

## Ernest Lindner, réaliste abstrait Ernest Lindner's Abstract Realism

Terrence Heath

---

Volume 20, numéro 78, printemps 1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55124ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)  
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Heath, T. (1975). Ernest Lindner, réaliste abstrait / Ernest Lindner's Abstract Realism. *Vie des arts*, 20(78), 40–67.

# **Ernest Lindner Réaliste abstrait**

*Terrence HEATH*

Ernest Lindner s'est fait connaître par son habile rendu de la riche flore de la forêt du nord de la Saskatchewan. Depuis dix ans, ses études en gros plan de souches d'arbres en décomposition et de mousses aux vives couleurs, lui ont valu une réputation nationale.

Durant ces mêmes dix années, un vigoureux mouvement vers le réalisme en peinture s'est fait jour dans certaines régions du Canada. Cette nouvelle tendance a reçu diverses dénominations: réalisme magique et hyperréalisme sont deux d'entre elles.

Aux yeux de l'observateur inattentif, le travail de Lindner semble s'inscrire dans le cadre de ce nouveau réalisme et a été, souvent fois, rangé dans cette catégorie. Il y a cependant des différences fondamentales entre son travail

et les travaux de peintres tels qu'Alex Colville et Ken Danby. Sa façon d'appliquer la peinture, son emploi de la couleur et, plus que tout, la frontalité de sa composition, le rapprochent plus de l'école des coloristes de New-York que des réalistes des provinces de l'Est.

Le médium préféré des réalistes canadiens est la détrempe à l'œuf, et la technique d'application dérive de celle des maîtres de la Renaissance. Ils travaillent la couleur de base par couches successives et obtiennent de la sorte une teinte solide mais atténuee. Même quand Lindner a utilisé la détrempe à l'œuf, pendant quelques années vers le milieu des années 60, il travaillait beaucoup plus spontanément, et recourrait plutôt aux techniques d'ébauche des plages de couleur couramment employées en

aquarelle. En fait, son travail avec n'importe quel médium est plus proche des techniques de l'aquarelle que du travail de la teinte en couches multiples des vieux maîtres, ou de l'application directe de la couleur pratiquée par de nombreux peintres abstraits contemporains.

Le sens de la couleur s'est développé, chez Lindner, sous l'influence d'artistes tels que Jules Olitski et Kenneth Noland, qui enseignaient dans les ateliers d'Emma Lake, au début des années 60. Avant la venue de ces peintres abstraits de New-York, les travaux de Lindner étaient caractérisés par les teintes sourdes que l'on retrouve dans les œuvres des nouveaux réalistes. Lindner, cependant, a développé une palette beaucoup plus riche et



montre une préférence pour les plages de couleurs fortement contrastées. Le contraste est quelquefois accentué par une forme. Par exemple, une feuille d'un vert brillant se détachera sur un fond de mousses plus foncées et plus tendres. Souvent, cependant, les contrastes de couleurs et de tons seront indépendants des formes. Par exemple, une partie éclairée par le soleil, au sein d'une zone de mousses. Il a fait sien, en partie, le crédo qui veut que la peinture soit, avant tout, affaire de couleur. Le sujet est pour lui une source de formes et de couleurs mais reste, en soi, d'importance secondaire dans le tableau.

Un autre changement technique, qui est survenu dans la peinture de Lindner au cours des dix dernières années, est l'utilisation de la frontalité. Il a ramené le sujet central sur le premier plan du tableau, de telle façon que la forme s'étende au-delà des limites de la toile. Lindner partage avec les nouveaux réalistes l'intérêt pour le détail microscopique. Il a rapproché son sujet suffisamment pour pouvoir se concentrer sur ce qui l'intéresse. Mais il ne partage pas la fascination des réalistes pour la reproduction de la texture des objets. La texture de Lindner est toujours technique. C'est à dire que pour suggérer les variations de texture, il diversifie son coup de plume, de crayon ou de brosse, mais sans jamais essayer de tromper l'œil. Lindner n'utilise pas la frontalité comme prétexte pour pouvoir imiter la texture du sujet. La frontalité est pour lui un procédé de composition qui lui permet, en premier lieu,

de rendre abstrait le sujet principal. En faisant déborder la forme au-delà des limites de la toile, Lindner oblige l'observateur à percevoir la forme comme forme, avant de l'appréhender comme sujet. Ses œuvres sont abstraites en premier lieu, puis, ensuite, réalistes. Tous les peintres, naturellement, essaient d'insuffler à leurs œuvres des qualités formelles ou abstraites, mais Lindner, comme les expressionnistes abstraits et les coloristes, est avant tout intéressé par les aspects formels. En tant que réaliste, il ne conçoit pas la peinture comme seulement formelle, mais il a poussé aussi loin qu'il a pu dans cette direction sans devenir un peintre abstrait.

La frontalité n'est pas particulière à la peinture réaliste. Les formes géométriques projetées à la surface de la toile par Kenneth Noland ou, au Canada, par Kenneth Lochhead sont des exemples de l'usage de la frontalité dans des œuvres abstraites. Leur préoccupation est de mettre l'accent sur les bords de la toile en tant que limites d'un plan, par opposition à la notion d'encadrement de fenêtre imposée à l'art occidental par la Renaissance. Les immenses champs de couleurs d'Olitski sont, aussi, frontaux, en ceci que la couleur a été libérée de la forme et appliquée à la surface de la toile seulement en tant que couleur. L'utilisation que Lindner fait de la frontalité est plus proche de celle qu'en font ces artistes abstraits que des vues en gros plan de certains réalistes de la côte Est.

Ceci dit, je trouve que, dans ses œuvres les

plus récentes, Lindner utilise les gros plans beaucoup plus à la manière des autres réalisateurs qu'au temps de sa totale frontalité d'il y a quelques années. La composition est l'un des points forts de Lindner, et plusieurs de ces nouvelles peintures conservent leur puissance, bien que les couleurs en soient plus atténueées et le cadre plus traditionnel. *Apple* est un exemple de composition dynamique. Le tableau est puissamment centré et les formes qui sont autour divergent du centre et s'harmonisent, à la fois, avec lui. *Peeling Birch* est le tableau qui se rapproche le plus de l'ancienne composition frontale du sujet. Il montre clairement l'usage différent qui est fait de la peinture, par comparaison avec les peintres qui utilisent la détrempe à l'œuf. Bien que les aquarelles de Lindner soient techniquement beaucoup plus chargées que l'aquarelle traditionnelle, elles conservent, cependant, comme caractéristique de base, les surfaces ouvertes, passées au lavis et structurées par les plages des variations de couleurs, qui rendent ce médium si frais et si spontané.

Les travaux récents de Lindner ont été exposés au Centre Culturel Canadien à Paris, au mois de décembre dernier. Elles seront également montrées à Bruxelles et à Londres, avant de revenir au Canada, au Musée de Victoria.

(Traduction de Marie-Claude Thordarson)

English Original Text, p. 67

#### 1. Ernest LINDNER

*Pomme*, 1974.  
Aquarelle; 54 cm. 6 x 72,4.  
Coll. de l'artiste.

2. *Vie abondante*, 1974.  
Aquarelle; 73 cm. 6 x 54.  
Coll. de l'artiste.

3. *Bouleau*, 1974.  
Aquarelle; 54 cm. 6 x 36,8.  
Coll. de l'artiste.

4. *Deux mains et un visage*, 1974.  
Dessin au crayon; 74 cm. 9 x 54.  
Coll. de l'artiste.



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 Québec Underground*, Montréal, 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