

Cinq artistes de Saskatoon Saskatoon: Five Artists, Two Critical Issues

Ken Carpenter

Volume 30, Number 121, December–Winter 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54070ac>

[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

Carpenter, K. (1985). Cinq artistes de Saskatoon / Saskatoon: Five Artists, Two Critical Issues. *Vie des arts*, 30(121), 36–93.

Loin des grands centres, Saskatoon n'en est pas moins une ville où les artistes sont solidaires, actifs et éclectiques. En voici un récent échantillonnage.

Cinq artistes de Saskatoon

Ken CARPENTER

(Traduction de Laure Muszynski)

Saskatoon ne manque certes pas de bons artistes. D'aucuns pourraient même avancer que ses peintres les plus célèbres – Dorothy Knowles, Ernest Lindner, Wynona Mulcaster, William Perehudoff, Otto Rogers – composent une mosaïque qui n'a pas sa pareille dans des centres notablement plus grands, tels Calgary, Winnipeg ou encore Vancouver. Sa force tient, en partie, à ce que l'on a appelé l'avantage du provincialisme. En effet, étant donné la distance qui sépare Saskatoon de New-York, sans parler de Düsseldorf ou de Milan, il lui est possible de créer comme elle l'entend, à l'abri des contraintes de la mode et des exigences de tout genre. Saskatoon se révèle néanmoins vivement consciente de son isolement et s'efforce, avec une singulière efficacité, d'être au fait de l'art le plus authentique et des critiques les plus perspicaces. Témoin, les Ateliers d'Emma Lake.

La communauté artistique de Saskatoon donne en outre l'impression d'être plus unie et plus coopérative que toute autre peut-être au Canada, et ne paraît jamais s'enliser dans de stériles divergences d'opinions. Cela ne signifie pas pour autant qu'une pluralité des points de vue lui fasse défaut, mais plutôt que les artistes, dans ce centre si petit et si isolé, semblent s'être entendus sur le fait que le bien-être de chacun est inextricablement lié à celui de tous. Comme le rapporte précisément Dorothy Knowles: «Ici, les artistes sont solidaires les uns des autres; chacun se réjouit des progrès d'autrui – et il en a toujours été ainsi»¹. Et pourtant, les critiques que ceux-ci formulent réciproquement dans les ateliers sont particulièrement sagaces². Un tel climat n'empêche cependant pas que certains artistes naissants soient moins connus hors du cadre où ils évoluent qu'ils mériteraient de l'être. Aussi l'un des propos de cet article est-il d'attirer l'attention d'un plus vaste public sur quelques-uns d'entre eux.

DAVID ALEXANDER est né à Vancouver, en 1947. N'éprouvant qu'insatisfaction à fréquenter le milieu artistique vancouverois, lequel, à son avis, gagnerait à se montrer beaucoup plus autocritique, plus ouvert et plus ambitieux, il décida, en 1980, de s'établir à Saskatoon. Dans une manière très personnelle, il marie des teintures aux peintures non délayées qu'il applique à la brosse sèche, laissant voir en outre une riche variation dans la touche. De fait, la fluidité que l'on retrouve fréquemment dans ses œuvres est peut-être, en partie tout du moins, une réaction contre les couches épaisses de peinture dont il chargeait ses compositions avant son départ de Vancouver. «J'ai pris la terre pour thème», de dire le peintre, qui, ce-



Saskatoon: Five Artists, Two Critical Issues

By Ken CARPENTER

Saskatoon certainly has more than its share of good artists. One could well argue that its best known painters – Dorothy Knowles, Ernest Lindner, Wynona Mulcaster, William Perehudoff, Otto Rogers – are an assemblage unmatched in considerably larger centres such as Calgary, Winnipeg or even Vancouver. Part of Saskatoon's strength lies in what has been called the advantage of provincialism. Given the distance from New York, not to mention Düsseldorf or Milan, it's able to remain insulated from the pressures of fashion and any demands to produce novelty for its own sake.

At the same time, Saskatoon is always vitally aware of its isolation, and it strives with singular effectiveness to maintain close contacts with the best art and most penetrating criticism elsewhere. Witness the Emma Lake Workshops.

Furthermore, its community of artists seems more cohesive and cooperative than perhaps any other in Canada, never mired in disabling rivalries between different points of view. This is not to say it lacks a multiplicity of viewpoints, but in so small and isolated a centre the artists seem to have come to an understanding that the welfare of each is inextricably bound to the welfare of all. As Dorothy Knowles describes it, "artists here are supportive of one another, each taking pleasure in the other's advances – and it's always been so"¹. Yet their mutual criticism in the studios is unusually acute.² In such a climate there are always some emerging artists who are not as well known away from home as they deserve to be, and one purpose of this article is to bring some of them to the attention of a wider audience.

DAVID ALEXANDER (b. 1947 in Vancouver) chose to settle in Saskatoon in 1980 out of a dissatisfaction with the artistic milieu of Vancouver, which he thought could be a good deal more self-critical, open, and ambitious. His highly personal handling is distinguished by a combination of dry brush and stain, but also by a rich variation of touch. Perhaps its predominant thinness is in part a reaction to the thickly overpainted work he was doing before his move. He says, "My image is the land," but he also does good little still lifes – Alexander would argue he's still looking at or thinking about the land when he does them.

The artist likes to look at the canvas while mixing the paint and so make the decisions about what colour to use and where to place it simultaneously, intuitively, but his creativity is fueled by more than purely artisanal concerns. Otto Rogers has

pendant, exécute aussi de petites natures mortes très réussies, et soutiendrait toutefois qu'au cours de ces réalisations, son regard ou ses pensées restent attachés à la terre.

L'artiste aime à observer la toile pendant qu'il mélange sa peinture, et à décider ainsi, simultanément, intuitivement, de la couleur à employer et de la portion de toile qu'elle viendra animer. Mais, c'est au delà des considérations purement artisanales que s'alimente sa créativité. Otto Rogers prétend qu'Alexander produit ses meilleures œuvres lorsque son attention a été détournée. Il se passe alors des choses qu'il ne peut expliquer. En vérité, Alexander voit ces distractions comme «une réalité à laquelle on ne peut échapper...aller chercher les enfants, mettre la voiture en marche afin que le moteur ne gèle pas», et toutes ces petites préoccupations faisant partie du quotidien, et remarque d'ailleurs qu'elles l'obligent à «porter plus d'attention à la réalité et moins à l'idée que je me fais d'une toile». Le fait qu'il ne soit pas un artiste au sens trop absolu du terme³ apparaît essentiel à cette qualité qu'il a déjà atteinte, mais, pour lui, tout cela transcende nettement l'intention ou la conception.

Alexander se plaît souvent à couvrir la toile d'un gel, pour passer ensuite une brosse dure sur la surface encore humide, lui donnant ainsi un aspect peigné. Le résultat peut s'avérer très heureux, bien qu'il y ait là un risque que cette touche plus dense tourne au maniérisme, et que l'artiste se laisse par trop emporter par le dynamisme même du procédé.

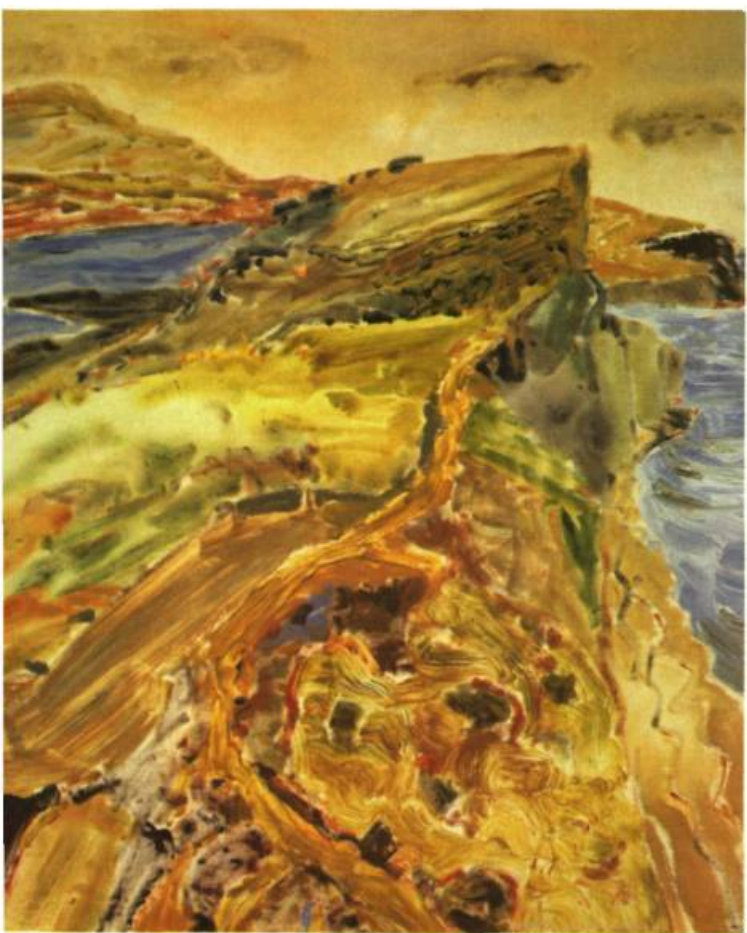
David Alexander est déjà représenté à Montréal, à la Galerie Elca London, et j'espère que sa prochaine exposition, à

suggested that for Alexander the best work comes when he's distracted. Things happen then that he can't account for. Alexander thinks of the distractions as "the reality of what you have to do...pick up the kids, start the car so it won't freeze", and other simple cares, and observes they keep him "paying more attention to reality and less attention to what I think the paintings should do." That he is not too purely an artist³ seems central to the quality he has already achieved, but for him this is clearly something beyond intention or design.

He has often covered the canvas with gel and painted over the still-wet surface with a stiff brush that imparts a sort of combed look. The result can be very successful, though there's also a danger of the thickened brush becoming a mannerism, of his being too caught up in the sheer energy of the process. Alexander is already showing in Montreal (at the Elca London Gallery), and I hope that the challenge of showing in Toronto, at Waddington and Shiell, will further benefit his art.

DON FOULDS (b. 1952 in Saskatoon) is a welded-metal sculptor who fabricates his own vocabulary of shapes from sheet metal and pipe, even the more complicated elements he sometimes prefers, such as spirals. Foulds is squarely in the modernist tradition. He has a special affection for the surfaces of Degas, Rosso, and Rodin, and he's also been affected by his own particularly insightful interpretation of David Smith. He finds in the early Smith "a love of the image" and observes that Smith was in no hurry to get to the "art", but rather wanted to maintain his involvement with the process of art-making. He also admires Anthony Caro, especially the Caro of the early 1960s, though he's never really had a Caro look. (He feels the older artist's work is not in keeping with his sensibility.) Foulds was more affected by what he saw of Caro's attitude at the Emma Lake Workshop in 1977 – his "sincere openness to his environment and the people in it".

His work has often taken as its starting point some mundane object: a chair, a stool, perhaps a teacup for which he has



2



3

1. Don FOULDS, *Within the Interior*, 1982. 73 cm 6 x 61 x 58,4.

2. David ALEXANDER, *In the Trotternish*. Acrylique sur toile; 109 cm 2 x 92,7.

3. Warren H. PETERSON, *Dream*, 9 VII 81, 1983-1985. Acrylique sur toile.

Toronto (à la Galerie Waddington and Shiell) lui fournira l'occasion d'une autre évaluation critique dont son art pourra tirer le meilleur profit.

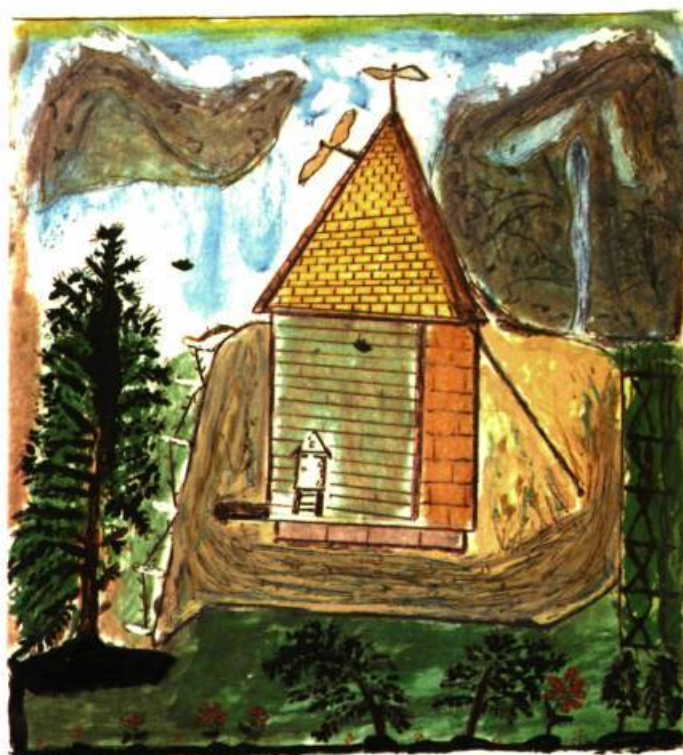
DON FOULDS, né à Saskatoon, en 1952, sculpte sur métal soudé. À partir de feuilles de métal ou de tuyaux, il forge un langage formel qui lui est propre, et ne s'effraie nullement d'éléments plus compliqués, tels que les spirales, qui parfois ont sa préférence. Foulds souscrit carrément à la tradition moderniste. Il affectionne tout spécialement les effets de surface de Degas, de Rosso et de Rodin, et ses travaux s'imprègnent également d'une interprétation personnelle particulièrement perspicace de l'œuvre de David Smith. Il a découvert, dans le Smith des débuts, «un amour de l'image», et s'est rendu compte, en outre, que cet artiste n'était guère empressé d'atteindre à l'art, mais qu'il s'intéressait plutôt au proces-

sus de la création artistique. Foulds admire aussi Anthony Caro, et notamment le Caro du début des années soixante, bien que ses réalisations ne se soient jamais véritablement apparentées à celles de cet artiste. (Il lui semble que les œuvres de Caro ne sont pas en harmonie avec sa sensibilité.) Il fut en revanche plus touché par ce qu'il a pu déceler dans l'attitude de Caro aux Ateliers d'Emma Lake, en 1977 – cette «franche libéralité à l'égard de son environnement et des gens qui le composent».

L'œuvre de Don Foulds prend souvent comme point de départ quelque objet banal, une chaise, un tabouret et, peut-être, une tasse à thé à laquelle il tient pour une raison quelconque, ou d'autres objets encore, qui viennent parfois s'insinuer dans la sculpture en cours. Toutefois, même si l'artiste intègre ces volumes dans l'ouvrage, l'espace qu'il crée présente un dynamisme particulier, qui procède des différentes caractéristiques spatiales qu'il délimite et oppose: un espace ouvert, presque incohérent, par rapport à un autre plus fermé et plus caché, par exemple. Ce contraste est d'ailleurs mis en valeur par des sections d'une fluidité surprenante, et pourtant retenue, de telle sorte que lorsque le regard se promène à l'intérieur ou le long des divers tunnels, spirales, et autres éléments, l'effet est à la fois visuel et métaphorique – j'irais même jusqu'à dire saisissant.

Ma foi en Foulds se trouve renforcée, non seulement par l'indépendance tenace que montre cet artiste que par son attitude ouverte à l'égard des critiques que formulait Van Gogh, à qui la plupart des gens vouent trop peu d'admiration. Il est possible que les personnes incapables d'admirer ne puissent pas vraiment devenir dignes d'admiration. Enfin, quant à avoir une opinion bien arrêtée sur Foulds, cela peut s'avérer difficile pour l'instant, puisque celui-ci tient à persévérer dans la découverte avant d'adopter une manière particulière. Je pense néanmoins qu'il fera parler de lui, et pendant longtemps.

GREG HARDY, né à Saskatoon, en 1950, est un personnage que l'on s'attend peu à rencontrer dans l'art contemporain, en l'occurrence un peintre paysagiste assidu, et dont l'œuvre, à première vue, ne semble nullement affectée par les polémiques qui sont le lot habituel du monde artistique. Hardy



4. Dmytro STRYJEK, *Mill in a Ukrainian Village*, 1973. Émail, stylo à bille, crayon et pastel sur carton; 27 cm 5 x 24. Saskatoon, Coll. Mendel Art Gallery. (Phot. Gibson Photos, Ltd.)

some fondness, and various other objects may insinuate their way into the sculpture while it is in progress. But though he may accept their volumes into the work, his space has a special vitality that owes to setting different spatial qualities against one another: an open, almost rambling space against a more contained, interior one for instance, and this is further enhanced by sections of striking but constrained fluidity, so that the eye's passage along and through his various spirals, tunnels, and so on is both visually and metaphorically effective – indeed, I would say moving.

My faith in Foulds is encouraged not only by his tenacious independence but also by how immune he is to Van Gogh's criticism that most people don't admire enough. Perhaps those who can't admire can't really become admirable. It may be hard to have a settled view of Foulds just yet, as he wants to continue

with his process of discovery before settling into any particular mode, but I think we'll be hearing from him for a long time to come.

GREG HARDY (b. 1950 in Saskatoon) is something of an unlikely figure in contemporary art: a serious landscape artist, and one whose work at first glance seems untouched by the currently fashionable debates of the art world. It takes as its main reference point not SoHo but Saskatchewan's own traditions of working from the land⁴. As Toronto audiences have seen in his exhibitions at Gallery Quan, there can be real quality to his art, however uneven it may be. I'm particularly struck by his extraordinary ability to crowd and stuff a painting while none the less protecting it from any impression of suffocation such as afflicts certain Riopelles.

But while unevenness has been the mark of good artists before, some of Hardy's ups and downs seem to be the result of his occasionally stopping short in the work, so that he loses the involvement that he's needed, at least up to now, with the substance of his paint. I also wonder whether Hardy tends to work on too large a scale. Certainly some of the largest pictures of his that I've seen didn't cohere the way the best of the smaller ones did. Nonetheless, Hardy isn't afraid of the risks involved in changing directions, and some quite atypical paintings in the last couple of years suggest to me that he is about to move to an even higher level of achievement.

WARREN PETERSON (b. 1935 in Kansas; moved to Canada, 1964) presents an unusual instance of a basically abstract artist striving to ground his art in his life experience. Too often younger abstract painters seem most concerned to keep up with the latest paint-handling devices or organizing principles from the apparent doyens of American abstraction – Robert Motherwell, Jules Olitski, Kenneth Noland, perhaps even Larry Poons – and the concerns of those acolytes are entirely formal: they do not go beyond making a "successful painting". In the late 1960s Peterson decided he had been fooling himself all along when thinking he was working purely formally.

But how can the artist, and especially the abstract artist, actively and successfully ground his creative processes in "the

ne se réclame pas de Soho, mais plutôt des traditions propres à la Saskatchewan qui s'inspirent avant tout de la terre⁴. Du reste, comme le public torontois a pu le constater lors des expositions que l'artiste a tenues à la Galerie Quan, son art, malgré son inégalité, possède une authentique valeur. Je suis, quant à moi, particulièrement frappé par le talent remarquable qui lui permet de peupler et de charger une toile tout en évitant l'impression de suffocation qui afflige certaines œuvres de Riopelle, par exemple.

Si l'inégalité de l'œuvre a déjà constitué la signature de bons artistes, chez Hardy, les hauts et les bas semblent résulter, dans plusieurs cas, des brusques arrêts dont il ponctue parfois ses travaux, et qui, par conséquent, rompent le contact qu'il lui faut garder, jusqu'à présent tout du moins, avec la substance picturale. Je me demande également si Hardy n'a pas tendance à travailler à une trop grande échelle. De fait, quelques-unes des toiles de grand format qu'il a réalisées, et que j'ai vues, ne présentent pas la même cohérence que les plus heureuses de ses œuvres plus petites. Néanmoins, Hardy ne craint pas les dangers qu'impliquent les changements d'orientation, et certains tableaux parfaitement atypiques de ces deux dernières années me laissent supposer que Greg Hardy est sur le point de gravir un autre échelon vers la réussite.

WARREN PETERSON, né au Kansas, en 1935, et établi au Canada depuis 1964, offre l'image peu commune d'un artiste fondamentalement abstrait cherchant à bâtir son art sur sa propre expérience existentielle. Trop souvent, en effet, les jeunes peintres abstraits paraissent plus soucieux de suivre les toutes dernières techniques d'application de la peinture, ou les principes de composition énoncés par les doyens reconnus de l'Abstraction américaine: Robert Motherwell, Jules Olitski, Kenneth Noland, peut-être même Larry Poons. Précisons que les préoccupations de ces «condisciples» visent uniquement la forme: elles ne vont pas au delà de la réalisation d'une «peinture réussie». Vers la fin des années soixante, Peterson estima qu'il n'avait cessé de se leurrer en s'imaginant que son souci était purement formel.

Mais comment l'artiste, et notamment l'artiste abstrait, peut-il fonder son cheminement créateur de façon positive et avec succès sur «le drame tout entier de l'existence humaine»⁵? Qu'en est-il si le contenu ne s'articule pas de lui-même et nécessite l'attention de l'artiste tout autant que les aspects techniques? Voilà une question particulièrement pressante, à présent que tant d'artistes s'intéressant de fraîche date à l'art figuratif invoquent le contenu à tout venant.

Depuis 1969 environ, et pour des raisons personnelles, Peterson consignait fidèlement ses rêves. Cette habitude lui fit envisager une solution possible: dans son atelier, il se servirait de ses rêves comme point de départ pour le fondement existentiel de son art⁶. Le rôle du rêve semblait bien défini: il serait la trame à partir de laquelle les événements pourraient transparaître dans la toile. «La toile est une révélation qui me permet de voir d'un œil nouveau l'élément qui me sert de trame⁷, d'expliquer le peintre.

Il existe toutefois des risques à faire crédit au rêve. La non-résolution de la complexité spatiale en est un. Parfois, en proposant un espace optique, indéterminé, fruit de son admiration pour Motherwell, l'artiste ne se borne pas seulement à exprimer une tactilité de la surface (un dérivé de l'intérêt qu'il montre pour Tàpies), mais va jusqu'à formuler un espace beaucoup plus tactile, ou plus palpable, à savoir, l'espace d'objets réels dans le monde réel (le produit de son imagerie onirique).

Nous pourrions ajouter, pour aller plus avant, que la question de l'essence même du rêve reste matière à discussion. Selon Freud, le rêve constituait une gratification succédanée, vaguement voisine de l'art. De nos jours, même pour les disciples de Freud, ce concept est dépassé, et doit être considéré sous un angle plus complexe et, qui plus est, plus révélateur:

whole drama of human life''⁵? What if "content" won't take care of itself and needs the artist's attention quite as much as the technical aspects do? This is clearly an especially pressing issue now that so many artists newly concerned with the figure are crying "content!" at every hand.

Peterson had been seriously recording his dreams since around 1969 for personal reasons, and that habit provided one possible solution: he would ground his art in his life by taking his dreams as a starting point in the studio.⁶ The role of the dream seemed straightforward: he'd use it as a cue around which events could transpire in the painting. He has said, "the painting is a revelation that allows me to see the cue in a new light".

None the less, there are hazards in this reliance on the dream. An obvious one is unresolved spatial complexity. Into the context of an indeterminate, "optical" space stemming from his admiration for Motherwell, Peterson sometimes interjects not just a tactility of surface (a by-product of his interest in Tàpies), but also a much more "tactile" or palpable space, i.e., the space of real objects in the real world (the product of his dream imagery).

But more than this, the essence of dreams is not a settled issue. For Freud, a dream was substitute gratification, vaguely allied to art. Nowadays even the followers of Freud have gone beyond this notion to think of it in a more complicated but also more revealing way, as a kind of internal compromise, by which the mind often, in effect, lies to itself about the realities of daily life. Hence the dream is a sort of filtering of experience, just as in its own, quite different way a work of art is, and one might question whether these parallel phenomena can meet. Indeed, dream-making could be antithetical to art-making, for the emotional valence of dreams is essentially inconsistent with a profound work of art.

However, Peterson has been highly self-critical in his use of dreams. Whereas at first (around 1980) he worked with them in a relatively literal way, he soon came to find that boring. He then decided to use idiosyncratic metaphors for the processes of the dreams. He might begin by first doing some simple drawings in black crayon and white pastel in which he would lay the metaphor down to examine its possibilities.

His work seems to have started moving to a higher level in 1981, as we can see in *Dream 7-11-81*. There may be a good deal of Motherwell and Tàpies in this painting, but I'm also struck by how personal and deeply felt it is. The touch is heavy, almost leaden; darks dominate the work, and in fact it can be traced back to a dream of the artist's death, though it by no means sinks into morbid fascination with our mortality.

Continued on page 103

5. Greg HARDY, *Meadow Dance*, 1984. Huile sur toile; 137 cm 1 x 180,3.



suite à la page 93

CINQ ARTISTES DE SASKATOON

suite de la page 39

une manière de compromis intime par lequel l'esprit, bien souvent, se ment vraiment à lui-même sur les réalités de la vie quotidienne. Le rêve, tout comme, à sa façon et très différemment, l'œuvre d'art, se compare donc à une sorte de filtrage de l'expérience. Il n'est pas clair que ces phénomènes parallèles soient susceptibles de confluer. A vrai dire, la conception d'un rêve et celle d'une œuvre d'art pourraient paraître antithétiques, puisque la valence émotionnelle des rêves demeure fondamentalement inconciliable avec une œuvre artistique profonde.

Peterson se montre toutefois extrêmement autocritique quant à l'utilisation qu'il fait des rêves. Ses premières démarches (vers 1980) furent assez littérales; aussi, en vint-il bientôt à les trouver monotones. Il résolut alors d'user de métaphores idiosyncratiques pour évoquer le processus onirique. Il lui arrivait ainsi de commencer la toile par de simples esquisses au crayon noir et au pastel blanc, et d'y introduire ensuite un symbole afin d'étudier les possibilités qu'il offrait.

En 1981, Peterson participe pour la première fois aux Ateliers d'Emma Lake. Son art semble alors vouloir atteindre à un niveau supérieur, comme en témoigne *Dream 7-XI-81*. De fait, bien qu'il s'inspire largement de Motherwell et de Tàpies, ce tableau me frappe également par le caractère très personnel et la profonde sensibilité qui s'en dégagent. La touche est lourde, presque écrasante, et les noirs dominent; cependant, même si le rêve évoqué figure précisément la mort de l'artiste, l'œuvre ne sombre en aucune façon dans la fascination morbide.

Depuis peu, Peterson évolue tout à fait au delà du rêve, et son imagerie procède à présent de ce qu'il appelle «la continuité du processus visuel», en d'autres termes, de la vision des choses courantes sous un jour nouveau, «une confirmation des formes qui semblent percutantes».

Warren Peterson dit s'identifier à une certaine forme très manifestement présente dans ses dessins, mais qui constitue également le motif central isolé de quelques-unes de ses toiles. Et j'avoue que, dans ce contexte, l'artiste me semble avoir parfois forcé la note de la solitude. Peut-être qu'en misant sur le rêve, avec toute sa charge émotionnelle, Peterson est amené à négliger, à ses dépens, la distinction entre le suggestif et l'esthétique. Ainsi donc, quoique l'art doive naître de la vie, il arrive qu'un artiste se laisse trop prendre par les vicissitudes et les épreuves de l'existence quotidienne.

Cette observation donne lieu à une seconde question: si l'on admet qu'une œuvre d'art réussie doit être ressentie profondément, de quelle façon l'est-elle? Étant donné que nos sentiments sont mis en cause d'une manière ou d'une autre dans presque toutes nos actions, cette source de sentiments se traduit-elle par un art réussi? Peterson peut assurément produire un art de grande qualité; il aurait cependant avantage à faire preuve, à l'occasion, de plus de détachement dans sa démarche esthétique¹.

DMYTRO STRYJEK, né en Ukraine, en 1899, et établi au Canada depuis 1923, est, somme toute, un artiste figuratif autodidacte, dont l'œuvre fait l'admiration d'un bon nombre de jeunes abstractionnistes de Saskatoon. Il pourrait être le Douanier Rousseau de l'endroit. Je présume que Stryjek ne s'adonne pas à l'art populaire au sens technique du terme, pas plus qu'il ne présente un intérêt particulier pour la communauté ukrainienne². Toutefois, les thèmes qu'il exploite s'inspirent en grande partie de sa jeunesse dans sa mère patrie. D'une façon ou d'une autre, sa vision parfaitement authentique et très personnelle sait transformer jusqu'aux images les plus banales empruntées à la télévision: vedettes de l'écran, politiciens, la Reine, le Pape. Le fait qu'il produise fréquemment des portraits est peut-être significatif, car les libertés qu'il prend vis-à-vis de ses sujets (même le plus contemporain d'entre eux peut ressembler à l'un de ses héros ukrainiens favoris) laissent à penser que l'intensité émotionnelle de l'œuvre est liée à ses expériences de jeunesse, notamment durant la Première Guerre mondiale, lorsqu'il esquissait le portrait des gens à des fins de renseignements.

Stryjek s'est mis à la peinture de façon régulière dans le début des années soixante, alors qu'il travaillait encore au service des Chemins de Fer Nationaux du Canada. Sa technique se révèle extrêmement inventive et spontanée. Après avoir tracé un croquis préliminaire au stylo bille, il étend la peinture à la brosse, puis, au moyen d'épingles, de l'extrémité opposée du pinceau, ou même de papiers-mouchoirs, il crée la texture et le modelé de la surface, rajoutant des détails à la plume ou au crayon, et, à l'occasion, de fond de teint. Peter Millard fait remarquer que l'artiste ne peut s'empêcher de remplir chaque partie de la toile, d'une manière qui rappelle les icônes byzantines.

Si, précédemment, Stryjek ne se montrait pas un peintre des plus prolifiques, il travaille à présent beaucoup plus rapidement et exécute au moins un tableau par jour. Cependant, je crois qu'il gagnerait à s'attarder quelque peu sur ses toiles et à laisser chacune d'elles mûrir davantage³.

Ces cinq artistes ne représentent, bien entendu, qu'un simple échantillonnage, et un bon nombre d'autres créateurs peuvent assurément faire leur chemin plus avant. Norm Dallin (chez qui l'on peut voir deux très bons Stryjeks), par exemple, est un peintre abstrait qui, lui aussi, s'insurge contre le peu d'attention accordé au contenu. Les figures qui apparaissent dans quelques-uns de ses meilleurs travaux ressemblent presque à des personnes, avec des sentiments qui leur sont propres, et je tiens cette conception anthropomorphique, foncièrement inconsciente, de la forme pour virtuellement féconde⁴.

Dennis Evans, peintre abstrait né à Saskatoon, en 1946, semble tirer parti de la qualité virtuelle de son œuvre. C'est un autre artiste qui est sur le point de percer. Avant son passage aux Ateliers d'Emma Lake, en 1982, ses réalisations se ramenaient à ce que l'on qualifierait de bonne peinture, mais pas véritablement de bon art. Des travaux, pour reprendre les mots d'Emmanuel Kant, tout bonnement «agréables». Stanley Boxer, artiste invité aux Ateliers, cette même année, proposa à un certain nombre de participants d'exécuter une toile dont le coloris approcherait du noir, en partant, si possible, d'un fond noir. En somme, une expérience qu'ils n'auraient peut-être pas tentée antérieurement, et une façon d'échapper à tout poncif. Pour Evans, habitué à travailler vers le noir plutôt qu'à commencer par lui, les conseils de Boxer paraissent avoir servi: en effet, sa palette est à présent moins flatteuse en soi, et, du fait qu'elle s'est étendue, l'accent se porte moins sur les couleurs comme telles et davantage sur les relations qu'elles entretiennent. A dire vrai, je crois qu'Evans connaîtrait la réussite dans un avenir plus proche s'il prenait conscience du risque qu'il y a à ne s'attacher qu'au seul moyen d'expression. «Les thèmes choisis par l'artiste» sembleraient compter tout autant qu'auparavant⁵.

1. Toutes les citations directes sont tirées d'une série d'entrevues qui ont eu lieu à Saskatoon et à Toronto, entre 1981 et 1984.

2. Sous ce rapport, le peintre Robert Christie s'avère une figure dominante.

3. Je suis ici la pensée du grand critique allemand Julius Meier-Graefe.

4. Auguste Kenderdine devrait vraisemblablement être considéré comme le fondateur de cette tradition locale.

5. Selon un principe essentiel énoncé par Benedetto Croce dans son *Esthétique* (Londres, Macmillan, 1909), c'est ainsi que procède le véritable artiste.

6. Dans un article ultérieur, j'examinerai une autre méthode visant cette question, et employée par Judy Singer, de Toronto.

7. L'une des meilleures interprétations sur ce sujet demeure *Analytique du Beau*, dans *Critique du jugement*, de Kant [1790].

8. L'interprétation classique de ce concept revient à Edward Bullough, *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*, in *British Journal of Psychology*, v. 2 (1912); réimprimé dans *Art and Philosophy*, W.E. Kennick, (WEK, Ed., première édition seulement), New-York, St. Martin's Press, 1964.

9. Pour être plus exact, on ne peut prétendre que la communauté ukrainienne s'identifie par l'artiste ou à travers son œuvre.

10. Pour de plus amples renseignements sur cet artiste, consulter le catalogue de son exposition tenue à la Galerie Mendel, en 1982, et comportant un excellent texte de Lynne S. Bell.

11. Voir mon essai *Triumph over Adversity*, dans Jack Bush, Karen Wilkin, Ed., Toronto, Merritt Editions, 1984.

12. J'ai choisi de terminer sur une observation qui rappelle l'école fondée à New-York, en 1948, par Baziotes, Hare et Rothko.

LE QUESTIONNAIRE

Heureuse du grand intérêt manifesté par ses lecteurs, la Direction de Vie des Arts désire remercier tous ceux et celles qui ont répondu au questionnaire. Les données sont présentement à l'étude et la Revue adressera d'ici peu, tel que convenu, un numéro à toute personne qui en a fait la demande.