



BETTY GOODWIN

Couverture: "Tarpaulin no 1" (détail).

Nous aimerions remercier la Galerie Nationale du Canada, la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada, la Vancouver Art Gallery, la Galerie B, ainsi que les nombreux collectionneurs qui ont accepté de prêter des oeuvres. Pour leur collaboration aux diverses étapes de la préparation de l'exposition et du catalogue, nous aimerions exprimer notre gratitude au Conseil des arts du Canada ainsi qu'à Monsieur Roger Bellemare, directeur de la Galerie B et enfin à Betty Goodwin elle-même, dont l'enthousiasme amical fut d'un précieux apport.

Ce catalogue a été réalisé grâce à une subvention du Conseil des Arts du Canada.

Conception graphique: Pierre Boogaerts

Crédits photographiques:

Eberhardt Otto: nos 15, 18, 20, 23, 27, 30, 31, 32 (artscanada n°206/207), 33, 34, 35, 36, 38, 43, 49.

Gabor Szilasi: no 29, l'atelier, couverture.

Kilbertus: nos 16, 25, 48, 50.

Musée d'art contemporain

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous pays. Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la microreproduction, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain.

Dépôt légal: 4ième trimestre 1976
Bibliothèque Nationale du Québec

N^c
9664
1487
4.2
Reserve

AEVE
007936
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
CITÉ DU HÂVRE
MONTRÉAL 16 NOV. 1976 CANADA

EXPOSITION
M. A. C.

BETTY GOODWIN

MONTRÉAL 11 novembre — 12 décembre 1976

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
SITE DU HÂVER
MONTREAL 18 NOV 1978 CANADA

EXPOSITION
M.A.C.

BETTY GOODWIN

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
MONTREAL 11 novembre — 12 décembre 1978



Depuis 1969, les gravures, eaux-fortes et tailles douces de Betty Goodwin, puis ses collages, ses gouaches et dessins, ont progressivement imposé leur marque. L'originalité et la richesse du propos de l'artiste, font de son apport l'un des plus importants que la scène artistique de Montréal ait pu offrir depuis les développements de l'abstraction chromatique au Québec dans les années 1970.

Nous connaissons peu l'oeuvre de Betty Goodwin antérieurement à 1969. Après avoir maîtrisé toutes les techniques de la gravure, et surtout l'eau-forte; après ce que l'on pourrait appeler une longue période de latence, l'artiste eut la révélation, presque accidentelle, du sens de son oeuvre.

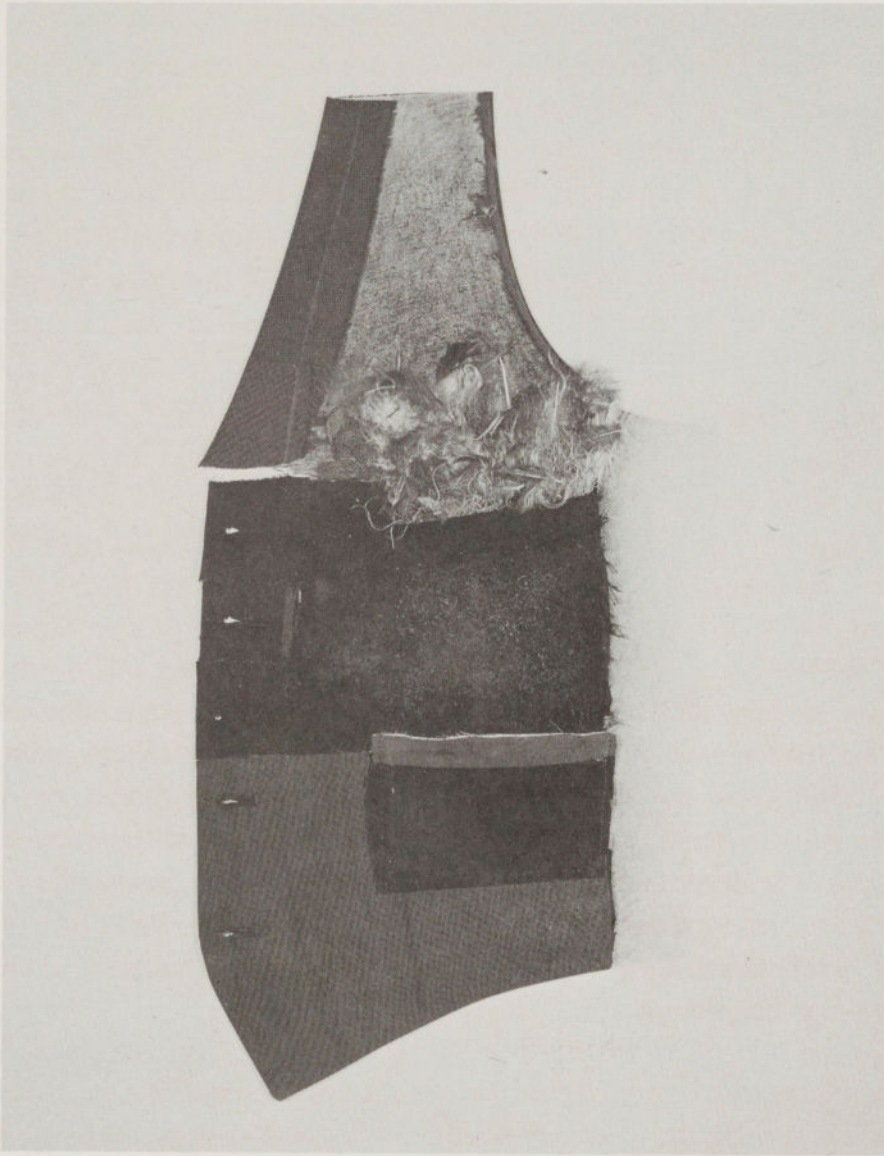
C'est le développement d'une pensée plastique en pleine maturité, très riche de sens, et cohésive, que cette exposition entend montrer, à travers les oeuvres les plus significatives produites au cours des sept dernières années. Les sources de la créativité chez Betty Goodwin sont riches et multiples. L'intégration des signes d'émergence des profondeurs de sa personnalité, et des multiples apports de l'art occidental, ne se laisse pas aisément décrypter; les symboles sont nombreux, et multiples sont les évocations possibles de sources permettant de relier l'oeuvre aux idées plastiques déjà connues.

L'attitude

En nous penchant sur les éléments mêmes du langage plastique posé par l'artiste, nous tenterons de dégager le sens, le contenu indissociable de la forme. Tel un signe prémonitoire, c'est en 1963, soit dans un moment que nous situons comparativement comme latent dans l'évolution de l'oeuvre, que nous trouvons un monotype riche de toutes les possibilités développées seulement à partir de 1969. Notons qu'il s'agit techniquement d'un procédé de report, dans lequel le travail "primaire" ne sert que de support au résultat "secondaire", comme dans la gravure. Nous pourrions suivre cette constante de l'attitude de l'artiste dans de nombreuses oeuvres, soit cette distance entre un acte premier, (par exemple le choix d'un objet particulier), puis son traitement (passage de l'objet sous une presse, pliage, griffonnage, plâtrage, peinture etc...). Au lieu de représenter l'objet du propos, à partir d'une idée de l'objet; c'est-à-dire de représenter, par la gravure, ou le dessin, tel objet choisi (ex.: un gilet), elle s'en sert comme support, donc comme moyen d'expression d'un but particulier, ou d'un aspect particulier de la représentation de l'objet qui a servi de support, en combinant le plus souvent plusieurs techniques.

Le motif central de ce monotype, un nid, s'inscrit en graphisme concentrique au centre d'une feuille rectangulaire. Les zones colorées autour du motif central mettent en évidence les transparences de la couleur brune (monochrome), les plis du papier fin qui a servi de support (*no 1*)*. Transparence, plis, sont en quelque sorte posés en germe de l'oeuvre subséquente, dès 1963. Le thème du nid lui-même, sera repris en 1973 dans une série d'eaux-fortes (*nos 3, 4*). Les éléments fibreux, les plumes du nid d'oiseau reparaîtront à diverses reprises au sein de collages. Enfin, le thème lui-même, dans ses significations symboliques nombreuses, resurgit fréquemment au point de pouvoir être analysé comme une des données fondamentales de l'oeuvre quant au prolongement de ses significations.

* Les numéros entre parenthèses renvoient aux illustrations et à la liste des oeuvres.



N° 9 — "April 23", 1972.

La portée du travail effectué avec Yves Gaucher, laisse supposer une somme d'expériences partagées sur le plan esthétique, indissociables de la rigueur intellectuelle et du langage plastique.

Ainsi l'esprit de réduction de Gaucher, sa conception de l'espace pictural affirmée dans les grands tableaux gris de 1968-1969, présentent certainement avec la sensibilité de Betty Goodwin des affinités particulières.

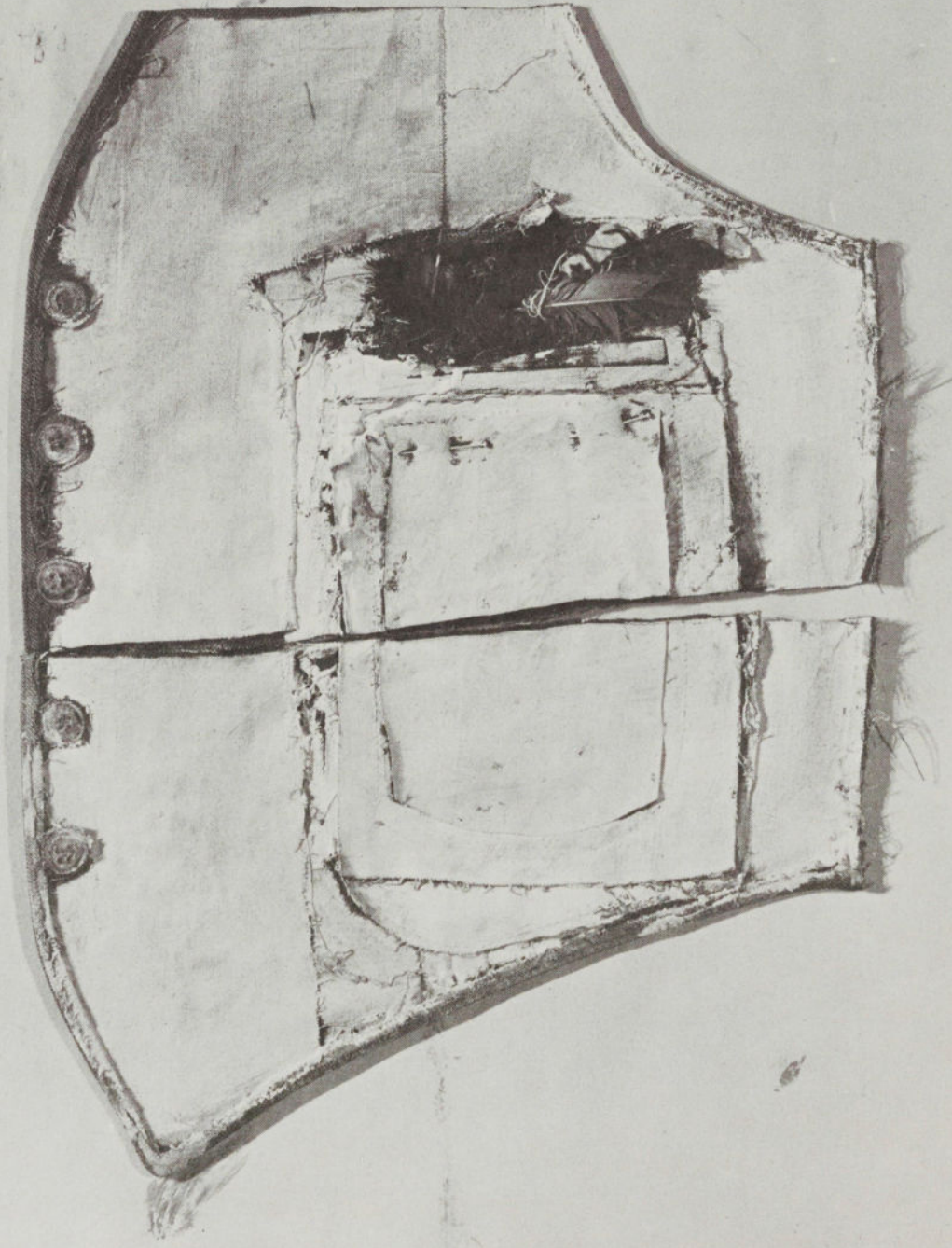
Les thèmes

Le point de départ, soit le choix du support le plus déterminant dans la pensée de l'artiste, un vieux gilet, marque en 1969 le premier pas d'une série de thèmes explorés successivement jusqu'à 1976 (*nos 6 à 18*). Mentionnons cependant qu'il n'y a pas de coupures catégoriques entre les thèmes, et que certaines propositions sont momentanément abandonnées, puis reprises. En 1969, l'artiste débute une série de gravures sur le thème du gilet (*Vest series*). Ce thème sera abondamment exploré, par collage d'éléments réels provenant de gilets, et la fin de cette série est marquée par l'usage de la trame intérieure du gilet, qui entre-temps aura subi, soit de 1969 à 1973, divers traitements dont l'agrafage, l'épinglage, le plâtrage, le pliage, l'emballage, diverses techniques dont le dessin intégré dans l'oeuvre (*no 9*). À la série des "Vests", se greffe en 1972-1973 une courte série de gravures, utilisant là aussi le passage d'un objet réel sous la presse; il s'agit d'un nid d'oiseau d'une luminosité décroissante selon les épreuves (*no 4*). Des montages, ou collages consistant en petits carnets de notes anciens, couvertures de vieux livres annotés, laissant voir leur face intérieure, pages manuscrites ou tapées à la machine, annotées, (dans certains cas les notes étant en réalité des graffitis abstraits), se succèdent en 1973-1974 (*nos 24 à 28*).

Après avoir longtemps photographié des bâches de camion, (1972-1974), l'artiste choisit comme support de son travail en 1974 des bâches auxquelles elle fait subir un grand nombre de transformations, pliages divers, traitement au fusain, au gesso, ajout de cordes aux cordes déjà existantes. Au retour d'un voyage en Italie en 1975, Betty Goodwin crée un grand nombre de fusains, gouaches, gouaches avec collages et mine de plomb, sur le thème de portes fermées; petites portes carrées ou rectangulaires, dont les sources sont des portes de compteur électrique en métal, et des plaques de pierres tombales vues dans les églises (*Tomb doors*) (*nos 38 à 47*). Par collage, agrafage de morceaux de toile découpée dans des bâches, sur une feuille de papier elle-même traitée à la gouache, l'artiste crée ensuite une série d'objets intitulés "Kites" (cerfs-volants), (*nos 48 à 53*) tout en continuant les fusains des portes et le travail sur les bâches.

Le recouvrement: transparence/opacité

Entre le premier type d'approche du gilet, soit son passage dans la presse, (1969), dont l'empreinte consiste à rendre transparent le tissu, créant un effet de tridimensionnalité, laissant voir à la fois l'intérieur et l'extérieur de l'objet, et scruter le détail des coutures, des plis, de l'intérieur des poches; et les derniers états de cette série, soit les "Dropped vests", (1973-74) qui accentuent au contraire toute l'opacité de la trame intérieure, le tissu de fond du vêtement (1973), dont la partie supérieure retombe sur elle-même, une grande diversité de traitements métamorphose l'objet.



Procedura

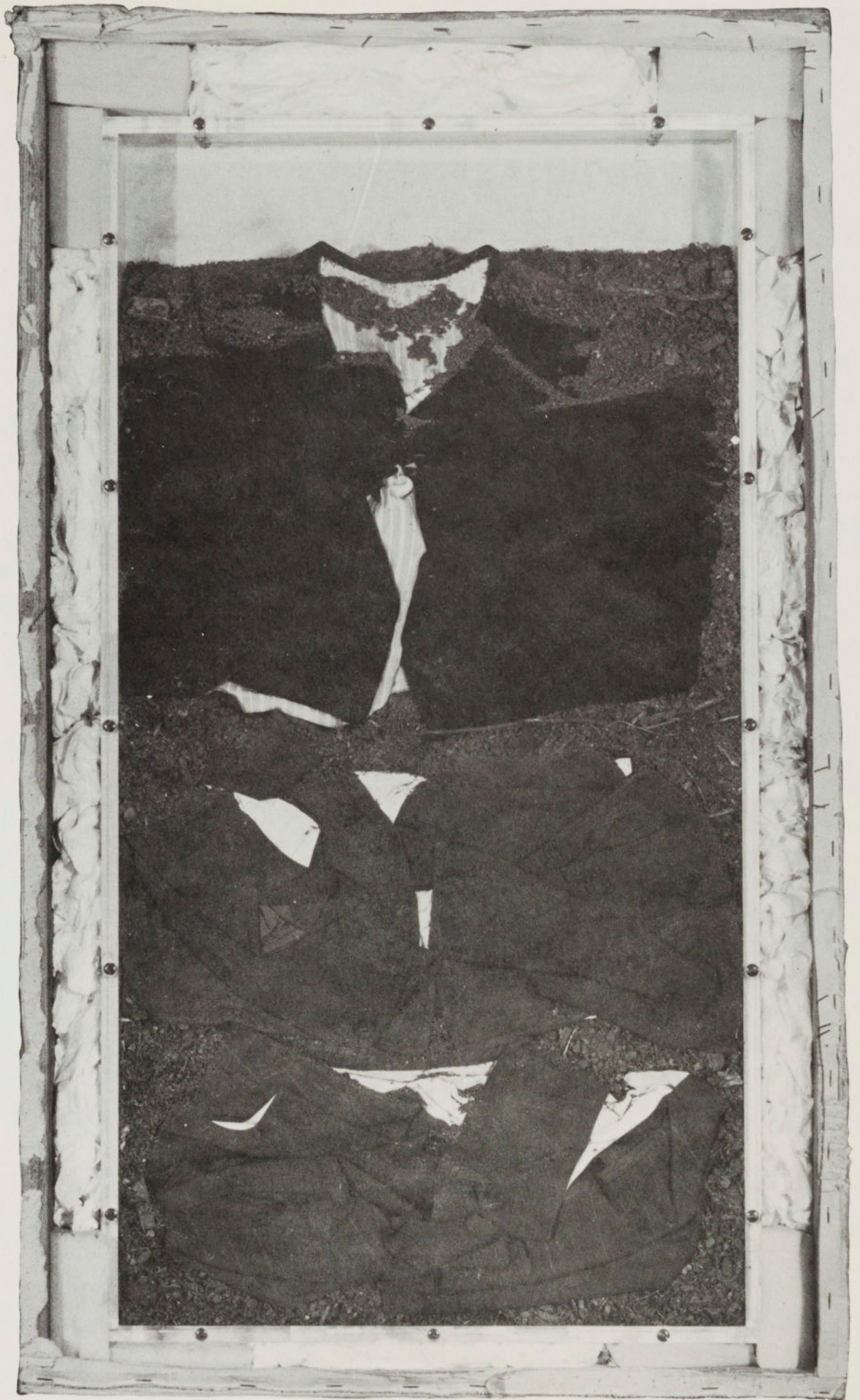
Une eau-forte de 1969, représentant un paquet fait de papier d'emballage semble particulièrement révélatrice des intentions de l'artiste.

Ce paquet plat met en évidence les replis du papier sur lui-même, le relief du papier d'emballage, les ficelles. Ce thème du repli et du contenant transparent sera approfondi en 1972 lorsque l'artiste, à partir d'un véritable paquet contenant un gilet plié (le papier gras laisse deviner le contenu), le fait passer sous la presse, laissant apparaître les boutons et boutonnières du gilet enfermé dans le paquet, la surface de la gravure intégrant donc en un véritable dialogue entre l'opacité et la transparence, les ficelles, étiquettes, plis et replis, rabattements du papier, et les plis et recouvrements du gilet lui-même. Cet emballage "transparent" a de nouveau lieu en 1973 lorsque l'objet réel se retrouve, coincé entre deux autres gilets, mélangé à de la terre dans un boîte de plexiglass, elle-même insérée avec précaution dans une caisse de bois qui semble prête à l'expédition (*no 18*). Objet quasiment archéologique, cet assemblage laisse transparaître, à demi déterrés, les objets figés. À la suite des gravures, les gilets servent à une série de collages jusqu'à 1974. Ainsi des morceaux de tissu découpés dans le pan frontal de gilet servent de support à une grande diversité d'ajouts: fibres diverses et plumes, duvets, cendres, cheveux humains qui sortent des poches; déchirures ouvertes et peintes à la gouache, rouge ou bleue, dessin à la mine de plomb continuant en trompe-l'oeil transparent le dos du vêtement (*no 9*); peinture du tissu à la gouache blanche, épinglage aux pourtours du tissu (comme un animal disséqué) (*no 17*), taches sur la feuille entourant le tissu. Les contours rappelant la forme du demi-gilet, ou gilet vu de profil, sont privilégiés. Vers la fin de la série, les gilets sont entièrement plâtrés, l'opacité du blanc ne laissant deviner que la forme et les plis du vêtement; enfin les "Dropped vests" mettent fin à la série. Il ne faut pas considérer seulement ces objets (trame blanche repliée sur elle-même) dans leur dépouillement; en effet il ne reste, à la suite de toutes ces approches, que la structure même, le fond du tissu, ce qui sert au bâti du gilet; on retrouve l'opacité du blanc déjà annoncé par l'usage de la gouache blanche antérieurement, (qui donnait un effet de transparence selon l'imprégnation du tissu), par le plâtrage.

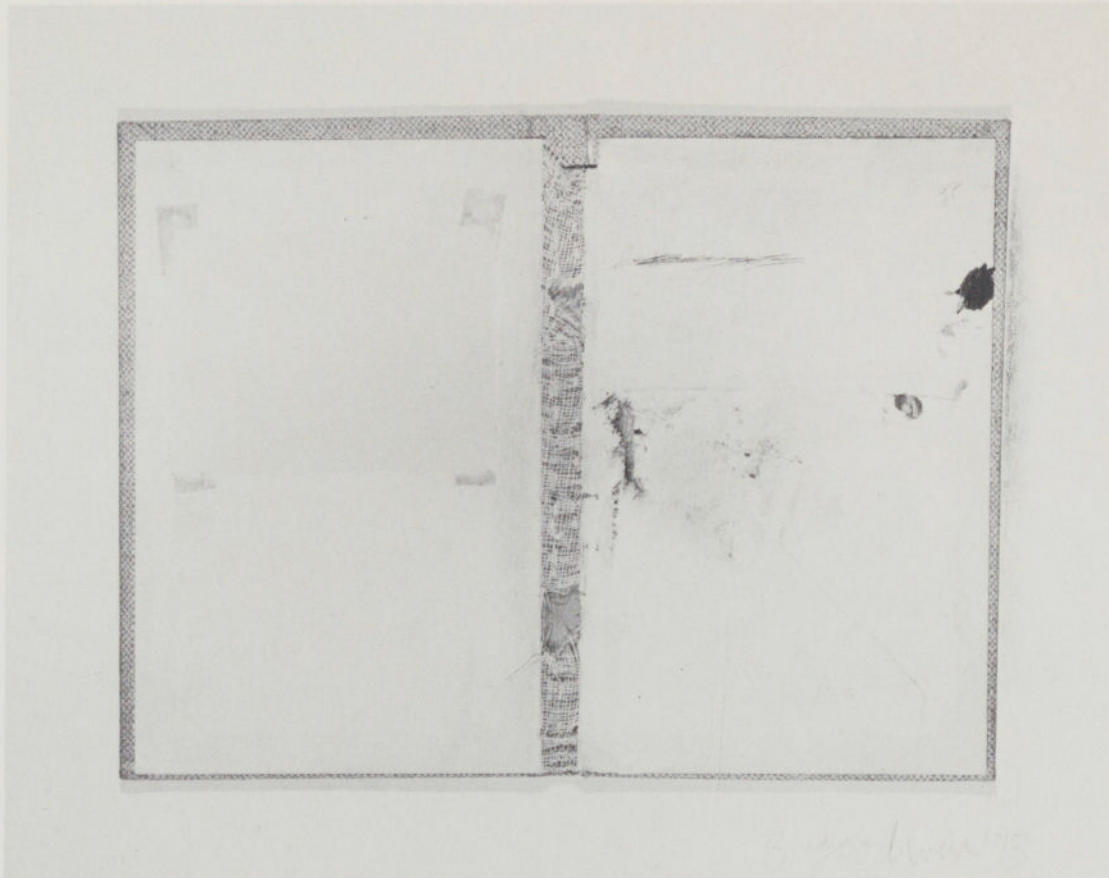
La structure même de l'objet nous fait retrouver le rabattement du matériau sur lui-même que nous avons remarqué dans le paquet de 1969, ce masquage, repli, ou rabattement partiel de l'objet sur lui-même, jouant sur les possibilités d'interaction d'éléments opaques et d'éléments transparents ou rendus tels, devient à partir des "Dropped vests" de 1973-1974, une constante de l'oeuvre, et l'on pourrait dire son fondement.

En effet, c'est à partir de cette notion de repli, de rabattement du tissu sur lui-même, que les cerfs-volants et surtout les bâches, se structurent.

"The black and white sketch book" est une reliure de vieux carnet, qui laisse apparaître la trame fibreuse de sa reliure, ses étiquettes, ses griffonnages anciens. Toute une série de travaux de l'artiste, utilise ainsi comme support, un texte préexistant, quelquefois poème dactylographié ou manuscrit; l'ajout consiste, dans les notes, gribouillis illisibles, et, comme dans les vestes, à faire resurgir à la gouache blanche, par des traces au crayon, par des fentes et des déchirures, la vie cachée de la chose



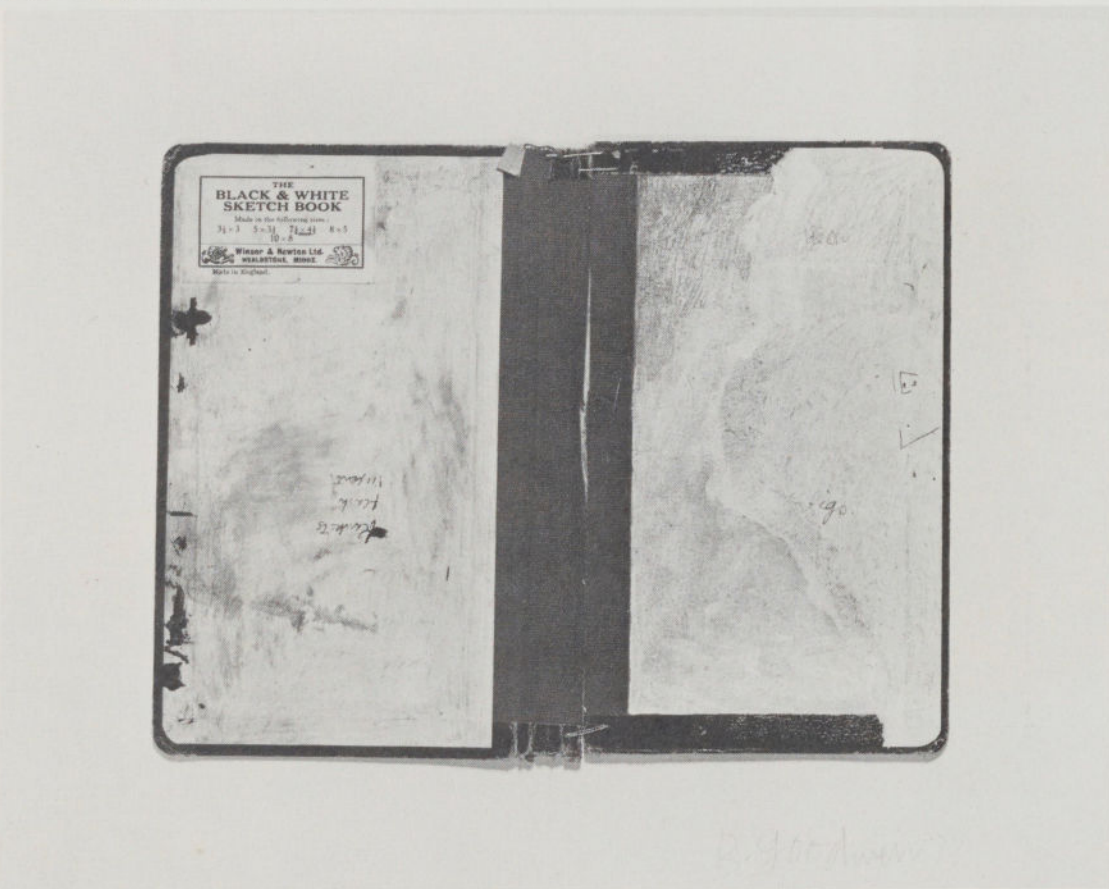
N° 18 — "Vest earth", 1974.



3-20-68

N° 27 — "Notebook", 1973.

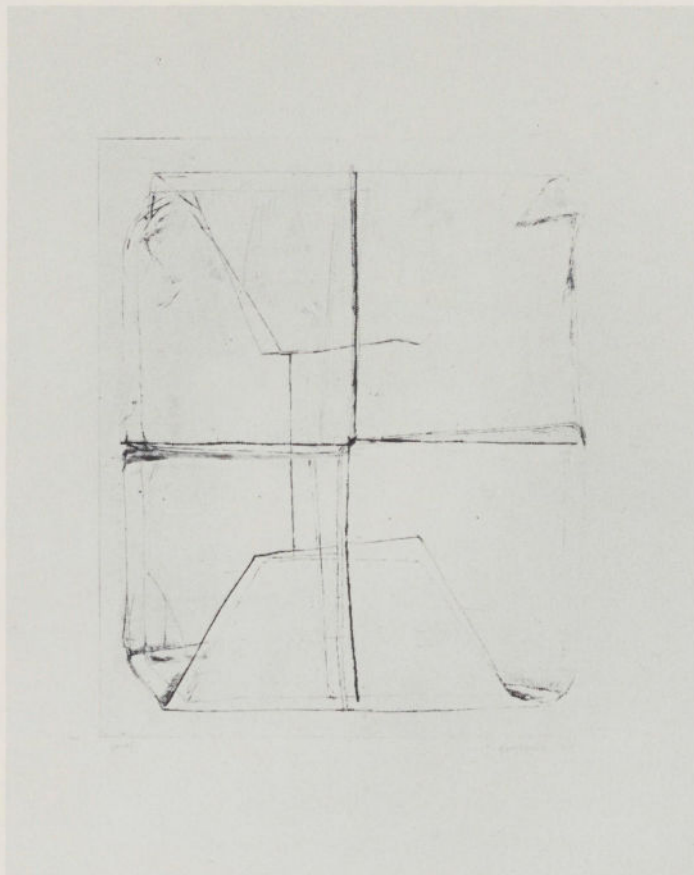
N° 25 — "Black and white notebook", 1973.



THE
BLACK & WHITE
SKETCH BOOK
Made in the following sizes:
3 1/2 x 5 1/2 7 1/2 x 10 1/2
10 x 8
WINDY & NEWTON LTD.
MANCHESTER, ENGLAND
Made in England

*Sketch
book
1973*

2.9.68



N° 20 — "Parcel", 1969.

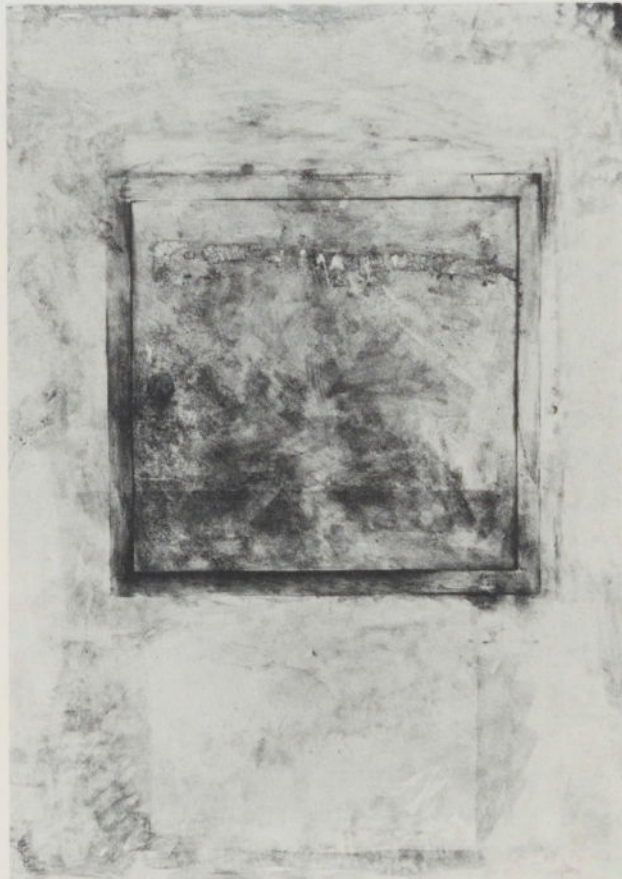


N° 38 — "Door with lock", 1975.

N° 23 — "Parcel vest collage", 1972.



N° 43 — "Tomb/door", 1975.



en l'appropriation ou transfert de l'objet trouvé en objet symbolique porteur d'un nouveau sens. Ces fragments de texte, nous les retrouvons épars, intégrés aux dessins de portes de tombes de 1975-1976, fondus dans le gris et le blanc, déchirés, grattés, effacés, illisibles.

Les bâches

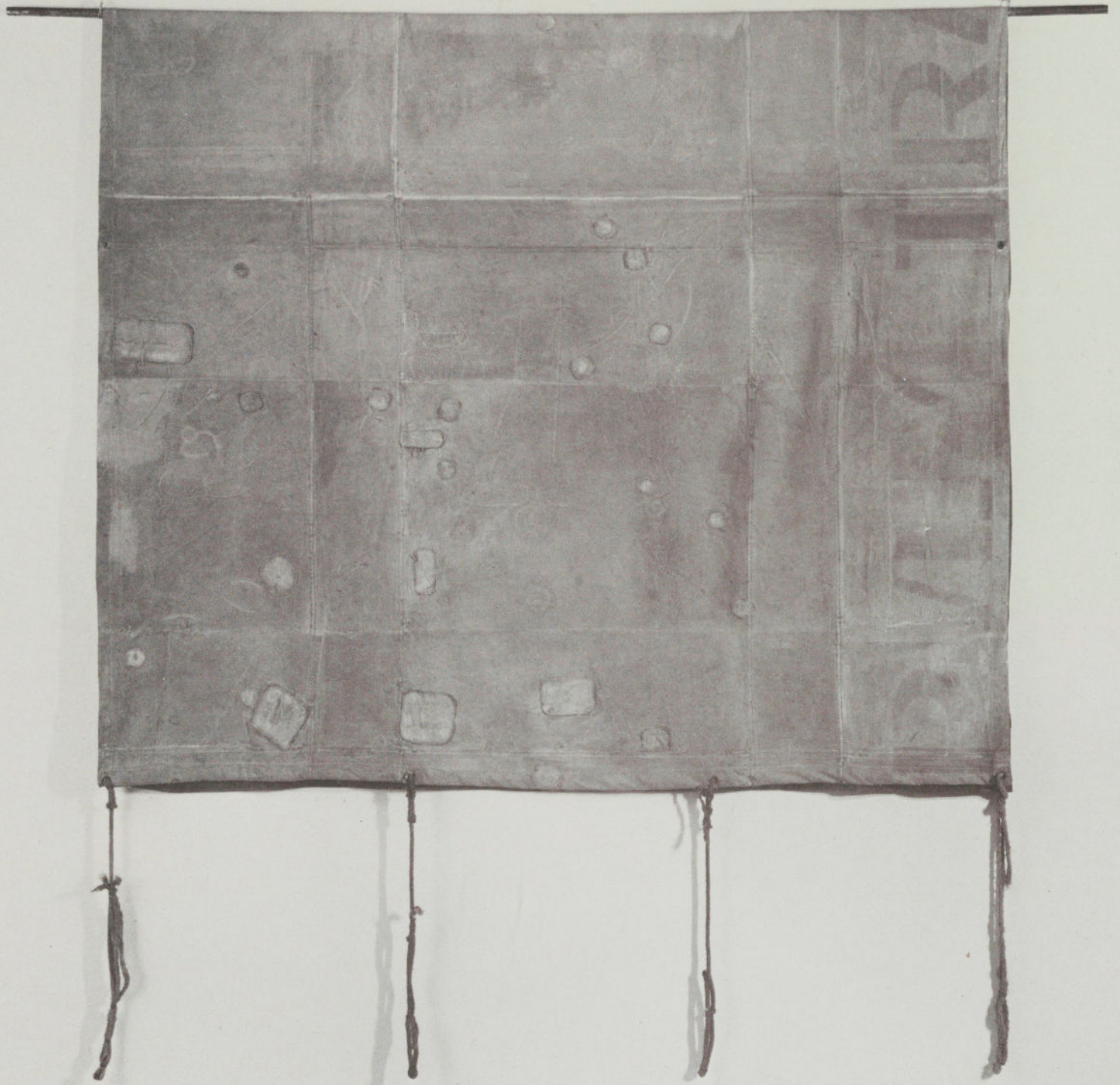
De la suite des neuf bâches ("Tarpaulins") présentée dans l'exposition, "Tarpaulin no 8" (no 36) nous semble l'un des plus aboutis, et synthétisant le plus grand nombre de données déjà en germe dans les étapes antérieures de l'oeuvre. Les structures spatiales de chaque bâche sont déterminées par les divisions effectuées dans le champ pictural, par les bordures de la toile repliée sur elle-même. Généralement, la ligne la plus importante est créée par le rabattement de la toile sur une barre métallique, horizontalement; perpendiculairement à cette première ligne, d'autres replis dans le sens vertical créent un rythme de relations structurelles très diversifiées; soit, en insistant sur le découpage horizontal de l'espace (Tarpaulins nos 2, 6, 7) (nos 30, 34, 35) ou vertical (Tarpaulin nos 4, 5, 8) (nos 32, 33, 36). Le relief très épais de la toile, la profondeur des interstices, accentuent la frontalité pour en faire des objets presque sculpturaux. Le traitement de la surface par la couleur tend, soit à accentuer la frontalité, donc l'opacité de la toile, (Tarpaulin no 9 de couleur rouille, partie supérieure du Tarpaulin no 4, en noir), soit au contraire, par de fines couches de gesso, selon les possibilités d'imprégnation du tissu, à faire surgir les accidents et réparations de la toile, ses coutures, et, de la même manière que le travail à la gouache blanche sur les gilets et les carnets, (et semble-t-il dans la même intention que lors du traitement en taille-douce du gilet en 1969, du nid d'oiseau en 1972) à en faire surgir toute la transparence, en l'éclaircissant, le faisant devenir lumineux. Cette luminosité apportée, cette "Illumination" par le blanc, au gris de la toile, semble toute particulière dans le "Tarpaulin no 8". Les dimensions monumentales de l'oeuvre, la dispersion des signes sur toute la surface, empêchent la focalisation de l'oeil, qui se trouve obligé de balayer la surface, et d'approfondir l'espace en profondeur virtuelle atmosphérique, profondeur vite limitée par la conscience des marges plus opaques, des accidents, des cordages pendants le long des bordures verticales qui reprennent, en relief cette fois, les deux-fentes profondes créant la zone médiane de la toile.

Les tombeaux

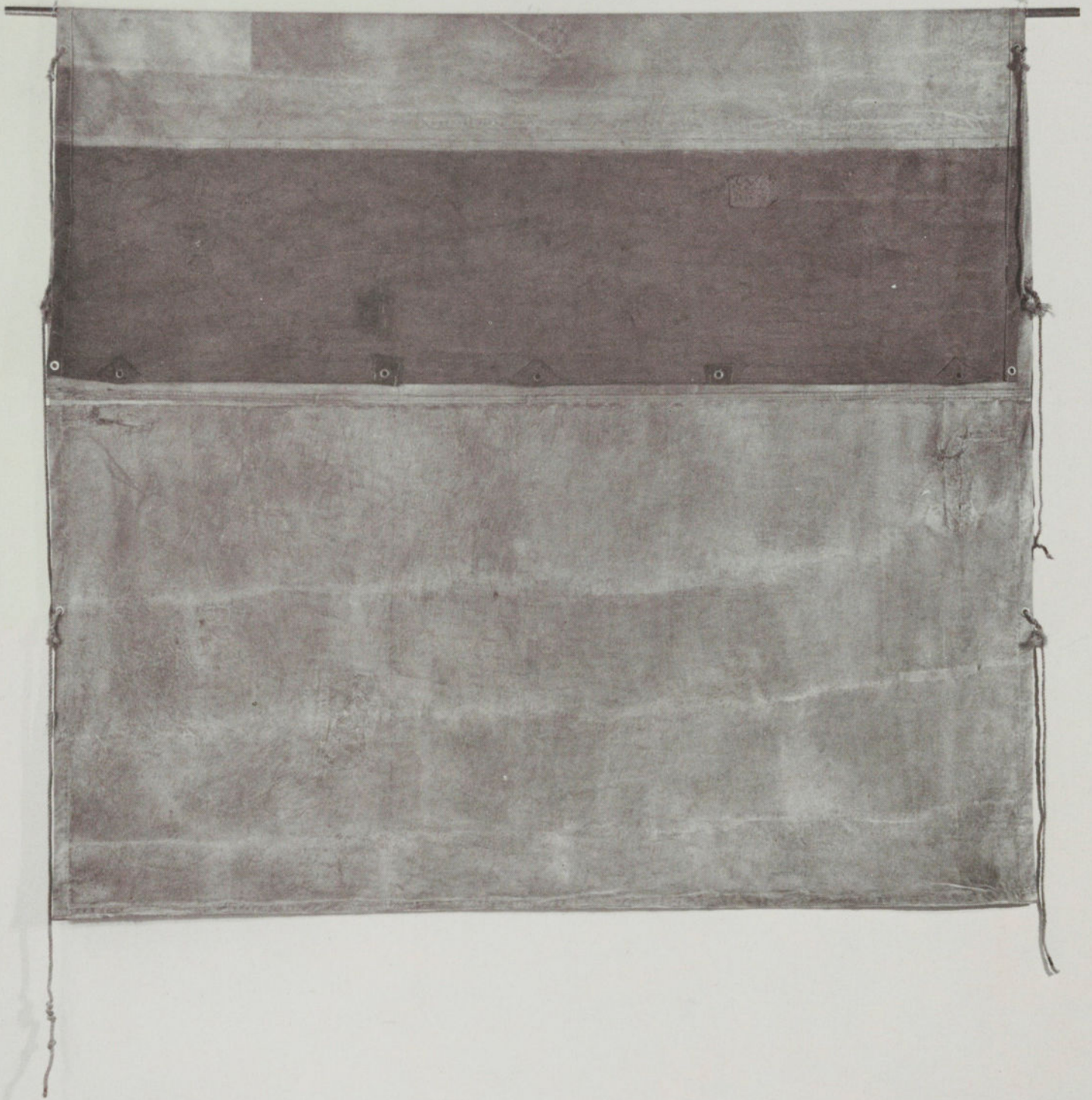
Cette relation, aux marges accentuant la frontalité d'un espace atmosphérique accompagné de signes flottants à une profondeur indéterminée, les traces de peintures, les taches, les jus, qui évoquent l'espace Automatiste, (qui rappellent aussi les profondeurs monochromes de l'espace des peintures de Giacometti) détermine l'approche de la série de portes (Tomb doors, 1974). En effet, les traces de fusain dans les dessins, reprennent le même type de trait expressif, plutôt marque verticale, rapide, que nous trouvons déjà étalé sur toute la surface du "Tarpaulin no 7". Dans les gouaches, les bordures de la porte, son encadrement, sont travaillées à la mine de plomb par-dessus la gouache, de manière à en faire apparaître, comme dans le cas de la serrure, la tri-dimensionnalité en trompe-l'oeil; l'espace des marges à l'extérieur de l'encadrement de la porte, quant à lui, est modulé, de telle manière qu'il soit impossible de dire s'il s'agit là de figuration du mur frontal, ou de l'ouverture dans l'espace



N° 36 — "Tarpaulin n° 8", 1976.



N° 30 — "Tarpaulin n° 2", 1974.



N° 35 — "Tarpaulin n° 7", 1976.





du vieux mur, évocateur du mur cher à Léonard de Vinci, puis aux Surréalistes, pour ses qualités de support à la projection onirique.

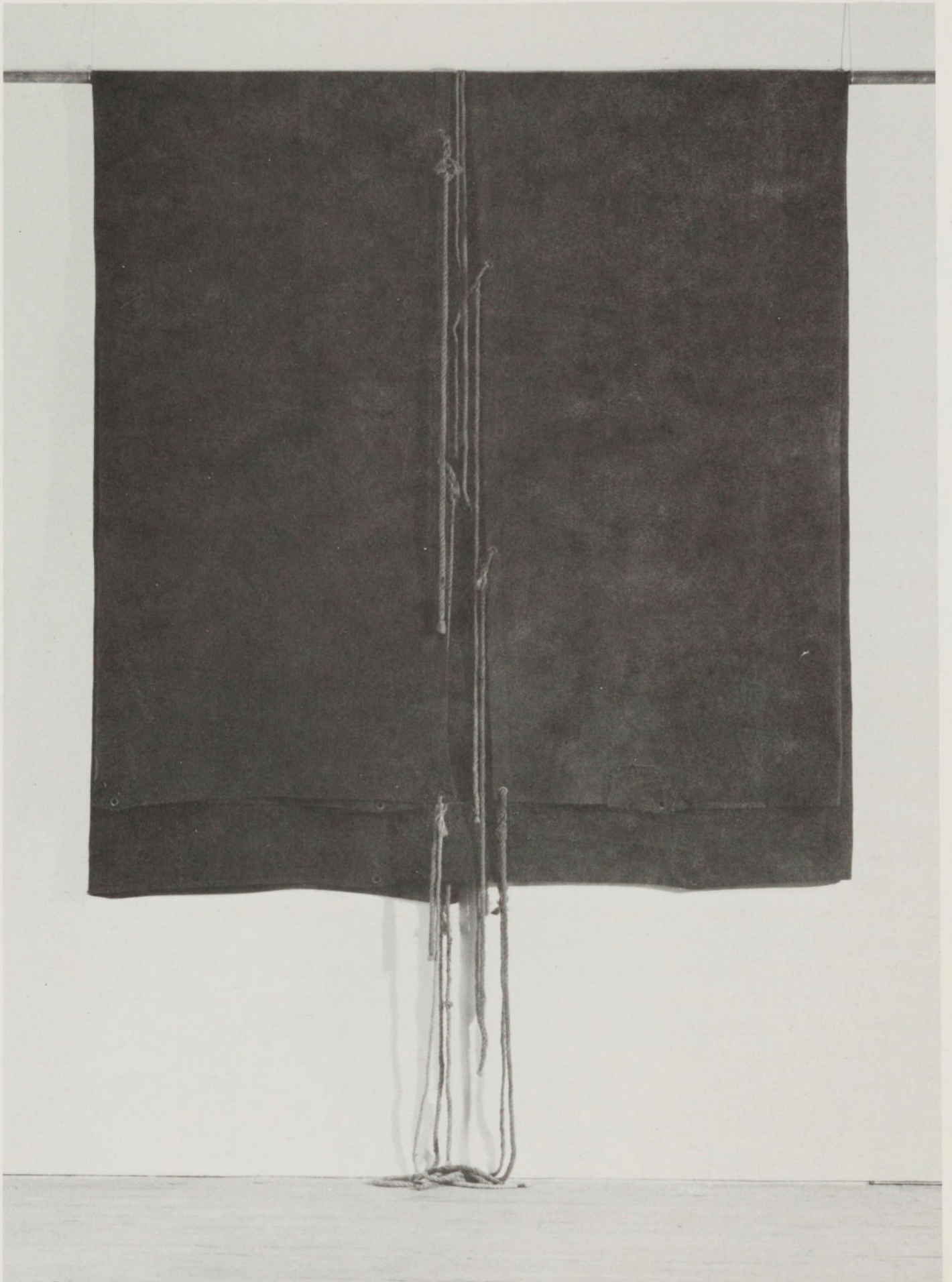
Effectivement, c'est bien dans la partie centrale de la gouache, celle qui figure la surface de la porte fermée, que se joue encore une fois le dilemme, ou l'ambiguïté de la relation entre l'opacité d'une porte, et la profondeur du champ spatial ouvert; approfondissant donc le potentiel d'ouverture dans l'espace du vieux mur des marges, (dans lequel d'ailleurs l'encadrement de la porte tend à se fondre, dans la partie gauche de "Tomb door", 1975) (no 44). Le travail de la gouache blanche et grise, la multiplicité des directions des coups de pinceau (à dominantes verticales cependant), créent un espace analogique de l'atmosphère brumeuse, diaphane. Le collage déjà mentionné, de fragments déchirés d'une page de vieux livre, grattée, à demi effacée par la gouache blanche, semble surgir de cette profondeur imaginaire à fortes connotations oniriques. Ce message illisible, semble flotter à une distance indéterminée des marges, en apesanteur, contrastant avec la forte gravité de l'encadrement de la porte. Le travail au fusain, dans les dessins, par les modulations d'intensité des marques, par le contraste lumineux qu'ils créent avec le blanc de la feuille, évoque pour nous la surface indéterminée, faisant surgir la lumière, chère aux Symbolistes. Cette intégration de l'ombre et de la lumière, cette ambiguïté entre l'opacité et la transparence, sont en quelque sorte brisées dans la série de cerf-volants (Kites).

Les cerfs-volants

En effet, le collage de tissu de bâche crue, dans les "Kites", accentue l'opacité de la surface des motifs centraux, par la juxtaposition avec des marges travaillées à la gouache, reprenant d'une manière encore plus évocatrice des nuages de l'atmosphère réelle, la profondeur à modulations variables, qui apparaît donc comme espace creux. À la lourdeur de la toile, s'oppose dans le cas de "Grey Kite with souvenir" (no 51) la marge toute blanche du bas de la feuille, vide de signes, qui crée un effet d'apesanteur et retire toute gravité à l'objet.

"Kite with three holes" (no 49), quant à lui, reprend cette même relation spatiale, mais transforme la toile, par pliages triangulaires, traitement du tissu au gesso, accentuant la présence des œillets métalliques, liant des fibres le long de la marge supérieure, enfermant tout en le laissant apparaître, un amas de fibres au bord du pli triangulaire. Ce retour aux données fondamentales des "Tarpaulins", se retrouve dans un petit dessin intitulé "Kite with pencil" (1975) (no 54), qui évoque à la fois les cerfs-volants, la taille-douce de 1969 représentant un paquet, et les structures de bâches. Mentionnons d'ailleurs que ces derniers travaux furent accomplis par intervalles, simultanément à la création des derniers "Tarpaulins nos 8 et 9". Une nouvelle proposition dans l'oeuvre semble s'annoncer avec la dernière bâche ("tarpaulin no 9") (no 37). Nous assistons à un travail de dépliement, donc l'ouverture du plan, divisant l'espace en une masse en forme de T de couleur rouille qui domine les deux rectangles noirs des côtés inférieurs. Les cordages sont absents.

L'affirmation, par l'éclaircissement des trois bandes parallèles qui viennent renforcer la frontalité de l'oeuvre, à la fois sur le rouille et sur le noir, agissant par transparence, d'une nouvelle structure picturale plane; tous ces nouveaux éléments plastiques



N° 33 — "Tarpaulin n° 5", 1975.

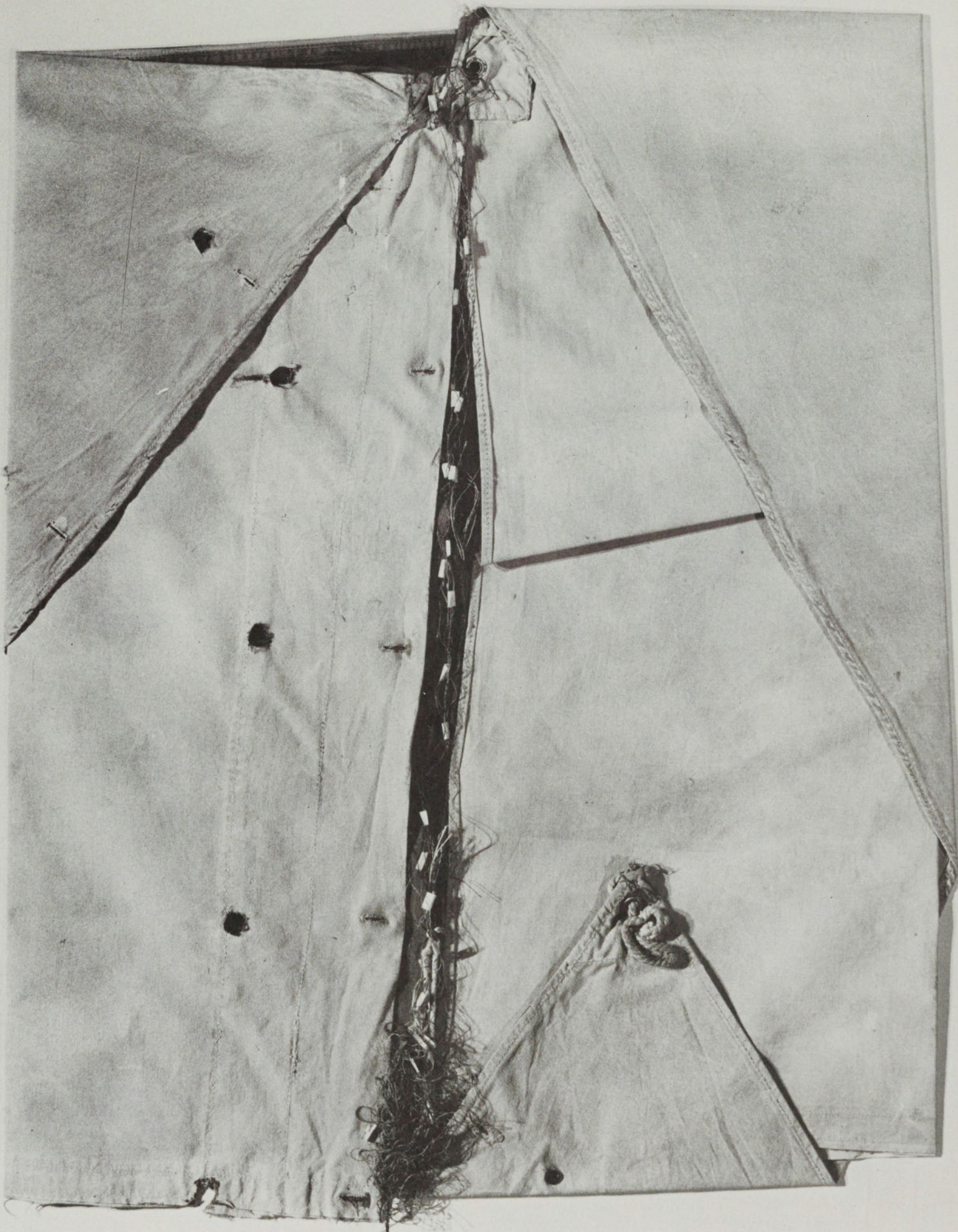
semblent annoncer une plus grande volonté d'abstraction, ainsi qu'une libération par rapport aux thèmes précédemment analysés.

Réurrences Le sujet

Quel que soit l'objet, point de départ de la réflexion, on observe de nombreuses préoccupations constantes, qui mettent bien en lumière, au delà de la diversité des résultats, l'homogénéité et la constance du propos. L'attitude première, qui consiste à utiliser un objet choisi pour ses qualités particulières, formelles, un type de matériau brut (gilet, bâche) persiste depuis 1969. Dans le cas des portes de tombes, remarquons que le travail exécuté confine presque au trompe-l'oeil en ce qui concerne les serrures, et les pourtours de l'encadrement. L'objet choisi (et dans ce cas nous pouvons évoquer la fixation d'Eva Hesse, et de Joseph Beuys sur certains types d'objets, deux artistes dont l'oeuvre a suscité une grande admiration chez Betty Goodwin) est en quelque sorte un catalyseur, un intermédiaire entre la réalité, et la réalité intérieure de l'artiste exprimée par toutes les transformations qu'elle fait subir aux objets, ou fait surgir de leurs qualités intrinsèques (ex.: ajout de fibres au contenu déjà existant dans les poches de gilets, prolongement ou déplacement de plis existant antérieurement dans les bâches, travail de peinture soulignant les accidents antérieurs au choix):

Les constantes que l'on a pu souligner, en récurrence d'un objet à l'autre, soit le choix d'objets en tissu principalement, le travail de rabattement, du pliage sur lui-même du matériau: papier d'emballage contenant le gilet lui-même plié; rabattement de la trame blanche des "Dropped vests", des "Tarpaulins", des "Kites", des "Tomb doors" s'interpénètrent au travail de peinture et de dessin accentuant l'opacité ou au contraire faisant surgir la transparence lumineuse; l'usage de fibres, de ficelles, de cordages; de boutonniers, de fentes, déchirures, oeillets métalliques: tous ces éléments se retrouvent éparpillés avec une telle ampleur à tous les degrés d'évolution de l'oeuvre, ces constantes sont affirmées avec une telle unité que l'on peut évoquer deux types de fixations de l'artiste, l'une sur des objets symboliques suscitant par leur choix, sa créativité, l'autre sur un travail symbolique, qui cherche, soit à faire surgir de ces objets, soit à projeter sur eux, le message à demi révélé. C'est en effet par analogies, que nous pouvons essayer de déterminer le sens profond de ce travail. En quelque sorte, ces objets très divers, aucunement liés les uns aux autres dans la réalité, sont des équivalences. Équivalences ou correspondances entre eux; équivalence symbolique de leur somme, à quelque chose qui n'est pas encore connu. On peut évoquer la possibilité, dans cette recherche quasiment divinatoire dans les objets, du retour du refoulé cher à la psychanalyse.

Le "Tarpaulin no 8" (no 36), selon nous, réintègre les éléments éparpillés dans toute l'oeuvre, en une synthèse riche de toutes les métamorphoses subies par les objets choisis depuis 1969, et accentue avec force leur contenu potentiel. Par sa matière, il se substitue au gilet, par ses plis, au papier d'emballage, jusqu'à ses cordages et ses oeillets métalliques sont l'équivalent monumental des fibres et des boutonniers. Ses fentes verticales nous ramènent à la trame entrevue, de la reliure de vieux carnet. Enfin, l'expérience spatiale, qu'il procure au visiteur, est à la source même des



gouaches figurant les portes de tombes. Par sa hauteur, qui domine, sa largeur qui remplit l'angle de vision, le champ spatial de la bâche englobe le spectateur, qui doit percevoir synthétiquement à la fois l'espace en profondeur virtuelle, les marques et signes flottant à une profondeur indéterminée et les reliefs et creux des fentes verticales.

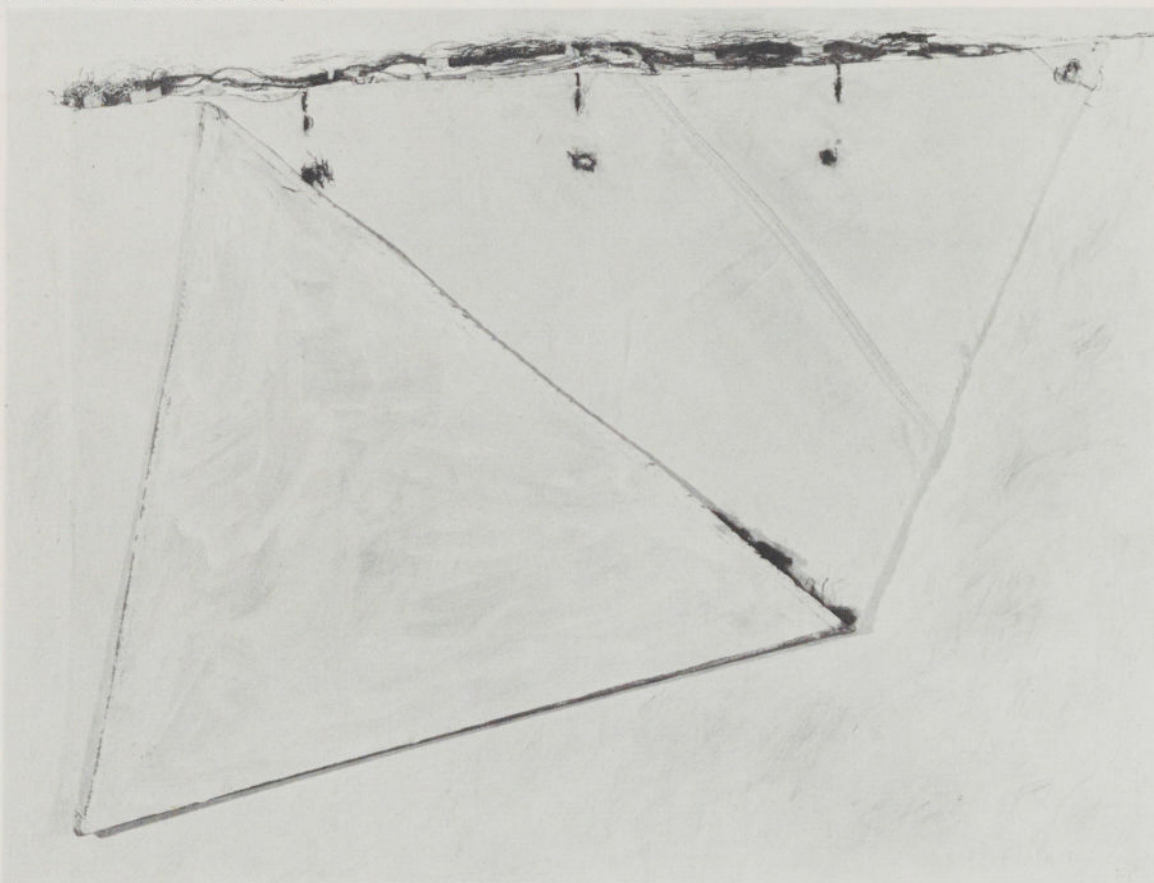
Cette oeuvre évoque le niveau océanique de l'expérience artistique, dont parle Ehrenzweig⁽¹⁾; à cet égard, les diverses étapes de l'oeuvre jusqu'à ce point ultime, par l'aléas apparent des premiers choix, situe bien les phases d'indifférenciation inconsciente, "projetant dans l'oeuvre les parties fragmentées du soi" (gants, paquets, gilets, carnets de notes), puis de réintégration des éléments épars, enfin de réintroduction.

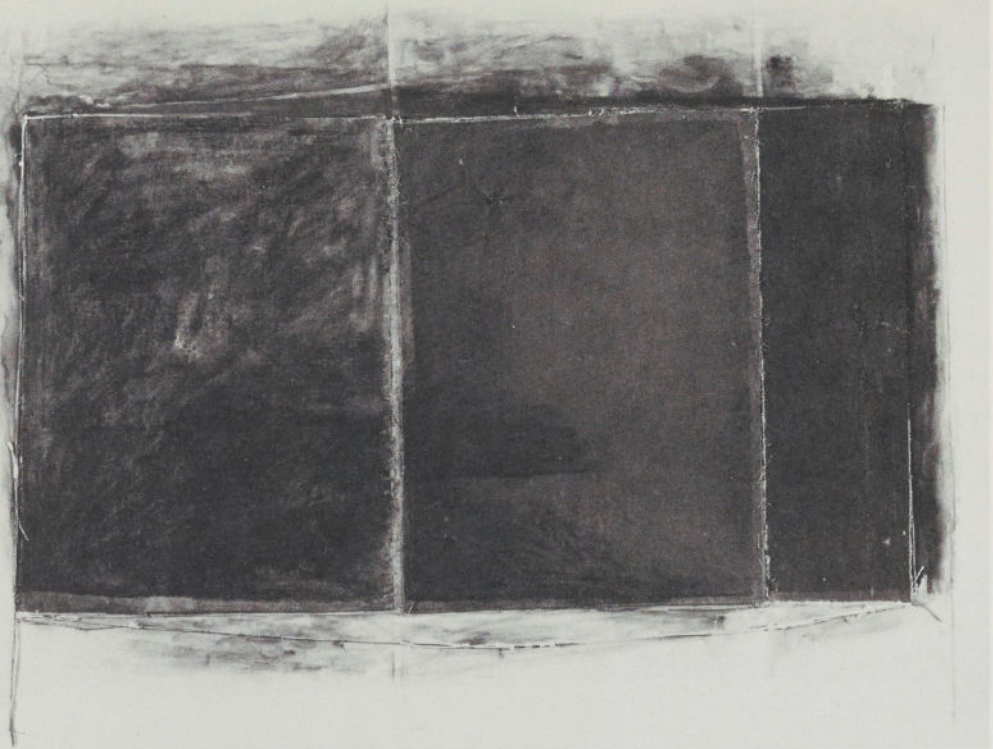
À ce stade, le plus élevé, l'oeuvre atteint d'ailleurs un niveau d'abstraction et de distance plus grand par rapport à ses sources. Cette cristallisation, ou fixation du désir, réappropriation synthétique sans doute d'éléments significatifs d'une donnée importante de la vie de l'artiste, évoque à ses premiers stades le culte d'une personne disparue, dont les symboles subissent le traitement traditionnellement réservé aux reliques.

Par analogie, nous pouvons évoquer ("vests") l'empreinte du suaire du Christ ou d'autres saints, les ex-voto (livres), le type d'objets servant de reliques (les matières

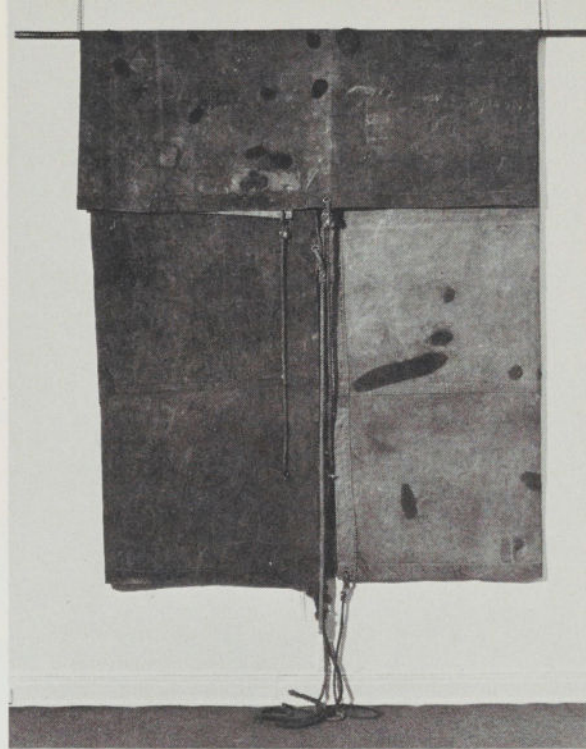
(1) (Anton Ehrenzweig, "L'ordre caché de l'art", NRF-Gallimard, p. 142)

N° 49 — "Kite with three holes", 1976.



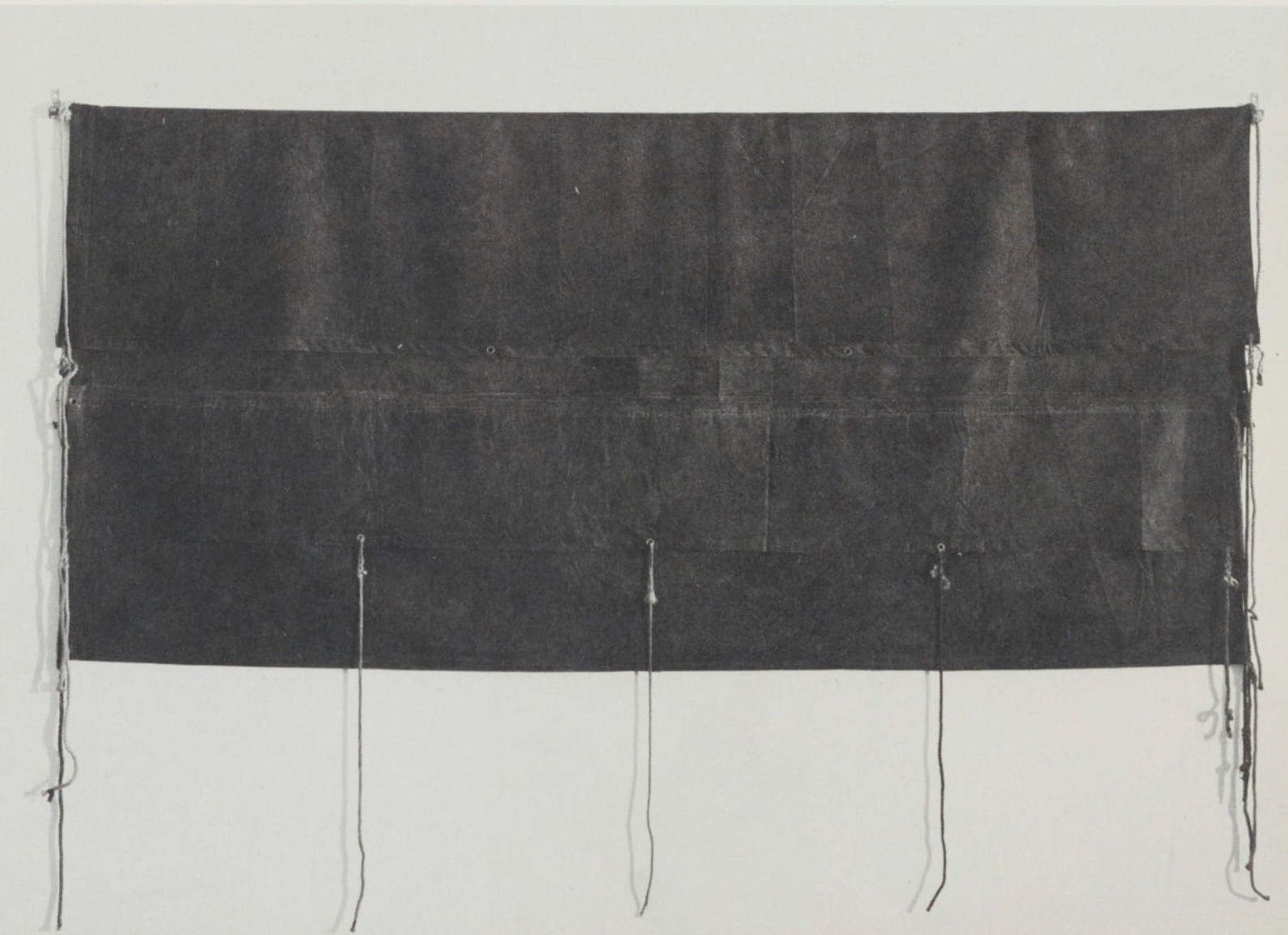


N° 48 — "Black kite", 1976.



N° 29 — "Tarpaulin n° 1", 1974.

N° 34 — "Tarpaulin n° 6", 1975.



fibreuses: ex: les cheveux du saint), l'acte d'enchâssement (ex.: les vêtements mélangés à la terre). Les hauts voiles pendants évoquent aussi les tentures de fêtes liturgiques. Surtout, les portes de tombes, issues d'églises italiennes; porteuses de messages effacés, à la fois ouvertes et fermées, cristallisent l'énigme latente contenue dans les autres oeuvres antérieures.

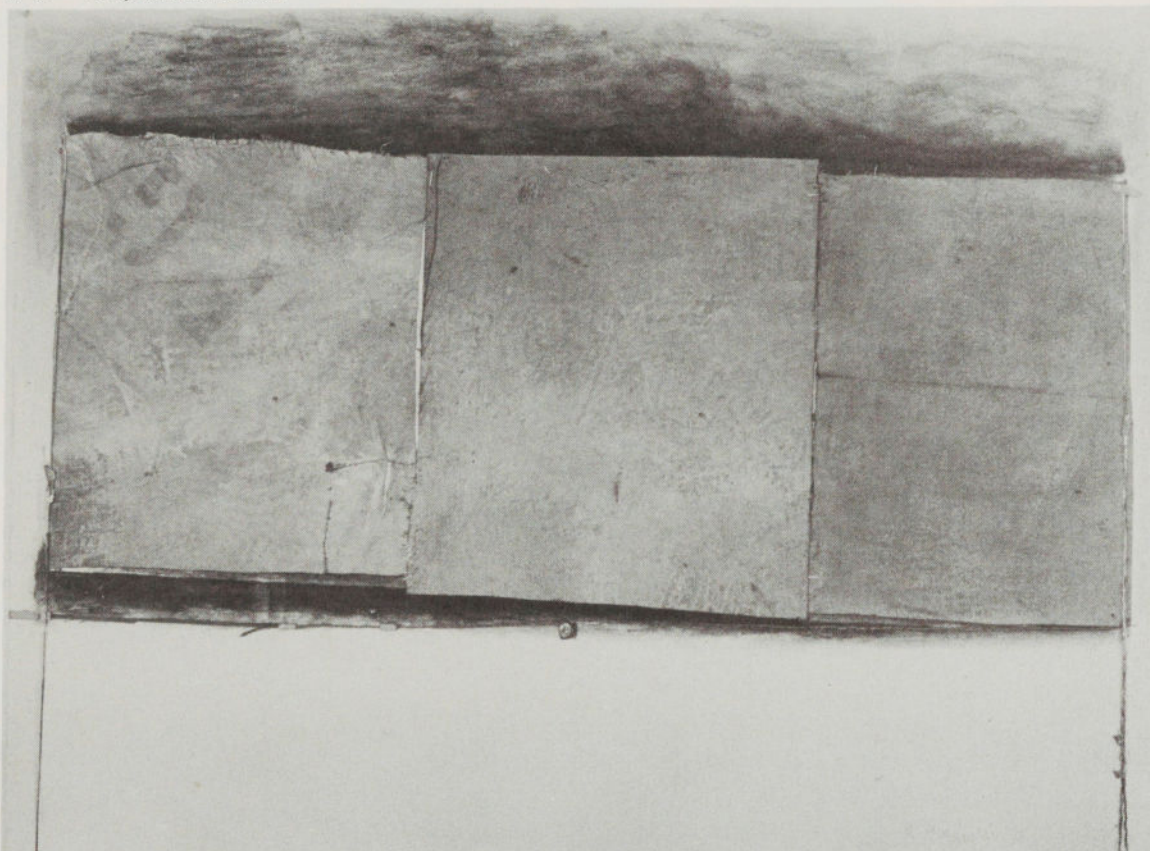
Enfin, non seulement les symboles de l'opacité (le secret) et de la transparence, (la révélation), mais le flottement des objets en état d'apesanteur caractérisent symboliquement les connotations spirituelles de l'oeuvre. Le mythe d'Oedipe, le drame de Hamlet (la bâche blanchie peut évoquer à la fois la muraille d'Elseigneur et le suaire du père d'Hamlet) ont représenté l'universalité du mythe humain, soit des relations complexes de la personne, non seulement avec les parents disparus, mais avec la présence toujours actuelle de leurs actes les plus déterminants de la vie de l'individu.

C'est au même niveau de sublimation et d'abstraction du mythe personnel qu'il faut percevoir les bâches, dans leur volonté de transcender l'histoire individuelle pour en faire des lieux universels de projection et de méditation. Se reliant à tout l'héritage de l'art occidental, c'est-à-dire tout autant au vieux murs de Léonard, qu'aux collages des Dadaïstes, à l'objet à fonctionnement symbolique des Surréalistes, à l'espace indéterminé des Automatistes, aux notions de structure spatiale et de frontalité des maîtres du "Color-field", l'oeuvre de Betty Goodwin synthétise l'histoire culturelle aux symboles énigmatiques issus des profondeurs de la personne; tout en les scrutant elle les transcende, en les fixant à leur tour dans l'histoire.

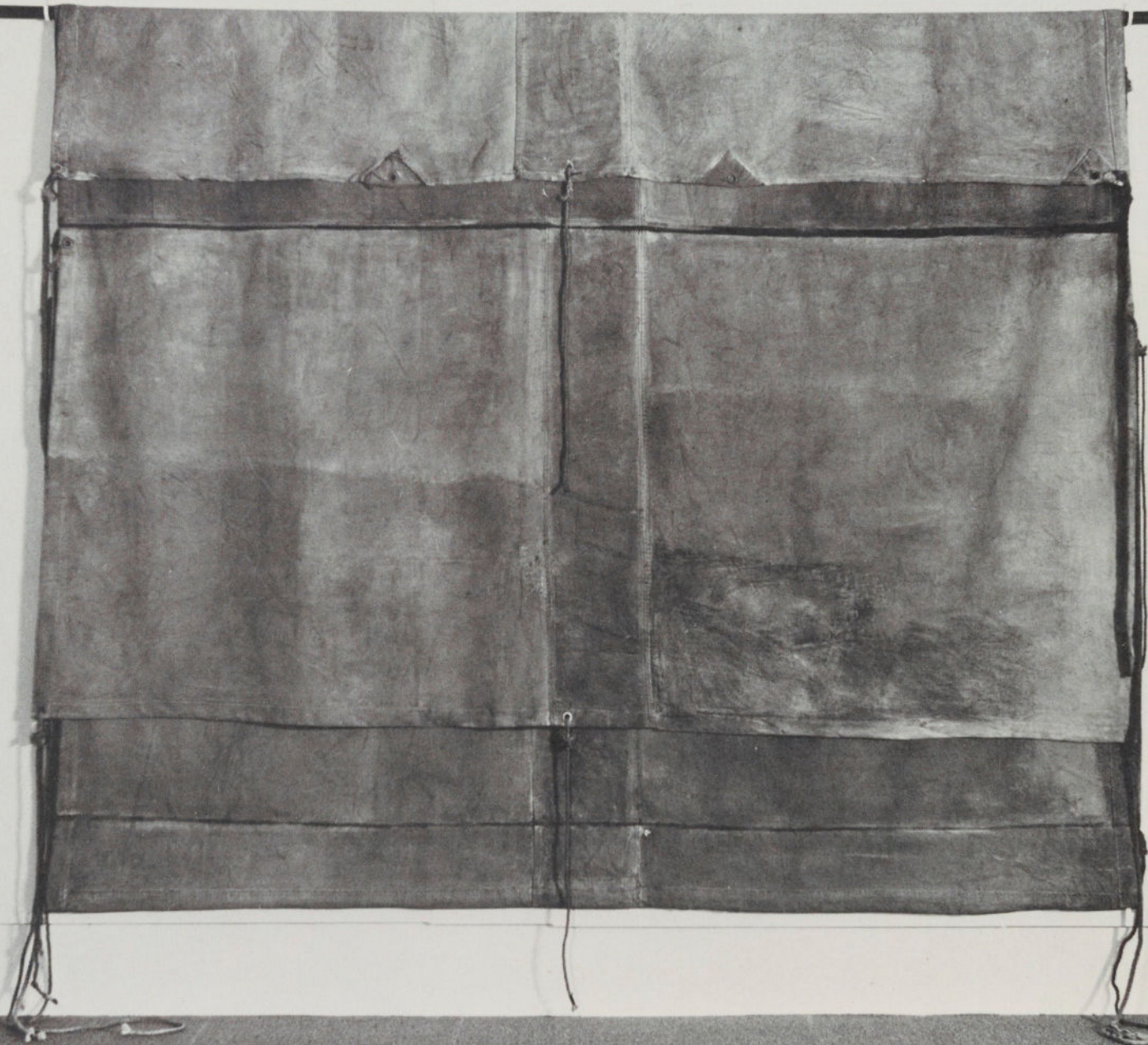
Alain Parent

Directeur des expositions

N° 51 — "Grey Kite with souvenir"



N° 31 — "Tarpaulin n° 3", 1975.





LISTE DES OEUVRES

* Oeuvre illustrée

- N° 1 — "Nest", 1963; 14 1/2" x 14 1/2"; monotype; collection de l'artiste.
N° 2 — "Nest", 1963; 13 1/8" x 9 1/8"; monotype; collection de l'artiste.
N° 3 — "Nest 1", 1973; 19 1/2" x 26"; eau-forte; collection Daniel Roussel.
N° 4 — "Nest 3", 1973; 19 1/2" x 26"; eau-forte; collection Daniel Roussel.
N° 5 — "Nest 4", 1973; 19 1/2" x 26"; collection particulière.
- N° 6 — "Shirt four", 1971; 37" x 27"; eau-forte; collection Dr. P. Drouin.
N° 7 — "Vest", 1972; 26" x 33"; eau-forte et collage; collection de l'artiste.
N° 8 — "Vest/Shirt", 1972; 32" x 25"; collage; collection particulière.
*N° 9 — "April 23", 1972; 25 1/2" x 19 3/4"; collage, techniques diverses; collection particulière.
N° 10 — "Vest for Beuys", 1972; 37 3/4" x 29 1/2"; eau-forte; collection Galerie B.
N° 11 — "Trio II", 1972; 33" x 26"; eau-forte; collection de l'artiste.
N° 12 — "Vest/collage", 1972; 28" x 22 1/2"; collage et techniques diverses; collection Mr. Willam.
N° 13 — "Vest VIII", 1973; 35" x 27"; eau-forte; collection Dr. P.A. Lachance.
N° 14 — "Dropped Vest", 1973; 26" x 20"; collage; collection Roger Bellemare.
N° 15 — "Vest fragment with plaster", 1973; 14" x 11"; collage et techniques diverses; collection Roger Bellemare.
*N° 16 — "Vest with plaster and feathers", 1974; 24" x 18"; collage et techniques diverses; collection particulière.
N° 17 — "Pocket with plaster and pins", 1974; 21" x 16"; collage et techniques diverses; collection particulière.
*N° 18 — "Vest-earth", 1974; 39 1/2" x 23" x 4 1/4"; assemblage; collection de l'artiste.
N° 19 — "Black vest fragment", 1974; 22" x 16"; collage; collection de l'artiste.
- *N° 20 — "Parcel", 1969; 26" x 19 1/2"; eau-forte; collection de l'artiste.
N° 21 — "Parcel for Christo", 1970; 26" x 19 1/2"; eau-forte; collection de l'artiste.
N° 22 — "Parceled Vest", 1972; 26" x 19 1/2"; eau-forte; collection de l'artiste.
*N° 23 — "Parcel vest collage", 1972; 24" x 18"; collage: gilet, papier d'emballage, ficelle; collection Roger Bellemare.
- N° 24 — "Page from notebook", 1973; 19 1/2" x 15 1/2"; eau-forte; collection de l'artiste.
*N° 25 — "Black and white notebook", 1973; 11" x 14"; techniques diverses; collection Dr. Paul Mailhot.
N° 26 — "Taped note", 1973; 18" x 13"; eau-forte; collection de l'artiste.
*N° 27 — "Notebook", 1973; 11" x 14"; techniques diverses; collection Galerie B.
*N° 28 — "Notes with wires", 1974; 24" x 19"; eau-forte; collection particulière.
- *N° 29 — "Tarpaulin no 1", 1974; 6'4" x 5'; toile de bâche, gesso, corde; collection Roger Bellemare.
*N° 30 — "Tarpaulin no 2", 1974-1975; 8'5" x 9'8"; toile de bâche, gesso, crayon, corde; collection Galerie B.
*N° 31 — "Tarpaulin no 3", 1975; 9'9" x 7'8"; toile de bâche, gesso, crayon de couleur, corde; collection Galerie Nationale du Canada.
*N° 32 — "Tarpaulin no 4", 1975; 13' x 7'; toile de bâche, gesso, peinture à l'huile, corde, fil de fer; collection Vancouver Art Gallery.
*N° 33 — "Tarpaulin no 5", 1975; 7' x 7'6"; toile de bâche, peinture à l'huile, crayon de couleur, corde; collection de l'artiste.
*N° 34 — "Tarpaulin no 6", 1975; 6'7" x 13"; toile de bâche, crayon Conté, corde; collection Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada.
*N° 35 — "Tarpaulin no 7", 1976; 8'3" x 8'8"; toile de bâche, graphite, gesso; collection Galerie B.
*N° 36 — "Tarpaulin no 8", 1976; 10'7" x 8'7"; toile de bâche, gesso, corde, fil de fer; collection Galerie B.
N° 37 — "Tarpaulin no 9", 1976; 11'10" x 12"; toile de bâche, peinture à l'huile; collection Galerie B.
- *N° 38 — "Door with lock", 1975; 25" x 19 1/2"; graphite sur papier; collection Galerie B.
N° 39 — "Tomb/door", 1975; 21 1/2" x 17"; gesso, crayon de cire, graphite sur papier; collection de l'artiste.
N° 40 — "Tomb/door", 1975; 27" x 34"; fusain, crayon de cire, graphite sur papier; collection de l'artiste.
N° 41 — "Tombs", 1975; 30" x 40"; graphite sur papier; collection de l'artiste.
N° 42 — "Tombs", 1975; 20" x 26"; graphite sur papier; collection de l'artiste.
*N° 43 — "Tomb/door", 1975; 40" x 30"; gouache sur papier; collection Michèle Lafrance.
N° 44 — "Tomb/door", 1975; 20 3/8" x 17 1/4"; gouache et collage sur papier; collection particulière.
N° 45 — "Rain/Hair", 1976; 34" x 22"; graphite sur papier; collection Galerie B.
N° 46 — "Tomb/door", 1976; 32" x 80"; graphite sur papier; collection particulière.
N° 47 — "Tomb/door", 1976; 22" x 17"; graphite sur papier; collection de l'artiste.
- *N° 48 — "Black Kite", 1976; 30" x 40"; techniques diverses; collection particulière.
*N° 49 — "Kite with three holes", 1976; 30" x 40"; techniques diverses; collection J.P. Grémy.
*N° 50 — "Vest-Kite", 1976; 30" x 40"; techniques diverses; collection Roger Bellemare.
*N° 51 — "Grey Kite with souvenir", 1976; 30" x 40"; techniques diverses; collection Musée d'art contemporain.
N° 52 — "Ski Kite", 1976; 30" x 40"; techniques diverses; collection Allan Gair.
N° 53 — "Dropped Kite", 1976; 30" x 40"; techniques diverses; collection Galerie B.
N° 54 — "Kite with pencil", 1975; 21 1/2" x 17"; mine de plomb; collection Galerie B.

LISTE DES PRÊTEURS

— Collections publiques: Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Galerie Nationale du Canada, Musée d'art contemporain, Vancouver Art Gallery.

— Collections privées: Monsieur Roger Bellemare, Monsieur Georges Curzi, Dr. et Mme P. Drouin, M. Alan Gair, M. et Mme J.P. Grémy, Galerie Joliet, Michèle Lafrance, Dr. et Mme Paul Mailhot, Sylvie Paré, M. Daniel Roussel, M. et Mme R. William, prêteurs anonymes.

Expositions personnelles

- 1970: Galerie 1640, Montréal.
1971: Galerie Pascal, Toronto.
1972: Galerie Bau-Xi, Vancouver
Galerie B, Montréal
1974: Galerie B, Montréal
*1976: Musée d'art contemporain, Montréal
Galerie B, Montréal

Expositions collectives

* *principaux catalogues d'exposition*

- 1955 — Exposition de printemps, Musée des beaux-arts de Montréal
- 1957 — The 3rd Winnipeg show
- 1961 — The 7th Annual Winnipeg show
- 1962 — The 13th Annual Winter exhibition, Art Gallery of Hamilton
The 1st Biennale Winnipeg show
- 1963 — Canadian Group of painters, Musée des beaux-arts de Montréal
- 1964 — Exposition de printemps, Musée des beaux-arts de Montréal
85th Annual exhibition, R.C.A., Musée des beaux-arts de Montréal
The 9th Winnipeg show
The 15th Annual winter exhibition, Art Gallery of Hamilton
Canadian Society of Graphic Art
Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario
- 1965 — Canadian Group of painters
Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario
- 1967 — Canadian Society of Graphic Art
- 1968 — Canadian Society of Graphic Art
- 1969 — Canadian Society of Graphic Art
Canadian Printmaker's Showcase
Burnaby Biennale, Vancouver
*5th Burnaby Print show
- 1970 — Canadian Society of Graphic Art
Canadian Printmaker's Showcase
Ward Nasse Art Gallery, Boston
British International Printshow, Yorkshire
*The twelfth Winnipeg Show
- 1971 — Canadian Society of Graphic Art
Canadian Printmaker's Showcase
Margo Leavin Gallery, Los Angeles
*Royal Canadian Academy of Arts
Canadian Embassy in Washington, D.C.: Exhibition of Canadian Prints Winnipeg Show
Créateurs du Québec
Galerie Martal, Montréal
- 1972 — Canadian Society of Graphic Art
Canadian Printmaker's Showcase
British International Printshow, Yorkshire
- 1973 — Burnaby Biennale, Vancouver
Davidson National Print and Drawing Competition, North Carolina
World Print Competition, San Francisco
*Centre culturel Canadien, Paris (collection de la banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada)
*Biennale de Ljubljana, Yougoslavie
- 1974 — *British International Printshow, Yorkshire (sur invitation)
Tracings, Kalamazoo, Michigan
Japan International Biennale Exhibition of Fine Prints, in Tokyo (sur invitation)
Spanish International Biennale Exhibition of Fine Prints, in Segovia (sur invitation)
Art Gallery of Hamilton, Ontario (A Survey of Contemporary Canadian Art)
- 1975 — Kitchener Waterloo Art Gallery
The Gallery, Stratford, Ontario
International Exhibition of Graphic Art, Ljubljana, Yougoslavie (sur invitation)
*9th International Biennale Exhibition of Prints, Tokyo, Japan
A survey of contemporary Canadian Art
- 1976 — Vehicule (Directions, Montreal)
*Musée d'Art Contemporain (Cent-onze dessins du Québec)
*Musée d'Art Contemporain (Trois Générations d'Art Québécois)
*Vancouver Art Gallery (17 Canadian Artists: A Protean View)
*Place des Arts, Montreal (gravures contemporaines du Québec)

BETTY GOODWIN

Née à Montréal en 1923
Études à Sir George William

BIBLIOGRAPHIE

Arts Canada, nos 174-175, Janvier 1973
Arts Canada, nos 196-197, Mars 1975
Arts Canada, nos 200-201, automne 1975
Arts Canada, nos 204-205, avril-mai 1976
Arts Canada, nos 206-207, juillet-août 1976
Médiart, no 12 bis, décembre 1972
Studio International, vol. 183, no 945, 1972
Vie des arts, no 79, été 1975
Parachute, no 2, février 1976
Ateliers, Vol. 5, no 3, octobre 1976
L'Humanité (Paris) 24-8-1976

COLLECTIONS PUBLIQUES

Musée d'art contemporain, Montréal
Musée des beaux-arts de Montréal
Université McGill, Montréal
Université Sir George Williams, Montréal

Galerie Nationale du Canada, Ottawa
Ministère des Affaires extérieures, Ottawa
Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada

Humber college, Toronto
Collection Rothman, Stratford, Ontario
Vancouver Art Gallery, Vancouver
Simon Fraser University, Vancouver
Mount Allison University, Sackville, Nouveau-Brunswick
Bradford Art Gallery, Grande-Bretagne



Oct 3.76

Giacometti

"yes, I make pictures, and have
always made them, ever since I
was first able to draw or paint;

to attack reality

to defend myself

to nourish myself

to become stronger to better defend and
better attack

to have firm ground beneath my feet

to be able to proceed in all places
and in all directions

to be as free as possible

to protect myself from cold and hunger
and death

to become free for the striving
with these means

which seem to be appropriate to
better see and understand my
environment so that

I can be even freer

to expend my energies

to give as much as possible of myself
to what I am doing

to experience adventure

to discover new worlds

to carry on a struggle "

The world
 was made for us
 and we are here
 to live in it
 and to enjoy it
 and to make it
 a better place
 for everyone
 to live in
 and to make it
 a more beautiful
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more peaceful
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more prosperous
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more just
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more loving
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more hopeful
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more beautiful
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more peaceful
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more prosperous
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more just
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more loving
 place for everyone
 to live in
 and to make it
 a more hopeful
 place for everyone
 to live in



