

Le rôle des Québécoises dans les arts plastiques depuis trente ans

The Role of Quebec Women in the Plastic Arts of the Last Thirty Years

Rose-Marie Arbour and Suzanne Lemerise

Volume 20, Number 78, Spring 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55114ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arbour, R.-M. & Lemerise, S. (1975). Le rôle des Québécoises dans les arts plastiques depuis trente ans / The Role of Quebec Women in the Plastic Arts of the Last Thirty Years. *Vie des arts*, 20(78), 16–67.

Le rôle des Québécoises dans les arts plastiques depuis trente ans

Rose-Marie ARBOUR et Suzanne LEMERISE

C'est globalement que nous voulons cerner le rôle des femmes dans le domaine des arts plastiques au Québec, au cours des trente dernières années, domaine où il y a émergence et reconnaissance officielle de certains artistes, de certains styles, de certains médiums. Il n'y a qu'à feuilleter les articles de revue et les livres d'art (entre autres, les livres de Harper et de G. Robert) pour prendre conscience de l'importance numérique des femmes dans les pratiques artistiques — et ce, dès le XIXe siècle —, rôle beaucoup plus grand dans les arts que dans d'autres domaines bien fichés, tels le droit, la médecine, les disciplines scientifiques.

Dès les années trente, plusieurs femmes anglophones travaillèrent avec Lyman à la promotion de l'art contemporain. Plus tard, parmi les quinze signataires du manifeste *Prisme d'yeux*, publié en février 1948, on compte deux noms de femme alors que le *Refus global*, paru en août suivant, comptait sept noms de femme sur quinze signataires. Connaissant l'impact culturel et politique du *Refus global*, il est révélateur que les femmes fussent si nombreuses à le signer. Cependant, en février 1955, le *Manifeste des Plasticiens* n'est signé que par des hommes, et l'exposition de janvier 1959, intitulée *Art abstrait*, ne comptait aucune femme peintre¹.

Dans la décennie 1950-1960, officiellement du moins, les femmes artistes n'appuient pas le mouvement géométrique en peinture. Le post-automatisme leur est un champ d'exploration privilégié que d'aucuns vont qualifier d'alignement conventionnel sur les effets stylistiques de l'automatisme: «A Ottawa, on pense selon les modèles officiels américains et les artistes canadiens ne seront diffusés abondamment que s'ils se conforment à ces mouvements artistiques. A Québec, on est plus conventionnel, on a pris mesure sur le père Couturier, on aime les choses de bon goût, on a même admis l'abstraction lyrique, mais celle surtout véhiculée par les femmes peintres après l'automatisme»². En effet, l'ère de la Révolution tranquille s'ouvre en partie sous le signe du post-automatisme avec l'exposition



1

qu'organise la Galerie Nationale du Canada avec les membres de l'Association des Artistes Non-figuratifs de Montréal, dont neuf peintres sont des femmes sur un total de vingt-deux exposants. Ce sont Kittie Bruneau, Henriette Fauteux-Massé, Marcelle Ferron, Rita Letendre, Laure Major, Marcelle Maltais, Suzanne Meloche, Suzanne Rivard, Tobie Steinhause. A la suite de l'opposition entre le post-automatisme et l'intellectualisme du mouvement géométrique, il y eut identification de la peinture gestuelle (abstraction lyrique), aux états d'âme qualifiés de féminins: cri, sincérité, sensualité, élans instinctifs, émotivité. On constate donc que cette promotion nouvelle des femmes artistes, au début des années 60, a été promptement interprétée comme un encouragement à un certain académisme, en l'occurrence le post-automatisme, et la participation plus grande des femmes au système artistique a été immédiatement classée dans la catégorie de service reliée aux intérêts d'une classe culturelle dirigeante québécoise. Ce type de jugement à l'emporte-pièce se garde bien de mentionner les hommes peintres qui pratiquaient le post-automatisme, tels Dulude, Salette, Gendron, Ulysse Comtois, Jean McEwen, Pat Ewen, et d'autres.

Une étude récente³ fait assez bien ressortir la dévaluation institutionnalisée de la production des femmes dans le domaine des arts plastiques: elle montre que le profil du créateur en arts plastiques, homme ou femme, est le même sur le plan de la formation préprofessionnelle. Les différences se font voir au niveau de la pratique professionnelle: domaines réservés aux femmes, comme le batik et la tapisserie; exclusion presque totale de la sculpture et de la joaillerie; concentration des femmes dans le domaine de la peinture et de la gravure.

L'efficacité organisationnelle des femmes dans le domaine de la tapisserie justifie leur succès. On peut citer Edith Martin et son atelier de Trois-Pistoles, Marie-Jeanne Contant, dont l'activité se partage entre son atelier *Les Navettes volantes* de Sainte-Dorothée et l'animation du Centre de tissage Leclerc, à Mont-



1. Sylvia DAOUST
(Phot. Gaby)

2. Marie-Jeanne CONTANT
Tapis, trame de laine montée sur lin;
66 cm. x 86.

3. Louise GAUTHIER-MITCHELL
Le Tricycle, 1974.
Encre sur papier; 49,50 cm. x 67,30.

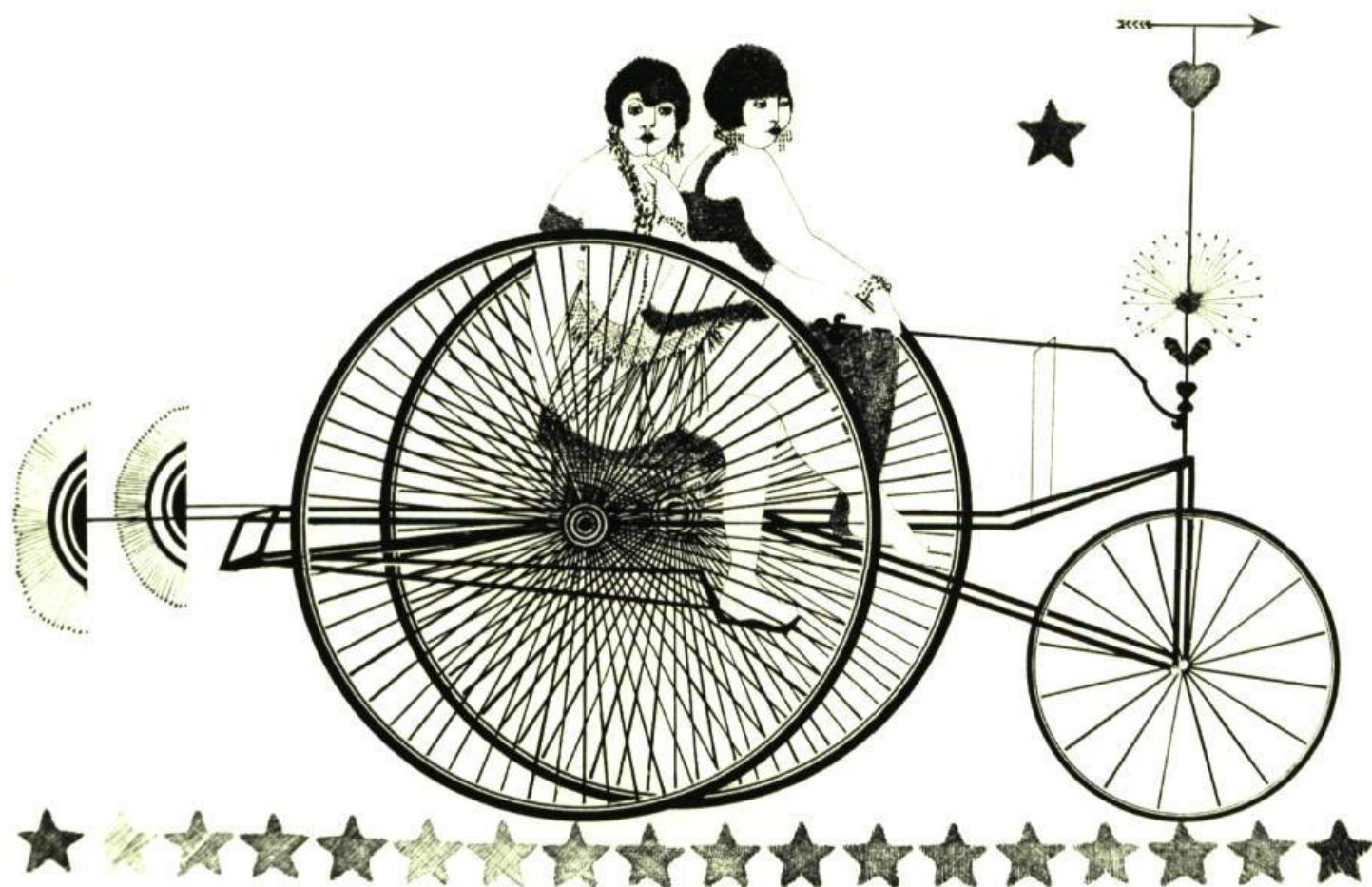
4. Laure MAJOR
(Phot. John Max)

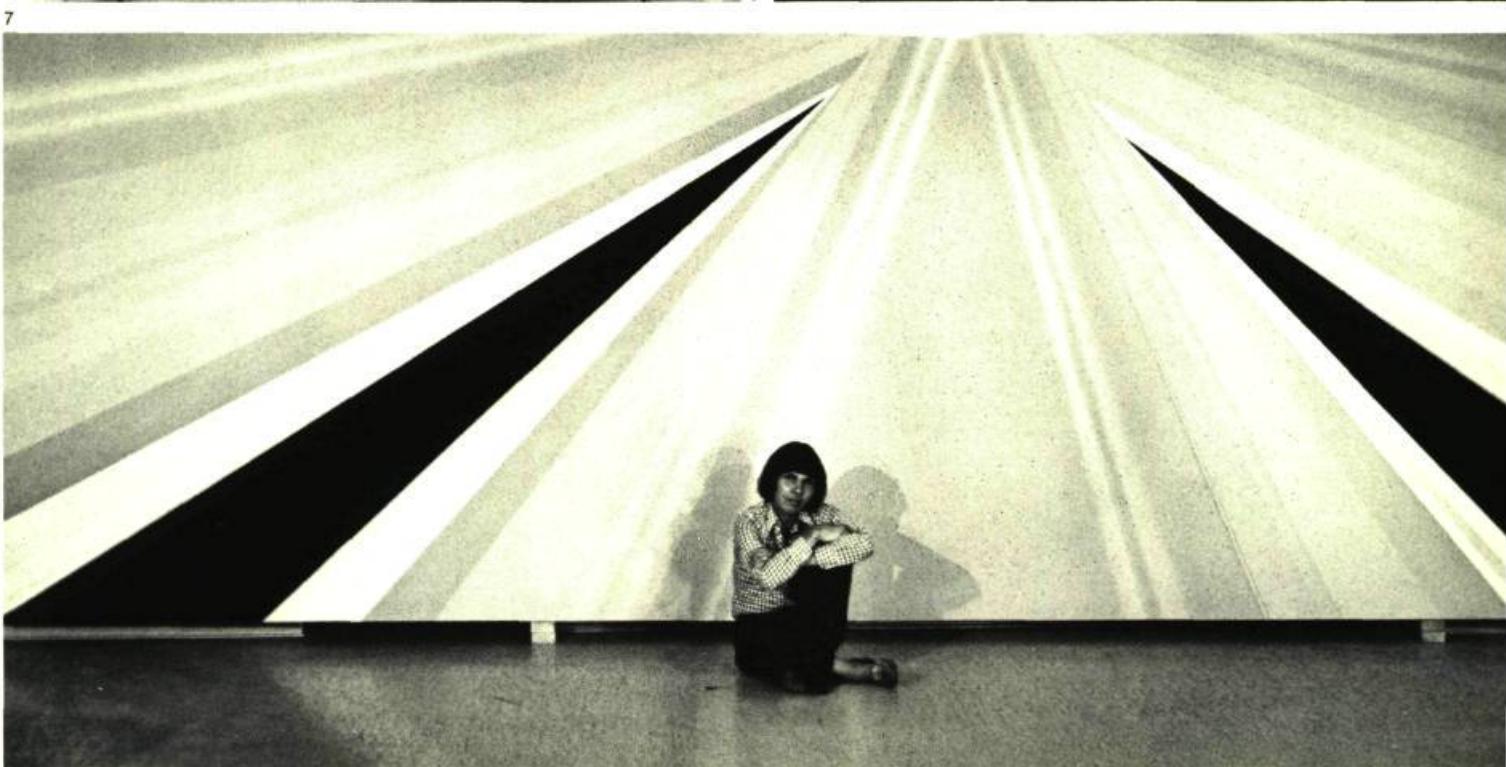
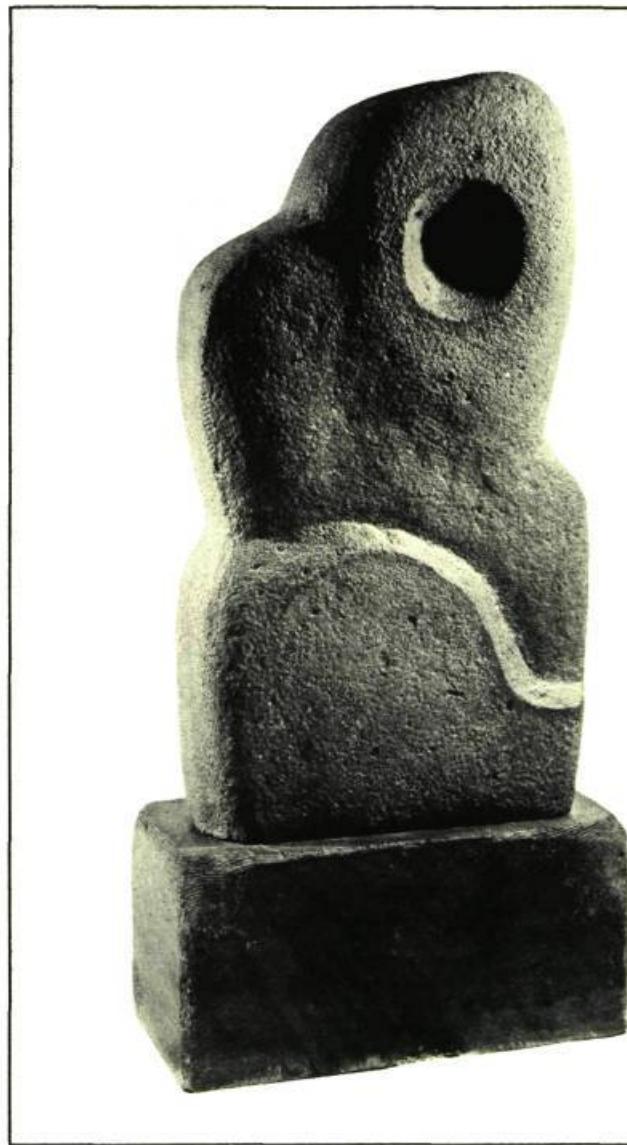
5. Francine LARIVÉE
Personne inhabilitée, janvier 1973.
Résine; grandeur nature.

4

5

3







9

6. Lise NANTEL
Un coke, one coke, 1972.
Tissu; 61 cm. x 122.

7. Rita LETENDRE
Solstice d'été, 1973.
Acrylique sur canevas; 2 m. 13 x 5,5.

8. Ethel ROSENFELD
Argus, 1972.
Queenstone; 18 cm. x 48 x 107.

9. Mariette VERMETTE
(Phot. Marthe Blackburn)

10. Bourassa construit
CEGEP du Vieux Montréal
Classe de céramique sous la direction
de Léo-Paul FOULEM, 1973.

11. Luce DUPUIS
Nature, 1972.
Polyester; Diam.: 38 cm.; base: 76 cm. x 35,6.
Collection de l'artiste.



10

11



réal. De plus, sur le plan de la reconnaissance individuelle, nous mentionnons, entre autres, Mariette Rousseau-Vermette, Monique Mercier, Louise Panneton. Depuis 1955, Micheline Beauchemin a dégagé la tapisserie de ses connotations régionalistes et matriarcales. Néanmoins, le préjugé n'en reste pas moins que la tapisserie est une pratique de type traditionnel dont la recette se résumerait à l'adéquation entre patience et femme. L'organisation matérielle de l'émaillerie et du batik est facilement adaptable à la vie ménagère, ce qui a amené un grand nombre de femmes à la pratique de ces techniques. Ces techniques, qu'on dit plus manuelles qu'intellectuelles, seraient pour cette raison le champ de prédilection des femmes artistes. A notre avis, jamais une telle raison simpliste n'aurait été invoquée par une critique sérieuse à propos de la production d'un artiste masculin, même émailleur. Plutôt que d'utiliser des catégories artistiques fondées sur la ségrégation, qui valorisent ou dévalorisent des techniques et des mouvements picturaux au profit d'une *avant-garde* masculine, il faudrait approfondir les conditions mêmes de ces pratiques. L'exemple de Françoise Sullivan et d'autres femmes sculpteurs est probant quant à la destruction de ces catégories ségrégationnistes; on a vite oublié, d'autre part, qu'une Sylvia Daoust, qu'une Anne Kahane, se sont affirmées très tôt comme sculpteurs; à partir de 1965, plusieurs femmes font partie de l'Association des Sculpteurs et exposent régulièrement: Yvette Bisson, Ethel Rosenfield, Lise Gervais, Claire Hogenkamp, Sarah Jackson, Lise Dupuis. Françoise Sullivan pratique la sculpture depuis 1960, la danse ayant été antérieurement son moyen d'expression. D'ailleurs, c'est le côté difficile et ardu de la danse qu'elle retrouve dans la sculpture, ainsi que

ses possibilités spatiales et rythmiques. Elle utilisa d'abord le métal, puis le plexiglas, à partir de 1969; non seulement elle dément le préjugé que les médiums mous et la prédominance de l'*instinct* caractérisent les femmes artistes, mais elle dément aussi celui de l'anti-intellectualité des femmes, quand, fortement impressionnée par l'article de Joseph Kosuth, *L'Art après la philosophie*⁴, elle entreprend une réflexion sur l'art conceptuel.

Historiquement donc, la place occupée par les femmes dans les arts plastiques n'est pas négligeable, bien que la majorité des artistes féminins demeurent dans la quasi-marginalité. Il y a autant sinon plus de femmes qui fréquentent les écoles d'art; or, l'accès à la reconnaissance officielle est presque entièrement réservée aux hommes. La critique d'art hebdomadaire confirme le privilège de la reconnaissance pour l'artiste masculin: un relevé des noms d'artistes critiqués révèle, en 1968, que dix femmes sont mentionnées contre soixante-quatre hommes et, en 1969, le rapport proportionnel est le même puisque quinze femmes sont citées contre quatre-vingt-deux hommes.

Escamotant de nombreuses étapes que devrait comporter une telle analyse, nous soulignons que dans le champ de l'art officiel deux aspects sont à considérer: l'historique et l'économique. Nous découvrons vite qu'on achète d'abord les œuvres des hommes et que les revenus de la vente sont plus élevés chez les hommes que chez les femmes⁵. Alors étudiante à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Francine Larivée était déjà consciente de la cote inférieure d'une signature féminine et omettait d'inclure son prénom en signant ses toiles. Comment peut-on, sans être ridicule, se pencher sur le problème de l'intégration des femmes dans le monde artistique, sans se préoc-

per parallèlement de son intégration sur le marché de l'art à partie égale avec l'homme? Sans être ridicule, peut-on s'interroger sur le rôle des artistes dans la société actuelle, sans s'interroger sur le pouvoir financier qu'ils représentent? C'est pourquoi, à la limite, nous ne pouvons pas différencier les problèmes d'un homme artiste de ceux d'une femme puisque leurs productions respectives sont fondamentalement liées aux impératifs du marché. Néanmoins, sur ces plans, une femme part perdante malgré tout. Nous laissons la question ouverte.

Le domaine de l'art ne comprend pas seulement les producteurs artistiques. Un vaste domaine paraartistique s'articule à divers niveaux autour de l'art, soit les secteurs de la promotion, de la diffusion, de l'enseignement, de l'entretien, des services. La femme y jouera-t-elle un rôle plus efficace et rentable que dans la production artistique? Deux des carrefours dynamiques pour la promotion des arts plastiques à Montréal furent la Galerie 1640, dirigée de 1961 à 1971 par Estelle Hecht, et la Galerie Agnès-Lefort; d'autres galeries, telles Marlborough-Godard, Média-Gravures, Espace 5, bien qu'aux antipodes quant aux productions exposées, n'en sont pas moins, chacune dans sa sphère, des plus importantes à Montréal et elles sont dirigées par des femmes. Un autre pas vient d'être franchi, qui ne manquera pas d'être taxé de féminisme: l'ouverture de la Galerie Powerhouse, entièrement consacrée à des artistes féminins. L'objectif de cette galerie est simple: étant donné que les galeries traditionnelles n'exposent qu'un nombre très limité de femmes, celle-ci leur est ouverte exclusivement. Cette possibilité nouvelle leur permettra, selon l'expression de ses fondatrices, de permettre aux «femmes en tant qu'artistes» de jouer un rôle dans la vie artistique montréalaise, à la condition de s'imposer les mêmes normes de qualité, quant au choix des œuvres, que dans les autres galeries officielles — le reproche d'amateurisme ayant été le prétexte de leur rejet de ce circuit. A un niveau différent, certaines femmes ont joué et jouent un rôle décisif dans l'orientation des politiques culturelles: le Musée d'Art Contemporain, la revue *Vie des Arts*, sont dirigés par des femmes. D'autre part, dans un domaine moins prestigieux mais dont l'objectif est de rendre la formation artistique accessible à tous, nul n'ignore le rôle décisif des femmes dans l'enseignement des arts, de la maternelle à l'université; dans ce domaine, on ne peut oublier l'importance d'Irène Senécal en tant que pionnière, et ce, pendant trente ans.

Nous considérons comme aussi important un autre secteur périartistique où les femmes ont une place considérable mais dont les statistiques ne peuvent évaluer les répercussions: c'est celui des souteneuses bénévoles de l'art et des artistes, idéologiquement similaire aux entreprises de *bonnes œuvres* de toute catégorie, institutionnalisées ou pas. Le culte de l'art a ses vestales à travers le bénévolat féminin dont les musées ont toujours profité (activités éducatives et visites guidées); le phénomène du bénévolat est encore plus caractérisé en province où, avant la création des centres culturels, toute la vie culturelle se cristallisait et se réalisait grâce aux cercles féminins qui dressaient les calendriers d'événements artistiques: représentations théâtrales, expositions, conférences. Bien que la plupart du temps ces événements ne fussent que le pâle reflet de ce qui se passait à Montréal ou à Québec, et que les productions locales fissent plus ou moins bonne figure face à cette



qualité artistique dont ils rêvaient, ces cercles féminins n'en contribuèrent pas moins à secouer l'ennui et l'apathie des petites villes et à préparer l'implantation des centres culturels dont les femmes continuent, d'ailleurs, d'être les principales animatrices. Elles firent longtemps contrepoids à la médiocrité des salles de cinéma et des *petites vues* des salles paroissiales. Si on reconnaissait le rôle de ces femmes, animatrices avant la lettre, la liste serait aussi longue que celles des artistes officiels religieusement dressée par un Ministère. Il ne suffit que de mentionner, parmi tant de noms, ceux de feu Mme Anaïs Rousseau, de la région des Trois-Rivières, de Mme Françoise Gaudet-Smet, dans la région de Sherbrooke, pour qui les cercles de fermières recevaient autant et plus d'attention que les vedettes artistiques qui se donnaient rendez-vous à sa maison de Claire-Vallée. Il y a encore ce travail en tandem, le plus anonyme de tous et passé sous silence, celui de ces femmes d'artistes ou de ces maîtresses dévouées. Le phénomène est loin de s'éteindre et est, parmi bien d'autres, le plus difficile à analyser objectivement, car il embarrassse tout le monde: tour à tour inspiratrice, conseillère, aide manuelle, secrétaire improvisée à vie, agent d'affaires et de promotion, modèle sans salaire, et, surtout, public de choix vingt-quatre heures par jour.

Sortons maintenant du champ artistique officiel et de ses domaines satellites, et entrons dans un vaste *no art's land* qui fait sourire tout artiste qui se respecte, mais qui, assez curieusement, est devenu, surtout depuis la flambée du Pop Art, une source d'approvisionnement en sujets, matériaux, attitudes qui viennent alimenter les nombreux mouvements d'anti-art, tels le Junk Art, l'Art pauvre, le Body Art, . . . Ce n'est plus la femme qui est le modèle, mais le monde qu'elle fabrique quotidiennement dans ce *no art's land* qu'est le chez-soi, avec sa cuisine, son salon, ses chambres à coucher, ses balcons ou ses parterres gazonnés et fleuris, ses cordes à linge; la fabricante d'objets faits-maison, la tricoteuse, la couseuse amateur, la faiseuse et élèveuse d'enfants. Ces objets et ces comportements sont récupérés par l'art d'avant-garde, fasciné par le quotidien: tous ces petits arts, tels l'art culinaire, l'art du maquillage, l'art de s'habiller, l'art de joindre les deux bouts, l'art de la consommation de programmes de radio et de télé, les *Hot lines*. Sauf le lieu où elles se produisent, quelle différence y a-t-il vraiment entre ces activités et celles de certains mouvements d'avant-garde? En 1917, Marcel Duchamp a eu le coup de génie de transférer ces objets quotidiens dans une galerie pour faire croire à l'absurdité du système de l'art: ce système ne s'en est jamais mieux porté. Ce que Monsieur Duchamp avait oublié de faire, ce fut de retourner les objets d'où ils venaient: son porte-bouteille à la cuisine, son bidet dans la salle de bain, ce qui aurait ainsi pu faire jouir du titre de galerie tout intérieur domestique et reviver ainsi la vie de celles qui y vivent. Ce que Monsieur Duchamp s'est bien gardé de souligner, c'est l'implication financière qui s'attachait à ses objets quotidiens dès qu'il leur avait fait franchir le seuil d'une galerie ou d'un musée, créant à sa suite une grande partie du marché de l'art contemporain. Mais ça, c'est l'histoire de l'impérialisme de l'art face à la vie de tous les jours, dont les femmes ont fait et font les frais. Un krach de l'art actuel est impensable dans le système capitaliste.

Un autre problème est celui du Nu: ce Nu, symbole de l'académisme en art, détrôné théoriquement par la *Joconde à moustaches* de

Marcel Duchamp, n'en a pas moins continué, pratiquement, une carrière glorieuse, culminant dans les photos de *Playboy* et les *nus sur velours* des *magasins de 15 cents*, qui, dans le vaste champ du camouflage d'interdits sexuels et de voyeurisme, dévoilent ce que ne dévoile plus la peinture. Il n'est pas étonnant qu'une femme artiste décide de prendre la relève en renversant la règle du jeu: les attributs sexuels masculins sont soumis à de saugrenus camouflages artistiques par Tanya Rosenberg, qui présentait récemment à la Galerie Powerhouse un attirail complet de cache-sexes dont les différentes allusions formelles allaient de la plus simple ironie et du calembour visuel aux dénonciations virulentes des politiques du sexe.

Le mythe de l'art pour l'art renait constamment de ses cendres, justifié alternativement par l'objectivité de l'art et/ou par son pouvoir de reflet de la vie intérieure, l'apolitisme et la haute technicité se rejoignant dans cette fuite des contradictions quotidiennes au profit du triomphe de l'ordre artistique. Un exemple récent de transgression de ce mythe a été tenté au théâtre, dans *Mon prince, un jour viendra*, par la troupe du Grand Cirque Ordinaire et, surtout, par le Groupe Mauve qui, délaissant la scène, présenta dans les centres d'achat un spectacle de pantomime puisé dans les expériences vécues quotidiennement par les femmes.

Se servir de l'art comme moyen de dénoncer la condition de la femme se retrouve également dans des manifestations artistiques même conventionnelles, telles les dessins oniriques et caustiques de Louise Mitchell, les *Poupounes* de Denise Landry-Aubin et les gros plans ambiguës des formes de Michèle Bastin dont le contenu est voilé sous un formalisme aguichant.

13



L'utilisation de médiums non-artistiques, telle la vitrine de grand magasin, a permis de nouveau au Groupe Mauve (chez Dupuis Frères, en 1971) de présenter à la femme de la rue une image d'elle-même qui ne soit pas une incitation à la consommation. La création d'environnements a l'avantage d'établir un lien plus direct avec le spectateur qui y circule; les appareils audio-visuels permettent d'enregistrer la réponse du spectateur et de transférer cette réaction dans l'organisation globale de cet environnement: cette possibilité de feed-back incite des artistes, telle Francine Larivée, à tenir compte de la réalité sociale des participants.

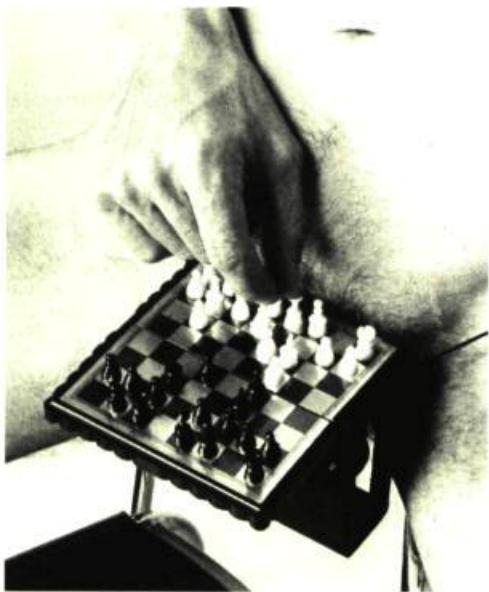
12. Tobie STEINHOUSE dans son atelier.

13. Micheline BEAUCHEMIN aux Grondines.

14. Marcelle FERRON.



14



15. Tanya ROSENBERG
Cache-sexe.

16. Henriette FAUTEUX-MASSÉ
Portrait d'un Jeune avocat.

17. Marcelle MALTAIS
Jeune Brésilien.
Huile.

18. Kittie BRUNEAU
Grenouille, 5/8, 1973.

19. Monique MERCIER dans son atelier.

20. Alice LÉVESQUE
Les Danseurs, 1974.
Huile sur masonite; 76 cm. x 61.
Collection de l'artiste.

15

16



21. Denise LANDRY-AUBIN
Viens, 1973.
56 cm. x 61.
(Phot. Michel Gascon)

22. Vitrine conçue et réalisée par MAUVE,
groupe féministe, pour l'exposition *Montréal plus ou moins?* du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

pants. Pour elle, la production artistique ne peut être séparée des contradictions de la vie quotidienne et, en ce sens, elle se sert de l'art pour révéler des problèmes sociaux. Aussi, les préoccupations esthétiques comme telles, de même que les problèmes purement techniques, n'ont pas de place dans son processus d'organisation de l'espace: «Il faut, dit-elle, que tu arrives à dire ce que tu as à dire avec le moins de dépendance possible.» D'où le rejet de la vieille notion d'autonomie de l'art, où les étapes progressives sont conditionnées par l'apprentissage et la maîtrise de certaines techniques, comme dans le monde du sport, par exemple. C'est pourquoi elle utilise sans discrimination les moyens plastiques traditionnels et les médiums tels le vidéo, les diapositives, le magnétophone, à titre d'outils seulement.

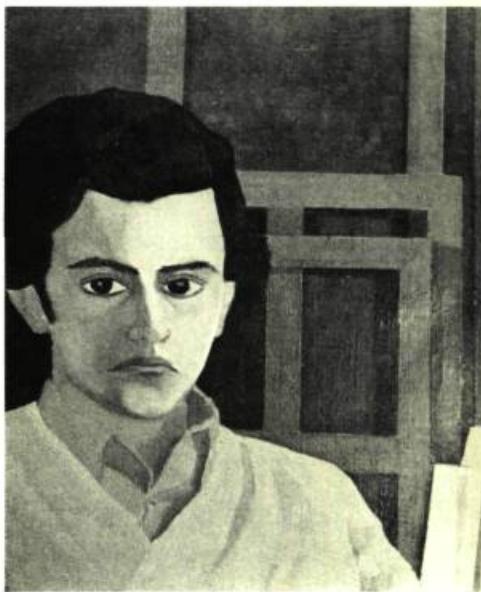
D'autre part, certaines femmes artistes ont pris position vis-à-vis la définition de la formation artistique conventionnelle donnée dans les écoles d'art, et plusieurs d'entre elles ont pris part activement à la contestation de 1968 à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal. Après avoir quitté l'Ecole, quelques-unes s'intéresseront aux manifestations culturelles non reconnues, tel l'art des patenteux avec Lise Nantel, Louise de Grosbois, Raymonde Lamothe. Après les événements d'Octobre, au Salon des Métiers d'Art de 1970, Lise Landry créa, parmi les exposants de la S.A.P.Q. (Société des Artistes Professionnels du Québec), une situation conflictuelle à propos des mesures de guerre: le soir du vernissage, sa peinture *Mensonge* fut dévoilée, montrant un Patriote accompagné de quelques lignes du manifeste F.L.Q.; à notre connaissance, aucune autre œuvre d'art ne véhicula un tel contenu politique à ce moment-là.

Cette tentative de bilan sur les rapports qu'entretiennent les femmes avec les arts plastiques se regroupe donc autour des deux axes suivants: l'intégration de l'art à la société fait apparaître la double difficulté pour les femmes d'y participer en tant que femmes d'abord, en tant qu'artistes ensuite. Le second axe s'articule autour de la notion d'art et de contestation: la mise en question d'une des fonctions de l'art, qui consiste à révéler les contradictions sociales touchant la femme et la société en général, est une des préoccupations majeures des femmes artistes. C'est pour cette raison que leur intégration dans l'art officiel est d'autant plus problématique.

Tanya Rosenberg, mettant la dernière main à son exposition de cache-sexes masculins à la Galerie Powerhouse (Automne 1974), s'entendit dire: «You must be dangerous!» Au vernissage de l'Exposition *Montréal plus ou moins?* au Musée des Beaux-Arts de Montréal, (Eté 1971), six dames en robe de mariée gravirent majestueusement les escaliers du musée puis, se retournant, se servirent de leur voile comme d'un linge «J» pour épouseter les colonnes du parvis. Une dame ébahie leur souffla: «Vous étiez pourtant si belles!»

NOTES:

- Le catalogue de l'exposition est néanmoins présenté par un texte de Fernande Saint-Martin.
- Yves Robillard, *Underground vs overground, ou comment s'en sortir, s'il y a lieu, ou bien y rester, en l'occurrence, in Québec Underground*, Montréal, Ed. Médiaït, t. III, p. 107.
- Rosarie Garon, *Les Créateurs en arts plastiques de la région métropolitaine de Montréal*, Service de recherche du Ministère des Affaires Culturelles, 1974; 159 p.
- Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*.
- Rosarie Garon, op. cit.

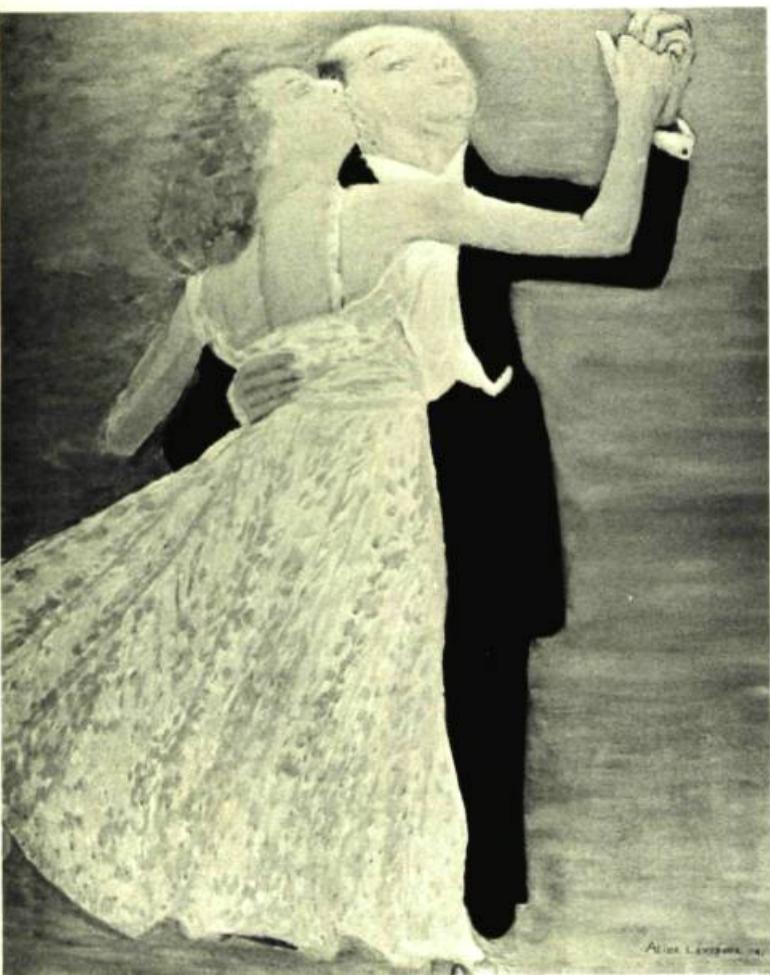


17



18





19



20

21



TEXTS IN ENGLISH

REALITY AND... HOPE

By Andrée PARADIS

This issue is centred essentially on some aspects of the involvement of women in the plastic arts. For us it is the opportunity of rendering homage, in this International Women's Year, to Canadian women, and to those of their sisters who have added art to their lifestyle. This issue does not, alas, claim to give a truly complete image of woman's activity in the domain of the arts. Even at the interior of the plastic arts it was necessary to limit the inventory and make up our mind to present only a few articles on important experiments which had not yet found place on our pages. It is also with regret that we have omitted the sections on cinema, theatre, literature, music and photography.

The financial difficulties that we are experiencing at present reduce our research possibilities to the bare minimum. In the same way, the number of our pages has been slightly reduced in order to facilitate our return to budgetary balance. We plan to return, in June and especially in September, to our usual presentation, and in advance we thank our readers for their patience and understanding. We dare to ask a little more of them in order to give the magazine the opportunity to regain its momentum: make us a donation, for which we will send a receipt for income tax purposes.

We also thank those who have been good enough to answer the questionnaire inserted in the last issue. The purpose of this survey was to let us know what particularly interests our readers and, consequently, to help us better direct the future development of the magazine. We wish to remind our subscribers that they automatically have the right to participate in the drawing of ten engravings by Quebec artists. This drawing will take place in June 1975.

We are pursuing one single task. It demands on our part unflagging attention to the work of production, and to the coordination of administrative services. Furthermore, this could not be successfully achieved without the active support of interested readers, curious and concerned with being informed about artistic activity. This form of support, ever more sensitive, brings us the certainty that in the sector of the arts, the scope of needs increases unceasingly. To satisfy these, élan and imagination will be needed, and an indispensable financial support.

Translation by Mildred Grand

THE ROLE OF QUEBEC WOMEN IN THE PLASTIC ARTS OF THE LAST THIRTY YEARS

By Rose-Marie ARBOUR and Suzanne LEMERISE

It is in its totality that we intend to examine the rôle of women in the domain of the plastic arts in Quebec during the last thirty years, a domain in which we perceive an emergence and official recognition of some artists, some styles, some media. We have only to look through magazine articles and art books (among others, books published by Harper and G. Robert) to become aware of the numerical importance of women in artistic practices from the 19th century on — a rôle much greater in the arts than in other, well-defined domains, such as the law, medicine, or the scientific disciplines.

As early as the thirties, several anglophone women were working with Lyman on the promotion of contemporary art. Later, among the fifteen signers of the *Prisme d'yeux* manifesto published in February, 1948, we find the names of two women, while the *Refus global*, appearing the following August, included seven women's names out of fifteen signatories. The cultural and political impact of the *Refus global* being known, it is revealing that there were so many women who signed it. However, in February, 1955, the *Manifeste des Plasticiens* was signed only by men and the exhibition of January, 1959, titled *Art abstrait* included not a single woman painter¹.

During the 1950-1960 decade, officially at least, women artists did not support the geometric movement in painting. For them post-automatism was a chosen field of exploration rather than others which would be termed a conventional alignment on the stylistic effects of automatism. "In Ottawa the thinking follows the official American models, and the work of Canadian artists will be widely distributed only if they conform to these artistic movements. In Quebec they are more conventional, they have patterned themselves on Father Couturier, they love things in good taste, they have even accepted lyrical abstraction, but this particularly conveyed by women artists after automatism"². Indeed, the era of the Quiet Revolution opens partially under the aegis of post-automatism with the exhibition that the National Gallery of Canada organized with the members of the Association of Non-Figurative Artists of Montreal, among whom nine painters out of a total of twenty-two were women. These were Kittie Bruneau, Henriette Fauteux-Massé, Marcelle Ferron, Rita Letendre, Laure Major, Marcelle Maltais, Suzanne Meloche, Suzanne Rivard, Tobie Steinhouse. Following the conflict between post-automatism and the intellectualism of the geometrical movement, there was an identification of gestural painting (lyrical abstraction), with the states of soul qualified as feminine: cry, sincerity, sensuality, instinctive outbursts of feeling, emotivity. So we realize that this new promotion of women artists at the beginning of the sixties was promptly interpreted as encouragement toward a certain academism, under the circumstances post-automatism, and the greater participation of women in the artistic system was immediately classified in the category of service linked to the interests of a Quebec controlling cultural class. This type of telling judgment takes good care not to mention the male painters who practised post-automatism,

such as Dulude, Salette, Gendron, Ulysse Comtois, Jean McEwen, Pat Ewen and others.

A recent study³ brings out rather well the institutionalized devaluation of the production of women in the plastic arts: it shows that the profile of the creator in the plastic arts, man or woman, is the same in the plan of preprofessional education. The differences appear at the level of professional practice; domains reserved for women, such as batik and tapestry; almost total exclusion from sculpture and jewellery; concentration of women in the field of painting and engraving.

The organizational efficiency of women in the domain of tapestry justifies their success. We cite Edith Martin and her studio at Trois-Pistoles, Marie-Jeanne Contant, whose activity is divided between her studio *Les Navettes volantes* at Sainte-Dorothée and the direction of the Centre de tissage Leclerc at Montreal. Further, by way of individual recognition, we mention, among others, Mariette Rousseau-Vermette, Monique Mercier, Louise Panneton. Since 1955, Micheline Beauchemin has freed tapestry-making from its regional and matriarchal connotations. Yet the prejudice still exists that tapestry-making is a practice of the traditional type whose formula may be summed up as the connection between patience and woman. The material organization of enamelling and batik is easily adaptable to domestic life, a fact which has led many women to the practice of these techniques. These techniques, which are called more manual than intellectual, would for this reason be the preferred area of women artists. In our opinion, so simplistic a reason would never have been invoked by serious criticism concerning the production of a male artist, even an enameler. Rather than using artistic categories founded on segregation, which evaluate or devalue pictorial techniques and movements to the benefit of a masculine *avant-garde*, it would be necessary to study thoroughly the very conditions of these methods. The example of Françoise Sullivan and other women sculptors is convincing regarding the destruction of these segregationalist categories; on the other hand, it has quickly been forgotten that a Sylvia Daoust, an Anne Kahane, very early proved themselves as sculptors; since 1965, several women have been part of the Association des Sculpteurs and exhibit regularly: Yvette Bisson, Ethel Rosenfield, Lise Gervais, Claire Hogenkamp, Sarah Jackson, Lise Dupuis. Françoise Sullivan has been producing sculpture since 1960, the dance having previously been her means of expression. And it is the difficult and arduous side of the dance that she rediscovers in sculpture, as well as its spatial and rhythmical possibilities. She first used metal, then plexiglas, from 1969; not only did she contradict the prejudice that soft media and the predominance of *instinct* characterize women artists, but she also gave the lie to that of the anti-intellectuality of women, when, strongly impressed by Joseph Kosuth's article, *L'Art après la philosophie*⁴, she engaged in a reflection on conceptual art.

Historically, then, the place occupied by women in the plastic arts is not unimportant, although most of the female artists remain almost on the fringe. There are as many, if not more, women who attend art schools; well, access to official recognition is almost entirely reserved for men. Weekly art criticism confirms the privilege of recognition for the masculine artist: a list of the names of criticized artists revealed in 1968 that ten women were mentioned, against sixty-four men, and in 1969 the

proportion was the same, since fifteen women were cited, against eighty-two men.

Eliminating many steps that such an analysis should require, we emphasize that in the field of official art two aspects must be considered; the historical and the economic. We quickly discover that the works of men are bought first and that the proceeds of such sales are greater for men than for women⁵. When a student at the Ecole des Beaux-Arts in Montreal, Francine Larivée was already aware of the inferior rate for a feminine signature and omitted including her Christian name when signing her canvases. How can we, without being ridiculous, concentrate on the problem of the integration of women into the artistic world, without giving our attention in a parallel fashion to their integration into the art market on an equal footing with men? Without being ridiculous, can we question ourselves on the rôle of artists in the present society, without questioning ourselves on the financial power they represent? That is why, at the limit, we cannot differentiate the problems of a male artist from those of a female artist, since their respective productions are fundamentally linked to the demands of the market. Nevertheless, in this point of view, a woman is the loser in spite of everything. We leave the question open.

The domain of art does not include only artistic producers. A vast para-artistic domain is connected at different levels around art, these being the areas of promotion, distribution, education, maintenance, services. Would women play a more effective and profitable rôle in these fields than in artistic production? Two of the dynamic intersections for the promotion of the plastic arts in Montreal were Galerie 1640, directed from 1961 to 1971 by Estelle Hecht, and Galerie Agnès Lefort; other galleries, such as Marlborough Godard, Média-Gravures, Espace 5, although opposed in the matter of exhibited works, are no less, each in its own sphere, among the most important in Montreal, and they are directed by women. Another step has just been taken, which will undoubtedly be accused of feminism: the opening of the Powerhouse Gallery, entirely reserved for female artists. The objective of this gallery is simple: since traditional galleries exhibit only a very limited number of women, it is open to them exclusively. This new possibility will allow them, according to the founders, to permit "women as artists" to play a rôle in Montreal's artistic life, under the condition of submitting to the same standards of quality in the choice of works, as in other official galleries — the reproach of *amateurism* having been the pretext for their rejection from this association. At a different level, certain women have played and are playing a decisive rôle in the orientation of cultural policies: the Musée d'Art Contemporain and the magazine *Vie des Arts* are directed by women. On the other hand, in a less prestigious field but one whose aim is to make artistic education accessible to all, no one is unaware of the decisive rôle of women in art education, from nursery school to university; in this area we cannot forget the importance of Irène Senécal as a pioneer for thirty years.

We consider just as important another per-artististic sector where women have a notable place but whose statistics cannot evaluate its effects: that of the volunteer *supporters* of art and artists, ideologically similar to good works projects of all kinds, institutionalized or not. The worship of art has its vestals through the feminine interest by which museums have

always benefitted (educational activities and guided tours); the phenomenon of the voluntary group is still more prominent outside cities where, before the creation of cultural centres, all cultural life was formed and materialized thanks to women's clubs which arranged calendars of artistic events: theatrical shows, exhibitions, lectures. Although most of the time these events were only the pale reflection of what was happening in Montreal or Quebec, and the local productions only more or less possessed this artistic *quality* they dreamed of, these women's clubs no less contributed to rousing the boredom and apathy of the small towns and to preparing for the establishment of cultural centres where women still continue to be the prime movers. For a long time they were the counterweight to the mediocrity of movie houses and *small movie shows* of parish halls. If we were to recognize the rôle of these women, animators prematurely, the list would be as long as that of the official artist scrupulously drawn up by a Ministry. It is enough only to mention, among so many names, those of the late Mme Amaïs Rousseau, of the region of Trois-Rivières, of Mme Françoise Gaudet-Smet in the Sherbrooke area, for whom the rural wives' clubs received as much and more attention as the artistic stars who gathered at her house in Claire-Vallée. There is also this related work, the most anonymous of all, which is carried on in silence, that of the artists' wives or devoted mistresses. The phenomenon is far from dying out and is, among many others, most difficult to analyse objectively, because it confuses everyone: in turn inspiration, adviser, manual assistant, impromptu secretary for life, business agent, and by promotion, unpaid model, and particularly, chosen public twenty-four hours a day.

Let us now leave the official artistic field and its satellite domains and enter a vast *no art's land* laughed at by every self-respecting artist, which, curiously enough, has become, especially since the flare-up of Pop Art, a source of supply of subjects, materials, attitudes, which have come to feed the many anti-art movements, such as Junk Art, Poor Art, Body Art, ... It is no longer woman who is the model, but the world that she creates daily, in this *no art's land* which is the home with its kitchen, its living room, its bedrooms, its balconies or its lawns and flowerbeds, its clothes-lines; the producer of homemade things, the knitter, the amateur seamstress, the maker and raiser of children. These objects and these actions are salvaged by avant-garde art, fascinated by the everyday: all these little arts, such as the art of cooking, the art of makeup, the art of dressing, the art of making do, the art of being a consumer of radio and television programmes, *hot lines*. Except for the place where they occur, what difference is there really between these activities and those of some avant-garde movements? In 1917, Marcel Duchamp had the genius to transfer these everyday things to a gallery to show the absurdity of the art system: this system has never been in better health. What Monsieur Duchamp had forgotten to do was to return the articles where they came from: his coaster to the kitchen, his bidet to the bathroom, which would in this way have bestowed the name of gallery on any domestic interior and thus revalorized the life of those who inhabit it. What Monsieur Duchamp was careful not to emphasize was the financial implication attached to his everyday objects as soon as he had made them cross the threshold of a gallery or a museum, then creating a large part of the contemporary art market. But this is

the story of the imperialism of art as opposed to everyday life whose costs have been and are borne by women. A crash of current art is unthinkable under the capitalist system.

Another problem is the Nude: this Nude, symbol of academism in art, theoretically de-throned by Marcel Duchamp's *Mona Lisa* with mustache, has none the less practically continued a glorious career, culminating in *Playboy* photographs and the *nudes* on velvet of *discount stores* which, in the wide field of the camouflage of sexual bans and voyeurism, reveal what painting no longer reveals. It is not surprising that a woman artist should decide to make the change by upsetting the rules of the game: male sexual attributes are subjected to preposterous artistic disguises by Tanya Rosenberg, who recently presented at the Powerhouse Gallery a complete set of *cachesses* whose different formal allusions went from simplest irony and visual pun to scathing denunciations of the politics of sex. The myth of art for the sake of art is constantly reborn from its ashes, justified in turn by the objectivity of art and/or by its power of reflecting *inner life*; isolation from politics and high technicality are joined in this flight from daily contradictions to the benefit of the triumph of artistic order. A recent example of the violation of this myth was attempted in the theater, in *Mon prince, un jour viendra*, by the Grand Cirque Ordinaire company and, especially, by the Groupe Mauve which, forsaking the stage, presented in shopping centres a pantomime show based on the daily experiences of women.

The use of art as a means of denouncing the condition of woman is also found in *artistic* productions, such as Louise Mitchell's dream-like and caustic drawings, Denise Landry-Aubin's *poupounes* and Michèle Bastin's large drawings of ambiguous form whose contents is veiled under an enticing formalism.

The use of *non-artistic* media, such as the window of a department store, has once more allowed Groupe Mauve (at Dupuis Frères in 1971) to present to the woman in the street an image of herself which is not an incitement to buy. The creation of environments has the advantage of establishing a more direct link with the spectator who passes by; audio-visual devices, permitting the recording of the viewer's response and the transferring of this reaction in the total organization of this environment: this possibility of feed-back encourages artists, such as Francine Larivée, to take into account the social reality of the participants. For her, artistic production cannot be separated from the contradictions of daily life and, in this sense, she uses art to reveal social problems. As well, aesthetic concerns as such, the same as purely technical problems, have no place in her method of organizing space: "It is necessary," she remarks, "that you manage to say what you have to say with the least possible dependence." From whence comes the rejection of the old idea of the autonomy of art, where the progressive stages are conditioned by apprenticeship and mastery of certain techniques, as in the world of sport, for instance. This is why she indiscriminately used traditional plastic materials and media such as video, appliances, tape recorder, only as tools.

On the other hand, some women artists have taken a stand with reference to the conventional art education given in art schools, and several of them took an active part in the dispute of 1968 at the Montreal Ecole des Beaux-Arts. After having left the school, a few

of the female students became interested in unrecognized cultural manifestations, such as the art of the *patenteux* with Lise Nantel, Louise de Grosbois and Raymonde Lamothe. After the October crisis, Lise Landry created at the Salon des Métiers d'Art in 1970, among the S.P.A.Q. (Society of Professional Arts of Quebec), a contentious situation relating to war measures: on the evening of the vernissage, her painting, *Mensonge*, was unveiled, showing a patriot accompanied by a few lines from the F.L.Q. manifesto; to our knowledge, no other work of art conveyed such a political message at that time.

This attempt at an evaluation of the relationships maintained by women with the plastic arts is therefore centred around the two following axes: the integration of art into society brings out the double difficulty for women of participating in this, first as women, then as artists. The second axis is linked around the notion of art and dispute: the challenge of one of the functions of art, which consists of revealing the social contradictions touching on woman and society in general, is one of the major concerns of women artists. It is for this reason that their integration into official art is all the more problematical.

Epilogue

Tanya Rosenberg, putting the last touch to her male cache-sexes exhibition at the Powerhouse Gallery (autumn, 1974), was heard to say: "You must be dangerous." At the vernissage of the *Montréal plus ou moins* Exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts of Montreal (Summer, 1971), six ladies in wedding dress majestically climbed the museum stairs, then, turning around, used their veils like a J-cloth to dust the columns of the portico. A flabber gasted lady gasped: "Oh, but you were so beautiful!"

1. The catalogue of the exhibition is, none the less, introduced by a text by Fernande Saint-Martin.
2. Yves Robillard, *Underground vs Overground, ou comment s'en sortir, s'il y a lieu, ou bien y rester, en l'occurrence, in Quebec Underground*, Montreal, Ed. Médiant, 1973. Vol. III, p. 107.
3. Rosalie Garon, *Les Créateurs en arts plastiques de la région métropolitaine de Montréal*, Research Bureau of the Ministry of Cultural Affairs, 1974; 159 p.
4. Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*.
5. Rosalie Gagnon, op. cit.

(Translation by Mildred Grand)

had the tag tied to him on several occasions. There are, however, some fundamental differences between his work and the work of painters such as Alex Colville and Ken Danby. His technique of handling paint, his use of colour and, most important, the frontality of his composition place him closer to the New York colourist school than the eastern realists.

The favourite medium of Canadian realists is egg-tempera and the technique for application is modelled on the Renaissance masters. They build up the colour base into a solid, but subdued hue. Even when Lindner used egg-tempera for a few years in the mid-sixties, he worked much more openly and tended to rely on the blocking out of colour areas as is commonly done in water-colour. In fact, his work in all mediums is closer to water-colour technique than either the multi-layered, build-up of colour of the old masters or the direct application of colour of many of the contemporary abstract painters.

Lindner's sense of colour developed under the influence of artists such as Jules Olitski and Kenneth Noland, who led the Emma Lake Workshops in the early sixties. Before these New York abstract artists came, Lindner's work was characterized by the subdued hues which one also finds in the work of the new realists. Lindner, however, has moved into a much richer palette and favours areas of strongly contrasted colour. Sometimes, the contrast is emphasized by a form. For example, a leaf of bright green will stand in front of darker, softer mosses. But often the contrasting colour or tone will be independent of the forms. For example, a sunlit section within an area of moss. He has accepted, in part, the creed that painting has to do primarily with colour. Subject matter is for him a source of form and colour but it is in itself of secondary importance in the painting.

Another technical change which has occurred in Lindner's painting in the last ten years is the use of frontality. He has moved the central subject to the front of the canvas so that the form extends beyond the edges of the canvas. Lindner shares with the new realists an interest in microscopic detail. He has brought his subject matter up close enough so that he can concentrate on what interests him. But he does not share the realists' fascination with reproducing the texture of objects. Lindner's texture is always technical. That is, he varies his pen, pencil or brush strokes to suggest textural variations, but there is no attempt to fool the eye. Lindner does not use frontality as an occasion for the rendering of the texture of the subject. Frontality is for him a compositional device which makes the subject matter, in the first instance, abstract. By spilling the form over the edges of the canvas, Lindner forces the viewer to accept the form as form before the subject matter is recognized. His paintings are first of all abstract and then realistic. All painters, of course, strive for formal, abstract qualities in their work, but Lindner, like the abstract expressionists and the colourists, is primarily interested in the formal aspects. As a realist, he does not see painting as only formal, but he has moved as far as he can in that direction without painting abstract.

Frontality is not peculiar to realist painting. The geometric forms which are projected onto the canvas area by Kenneth Noland or, in Canada, by Kenneth Lochhead are examples of frontality in abstract work. Their concern is to emphasize the edges of the canvas as edges rather than as the window frame imposed on

western art by the Renaissance. The huge colour areas of Olitski are also frontal in that the colour has been released from form and brought to the surface of the canvas as colour. Lindner's use of frontality is much closer to the use by these abstract artists than to the close-up views of some of the eastern realists.

Having said all that, I find that, in his most recent paintings, Lindner is using close-up views much like other realists, rather than the full frontality of several years ago. Composition is one of Lindner's strengths and several of these new paintings are strong even though the colour is more subdued and the framing more traditional. "Apple" is an example of dynamic composition. The painting has a strong focal point and the surrounding forms are both diverting and harmonious with the centre. "Peeling Birch" is the closest to the former frontal placement of the subject. It shows clearly the different use of paint from that of the egg-tempera painters. Although Lindner's water-colour technique is very tight compared to traditional water-colours, it still retains that basic wash, open area, blocked-in colour variation which makes the medium so fresh and immediate.

Lindner's recent work has been shown at the Canadian Cultural Centre in Paris in December. From there it is moving to Brussels and London, before returning to Canada. The Victoria Art Gallery will show the paintings and drawings on their return to Canada.

COLIN CAMPBELL: THE «STORY» OF ART STAR

By Eric CAMERON

The videotapes of Colin Campbell evoke a double level of self-reference: to the structure of the medium through which the work is conveyed, and to the personal circumstances of the artist. These are the perennial sources of modern art, but in the context of the 1970's (in the wake of so-called 'conceptual' art), it is the autobiographical elements that provide the greater challenge: they are what give his art its claims to originality and they are what expose it to lapses of taste that may undermine its quality.

Videotape was used initially as a means of documenting performance: he speaks of Dennis Oppenheim as a crucial influence; but whereas performance, in that case, sets the person of the artist in a particular relationship to his environment that readily projects itself onto a level of generality, Colin Campbell's performances turn the attention of the viewer on the artist's own personality in its most emotionally sensitive aspects. *True/False* of 1972 is a key work (figure 1). In it, the artist's head and shoulders appear first in profile then in full face, as he repeats a series of statements about his own personal life: "I am part Jewish... I still masturbate... I am heterosexual... I snort coke... I have had crabs" and so on. After each statement he pauses, then says "True"; then pauses; then says "False". The tension of his effort to retain an impassive expression communicates powerfully; he swallows hard from time to time.

ERNEST LINDNER'S ABSTRACT REALISM

By Terrence HEATH

Ernest Lindner has become known for his depiction of the rich plant life of the northern Saskatchewan forest. For the last ten years, his close-up studies of decaying tree stumps and bright coloured mosses have received national acclaim.

During those same ten years, there has been a strong movement toward realism in painting in some regions of Canada. Various labels have been attached to the new representational work; magic realism and high realism are two of them.

To the casual observer, Lindner's work would seem to fit into this new realism and he has