour la plus rapprochée de l'observateur semble présager la colère et l'intransigeance.

L'ensemble des deux tours a l'air de vouloir faire obstacle au passage, puisqu'elles lancent des avertissements. Autant le plan que le creux de la vague qui attire notre attention sur la pointe de la jetée conspire à bloquer tout passage. Les signaux nautiques qui surmontent chacun des phares offre un avertissement. Comme dans les paysages imaginaires de Storms, une image d'un passé indéfini présage un futur incertain.

DAVID BIERK

Né à Appleton, Minnesota, 1944.

Les premiers vrais paysages peints par Bierk représentaient des faces abruptes des couches du précambrien, affleurant avec un réalisme digne d'une photographie, surtout au niveau de l'étude des textures. Cette peinture primaire de couches géologiques était accompagnée d'applications de glacis fumé, suggérant la présence de stratifications.

Comme l'indiquent les titres des travaux et des séries présentées dans le cadre de cette exposition, Bierk se base sur l'histoire de l'art pour produire ses oeuvres. Ainsi, *After Kensett* (d'après Kensett) constitue à la fois une référence directe à l'artiste et un rappel du courant "American Luminism", qui évoquait les impressions laissées par le crépuscule. Le soleil noyé dans l'horizon ainsi que la présence d'un missile esseulé peuvent être considérés comme le symbole d'un avenir incertain. Une odoriférante palette de verts et de jaunes chimiques contribue à créer une douceâtre et inconfortable semi-obscurité: ici, la nature se fait complice des machinations mystérieuses qui se trament.

Quant à elle, l'oeuvre intitulée *To John Constable* s'interroge sur la conviction qu'avaient les artistes anglais de l'époque romantique d'une certaine "vérité morale inviolable" détenue par la nature. L'homme en harmonie avec la vie campagnarde, tel que représenté est bel et bien oublié; ne subsistent que ces ormes frémissants. Le printemps verdoyant apparaît comme étant une victime aussi involontaire que vulnérable.

Les personnes qui le désirent peuvent consulter un album contenant des photographies peintes ainsi que des croquis à l'huile sur papier, disposés à cet effet. Cet album est constitué d'ensembles d'images prises lors de voyages qui ont mené Bierk de Terre-Neuve jusqu'à la Côte ouest des États-Unis et du Canada, en passant par la vallée de la rivière Hudson. Des séries de clichés ont été juxtaposées afin de recréer des panoramas de paysages, qui pourront être utilisés plus tard lors d'autres travaux. Ainsi, des effets possibles uniquement sur film ou en peinture sont combinés pour créer la qualité d'une vision désavantagée par une matérialité insistante.

PETER STEPHENS

Né à Guelph, Ontario, 1959.

Les oeuvres intimistes de Peter Stephens fournissent un véritable catalogue de reproductions du paysage. Qu'elles soient regroupées selon une configuration souple ou de façon à former une ligne, les références stylistiques y surabondent, mais sont unifiées grâce à l'utilisation stricte du noir et du blanc. Stephens commence par utiliser des panneaux pré-coupés, peints à l'acrylique noir. Il ajoute ensuite de la lumière au tout en appliquant une mince couche d'acrylique blanc, ou en utilisant de la paraffine, qui contribue à créer un effet fantomatique. Les paysages semblent ainsi apparaître entre les couches de cire, comme générés par une source interne de lumière. La qualité tri-dimensionnelle des tableaux se trouve rehaussée par les épais cadres noirs, qui constituent une sorte de boîte à ombres dans l'espace. A l'occasion, le cadre peut faire guise de fenêtre, ce qui amoindrit la lecture de l'image et renforce un effet de réduction des proportions.

After Ryder est une sorte de réponse aux inventions visionnaires de l'artiste, qui décrit des nuages violemment éclairés au-dessus d'une mer trompeuse. Stephens ne veut pas utiliser la technique d'Albert Pinkham Ryder, qui soumettait longuement ses oeuvres à des lumières directes et à de grands écarts de température, afin de produire des crevasses et des pertes d'éclat de la peinture. Cependant les incrustations entaillées ou fracturées des travaux de Stephens n'en font pas moins penser à ces procédés. Les formes aériennes détachées de leur support pictural sont laissées en flottement avec une délicatesse dansante qui démentit leur lourde masse.

That Was Then, But This Is Romantic Landscape Now est composé de dix-huit paysages, tous lumineux, mais différents par le sujet, le traitement et la période à laquelle ils ont été faits. Les sources d'inspiration de Stephens vont des dossiers de la bibliothèque publique à des monographies d'artistes de la tradition du paysage romantique. Ce matériel est photocopié et par la suite est représenté dans une irradiance sélective et contrasté. Les sommets illuminés de *Mountain* sont isolés au-dessus d'une zone d'ombre impénétrable. L'aspect liquide du ciel ainsi qu'une myriade de minces chûtes d'eau, dans *Waterfall 2*, rappellent les modelés vaporeux de Léonard de Vinci. Dans *Niagara Falls*, l'illumination de la cataracte et la lumière rayonnante de la ville remplacent le mystère de la nature, ainsi que le font les feux d'artifices de *Fireworks*. L'emblématique *Sunburst* devient une création céleste explosivé. *Storms* et *Volcano* fait étalage de la force destructrice de la nature. Dans chacune de ces oeuvres, le paysage mythique en est réduit à des jeux d'ombres et de lumières, à la fois iconoclaste et évocateur du paysage romantique, offrant une force d'évocation caractéristique du paysage romantique d'aujourd'hui.

LISTE DES OEUVRES EXPOSÉES

DAVID BIERK

From The Foothills, Sky Study, 1985.
Huile et pastel sur papier
53 cm X 76 cm.

After Kensett, 1986
Huile sur carton.
53 cm X 76 cm.

After Turner, 1986
Huile sur papier.
53 cm X 76 cm.

To John Constable, 1986.

Huile sur papier.
76 cm X 102 cm.

Livre: Photos et huiles sur papier.

Toutes les oeuvres ont été prêtées par l'artiste.

Toutes les oeuvres sont tirées de: Save The Planet Imaginary Landscape Series Homage To Tom Thomson, Frederick Church, John Frederick Kensett, George Inness, Post Modernism And The Planet Earth.

TOM HOPKINS

Love and Fear 1, 1985.
Huile sur tissu.
198 cm X 193,5 cm.
Collection de la Banque d'art du Musée de Québec, Québec, QC.

Love and Fear 4, 1985-1986.
Huile sur toile.
216,5 cm X 237 cm.

Courtoisie de la Galerie Lacerte et Guimont, Québec, Qc.

Untitled, 1985.
Huile sur papier.
76 cm X 56 cm.

Courtoisie de la Galerie Lacerte et Guimont, Québec, QC.

Tom Hopkins est également représenté par la Grunwald Gallery, Toronto, Ontario.

DOUGLAS KIRTON

Intoxication/1984/86, 1984-1986.

Cette installation comprend les cinq oeuvres suivantes:

Intoxication: Scotch Glass, 1985.
Huile sur toile.
51 cm X 41 cm.

Collection de Susan et Will Gorlitz.

Intoxication: Volcano and River, 1984.
Huile sur toile.
91,5 cm X 122 cm.

Collection de Jane Kirton.

Intoxication: Mountain Lake, 1984.
Huile sur toile.
91,5 cm X 122 cm.

Courtoisie de la Sable-Castelli Gallery, Toronto, Ontario.

Intoxication: Volcano, 1984.
Huile sur toile.
91,5 cm X 122 cm.

Courtoisie de la Sable-Castelli Gallery, Toronto, Ontario.

Intoxication: Forest, 1985.

Huile sur toile.
86 cm X 116,5 cm.

Collection de l'université de Lethbridge, Alberta.

Swamp, 1985.
Huile sur toile.
Diptyque:
panneau de gauche:
114 cm X 91 cm;
panneau de droite:
152 cm X 121 cm

Collsction de la University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge, Alberta.

LANDON MACKENZIE

Winter 1984 (Industrial River), 1984.
Acrylique sur toile.
195 cm X 221 cm.

Collection privée.

Winter 1984 (White Moon), 1984.
Acrylique sur toile.
183 cm X 213 cm.

Collection de l'université de Lethbridge, Alberta.

Yukon Summer 1982, 1982.
Acrylique sur toile.
25,5 cm X 30,5 cm.

Collection privée.

Yukon Summer 1982, 1982.
Acrylique sur toile.
30,5 cm X 40,5 cm.

Collection privée.

<i>Yukon Summer 1982</i> , 1982. Acrylique sur toile. 30,5 cm X 38 cm.	<i>A Visit to Africa</i> , 1984-1985. Huile sur toile. 78,5 cm X 108 cm.	Clouds, Waterfalls, Peak, After Georgia O'Keefe, Waterfalls II, After Washington Allston, Cloudburst, Bridge, Volcano, Range, Storm, Sunburst.
<i>Yukon Summer 1982</i> , 1982. Acrylique sur toile. 23 cm X 25,5 cm.	Courtoisie de la Sable-Castelli Gallery, Toronto, Ontario.	
Landon Mackenzie est représentée par la Wynick-Tuck Gallery, Toronto, Ontario.	<i>In Search of the New</i> , 1984-1985. Huile sur toile. 91,5 cm X 108 cm.	<i>After Ryder</i> , 1984/85. La série comprend cinq pièces. Acrylique et paraffine sur bois. Couvre tout environ 29 cm X 172 cm.
JIM REID	Courtoisie de la Sable-Castelli Gallery, Toronto, Ontario.	<i>Untitled</i> , 1986. Acrylique et paraffine sur bois. 30 cm X 272 cm.
<i>Mer Bleue Bog</i> , 1984. Acrylique, acier galvanisé, branches et papier de mûrier sur papier. Chaque panneau: 208 cm X 122 cm. Hors tout: 208 cm X 366 cm.	JEFFREY SPALDING <i>Darkness</i> , 1985-1986. Huile et cire sur toile. 40,5 cm X 41 cm.	Toutes les oeuvres ont été prêtées par l'artiste.
<i>Cascade Mountain</i> , 1985. Acrylique et gravier sur contre-plaqué. Chaque panneau: 218 cm X 122 cm. Hors tout: 218 cm X 366 cm.	Courtoisie de la Waddington and Sheill Gallery, Toronto, Ontario. <i>Blue Rainbow</i> , 1987 Huile sur panneau. 91 cm X 203 cm.	RICHARD STORMS <i>Rocks and Cliff</i> , 1985. Acrylique sur toile. 165 cm X 229 cm.
<i>Ravine</i> , 1984. Acrylique et herbe sur papier. 40 cm X 58 cm.	<i>High Falls</i> , 1987 Huile sur panneau. 203 cm X 76 cm.	<i>Big Valley</i> , 1985. Acrylique sur toile. 155 cm X 226 cm.
<i>Mer Bleue Bog</i> 1984 Acrylique et collage de papier sur papier. 40 cm X 58 cm.	PETER STEPHENS <i>That Was Then, But This Is Romantic Landscape Now</i> , 1984/86.	<i>Western Gap</i> , 1986. Acrylique sur toile. 195,5 cm X 165,5 cm.
Toutes les oeuvres ont été prêtées par l'artiste.	Acrylique et paraffine sur bois.	<i>Untitled</i> , 1985. Huile sur papier. Format du papier: 42 cm X 59 cm. Format de l'image: 32 cm X 46 cm.
HOWARD SIMKINS	L'installation comprend 18 tableaux, et couvre hors tout environ 93 cm X 340 cm. Titre des pièces, de gauche à droite dans l'installation:	<i>Untitled</i> , 1985. Huile sur papier. Format du papier: 42 cm X 59 cm. Format de l'image: 27 cm X 49,5.
<i>Dyer Straits</i> , 1984. Huile sur toile. 78,5 cm X 108 cm.	Cloud, Moonlit, Fireworks, Niagara Falls, Clouds II, Gap,	Toutes les oeuvres ont été prêtées par la Wynick-Tuck Gallery, Toronto.
Collection des Industries Westburne, Montréal, QC.		



Université du Québec à Montréal

Galerie de l'UQAM / Centre d'édition électronique / Imprimerie UQAM