AVENIRS ANCIENS *OLD FUTURES* ET NOUVEAUX PASSÉS *AND NEW PASTS*

LA PEINTURE CANADIENNE ACTUELLE *CANADIAN PAINTING IN THE PRESENT*

Robert Enright

En 2009, la Galerie Simon Blais à Montréal m'invitait à mettre sur pied une exposition de peinture consacrée à de jeunes artistes d'un peu partout au Canada. C'était un projet qu'il me tenait à cœur d'entreprendre, et ce, pour deux raisons : j'ai un penchant incorrigible pour la peinture et je continue de la défendre contre des critiques qui semblent aujourd'hui être le fruit de l'habitude plus que d'une réelle conviction. Mais la peinture demeure néanmoins une cible, et c'est en réaction à la controverse persistante entourant son statut que j'ai intitulé l'exposition *L'étincelle du phénix. Jeune peinture canadienne*. Si la métaphore de la

In 2009, I was asked by Galerie Simon Blais in Montréal to curate an exhibition of painting by young artists from across the country. It was a project I was happy to undertake for two reasons: I have an incorrigible weakness for painting, and I find myself still defending it from attacks that now seem more habitual than engaged. But painting remains a target, and in naming the exhibition, I was responding to its contested status. I called the show *The Phoenix Art: The Renewed Life of Contemporary Painting*. The metaphor of self-generated rebirth seemed right then, and it seems even more right today in surveying the sixty

painters included in *The Painting Project*. The art form I saw three years ago as having risen from the ashes of its rumoured demise seems even more richly feathered in this most recent congregation.

Canadian painters are conspicuously aware of the uses and abuses the art form has undergone in the course of its long and disputed history. There are painters who have picked up that history at recognized junctures and taken it in their own particular directions. Dorian FitzGerald paints a twenty-first-century baroque architecture of the quotidian; Wanda Koop has set her sights on inventing a pictorial language of mediation between figuration and abstraction; Arabella Campbell articulates painting's affinities with minimalist and conceptual practices; Tammi Campbell tapes together a version of modernism through the reconsidered artifact; Shaun Morin's pedigree comes from his street creds in the cartoon/graffiti world.

Beyond this historical cherry-picking, Canadian artists have shown even more specific negotiations with place and inherited history. In his relationship to the city of London, Ontario, Sky Glabush is not only painting the domestic architecture he sees when he walks to work, he is also painting through the eyes of Jack Chambers and Greg Curnoe, artists who saw the same places before him. It is almost impossible to make a landscape painting in Canada and not be haunted in some way by the Group of Seven, and particularly Tom Thomson, whose ghostly presence is a legacy as tangible as his crisp, attentive paintings. Not surprisingly, a thickener of irony gets mixed into the palette of many of our landscape paintings, and this is nowhere more evident than in the relationship between Aboriginal artists and the two-faced sense of history they inherit: the history of racism, and the history of how that attitude has been painted. A similar tendency toward skepticism characterizes the way we read history, so when it gets translated into painting (in artists as different as Kent Monkman, Joseph Tisiga, Mario Doucette, Chris Millar and Tim Moore), what often results is a carnivalesque retelling, the inherited story turned upside down and subjected to an inquiring and questioning eye.

On the other side of irony is homage and its tributary renderings. Québec painters have an especially layered understanding of the role abstraction has played in their past. In the work of Stéphane La Rue, François Lacasse, Francine Savard, Julie Trudel and Pierre Dorion, you can find refinements, recapitulations and reformations of the rich tradition of abstract painting practised by the Automatistes and their painterly progeny, Guido Molinari, Claude Tousignant and Charles Gagnon. These considerations of the legacy of painting in Québec are less a question of literal quotation than an awareness of a field of historical accomplishment that can be tapped at will because it is in the air. It's like painterly DNA.

So painting's pre-existence is a given and is observable in the wide range of approaches to the question of how to make a painting and what to make it from.

renaissance spontanée semblait bien choisie à l'époque, elle le semble encore plus aujourd'hui alors qu'il s'agit de passer en revue le travail des soixante peintres réunis dans le cadre du *Projet Peinture*. Car dans cette récente exposition la forme d'art supposément défunte que j'ai vu renaître de ses cendres il y a trois ans me paraît plus vivante que jamais.

Les peintres canadiens sont visiblement conscients des possibilités qu'offre la peinture et des attaques qu'elle a subies au cours de sa longue et tumultueuse histoire. Certains d'entre eux ont d'ailleurs repris des moments clés de cette histoire pour amener celle-ci dans une direction toute personnelle. Par exemple, Dorian FitzGerald donne un caractère baroque à l'architecture du quotidien du XXI^e^ siècle qu'il peint. De son côté, Wanda Koop a pour ambition d'inventer un langage pictural réconciliant figuration et abstraction, tandis qu'Arabella Campbell met l'accent sur les affinités de la peinture avec les pratiques minimalistes et conceptuelles. Tammi Campbell propose quant à elle une version du modernisme qui revisite la notion d'artefact et Shaun Morin tire ses antécédents de l'univers de la bande dessinée et du graffiti.

En plus de puiser dans l'histoire de l'art, les artistes canadiens expriment dans leurs œuvres un rapport particulier à l'espace et à l'histoire générale. Ainsi, dans ses tableaux représentant la ville de London, en Ontario, Sky Glabush ne fait pas que peindre les bâtiments qu'il croise lorsqu'il se rend au travail. Il les regarde aussi à travers les yeux de Jack Chambers et de Greg Curnoe, deux artistes qui ont vu ces mêmes endroits avant lui. Peindre un paysage canadien est presque impossible sans être hanté d'une quelconque manière par l'influence du Groupe des Sept, et en particulier par le fantôme de Tom Thomson, dont l'héritage est aussi tangible que le sont ses tableaux vifs et minutieux. Il n'est donc pas étonnant qu'une dose d'ironie entre dans nombre de nos paysages peints, et nulle part ailleurs est-ce plus évident que dans le rapport que les artistes autochtones entretiennent avec la double histoire dont ils ont hérité : l'histoire du racisme et celle de la manière dont il a été représenté en peinture. Une tendance similaire au scepticisme caractérise la façon dont nous interprétons l'histoire en général. Ainsi, lorsque celle-ci est transposée en peinture par des artistes aussi différents que Kent Monkman, Joseph Tisiga, Mario Doucette, Chris Millar et Tim Moore, il en émerge souvent de nouveaux récits aux accents carnavalesques où l'histoire est bouleversée et soumise à un regard interrogateur et critique.

À l'opposé de l'ironie, on retrouve l'hommage et ses diverses réinterprétations. Les peintres québécois ont une conception particulièrement nuancée du rôle que l'abstraction a joué dans l'histoire de leur pratique. Les œuvres de Stéphane La Rue, de François Lacasse, de Francine Savard, de Julie Trudel et de Pierre Dorion regorgent d'améliorations, de récapitulations et de rectifications de la riche tradition abstraite que leur ont léguée les Automatistes et leurs

Canadian painters are cognizant of what has been called "the problem of painting," but their reaction hasn't manifested itself in apology or defiance. There is evidence that the various strategies of provisionality, disengagement, "bad painting" and appropriation have had the effect of substituting interrogation for something closer to incorporation.

A number of critics, including Raphael Rubenstein, Barry Schwabsky, Alison Gingeras and James Elkins, have thoroughly outlined the history and current status of the medium, where, to use Schwabsky's streamlined characterization, "Positions are now multiple, simultaneous and decentered."[1] Gingeras sees new life in the old form; on the basis of the medium's unparalleled ability to address the mnemonic necessities of the human imagination, "Painting has regained a privileged status."[2] Gingeras argues that painting's inability to claim any sense of the fulness of memory has been to its advantage. The contradictions inherent in modernist painting – its ambiguities, flirtations with politics, critique of representation – have become virtues in a pluralist postmodern age. They demonstrate painting's claim to relevance and openness. The art form's old cloak of contradictions has been redesigned and is now worn as a many-coloured coat of justifiable and accepted contingencies.

Painting's contested status has actually been liberating and offered the medium opportunities to engage in hybrid practices. Painting is now a process of translation more than the articulation of certainty. In this regard, it's instructive to compare the ease with which Gerhard Richter was able to move between abstraction and representation with the outrage provoked by Philip Guston's shift from abstract paintings to the quirky figurative works referred to as "Late Guston." Richter's easy passage is a measure of how far painting has moved to accommodate a wider set of expressive possibilities.

Painting has also created a field of instability that its practitioners have been able to exploit to their decided advantage. Painting can say what it is and criticize that saying at the same time; it can say it is a portrait and then take the signposts of portraiture – readability and likeness – and obliterate them, as happens in the figurative paintings of Kim Dorland. In his landscapes, which are intended as tributes to the Group of Seven, he undercuts the representational character of the landscape with a ferocious materiality. Ben Reeves makes an image and then obscures it with a surplus of the very material that the image was made from in the first place. What we expect to see is interrupted by what we are made to see.

In many ways, painting has been able to turn its adversities into strengths. There is something of a low-grade Darwinism operating here in which the evolution of the species of painting can be traced through its capacity for adaptation. One of the measures of that flexibility is visible in the way painting has instrumentalized photography, both as a way of structuring the world and as a literal point of

fils spirituels Guido Molinari, Claude Tousignant et Charles Gagnon. Dans l'héritage de la peinture au Québec, il est moins question de citation littérale que de conscience d'un champ de réalisations historiques qui peut être exploité à volonté parce qu'il est toujours présent, comme une espèce de trait héréditaire.

L'existence préalable de la peinture peut donc s'observer dans les nombreuses manières d'aborder le problème du « comment » et de l'« avec quoi » peindre. Les peintres canadiens sont au courant de la soi-disant « problématique de la peinture », mais leur réaction ne s'est pas exprimée par une attitude de repentir ni de défi. Il semble au contraire que les diverses stratégies auxquelles ils font appel – provisionnalité, désengagement, *bad painting* et appropriation – ont eu pour effet de substituer à l'interrogation quelque chose qui s'apparente davantage à l'incorporation.

Plusieurs critiques, dont Raphael Rubenstein, Barry Schwabsky, Alison Gingeras et James Elkins, ont dressé un bilan rigoureux de l'histoire du médium et de sa situation actuelle, où « coexistent une multitude de positions décentralisées[1] », pour reprendre la formule succincte employée par Schwabsky. Gingeras perçoit un regain de vie dans la forme ancienne et affirme que « la peinture a retrouvé son statut privilégié[2] » en vertu de son incomparable capacité à combler les besoins mnémoniques de l'imagination humaine. Gingeras soutient que le fait que la peinture n'ait jamais prétendu rivaliser avec la richesse du souvenir a joué en sa faveur. Les contradictions inhérentes à la peinture moderne – ses ambiguïtés, ses rapprochements avec la politique, sa critique de la représentation – sont devenues des vertus en cette époque postmoderne et pluraliste, et viennent faire la preuve de la pertinence et de l'ouverture du médium. Le vieux manteau de contradictions dans lequel s'enveloppait la peinture a fait place à un halo multicolore de contigences admises et justifiables.

En fait, la controverse entourant le statut de la peinture a eu un effet libérateur qui a permis au médium d'évoluer vers des pratiques hybrides et de devenir aujourd'hui un processus de traduction davantage que l'expression d'une certitude. À cet égard, il est instructif de comparer, d'une part, la facilité avec laquelle Gerhard Richter a pu aller et venir entre l'abstraction et la figuration avec, d'autre part, l'indignation qu'a provoquée le passage de Philip Guston de la peinture abstraite à ces étranges tableaux figuratifs qu'on qualifie de « Guston tardif ». La transition aisée de Richter reflète tout le chemin parcouru par la peinture pour s'ouvrir à de nouvelles possibilités expressives.

La peinture a également créé un champ d'instabilité duquel ses adeptes sont parvenus à tirer un net parti. Elle peut dire ce qu'elle est, et critiquer en même temps ce qu'elle vient tout juste de dire. Elle peut, par exemple, se présenter comme un portrait, puis prendre les critères associés à l'art du portrait – la

departure to re-form that world. Dil Hildebrand has employed photographs of his studio as an armature over which he constructs a layered and painted space that reads more abstractly than photographically. Wil Murray hybridizes painting and photography in a different manner. Calling himself a "reluctant painter," he combines actual brushstrokes with photographs of brushstrokes in paintings he regards as constructions. His titling gives away another of painting's rhetorical strategies. His 2012 acrylic and photograph on panel in this exhibition is called *Not Not Trite Quotes Not Not Empty Politics Not Not Evangelism: It's Just Not Not Not The Hot and Cold Running Death Not Not The Vanity of the Morning's Casual Mourners*. One of the conventions of rhetoric was to define by negation. You would say what something is by saying what it is not. We can take Murray at his word: if his work is not the things he says, it is also everything he doesn't say it is. This is how painting functions. One of the panels in the collaborative work by Michael Dumontier and Neil Farber includes the text "If you keep your eyes open, this is magic in action." Their title isn't just the name of a painting. It is also a way of looking at and thinking about painting itself.

Dumontier and Farber indicate another of the ways that painting has escaped the limitations of its own history. By retreating into the anecdotal, the fragmentary and the contingent, they have avoided any master narrative associations assigned to painting. One of their multiple panels, included in the exhibition, is called *Two Drunk Uncles and a Giant Alligator*. It combines painting and two kinds of drawing: the uncles are rendered like awkward stick men; conversely their cabin and the oversized reptile are carefully painted. Like all their collaborative work, this painting seems to tell a story, but its telling stops short of utilizing conventional narrative procedures. What holds the paintings together is not that connections are made between one work and another. Rather, a sense of absurdity is consistently sustained, one that insinuates the possibility of danger. In *Party Germs*, the birthday boy wears his party hat on his nose to avoid any contact with germs. Similarly, the young boy in green shorts who is barely able to cling to the side of a steep mountain can take little comfort from the title of his piece, *Gravity will always help you down*. Just below the surface of these ostensibly benign paintings is a darker intimation of things going wrong, or simply not making sense. The paintings of Jason McLean illuminate an equally delightful disconnection. The point I'm making is that when story is used in contemporary Canadian painting, it is not held to any of the recognizable attributes of storytelling. Story provides the form, but the content provides the disruption.

Messing with narrative is only one of a number of ways that painters can step off the painting grid. The resistance of some artists is not so much to the content as to the category of the medium itself. Sarah Cale throws studio rags onto the back of a painted chair – a kind of insider's *objet trouvé* – and calls it a painting, insisting on the validity of transferring significance from the two-dimensional painting on the wall to the three-dimensional object in the gallery space.

lisibilité et la ressemblance – et les mettre de côté, comme c'est le cas dans les tableaux figuratifs de Kim Dorland. Dans ses paysages, qui se veulent des hommages au Groupe des Sept, Dorland sape le caractère représentatif du genre au moyen d'une féroce matérialité. Ben Reeves produit quant à lui des images qu'il masque ensuite partiellement avec le matériau même qu'il a employé pour les peindre au départ. Ce que nous nous attendons à voir est entrecoupé par ce qu'on nous oblige à voir.

Sur bien des points, la peinture est parvenue à tirer profit de l'adversité et à transformer ses lacunes en forces. Une forme subtile de darwinisme, selon laquelle l'évolution de l'espèce dite peinture peut être mesurée à sa capacité d'adaptation, semble être à l'œuvre ici. L'un des indicateurs de cette flexibilité est visible dans la façon dont la peinture a instrumentalisé la photographie, à la fois comme moyen de structurer le monde et comme point de départ pour reformer ce monde. Dil Hildebrand, par exemple, utilise des photographies de son atelier en tant qu'armature sur laquelle il construit un espace peint qui se lit davantage comme une abstraction que comme une photographie. Wil Murray propose quant à lui une autre manière d'amalgamer les deux médiums. Se décrivant comme un «peintre réticent», il combine de véritables coups de pinceau avec des photographies de coups de pinceau dans des tableaux qu'il qualifie de constructions. Les titres qu'il donne à ses œuvres révèlent une autre des stratégies rhétoriques de la peinture. Le tableau combinant acrylique et photographie qu'il présente dans cette exposition s'intitule *Not Not Trite Quotes Not Not Empty Politics Not Not Evangelism: It's Just Not Not Not The Hot and Cold Running Death Not Not The Vanity of the Morning's Casual Mourners* (2012). Or, la définition négative est l'un des procédés de la rhétorique classique. On dit ce qu'est une chose en énonçant ce qu'elle n'est pas. Nous pouvons prendre Murray au mot, car si son œuvre n'est pas ce qu'il dit, elle est également tout ce qu'il ne dit pas qu'elle est. C'est ainsi que fonctionne la peinture. L'un des panneaux que Michael Dumontier et Neil Farber ont réalisés ensemble porte d'ailleurs l'inscription suivante : «*If you keep your eyes open, this is magic in action*» [Si vous gardez l'œil ouvert, vous verrez la magie à l'œuvre]. Ce titre n'est pas que le nom d'un tableau ; il représente aussi une façon de regarder et de concevoir la peinture elle-même.

Dans leurs œuvres, Dumontier et Farber mettent en relief un autre des moyens grâce auxquels la peinture a échappé aux limites de sa propre histoire. En se repliant sur l'anecdotique, le fragmentaire et l'accidentel, les deux artistes ont réussi à éviter de reproduire les métarécits associés au médium. L'un des nombreux panneaux qu'ils présentent dans cette exposition s'intitule *Two Drunk Uncles and a Giant Alligator*. Cette petite œuvre mêle la peinture à deux types de dessins : les oncles sont représentés comme des bonhommes allumettes, tandis que leur cabane et l'énorme reptile sont peints minutieusement. À l'image de l'ensemble des œuvres collaboratives de Dumontier et Farber, ce tableau

Jeremy Hof effects a similar shift in how we think about what painting is. His *Blue Green Yellow Hand Sanded Layer Painting* is a gorgeous mongrel, part painting, part sculpture. Beth Stuart has also made paintings that have a sculptural presence; when they remain on the wall, her canvases seem more like objects than paintings.

The strategy of appropriation was a way of re-purposing painting's history. It allowed painters to re-historicize the medium and make the past a component of the art form's claim on contemporaneity. One of the additional effects of appropriation has been to free up artists from the expectation of absolute originality. In aesthetic terms, there has been an unapologetic return to the pursuit of beauty and the sublime. Fifteen years ago it would have been as inconceivable to talk about beauty in painting as it was to talk about the image of the heroic, angst-ridden painter that came down to us from the heyday of Abstract Expressionism. But the beauty cat got out of the bag and declared itself for what it was. The effect was that pleasure and not punishment became an aim and a strategy, and its appearance left a big Cheshire grin in the painted sky.

Beauty's declaration moves in two directions in Janet Werner and Melanie Authier. Werner's paintings are posed inside a world in which beauty conducts an ongoing conversation with its diametric opposite. The line she traces between the seductive and the freakish is an unsettling one. She is fearless in her attachment to style, glamour and celebrity, but she is equally fearless in her capacity to screw around with their conventions. The result is that her beauties are often distorted to the point of being grotesque. Authier puts an equal amount of pressure on beauty, but her push is toward its apotheosis in the painterly sublime. Her abstract paintings are almost hallucinatory in their sensuousness. If her interests lay with representation, she would be Fragonard engaging the Luminists to do her stage-lighting.

Canadian painting is intelligent, generous and polite. Consider *Making Strange*, a 51 × 61-cm oil on canvas painted by Elizabeth McIntosh in 2011. The notion of "making strange," either as a human interaction or an aesthetic accomplishment, involves a radical and disorienting perception. Here, there is no estrangement, no derangement of the senses. What the painting shows is a pair of tabletops, one small and circular, rendered as a whirl of orange and tan, the other larger and rectangular, tilted both to the left and from the top down, a distant memory of some kind of proto-Cubism. It hints at a moment when Cubism was just being considered as a possible way of rearranging space. A series of orange lines run at intervals from top to bottom, creating an awkward grid; each of the lines intersects with the tabletops to form legs. The only visibly strange thing is a silvery grey shape that sits at the bottom of the painting, as if Philip Guston had a pet rock. *Making Strange* holds delicate hints of a cluster of modern and contemporary painters – I also detect echoes of Motherwell, Sean Scully and

semble raconter une histoire, mais sans pour autant faire appel aux procédés narratifs conventionnels. Ce qui assure la cohésion entre les tableaux des deux artistes, c'est le sentiment constant d'absurdité évoquant la possibilité d'un danger qui en émane, plutôt qu'un quelconque lien qui aurait été établi d'une œuvre à l'autre. Dans *Party Germs*, par exemple, le garçon qui célèbre son anniversaire porte son chapeau de fête sur le nez afin d'éviter tout contact avec des germes. De même, dans *Gravity will always help you down*, le jeune garçon en short vert qui tente de s'agripper au flanc d'une montagne escarpée a peu de raisons de se réjouir du titre de l'œuvre, « la gravité vous aidera toujours à descendre ». Sous la surface de ces images apparemment inoffensives, quelque chose de sombre suggère que les choses sont sur le point de mal tourner ou qu'elles n'ont tout simplement pas de sens, une coupure que les peintures de Jason McLean mettent tout aussi délicieusement en évidence. Bref, quand la peinture canadienne contemporaine a recours au récit, celui-ci n'est pas tenu de respecter les critères reconnaissables de la narration. Le récit prête alors sa forme à la peinture, mais son contenu y introduit une rupture.

Subvertir le récit n'est qu'un moyen parmi bien d'autres pour les peintres de sortir des sentiers battus. Par exemple, la résistance de certains artistes porte non pas tant sur le contenu que sur la catégorie du médium lui-même. Sarah Cale jette des chiffons d'atelier sur le dossier d'une chaise peinte – une sorte d'objet trouvé pour les initiés –, puis qualifie le résultat de peinture en insistant sur la validité du transfert de sens qui s'est produit lors du passage du tableau bidimensionnel accroché au mur à l'objet tridimensionnel déposé dans l'espace d'exposition. Les œuvres de Jeremy Hof, dont son magnifique hybride mi-tableau, mi-sculpture *Blue Green Yellow Hand Sanded Layer Painting*, induisent un changement similaire dans la manière dont nous concevons la peinture. Beth Stuart réalise elle aussi des toiles à la présence sculpturale qui, tout en demeurant accrochées au mur, semblent être des objets bien plus que des tableaux.

La stratégie de l'appropriation est l'un des moyens qui ont été employés pour donner une nouvelle vocation à l'histoire de la peinture. Elle a permis aux peintres de réhistoriciser le médium et de faire du passé une composante de son aspiration à la contemporanéité. Elle a également eu pour effet de libérer les artistes de l'obligation de créer des œuvres absolument originales. Sur le plan esthétique, on a assisté à un retour assumé de la quête de la beauté et du sublime. Il y a quinze ans, parler de beauté en peinture aurait été tout aussi inconcevable que d'évoquer la figure héroïque du peintre tourmenté qui nous est venue de l'âge d'or de l'expressionnisme abstrait. Mais le concept de beauté a fini par se montrer au grand jour et à se donner pour ce qu'il est. Du coup, le plaisir s'est substitué à la difficulté en tant qu'objectif et stratégie, et son arrivée dans le paysage pictural a fait l'effet d'une véritable bouffée d'air frais.

Donald Baechler – but their suggestion is not so much estranging as endearing. I don't mean this as a condescension but as a way of recognizing that McIntosh is a perfectly Canadian painter in her attitude toward the history of the medium. She wears her influences on her sleeve. Her paintings often begin with a quotation or passage taken from modernist abstraction, which is then completely covered over as the painting develops. For her, tradition is a measure of pentimento and a recognition carried in the names she assigns the paintings: *From a Fauve Landscape*, *Picasso's Dream*, *Paul Klee Fragments* and *Sonia*, this last a tribute to Sonia Delaunay, a painter who has had a singularly important influence on McIntosh.

Revealingly, she called a rather elegant arrangement of grey, black and peachy squares done in 2009 *The Old Future*. By this measure, she and the tribe of Canadian painters of which she is a member are also concerned with what I want to call the "New Past." McIntosh's contribution to *The Painting Project* is *Art Nouveau*. The composition is dominated by a light brown pointed shape (actually consisting of two pieces of unpainted linen canvas) that runs top to bottom, as if it were a chaperone for the collection of arabesques that dance across the painting's surface. (These lyrical scallops and crescents of pink must be the inspiration for the name of the work). At the top of the painting, a rich black lozenge hangs like a floating island. Above it is a concentration of grey and white vertical marks that could be curtains of rain or reflections of light. The painting hints at everything from the atmospherics of West Coast landscape painting to a sense of design filtered through Matisse and the rhythmic flourishes of Art nouveau.

That these compelling gestures, marks and forms are both old and new, that they both arise from the past and anticipate the future, is what makes them especially Canadian. We are a painting culture hinged in two senses of time. Our future is a new past.

1 Barry Schwabsky, "An Art That Eats Its Own Head: Painting in the Age of the Image," in The Saatchi Gallery, *The Triumph of Painting* (London: Jonathan Cape, 2005). Available online at http://www.saatchi-gallery.co.uk/current/essays2.htm (retrieved February 28, 2013).

2 Alison M. Gingeras, "The Mnemonic Function of the Painted Image," in *Triumph of Painting*. Available online at http://www.saatchi-gallery.co.uk/current/essays.htm (retrieved February 28, 2013).

Chez Janet Werner et Melanie Authier, l'expression de la beauté prend des formes très différentes. Les tableaux de Werner s'inscrivent à l'intérieur d'un monde où la beauté est en dialogue constant avec son contraire, mais la ligne que l'artiste trace entre le séduisant et l'insolite a quelque chose de perturbant. Werner ne cache pas son goût du style, du glamour et de la célébrité, pas plus qu'elle n'hésite à en bousculer les conventions. Il en résulte que ses beautés sont souvent déformées au point d'avoir l'air grotesque. Authier met aussi l'accent sur la beauté, mais ses efforts s'orientent plutôt vers son apothéose dans le sublime pictural. Ses tableaux abstraits sont d'une sensualité presque hallucinatoire. Si elle s'était adonnée à la figuration, on l'aurait volontiers comparé à un Fragonard ayant confié ses éclairages aux luministes.

La peinture canadienne est intelligente, généreuse et polie. Prenons *Making Strange*, une huile sur toile de 51 sur 61 centimètres réalisée par Elizabeth McIntosh. La notion de « rendre étrange », qu'il s'agisse d'une interaction humaine ou d'une réalisation esthétique, implique une perception radicale et déroutante. Ici, pourtant, il n'y a ni aliénation ni dérèglement des sens. Ce que le tableau représente, ce sont deux dessus de table. L'un est petit, circulaire et couvert d'un tourbillon orange et brun clair, tandis que l'autre est plus grand et rectangulaire. Ils penchent tous les deux vers la gauche et vers le bas, et se présentent comme un lointain souvenir d'une espèce de proto-cubisme, une évocation d'une époque où le cubisme commençait tout juste à être envisagé comme manière possible de réorganiser l'espace. Une série de traits orangés traversent le fond de haut en bas, créant ainsi une grille maladroite et formant des pattes là où elles croisent les dessus de table. Le seul élément vraiment étrange dans ce tableau est une forme gris argenté située dans la partie inférieure de la toile et qui pourrait passer pour une roche tirée d'une œuvre de Philip Guston. *Making Strange* fait subtilement allusion à un petit groupe de peintres modernes et contemporains, y compris Robert Motherwell, Sean Scully et Donald Baechler, mais d'une manière attachante plutôt que rebutante. Il s'agit là non pas de condescendance de ma part, mais d'une reconnaissance du fait que McIntosh arbore une attitude tout à fait canadienne à l'égard de l'histoire de la peinture. Elle affiche ouvertement ses influences. Ses tableaux commencent souvent par une citation ou un passage puisé dans l'abstraction moderniste, qui est par la suite entièrement recouvert au fur et à mesure que l'œuvre avance. Pour McIntosh, la tradition implique une part de repentir et une reconnaissance qui s'exprime dans le titre qu'elle donne à ses œuvres : *From a Fauve Landscape*, *Picasso's Dream*, *Paul Klee Fragments* et *Sonia*, cette dernière étant un hommage à Sonia Delaunay, une artiste qui a eu une influence particulièrement importante sur McIntosh.

Le fait qu'elle ait intitulé un élégant arrangement de carrés gris, noir et pêche *The Old Future* (2009) en dit long, car McIntosh et la tribu de peintres canadiens

dont elle fait partie s'intéressent aussi à ce que j'appelle le « nouveau passé ». La contribution de McIntosh au *Projet Peinture* s'intitule *Art Nouveau*. L'œuvre est traversée de haut en bas par une forme pointue de couleur brun pâle, faite de deux morceaux de toile de lin brute, qui domine la composition comme s'il s'agissait d'un chaperon chargé de surveiller le groupe d'arabesques qui dansent sur la surface de la toile. (Le titre de l'œuvre doit certainement être inspiré de ces coquilles et croissants rosés.) Dans le haut du tableau, un losange noir flotte comme une île sous un amas de traits verticaux gris et blancs qui pourraient bien être un rideau de pluie ou des rayons de lumière. De l'atmosphère des paysages de la côte ouest jusqu'à une composition inspirée de Matisse en passant par les fioritures de l'Art nouveau, nombreuses sont les choses évoquées par ce tableau.

Que ces gestes, traits et formes soient à la fois anciens et nouveaux, qu'ils émergent du passé tout en annonçant l'avenir, voilà ce qui les rend tout à fait canadiens. Car notre culture picturale repose sur une double notion du temps. Notre avenir est un nouveau passé.

1 Barry Schwabsky, « An Art That Eats Its Own Head: Painting in the Age of the Image », dans The Saatchi Gallery, *The Triumph of Painting*, Londres : Jonathan Cape, 2005. En ligne, réf. du 28 février 2013, http://www.saatchi-gallery.co.uk/current/essays2.htm. [Notre traduction.]

2 Alison M. Gingeras, « The Mnemonic Function of The Painted Image », dans The Saatchi Gallery, *op.cit.* En ligne, réf. du 28 février 2013, http://www.saatchi-gallery.co.uk/current/essays.htm. [Notre traduction.]