

Luc Béland
Lucio de Heusch
Jocelyn Jean
Christian Kiopini



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Conception graphique: Christian Kiopini

Crédits photographiques: Yvan Boulerice pour les œuvres

Antoine Hébert

Rose-Mai Jean

Jocelyn Jean

Suzanne Pasquin

Christophe Poirier

Le

Musée d'art contemporain

Ce catalogue a été réalisé avec l'aide du Conseil des Arts du Canada.

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 micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain.

Dépôt légal: second trimestre 1977

Bibliothèque Nationale du Québec

ND
246
.Q4
L82
1977

Luc Béland
Lucio de Heusch
Jocelyn Jean
Christian Kiopini
Musée
d'art
contemporain
Montréal
vingt-six mai
trois juillet
1977

**EXPOSITION
M. A. C.
BIBLIOTHÈQUE
DU
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
27 MAI 1977**

MACM/MÉDIATHÈQUE



MMAC A 000011589

Introduction

Déterminer quels types de questions se posent, tenter quelques réponses, c'est-à-dire évaluer à priori quels types de réactions un visiteur peut avoir face aux résultats actuels de cette pratique, de ce métier de peintre que Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean et Christian Kiopini choisissent d'affirmer ici, voici notre propos.

La recherche importante menée par ces peintres sur les conditions de leur pratique, pose l'a-priori de leur attitude spécifique dans un champ que l'on devrait circonscrire en premier lieu. En effet la publication dans le présent catalogue, de leurs postulats de base, ce qu'ils identifient comme leurs outils de travail, puis la relation entre cette théorie et leur pratique, nous obligent à déceler les éléments formels, soit les données culturelles de base, comme éléments fondamentaux du discours posé. D'autre part il s'agit d'analyser les résultats des travaux en fonction, non plus d'une attitude empirique de la part du visiteur, mais, en suivant le cheminement des artistes, à partir des étapes de constitution de la structure spécifique du discours et du résultat pictural. En d'autres termes, vérifier en quoi les systèmes formels sont les éléments fondamentaux de la peinture, en quoi celle-ci synthétise les données conscientes et inconscientes, conformités à des modèles; transgressions, contradictions inhérentes, synthèse du contenu formel et de la pulsion.

* * *

Énoncer la pratique picturale comme: réflexion, exploration matérielle, moyen de connaissance, outil critique de la société, définit une attitude particulière, proche d'une pensée contemporaine dans laquelle le structuralisme, le matérialisme historique et la psychanalyse jouent un rôle fondamental. La conscience chez ces artistes, des conditions de leur pratique dans le champ culturel actuel, leur permet d'analyser

leur situation face aux notions de continuité et de rupture en relation avec les diverses tendances par rapport, ou contre lesquelles ils se définissent. La notion d'une peinture perçue avant tout comme instrument de connaissance, plus que comme fin en soi, les pousse à définir préalablement les instruments de leur pratique. Ainsi seront codifiés comme éléments objectifs, autonomes, tels les signes d'un langage, le geste (débarassé de ses connotations expressionnistes) la forme, la couleur; a priori, tandis que seront également analysées les données pulsionnelles et symboliques qui utiliseront ces signes comme outils, mais qui leur sont irréductibles.

C'est-à-dire que la pulsion, le désir, sont acceptés eux aussi comme instruments, qu'il ne s'agit pas de les réduire et de faire passer comme autonome un résultat de la synthèse du signe et de la pulsion. À cet égard on peut élargir la notion de transgression des structures souvent présente dans les textes des artistes. Cette transgression des structures sous-jacentes dans l'œuvre semble symbolique d'une volonté plus globale, de s'affirmer contre plusieurs champs de pratique picturale connus, identifiables notamment, tels: la décharge expressionniste, la réduction post-minimaliste, l'analyse des données matérielles de type «support-surface». Hormis l'assentiment commun des artistes sur certaines réflexions de base (voir textes), il est évident que chacune des quatre séries de peintures produit une «connaissance» différente selon la pratique spécifique à chaque artiste.

Rendre évident l'acte de peindre, garder l'évidence du travail comme partie intégrante du tableau, est ainsi le projet des tableaux de Luc Béland qui s'organisent autour d'un nombre réduit de données: une structure de parallèles diagonales émerge d'un certain nombre de couches de couleurs diffé-

rentes appliquées successivement. Selon le tableau, l'application de la couleur, plus ou moins en aplat, laisse apparaître comme constituants de ce réseaux de traces perpendiculaires, qui touchent les limites de la surface, les franges de couleurs. Le dynamisme inhérent à la structure de diagonales, dans la série de tableaux de Lucio de Heusch, s'accroît à la fois par l'ambiguïté des relations forme-fond, et par le contraste de ces bandes intégrées de manière illusionniste au blanc du champ pictural, bandes découpées en hard-edge, avec le flou des contours de masses colorées. Ces «taches» de couleurs primaires pour la plupart, en agglomérations variables, et de valeurs variables selon les tableaux, créent l'illusion d'une relation spatiale dans laquelle les bandes blanches et les taches essayent d'occuper le devant du tableau. Tandis que la surface des tableaux de Béland affirme en quelque sorte la plénitude de la surface en rendant évident, par la présence virtuelle de toutes les couleurs utilisée, la richesse de tous ses ajouts chromatiques, celle de Lucio de Heusch met en évidence la frontalité d'un blanc perçu à la fois comme une ouverture du champ pictural et comme oblitération (les bandes diagonales qui se fondent dans ce même blanc lorsqu'elles ne sont pas en contact avec une autre couleur.)

D'autre manière bien différente, des réseaux de bandes blanches, dans les tableaux de Jocelyn Jean, viennent contredire par la dureté de leurs contours, en quelque sorte retenir, les coups de brosse d'une couleur appliquée en aplat, niant par la même la connotation expressionniste des taches. L'éclatement de la surface, le déséquilibre voulu entre la masse blanche délimitée par les contours des taches, et les superpositions de ces dernières, s'ajoutent aux relations chromatiques des situations variables dans la profondeur du plan, pour créer une composition désaxée, dans laquelle la luminosité du blanc affirme toute l'importance de celui-ci.

Tout au contraire, c'est par une structuration de grille et par les nombreux recouvrements de couleurs en fonction d'un geste codifié lui aussi, que Christian Kiopini recouvre toute la surface du tableau. La luminosité des couleurs en interaction, et par la superposition, des «Progressions chromatiques», selon le schéma directeur de la structure sous-jacente, détermine un type de surface atmosphérique «pleine», dans laquelle, ainsi que dans l'espace pictural de Luc Béland, la richesse chromatique provient d'une pratique clairement identifiable. Les progressions latérales des diverses couleurs, ou les progressions en provenance des coins de l'espace pictural forment un réseau complexe dans lequel l'une des couleurs tend à dominer les autres, ou laisse apparaître les couleurs sous-jacentes, en faisant ressortir toute la luminosité.

* * *

Si l'on tient compte des éléments précédemment analysés comme de données codifiables, éléments formels perçus comme moyens de connaissance, comme outils d'une exploration matérielle, suffisent-ils toutefois à rendre compte de ce type de peinture pratiquée, dans sa totalité? Perçus comme bases d'une démarche analytique, d'une déconstruction préalable, ces moyens laissent pour le moment de côté la question du contenu de la peinture, de son sujet irréductible à ces seules notions.

Le détournement effectué sur un grand nombre des «outils» de l'héritage pictural contemporain laisse entrevoir que l'affirmation du moi nécessite l'utilisation d'un vocabulaire clairement identifiable. L'usage de ce vocabulaire pour la constitution d'un langage propre, par l'invention de nouvelles structures, repose sur l'altérité par rapport aux structures déjà connues.

En ce sens, le détournement d'un vocabulaire identifié par ailleurs au minimalisme (structures, couleur, forme) ou à

l'expressionnisme (geste, couleur) tend à produire ce que l'on pourrait nommer un «désaxement» du sujet: en effet s'il s'agit de refuser, voire de transgresser, d'effectuer une coupure dans certaines données de la pratique picturale, c'est ici paradoxalement non par une rupture mais par le détournement de fonction de certains éléments du code pictural, que va s'effectuer la transgression. S'il est extrêmement difficile (les connotations expressionnistes étant refusées) d'aller chercher du côté du symbolisme la base contre laquelle s'appuie le nouvel axe, il nous faut bien admettre, malgré l'imprécision du terme, le donné pulsionnel.

Le «vécu» des tableaux, l'aspect libidinal de la pratique picturale, il faut bien dire la jouissance de la peinture: si ces éléments sont à la source des nouvelles structures, chargent très certainement les tableaux d'une force irréductible à une simple analyse formelle.

Le désir de la peinture, le plaisir de la pratique, doivent être pris en considération. Un décryptage des fonctions symboliques des couleurs et des données fondamentales sur le plan structural (l'abondance des diagonales, l'ouverture du champ illusioniste, les recouvrements), soit la psychanalyse des œuvres, serait nécessaire pour rendre compte pleinement des œuvres dans leur totalité saisies comme outils critiques, comme moyens de transformation sociale et culturelle, et de connaissance. Voici quelques-une des questions que posent la rigueur du propos, et la richesse des résultats obtenus par les quatre artistes.

Alain Parent
directeur des expositions.

**Praxis (Réflexion sur la pratique picturale
ou/et (Pratique picturale comme réflexion)**

«L'œuvre est un acte; je vois ces actes comme des pas sur le chemin. Une démarche dont la force d'inertie devient peu à peu mouvement vers la liberté.»/Pierre Fraser — Je suis constamment confronté à mes actions; leurs conséquences m'entourent et se prolongent dans le temps et l'espace, elles sont le témoignage vivant d'une manipulation d'éléments qui s'auto-déterminent en leur réalité, par leur fonctionnement effectif. J'en arrive à une peinture sans narration, une peinture qui révèle en soi sa propre réalité, sa propre existence; une peinture exempte de motifs psychologiques, scientifiques ou simplement littéraires; cette peinture devient une action, un étant.

Le plaisir de peindre, de marquer une surface, de donner à voir ce qui est peint, font qu'un désir de modification est assumé, entretenant ainsi une sorte d'utopie du changement. Cette jouissance active remet en cause les prétentions du «savoir culturel», sorte de sophisme grégaire auquel toutes les civilisations ont voué un culte obsessionnel, un fétichisme inerte. La possible solution serait de s'impliquer dans la connaissance, donc de s'impliquer dans le sujet de sa propre recherche plutôt que d'en être l'observateur passif. Pratiquer dans la connaissance plutôt que de tenter de l'arrêter dans le temps et l'espace. La connaissance est en mouvement, elle ne peut véritablement être fixée, positionnée. Ainsi, entrer dans la peinture: sujet et objet d'une recherche de la liberté.

Je veux peindre le même tableau inlassablement; j'effectue un retour-critique sur la fabrication de ce tableau, sur le parcours qu'il entreprend dans son histoire propre, sur ses contradictions internes, sur son existence même. Un espace où toute trace a implicitement la possibilité d'être perçue comme un événement, comme une action, comme un certain pouvoir énergétique. Je souhaiterais que ma peinture occupe l'espace de la même manière que je l'occupe moi-même,

dans la vie.

Ainsi, mon métier de peintre est je veux croire un métier de solitude consacré à la liberté, à la toujours plus grande connaissance de la liberté. Je ne peux m'insérer dans la tête des autres; je ne connais pas la mienne totalement. Je fais ma peinture pour moi-même; d'abord en moi-même parce que je crois que c'est par cette subjectivité extrême que je peux découvrir l'honnêteté, la sincérité. Ainsi me connaître, assumer ce complexe corpus énergétique que constitue ma vie. De par notre position culturelle occidentale, nous sommes quotidiennement confrontés à la frayeur de ressentir quelque chose, de s'émouvoir d'une expérience subjective de laquelle nous sommes les toujours seuls percepteurs, les toujours seuls juges en soi. Nous vivons la phobie de dire, d'exprimer; ainsi nous reportons cette équitable activité entre les mains de soi-disants «spécialistes» qui l'érigent en privilège, en «savoir culturel», voire en un système clos.

J'ai décidé — et ma pratique le soutient — de prendre mon vécu en mains, d'opérer dans mon sensible, dans mon perceptible pour me connaître; c'est je crois l'attitude fondamentale à assumer pour qu'il y ait propension à la liberté. Une libération trouve son fondement dans la conscience, dans l'énergie qu'un être possède en soi; c'est selon moi le concept humain qui légitimise et rend inaliénable la réalité de l'homme dans la vie.

03/77 L.B.

NOTES/1976-77. L.B.

La recherche d'un code ultime ou la couleur ne serait subordonnée à aucune loi, à aucun dogme; où elle ne serait au service d'aucune science, d'aucune religion, d'aucune vérité.

Tableau — espace insensé; espace bidimensionnel suggéré dans un espace tridimensionnel sensé.

Tableau-Tavola-Témoignage

espace sensé: espace rempli de traces, de signes.

Peinture — espace où tout trait pictural à la possibilité d'être perçu comme un événement.

Peinture-Action-Connaissance

un travail (objectif) dans le subjectif, dans l'intuitif, dans le sensible.

la couleur (comme force) doit l'emporter... pratique qui accomplit le voir, le percevoir.

Peinture-Émotion-Jouissance

(pour les anciens grecs, «praxis» signifierait «mouvement» et contiendrait toute la dualité fondamentale de la vie soit: Animus/Anima.)

Peinture-Action-Amour-Connaissance

Couleur — recouvrir des couleurs lumineuses par des couleurs sourdes.

recouvrir des couleurs sourdes par des couleurs lumineuses.

Couleur-Spectre-Écran-Lumière

écran qui tour à tour (répétition) vient oblitérer une surface.

. . . elle doit l'emporter sur le dessin, la forme, la structure. . .

Couleur-Lumière-Dynamisme

on ne peut définir la couleur, la théoriser: on ne peut que l'attribuer.

Geste — Le stade du «faire» n'est qu'un passage de la fonction de «dire» et même étymologiquement, dans les langues indo-européennes, le mot **dire** dérive d'une

racine qui signifie **montrer du doigt**./L. Benoist

Geste-Action-Travail

appliquer de la couleur sur une surface (donnée)... privilégier cette activité.

concentration d'énergie sur l'acte de peindre, sans mode référentiel situé à l'extérieur de la surface (donnée, choisie).

Géométrie — une géométrie intuitive/une géométrie organique...

«Presque toutes nos actions simples ou savantes, sont des applications de notions géométriques.»

L'Univers où nous vivons est un tissu de relations géométriques et la nécessité géométrique est celle à laquelle nous sommes soumis comme créatures enfermées dans l'espace et le temps./S. Weil

Géométrie-Structure-Code

carré — statisme/diagonale (obliquité) — dynamisme...

Géométrie-Connaissance-Intuition

«Dans toute construction abstraite il y a un résidu intuitif impossible à éliminer qui fait sa valeur et sa signification./Gonseth

la couleur doit l'emporter...

s'employer à déprogrammer; commencer par moi... m'obliger à muter, (praxis) dévier...

Couleur

(La couleur doit l'emporter pour qu'il y ait peinture.)

«La prise en charge du geste par la couleur.» (I)

La couleur, relevant d'un système énergétique de la pigmentation qui, à une surface donnée, se présente comme force dynamique, serait la donnée concrète de la peinture sur le plan perceptuel. L'ambiguïté apparaît lorsque considérant son action déterminante dans l'ensemble «peinture», il est impossible qu'elle soit exactement appréciée, exactement prévue.

Tout en demeurant donnée concrète, elle est relative à un code décidé par le peintre et ce, en toute subjectivité; sans ici parler des multiples référents (émotifs, symboliques, emblématiques, etc.) qu'on lui attribue.

Sur le plan chromatique, ma démarche consiste à laisser la couleur effectuer son travail de modification d'une surface donnée, le tableau. Ainsi, selon une application de recouvrement, les couleurs viennent tour à tour transformer, oblitérer la surface. Le geste d'appliquer la couleur en strates, en écrans successifs situe le schéma intérieur et les dimensions réelles de la surface, vient grillager l'espace plat. Une problématique qui fait en sorte que la couleur produit la ligne, que la couleur produit son propre tissu structural; une problématique reliée à l'altérité existentielle d'une surface, renforcée par le geste de l'homme-peintre, par le travail de la matière colorée. Et s'il y a forme dans cette peinture, elle est l'indice de ce travail.

La couleur devient suite d'étagements pour à la fois ne rien donner à voir et tout donner à percevoir; ici, il faut entendre que la couleur-par le geste posé-ne dissimule pas son mode de fonctionnement, une fois mise en rapport à une autre couleur, en une surface et ce, sans intention d'illustrer un phénomène quelconque ou de représenter une réalité déjà existante. Par écrans successifs elle vient cerner et l'espace interne en lequel elle se «présente», et la structure de son comportement matériologique, de son dynamisme.

La perception totale du tableau, s'effectue simultanément à la perception de son processus de fabrication. Il est d'ailleurs essentiel pour moi de rendre implicite à l'œuvre son propre processus de réalisation. Cet élément déterminant découle d'une volonté d'honnêteté face à une pratique de la peinture qui sous-tend l'utilisation de matériaux concrets, une manipulation préalable de ces matériaux et l'obtention d'un résultat inhérent à cette pratique; de plus, un souci d'honnêteté face

à la perception d'objets produits dans le réel, de par des éléments réels, par un homme-peintre: expérimentateur réel. . . . La peinture serait un espace contradictoire suscité, créé par la couleur.

(1) M. Pleyne, in: «Peinture, cahiers théoriques #10/11». DE PICTURA.

04/77 L.B.

À propos d'un regroupement

C'est de par une multitude de circonstances (Processus 75, Musée d'Art Contemporain, Mtl.; Comité d'organisation de la galerie Média, automne et mi-hiver 1975; visite d'étudiants dans les ateliers; lectures sur la pratique picturale; sans compter les rencontres informelles autour d'un (de plusieurs...) verre pour discuter ensemble) qu'au printemps de 76, par une journée ensoleillée, nous nous retrouvions Christian, Jocelyn, Lucio et moi en 372 de la rue Boucher, pour la première fois regroupés dans le but d'une action commune en regard de notre principal intérêt commun lui aussi, j'entends: une pratique dont les éléments déterminants, le fonctionnement de ces éléments seraient générateurs d'une connaissance accrue de cette même pratique et des rapports qu'elle entretient avec le réel.

Nous nous sommes vite aperçus de cette contradiction fondamentale qui consiste en ce que d'une part, chaque individu de par sa personnalité, son tempérament, son vécu, influant une problématique picturale et surtout la particulier, ne peut se réclamer d'une pensée commune; et que d'autre part, le fait (l'action) d'opérer au niveau d'un regroupement impliquant des rencontres dans les ateliers, des échanges (souvent virulents) de points de vue, des actions communes, engendre — de par une sorte d'altérité naturelle — des transformations dans la pratique même, tout en révé-

lant certaines affinités d'attitude. En assumant cette contradiction fondamentale nous nous sommes éloignés d'une attitude «scolastique», principielle et dogmatique, attitude qui nous aurait fait «marcher» derrière une bannière définie, ayant toute sorte de prétentions un tant soit peu farfelues. Ce regroupement n'implique aucune «facture» commune qui viendrait déterminer un point focal dans la perception du travail de chacun; l'enseignement différencié des démarches respectives prend ainsi toute sa portée et élargit le réseau de possibilités perceptuelles. L'utilisation (l'implication) d'une grille, d'un tissu structural est en fait l'affinité (affinité de moyen) évidente en soi quand on considère la démarche de chacun et le résultat qui en découle. Que ce soit pour transformer, oblitérer cette grille, ou pour la détruire, ou la dénoncer, elle est toujours présente et elle révèle les préoccupations individuelles de chacun face à un concept plus vaste qui serait une propension à la liberté, concept situé dans un contexte historique, dans un corpus sociologique, et dans une conscience philosophique. La notion de grille est (serait) relative à une réalité quotidienne et témoigne (témoignerait) de la situation d'individus dans la rigidité et l'autorité des préceptes immédiats dont notre environnement est tissé.

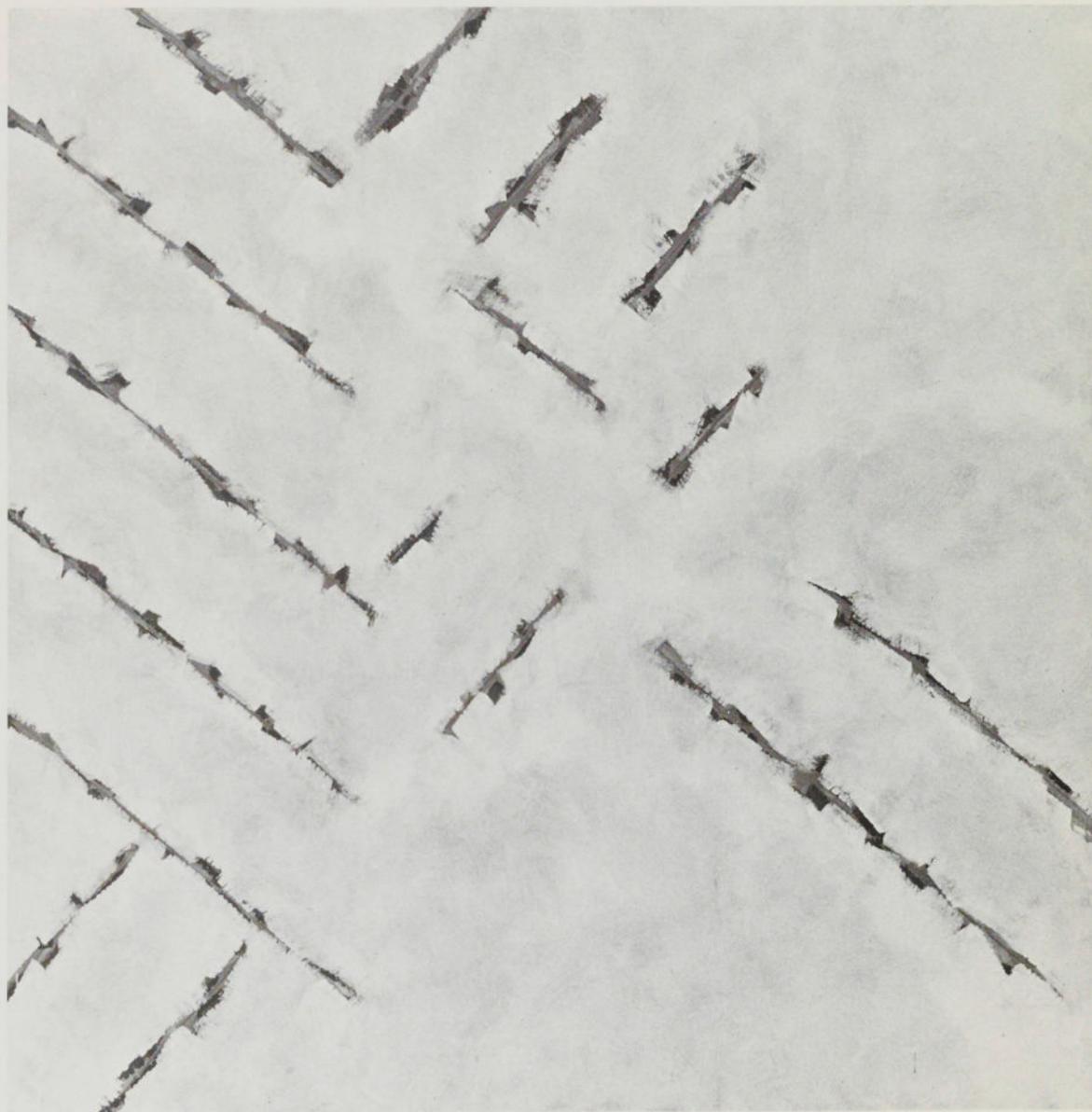
Après bientôt onze mois de confrontations régulières, après bientôt onze mois de partages d'idées, de transformations et d'inter-actions, une sorte de complicité s'est installée entre nous, une connivence amicale qui fait que l'on déborde du champ d'activité qui nous concerne pour en arriver à des rapports plus humanisants; rapports non-négligeables puisque constituant une contre-partie à l'isolationnisme auquel — dans le «milieu» artistique actuel d'ici — l'artiste est voué, surtout dans les prolongements de sa pratique.

De plus, il ne saurait être question d'un «leader», quelqu'il soit entre nous. De par ces mêmes proportions humaines

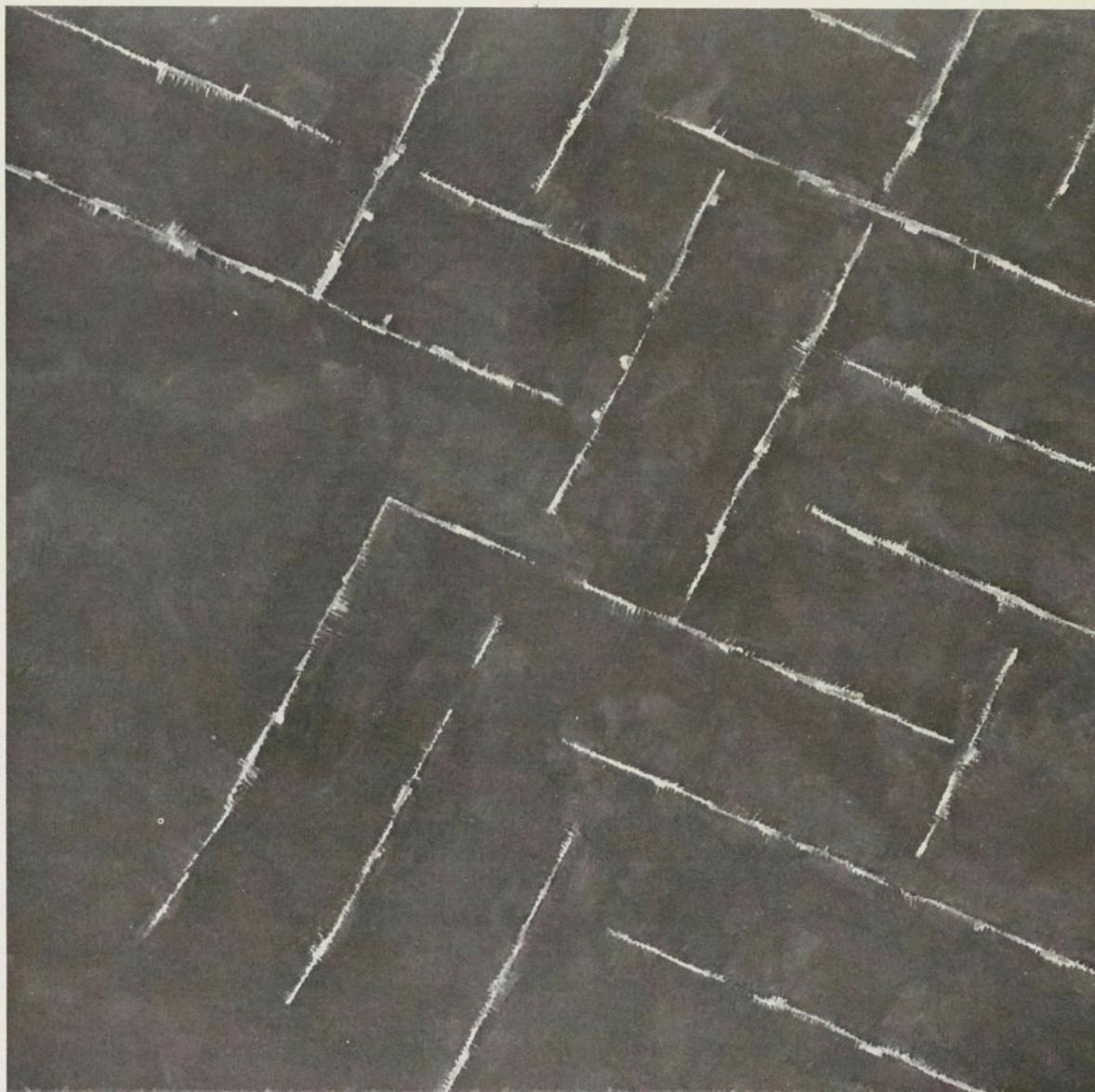
que continuent à prendre cette expérience, et de par la nécessité d'autonomie qui se dégage de nos rapports, aucun contrôle que ce soit au plan du métier, ou sur le plan théorique ne peut être envisagé. C'est à travers un respect mutuel d'une part, et d'autre part à travers un souci de curiosité à l'égard de chacun que de toujours plus grands intérêts continuent à naître entre nous, donnant à cette idée de regroupement une force tangible, un dynamisme ouvert.

L.B. 04/77

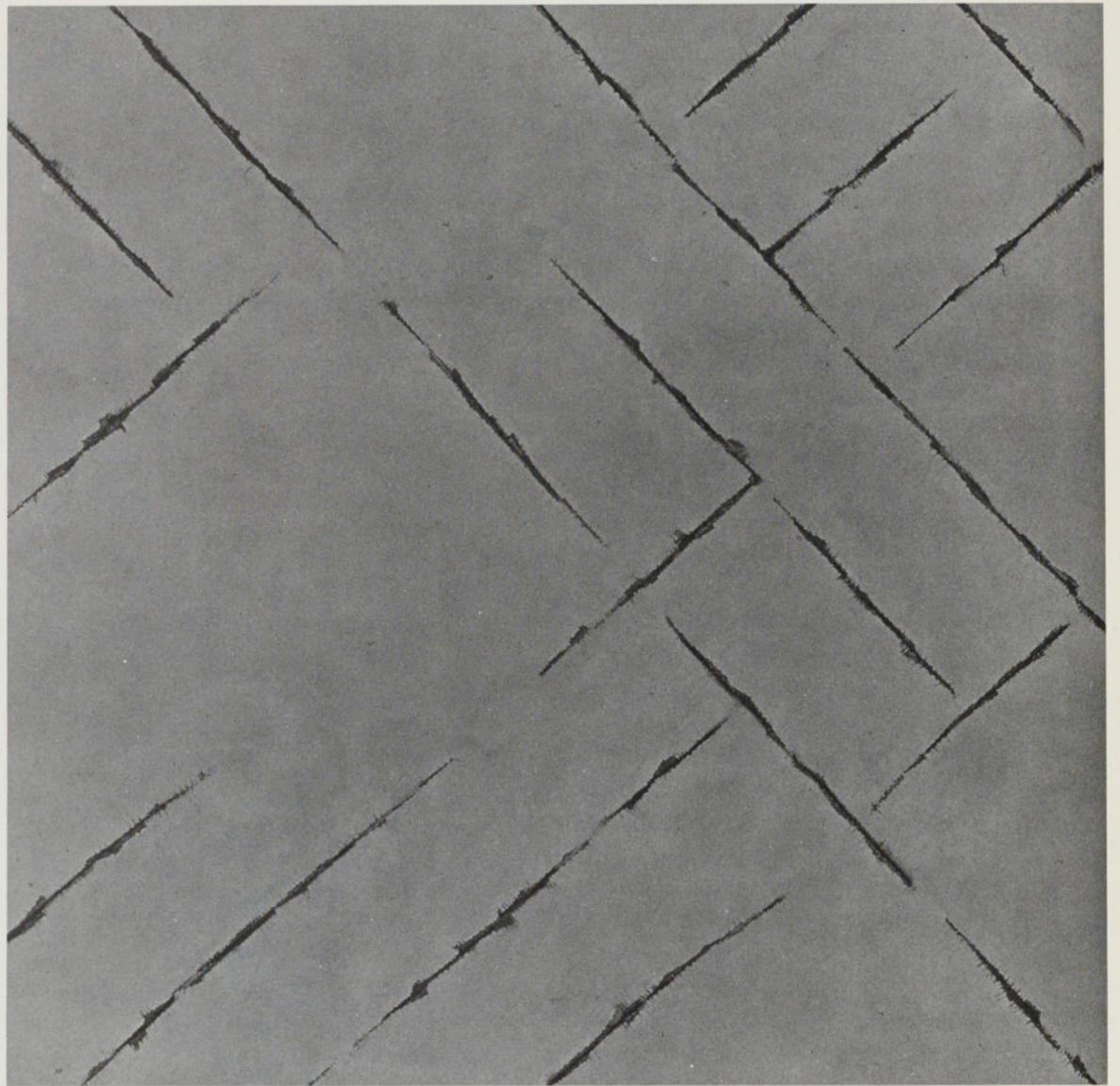
Peinture/six 1977, 183 × 183 cm

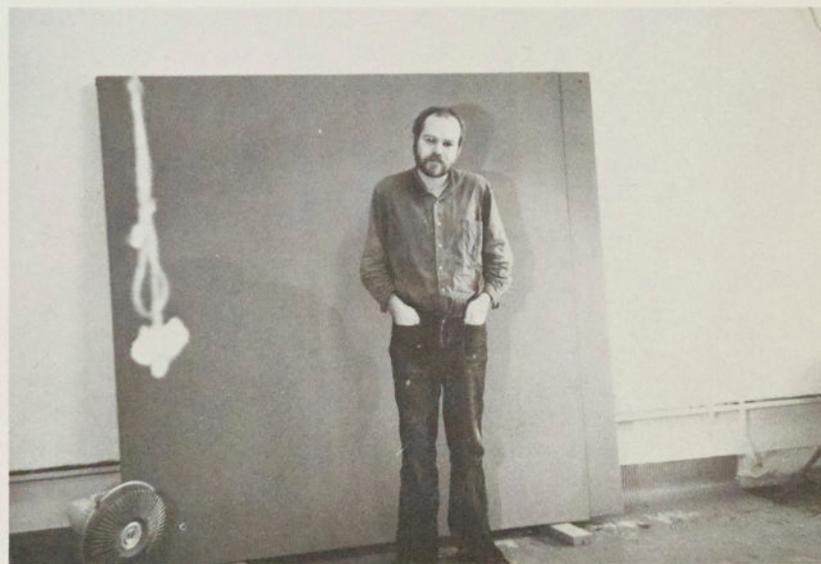
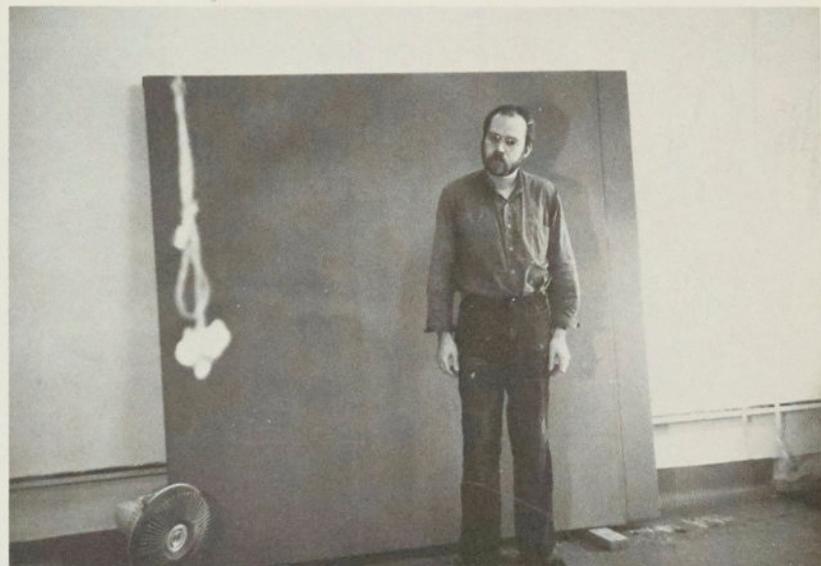


Peinture/novem. 1977, 183 × 183 cm



Peinture/hendeca 1977, 183 × 183 cm





La pratique picturale comme moyen de connaissance

Le sens de mon travail pictural consiste en un prétexte visuel à la connaissance (prise de conscience cumulative de soi et de l'autre) et en un effort d'arriver à une perception plus précise des phénomènes qui me renseignent sur ma propre existence par la répétition continue de la démarche consistant au passage de la pratique à la connaissance, puis de la connaissance à la pratique.

La pratique picturale est action — geste de la main, du corps, du bras — et se définit de par son rôle de révélateur de cette action. C'est l'exercice de l'acte de peindre et la volonté d'y inscrire, de transmettre un vécu qui donnent son poids véritable à cette action.

La trace n'existe que par le geste qui a tracé. Une trace (signe engendrant la forme) n'existe que par l'énergie-mouvement qui a été à son origine. Ce que je fais me permet de voir et d'appréhender ce que j'avais envie de faire. Poser le geste de peindre: peindre, c'est pressentir le réel; c'est tenter de retracer une expérience inconsciente; c'est assimiler l'intuition du réel et cette assimilation ne se réalise que par le biais de la pratique et par l'utilisation de moyens propres à cette pratique. Ainsi la pratique picturale procure au peintre la jouissance d'un méconnu, d'un enfoui qui se forme.

Tout ce qui par le geste prend forme, s'installe dans l'espace et tout ce qui est énergie-mouvement propose l'action, donc un développement temporel, un accomplissement. Prise de conscience de l'espace et du temps. La pratique picturale — d'où découle un réalisé — nous fait apparaître les confrontations et les interactions entre la forme et l'énergie. Ces rapports entre forme et énergie rendent possible l'approfondissement du but primordial de la peinture, soit l'accroissement de la connaissance: cette compréhension de plus en plus vaste de la réalité que nous vivons.

C'est par l'acceptation de l'expérience perceptuelle de l'am-

bigu et par la perception des nombreuses fonctions incluses dans le tableau que l'observateur peut véritablement s'engager dans l'aspect significatif de la peinture. Laisser agir ses instincts face aux éléments déterminants de la peinture (forme, couleur, geste) c'est reconnaître et accepter les interventions multiples du subconscient face à l'œuvre d'art. La peinture consiste en un prétexte visuel qui renvoie le percepteur à sa relation personnelle et essentielle à la peinture; lui rendant possible d'en déterminer les modalités. Ce qu'il perçoit de l'œuvre d'art le renseigne sur lui-même. La toile peinte «se démontre» au percepteur en même temps qu'il en fait la lecture et l'expérience. Lecture du processus de formation de cette toile peinte, du trajet matériel de l'objet pictural, de sa charge symbolique, émotionnelle et expressive.

Le sens même de la peinture procède d'un raisonnement tendant vers une synthèse entre les éléments formels inclus dans une peinture donnée et la volonté d'y insérer un vécu pour fins de communications inter-humaines. La peinture est un langage en transformation continue, un véhicule de l'expression par l'utilisation de symboles, de signes et de formes. Les éléments formels sont déterminés par le processus d'exécution, par les matériaux et les techniques employées. Le vécu comprend la totalité de la vie intérieure et extérieure, les pulsions de l'inconscient, les idées (concepts) et les sentiments qui tendent de se manifester, de prendre forme afin de rendre possible un rapport à l'échelle humaine.

On est souvent tenté au moment du face à face avec le tableau de se situer (réfugier) à l'extérieur de l'œuvre même. Cette attitude déviatrice créant une dislocation entre le processus de formation du tableau et le résultat qui est l'affirmation d'une pratique. On ne peut restreindre le tableau à la seule définition d'objet à voir. Il faudra un jour en arriver

à accepter la nécessité d'une réflexion qui engloberait les éléments intrinsèques à la pratique picturale; soit d'une part le processus de formation d'une œuvre donnée et d'autre part la réalisation matérielle et concrète du travail pictural; le tableau comme objet s'adressant aux sens et à l'esprit.

Mise au point sur la notion du groupe

Notre regroupement découle de la nécessité, mutuellement pressentie, d'effectuer un effort commun de réflexion et d'analyse sur notre pratique picturale individuelle, sur ses éléments actifs et sur ses résultats matériels.

Cet effort de regroupement se définit par la volonté d'agir dans le sens d'une interrogation sur la pratique picturale, d'un retour critique sur la peinture et d'échanges multidirectionnels. Il se définit aussi par le refus de continuer à vivre une situation d'isolement, vide de confrontations et d'échanges, donc stérile.

Une juste compréhension de cette action qui s'échelonne sur deux années nécessite de nous percevoir comme un «groupe de travail» qui tente de poursuivre une réflexion critique sur le travail pratique et théorique (selon le cas) de chacun des artistes; tout en admettant les divergences d'opinions, les contradictions et les prises de positions parfois différentes sur le plan théorique et pratique.

Le travail d'analyse, de réflexion et de critique que nous effectuons à l'intérieur de ce regroupement nous amène à refuser les solutions finales et dogmatiques qui catégorisent, annihilent et compromettent souvent l'effort créatif de l'artiste ou d'un groupe d'artistes.

Nous sommes un groupe de travail sans buts esthétiques et idéologiques prédéterminés, figés et rigides. Un regroupement dont une stimulation réciproque est la visée principale, ceci se basant sur un travail concerté d'une part, et parallèle d'autre part. Ce travail se manifestant par des

rencontres, critiques, échanges et par notre continuelle remise en question de la pratique picturale et de ses composantes.

Lucio de Heusch.

Extraits d'une lettre à J-L.

Février 1977.

... Ce que j'ai réalisé après coup, c'est cette pression, cette provocation à m'impliquer dans un discours sur la peinture pour le moins suspect. Je me rends compte que depuis quelques années on peut dénoter une multitude d'écrits théoriques et de discours d'artistes qui sont souvent des tentatives de justifications de leur production. Parfois même le discours supplante le travail. Je ne crois pas que la théorie puisse donner une valeur historique au geste, c'est plutôt la pratique et les réactions que l'acte de peindre suscitera qui lui donneront sa valeur et sa capacité de transformation. Le discours sur la peinture est toujours parallèle à la peinture elle-même et il demeure essentiellement approximatif en ce qui concerne l'expérience perceptuelle qui est inhérente à la peinture. Le langage verbal n'offre que des indications référentielles sur le plan historique et formel et il ne peut rendre véritablement compte du vécu émotionnel d'un individu donné face à la peinture. On choisit trop souvent l'aspect le plus facilement réductible en mots, le plus aisément théorisable, ce qui est le plus étranger à la peinture; tout en laissant de côté cette grande partie — irréductible aux discours — et qui en fait précisément la peinture. . .

Lucio de Heusch

Fragment.

Le travail artistique en soi est libre, c'est d'ailleurs un des facteurs qualitatifs le plus digne d'intérêt de la pratique artistique. Le travail de l'artiste, de par le type d'expérimentation et de recherche que nécessite la pratique artistique, ne doit **servir aucune** cause idéologique.

Par contre, personne vivant dans un système donné, ne peut se dire indépendant de la structure sociale et politique dans laquelle il est imbriqué. Si la pratique artistique procède de la dialectique entre le contenu et le contenant et si une des fins de cette pratique est de rendre possible une communication inter-humaine; elle est aussi critique du système social en même temps qu'elle s'insère au centre même de ce système social.

Lorsque je présente les résultats de ma pratique dans un musée ou une galerie, je suis alors confronté aux valeurs que ces institutions défendent et à l'éthique qu'elles soutiennent. Dès lors je dois vivre ces contradictions, tenter d'assumer un certain degré de culpabilité et tenir compte de ma part de responsabilité dans cette situation.

Lucio de Heusch 1976

Peinture no 12, 1976, 183 × 239 cm



Peinture no 16, 1976, 183 × 183 cm





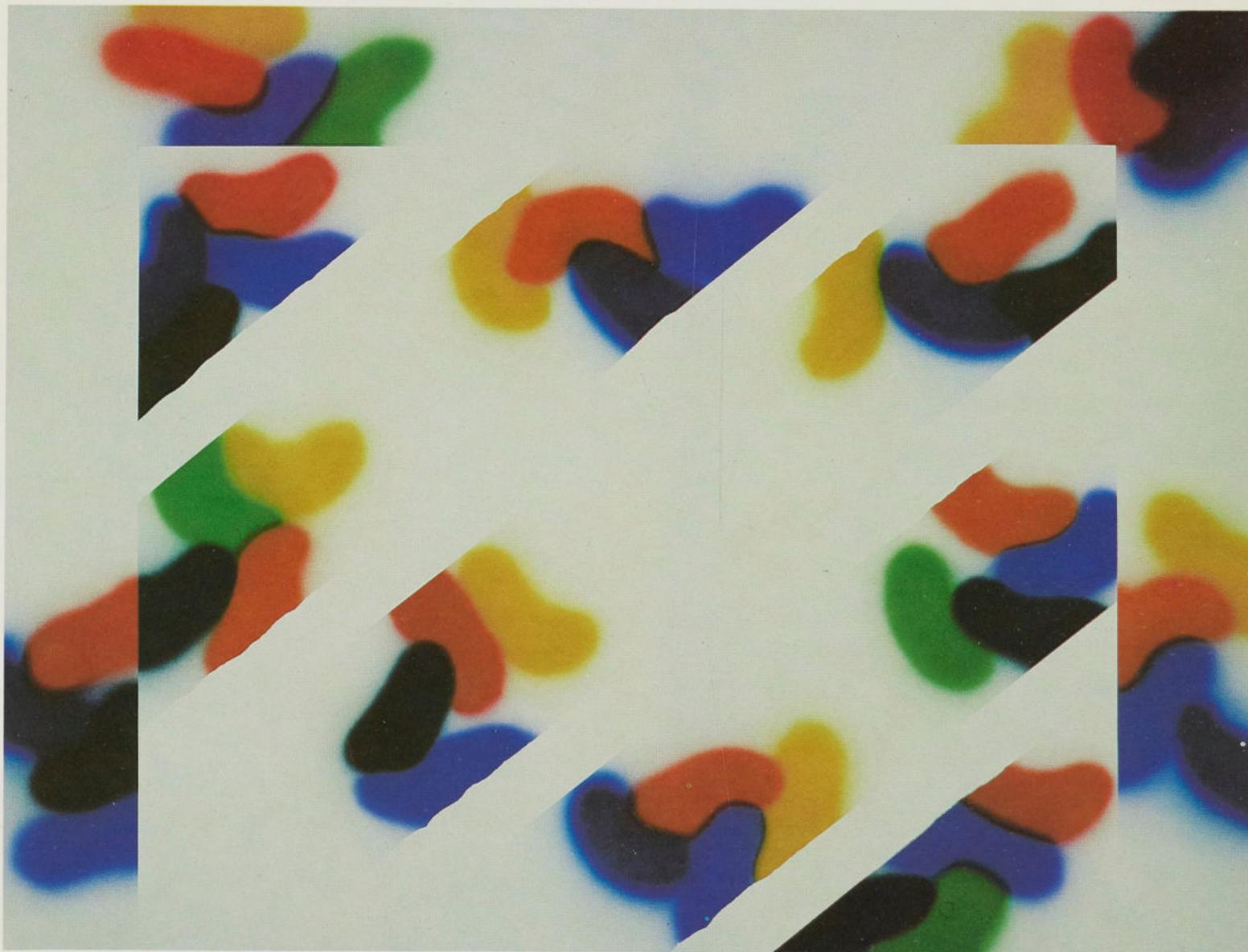
Peinture no 28, 1977, 183 × 366 cm



Peinture/décem 1977, 183 × 183 cm



Peinture no 23, 1977, 183 × 239 cm



Sur mon travail

Mon travail consiste en une organisation déséquilibrée et asymétrique de l'espace pictural.

Le tableau blanc (surface abstraite et équilibrée) est au départ fractionné par des structures/réserves virtuelles. La potentialité de ces structures est développée par l'inclusion de la couleur; la fonction chromatique recréant une seconde structuration. L'alternance, (procédé répétitif de superposition) des structures/réserves et de la couleur/forme, établit une dualité entre la partie peinte et la partie non-peinte. Dualité qui se répète entre les éléments du tableau: structures, formes et couleurs.

L'espace virtuel distinct de l'espace réel du tableau, est limité par une profondeur et un champ de surface et a comme point de référence le blanc du tableau.

Mon désir est d'expérimenter, par la pratique, les phénomènes picturaux engendrés par la structure, la forme, la couleur. . . . cette idée de la peinture qui découle autant du vécu, de l'intuition, que de la réflexion et qui se transforme continuellement par l'expérimentation, est la constante que l'on retrouve dans chacun des tableaux. Cette idée est le pôle autour duquel s'alimente la pratique et lorsque je fais un tableau, j'essaie de me rapprocher de cette idée et le résultat est satisfaisant ou non selon qu'il s'apparente ou non à cette idée. Je suis dans un sens, à la recherche du tableau idéal; idéal inaccessible car il recule au même rythme que j'avance . . .

La seule prétention de cette exposition, est de rapporter en un ensemble cohérent et sélectif, notre travail pratique et théorique. L'esprit qui se dégage de cet ensemble ne saurait être autre que celui du groupe. Les contradictions et les affinités présentes sont assumées et voulues comme un tout nécessaire à la juste compréhension de notre regroupement.

Communément, un vécu c'est le quotidien: le café, la cigarette du matin, les activités de l'avant-midi, celles de l'après, du soir, les repas, le travail, les joies, les malheurs, les préoccupations d'homme/animal que nous sommes, enfin tout ce qui ne distingue pas un homme des autres. Le vécu d'un artiste c'est son activité, sa pratique et en ceci il se distingue de son voisin, autant que son voisin se distingue de lui par son activité autre. C'est précisément l'activité d'un individu qui détermine sa situation dans la société selon son utilité, sa rentabilité, sa performance sur l'échiquier géant du système. Nous vivons dans une société capitaliste fondée par définition sur l'utilité et le profit, qui exploite et contrôle à ses propres fins; et le choix d'une pratique artistique basée sur des considérations autres que mercantiles et/ou carriéristes est un geste qui place l'artiste dans une situation marginale et contradictoire. Marginale de par le caractère même de la pratique et contradictoire de par l'insertion de son œuvre dans un réseau contrôlé pour et par une élite possédante et dominante. M. Dufresne souligne que «la contrainte majeure que subit l'artiste..., c'est qu'il doit vendre pour vivre le plus souvent, mais aussi pour être reconnu dans son œuvre», ajoutons que la contrainte est subie par celui, par tous ceux qui doivent se vendre, vendre leur temps, leurs énergies, leur vie pour survivre. Faire de la peinture n'est pas un luxe qu'on se paie comme certains le prétendent, c'est une nécessité, car l'art, l'activité artistique est et reste une protestation radicale contre toute domination. J'affirme que ma pratique et mon œuvre ne sont au service de personne et disponibles à tous.

Novembre 1976

Jocelyn Jean

Mars 1977

Extrait de: «Conseils d'un Fou à quelqu'un de bien.»

Dieu veille sur nous

dormez-en paix mes

amis, reposez vos petites

cervelles endolories

ne vous gaspillez pas surtout

remisez la sève qui monte

profondément

Gargarisez-vous de belles et douces

paroles qui ne blessent

ni n'entachent ceux qui sont

vos proches

Lichez de vos belles paroles

le bord de ma culotte

Méprisez ceux que vous ne connaissez pas attachez-vous

au pouvoir illusoire de la vérité, de votre vérité, la seule,

la vraie méfiez-vous de celles des autres, car elle est mielleu-

se et enjoleuse tout simplement menteuse. La création n'a

pas besoin de vérités patentées et certifiées, de recettes

maintes fois éprouvées qui assurent à tout coup la qualité

de votre marchandise.

PF-771, 198 × 290 cm 1977



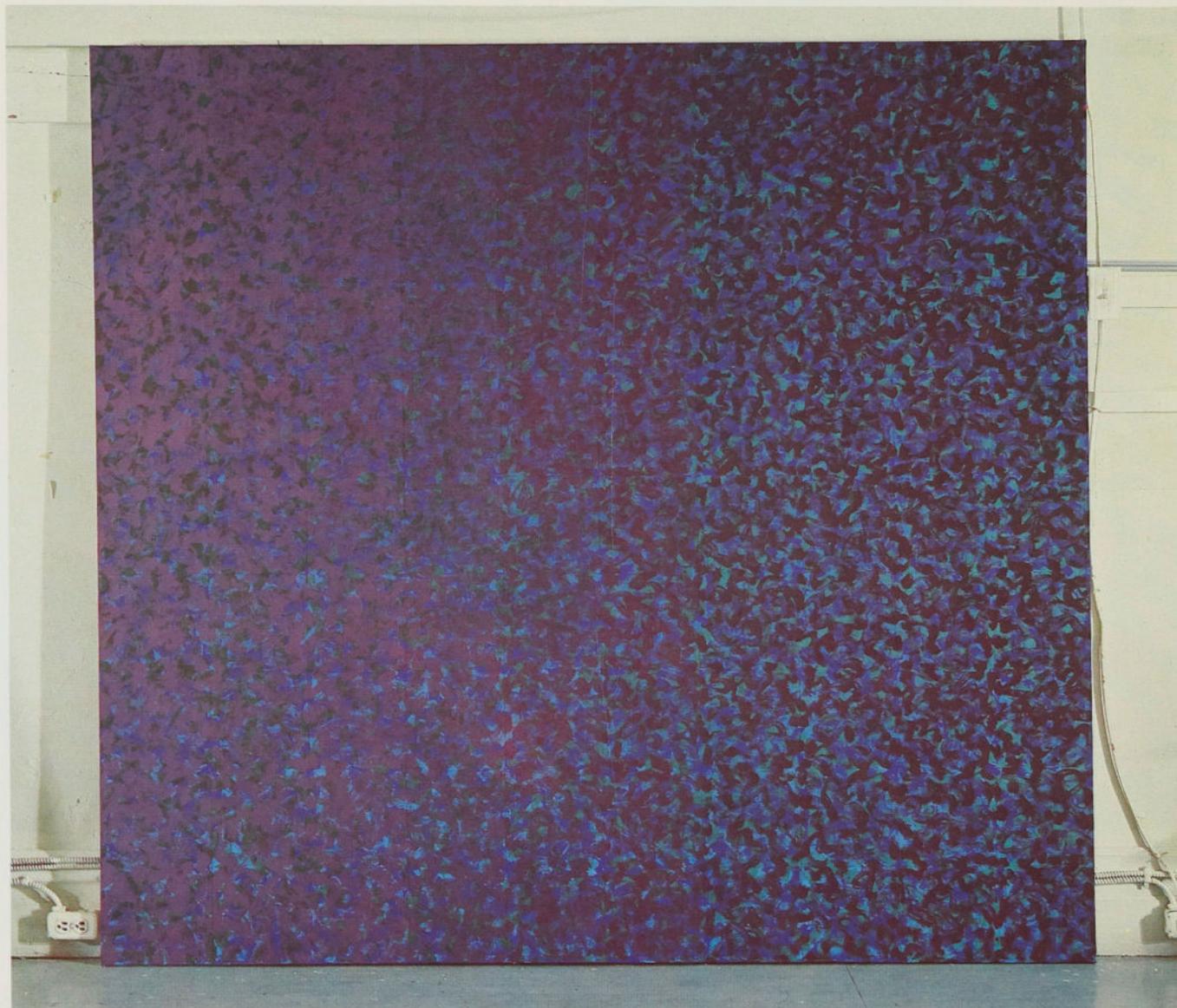
PF-772, 198 × 290 cm 1977



PA-772, 198 × 290 cm 1977



Bleu sur bleu, 200 × 215 cm 1977



Ce premier texte de groupe est le résultat de plusieurs mois de rencontres, de réflexion et d'analyse sur notre pratique, sur ses éléments actifs, ses résultats matériels et sur le potentiel critique de l'oeuvre d'art. Cet effort de regroupement découle de la nécessité d'approfondir une compréhension de l'art en tant que phénomène de révélation, donc de connaissance et comme moyen d'action.

Durant ces mois de travail et d'analyse, nous avons tenté de définir certains dénominateurs communs sur le plan de notre pratique et au niveau idéologique.

La pratique picturale comme réflexion.

La pratique picturale comme exploration matérielle.

La pratique picturale comme moyen de connaissance.

La pratique picturale comme outil critique de la société.

Notre pratique se détermine actuellement par:

1. L'acceptation de percevoir la peinture comme moyen de connaissance et d'assumer la pratique picturale comme processus réel d'analyse et d'auto-critique.
2. La volonté d'effectuer un retour critique sur la peinture par le biais de ses éléments déterminants soit: la forme, la couleur et par extension le geste.
3. La volonté de démontrer les rapports connexes qui lient la pratique picturale au matériel.
4. Un processus de travail méthodique (ensemble des procédés employés à la recherche) dans lequel s'insère l'effort de transgression des structures rigides comme éléments limites à des possibilités de développement intuitif et cognitif.

Notre idéologie se détermine actuellement par:

1. L'acceptation de la position critique que doit avoir la pratique artistique dans la société.
2. L'affirmation du principe de transgression des structures se voulant un mode d'action - réflexion sur le potentiel libérant de la pratique artistique et de ses possibilités d'insertion sociale.
3. L'affirmation de la réalité de l'artiste en tant que chercheur et la légitimité de sa position face à la pratique picturale ou "autre" comme activité, et l'art comme attitude face à la vie.
4. Le refus de la notion de l'objet spécifique en art comme étant le seul moyen d'accéder à une connaissance réelle, d'où découlerait une action créatrice et sociale efficace.
5. Le refus de l'uniformisation de la création et de la manipulation de l'artiste. Nous croyons que "l'art n'a besoin ni des prédictions, ni des anticipations paternalistes de la critique".

Le sens de notre action est celui du regroupement des forces actives et créatrices du milieu artistique. Nous souhaitons d'éventuels échanges pratiques et théoriques avec d'autres artistes et d'autres groupements d'artistes dans le but d'actions communes.

Luc Zland.
Lucio de Hensch
Avril 1976

Jacelyn Jean
Antoine Hirsch

PJ-773, 198 × 290 cm 1977





«Tout créateur est la créature d'un autre créateur et... aucune cause prétendue première ne saurait échapper à cette loi de récurrence infinie... le créateur est tout le monde et personne.»⁽¹⁾

Introduction.

La plupart du temps, la codification de ses travaux amène l'artiste-peintre à se placer en tant que percepteur subjectif de ces derniers, compte tenu du décalage entre les propositions de base et les résultats visuels, ainsi que des connaissances accumulées lors du processus de fabrication. Il risque toujours dans une tentative d'explication ou de vulgarisation du contenu et de la forme, de limiter ou de déborder la perception visuelle des individus auxquels il s'adresse. C'est pourquoi ici, je m'en tiendrai à un exposé sommaire de mes expérimentations théoriques et pratiques, en n'élaborant que sur les concepts et notions dominantes de mes récentes œuvres. Ainsi, il ne faudrait pas prendre le texte suivant comme un résultat théorique, mais plutôt comme un encadrement, une situation de mes préoccupations plastiques.

1- Le geste.

2- La couleur (geste/couleur).

3- La transgression des structures.

Le geste: Voir le geste, non plus comme une recherche d'absolu ou un signe spirituel, ni comme un retour aux sources ou une négation de l'histoire; mais comme un (élément matériel) codifiable de par sa situation et de par sa fonction. Redéfinir le geste par rapport à de nouvelles conjonctures, échapper à ses contingences habituelles. Chercher un nouvel ordre du geste, lui trouver de nouveaux signifiants.

«Tant que ne seront pas systématiquement repensés les deux refoulés de la normalité du code pictural occidental (dialectique de la technique gestuelle et de la couleur), la pein-

ture ne cessera de tomber d'une idéologie dans une autre et sa force de travail se trouvera ainsi toujours détournée.»

⁽²⁾

Il est impensable de camoufler derrière un absolu métaphysique des problématiques matérialistes. Libérer le geste... le retrancher de ses assises anarchiques, le situer dans une action de peindre précise. Nier l'autonomie du geste en situant préalablement son espace d'évolution, (grille) prise comme symbole/matériel à transgresser. Calculer, appréhender ses effets, déterminer son registre d'application et d'évolution spécifique. Contrôler sa propension, ses densités, orienter ses directions, augmenter /diminuer ses rythmiques de progression, l'identifier à la couleur... dualité geste/couleur.

«L'utilisation, jamais nommée dans l'ordre codifié du «geste» de la couleur (et de la «couleur» du geste) sert objectivement de support idéologique à l'art, elle est par rapport à la logique de l'ordre métaphysique, le dehors irrationnel, non prononcé et non prononçable, de cette logique, sur lequel cette logique s'appuie, en enmasquant l'activité transgressive pour fonder sa ratio.»⁽³⁾

La couleur (geste/couleur): La couleur prise comme composante dynamique et identificatrice du geste. Outre ses possibilités et connotations symboliques, la couleur prend aussi sa signification dans la nature même du geste et dans la propension de ce dernier. Ne pas s'arrêter seulement au rôle de la couleur, mais surtout à celui du geste/couleur (progressions chromatiques et formelles), la couleur s'identifiant au geste dans leurs pulsions combinées. Inter/relation du geste et de la couleur, le geste agissant comme véhicule de la couleur.

Les progressions chromatiques consistent en des programmations de séries de couleurs, dont les dynamismes (énergies) chromatiques augmentent ou diminuent selon un processus de grilles superposées-unifiées qui en régissent les différents degrés et les différentes orientations. Les progressions formelles consistent à poser les formes-taches gestuelles selon des normes quantitatives régies par les mêmes grilles que les progressions chromatiques, mais pas nécessairement selon les mêmes rythmiques.

Ce processus affirme une prise de possession de la totalité de la surface du tableau (dynamisation de la surface par la couleur), tout en localisant/déterminant des régions privilégiées dominantes choisies au préalable. Il inscrit parallèlement l'effort de transgression des structures rigides (grilles) comme éléments-limites à des possibilités de développement intuitif et cognitif. Les codes se manifestent visuellement par la position des couleurs, par l'orientation de leurs rythmiques et leurs symboliques inhérentes.

La transgression des structures: L'œuvre d'art prise comme un témoignage matérialisé de préoccupations individuelles et collectives, esthétiques, sociales et politiques. Où les structures deviendraient les propres générateurs de leurs transgressions. Changement de mode de production, de ses structures et de ses techniques, les ouvrir à des significations nouvelles, un art témoin de la distance entre l'être et le devenir, entre le désir et l'avoir...

«Parallèlement aux implications formelles, intuitives et cognitives de la pratique picturale, doit nécessairement découler une prise de position sociale et politique. L'objet matérialisé se doit d'être un témoin actif de l'environnement du créateur, il ne doit sa légitimité qu'à ses multiples possibilités d'intervention. Le principe de transgression des structures se veut un témoignage des structures oppressantes de la société et en même temps un mode d'action/réflexion sur les possibili-

tés libérantes de la pratique artistique et de ses modes possibles d'insertion. Il implique une prise de conscience des possibilités de décloisonnement des structures oppressantes individuelles et collectives, et de rendre ainsi possible des rapports de compréhension et des dynamismes de changement.»

(1) R. Caillois dans «Jorge Luis Borges, p. 216.

(2) Marcellin Pleynet, «L'enseignement de la peinture», p. 181.

(3) Marcellin Pleynet, «L'enseignement de la peinture», p. 173.

Notes.

Il n'était pas question lors de la formation du groupe, de répéter la formule de groupe telle que comprise par le milieu des arts. Regroupement plutôt que groupe, il devait ses assises beaucoup plus à certaines «différences» qu'à une unité idéologique ou théorique. Il y avait certains dénominateurs communs, mais surtout l'amitié et une certaine compréhension ou confiance mutuelle, ce qui peut paraître naïf au départ, mais qui devient un atout majeur lorsque les contradictions inhérentes du groupe par rapport aux pratiques individuelles se manifestent.

Le discours de l'art est avant tout basé sur différentes contradictions qui sous-entendent de différents champs d'application. Contradiction entre le connu et l'inconnu, réfuter l'un ou l'autre de ces aspects équivaudrait à nier l'action effective de l'art. Ce qui est important dans l'art, ce ne sont pas les pratiques prises individuellement mais le discours critique (dialectique) basé sur ses contradictions inhérentes et là seulement se pose le devenir et le changement de l'art. Il ne s'agit pas de ménager la chèvre et le chou, mais d'additionner réflexivement certaines données. Comme bilan, si bilan il y a, ce n'est sûrement pas une homogénéité idéologique ou théorique, mais plutôt la capacité de fonctionner à travers certaines oppositions, d'accepter les contradic-

tions inhérentes du groupe comme véhicule d'analyse, de réflexion et de connaissances. Certes, il existe bien un redécoupage possible des quatre différentes pratiques formellement et idéologiquement, mais je considère qu'il est trop tôt pour bien les situer et hors-contexte de les proposer comme «modus operandi» d'un groupe.

Le discours art/politique ne doit pas se faire à partir de structures idéologiques précises, mais à partir de l'art comme processus d'inquisition et de connaissances du politique.

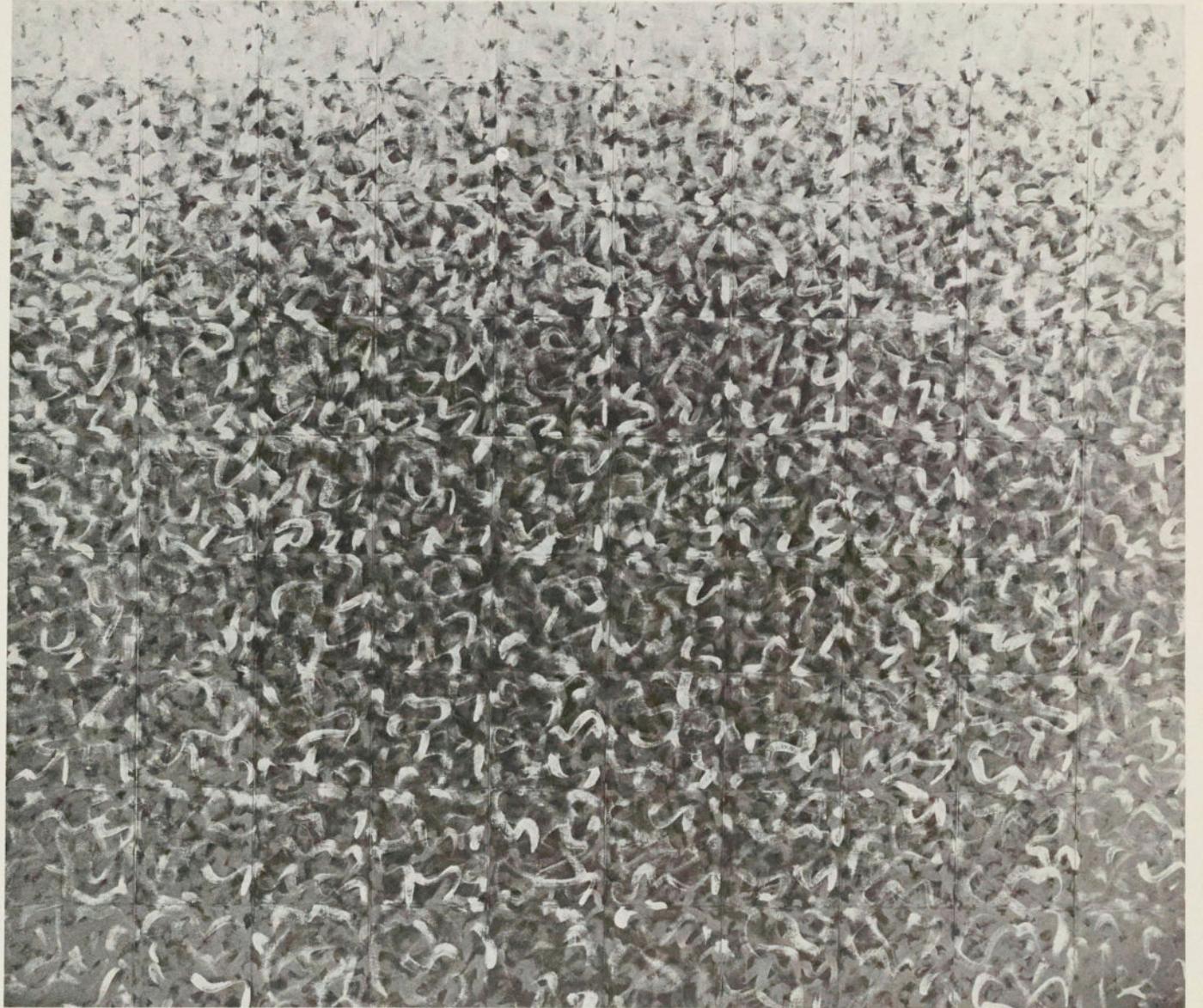
Mars 1977.

C. Kiopini

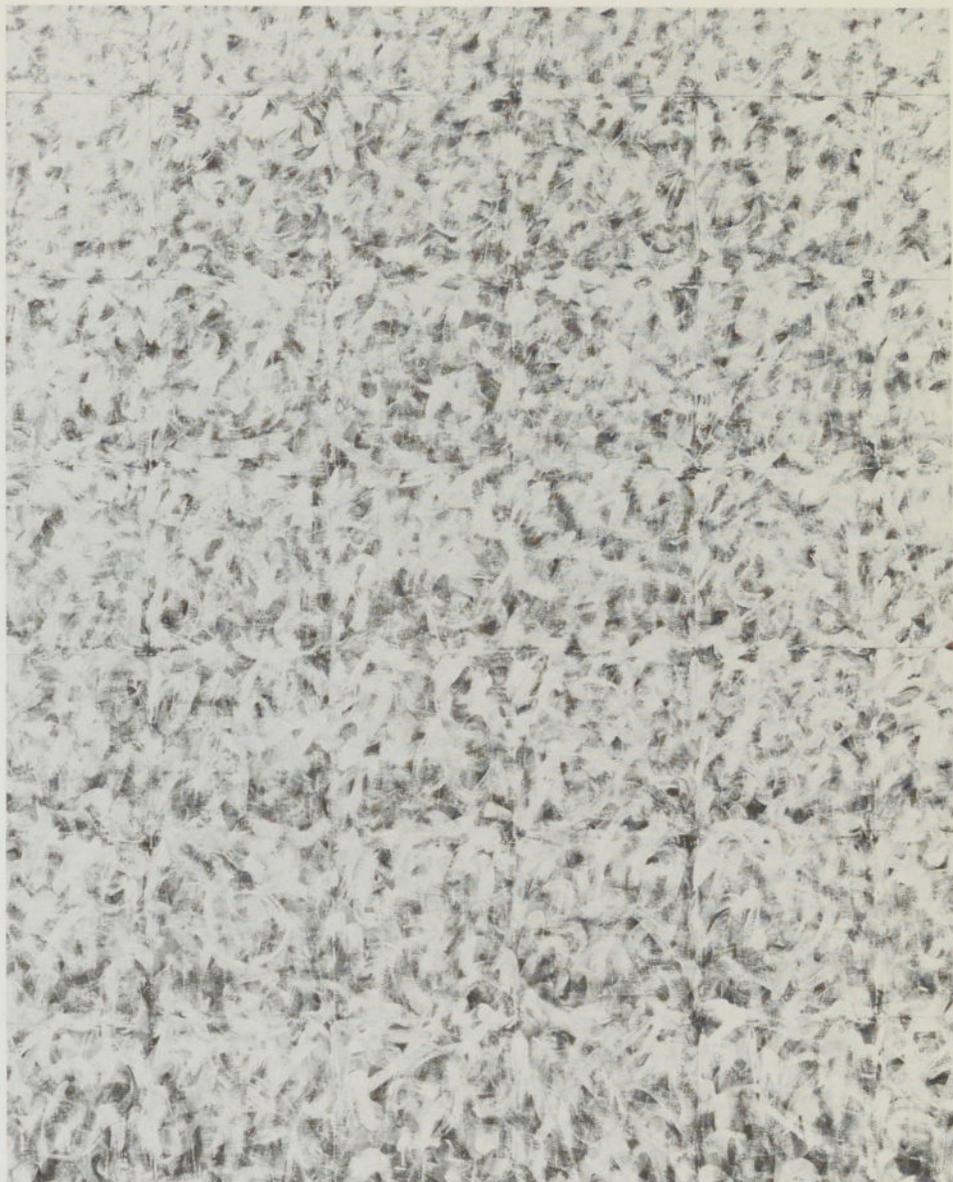
Vers le vert, 185 × 280 cm 1976

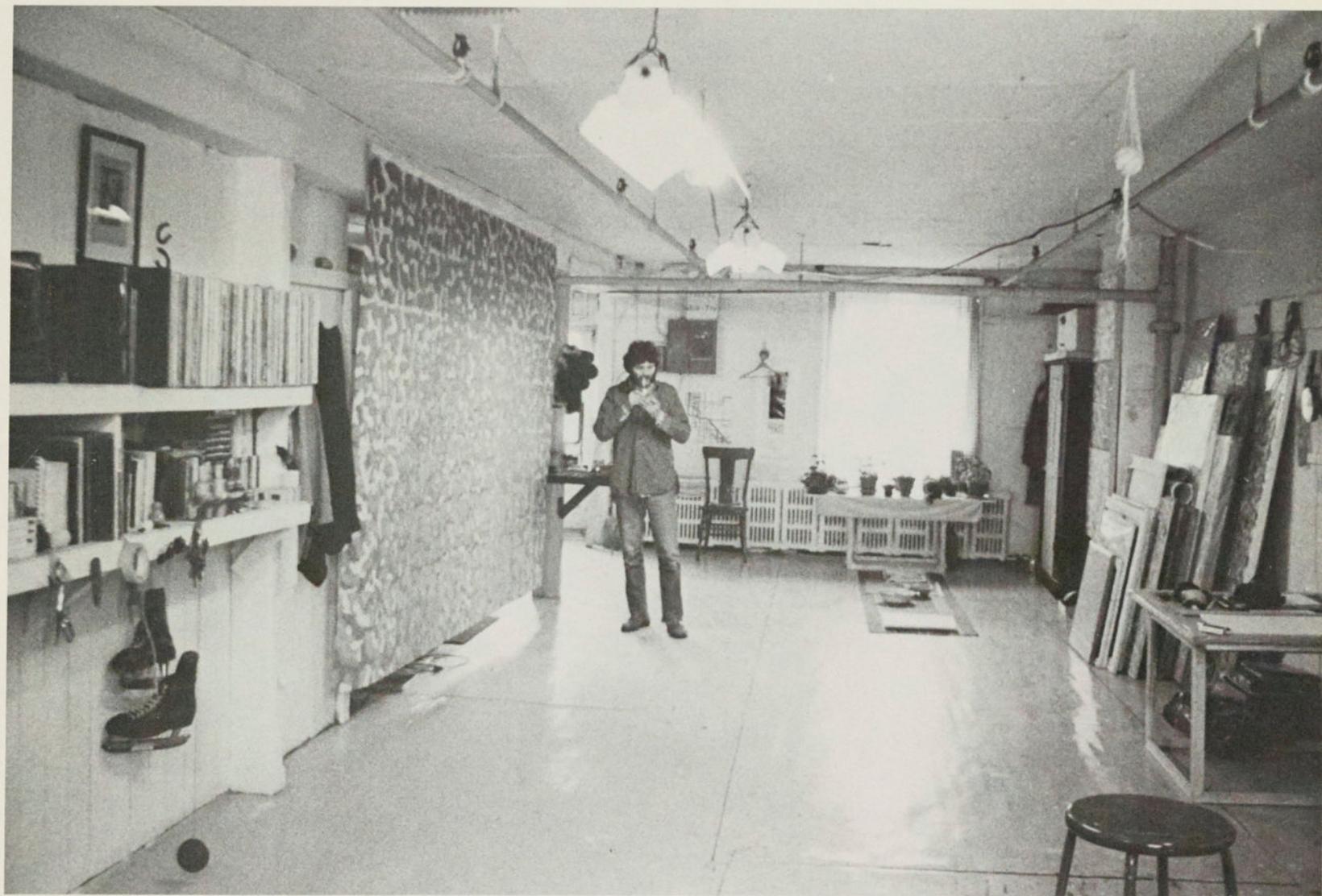


Sans-titre, 185 × 215 cm 1977



Sans-titre, 200 × 167 cm 1977







Notes biographiques.

Luc Béland

Né à Lachine, Québec, 1951.

Études:

1968-71 Brevet d'enseignement, Arts Plastiques; École Normale Ville-Marie.

1971-73 Baccalauréat en Arts Plastiques: Gravure; Université du Québec à Montréal.

Principales manifestations:

1970 Expo-Artte! — Dessins, objets, exposition de groupe:
Centre de Transition de l'Université du Québec à Montréal.

1973 Lithographie à l'atelier», exposition de groupe: Université du Québec à Montréal.

«Art impact: Diffusion», exposition de groupe:

Galerie de l'Université de Sherbrooke

Richmond

Granby

Mont Orford

Bedford

«Expo-Fraîcheur», exposition de groupe: Galerie de la collection d'art de l'Université du Québec à Montréal.

1974 «35/35: Jeune gravure du Québec», Musée d'art contemporain, Montréal

«Festival Wagner», Bayreuth, Allemagne.

Centre Culturel de Rouyn-Noranda.

«Luc Béland et Michel Lancelot», Média, Gravure et Multiple, Montréal.

«Montréal, 8 artistes», Forest City Art Gallery, London, Ontario.

«9 out of 10: A Survey of Contemporary Canadian Art», Art Gallery of Hamilton, Ontario.

Kitchener/Waterloo Art Gallery, Ont.

Stratford Gallery, Ont.

1975 «Printmaker's Showcase», Philadelphie, Pennsylvania.

«GRAFF», Winnipeg Art Gallery

Musée d'art contemporain, Mtl.

1976 «111 dessins du Québec»,

Musée d'art contemporain, Mtl

Musée régional de Rimouski

Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B.

Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta.

McMaster University, Hamilton, Ont.

Art Gallery of Windsor, Ont.

Dalhousie Art Gallery, Halifax, N.S.

«Spectrum Canada», Place Desjardins, Montréal.

Kingston Art Gallery — Kingston, Ont.

«Luc Béland: Études 1976», Musée d'art contemporain, Mtl.

1977 «Salon de la Faculté d'arts visuels», Sir George Williams Art Galleries, Concordia University, Mtl.

«50 Canadian drawings», Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B.

«Béland-DeHeusch-Jean-Kiopini», Peintures:
Musée d'art contemporain, Mtl.

Collection de la Banque d'Œuvres d'Art du Canada.

Collection du Musée d'art Contemporain, Montréal.

Collection du Ministère des Affaires Culturelles du Québec.

Collection du Musée de Québec, Québec.

Boursier du Conseil des Arts du Canada, 1974-75.

1975-76.

Lucio De Heusch

Né en 1946 à Sherbrooke, Québec, Canada.

Étudie la gravure de 1966 à 1969 à l'École des Beaux-Arts de Montréal et de 1969 à 1970 à l'Université du Québec à Montréal.

Boursier du Gouvernement du Québec en 1972, 1973 et 1975. Boursier du Conseil des Arts du Canada en 1974-1975 et en 1975-1976.

Enseigne actuellement à l'Université d'Ottawa, section Arts Visuels et à l'Université de Montréal.

Vit et travaille à Montréal.

Expositions individuelles:

1968— Salle des Gouverneurs, Sorel.

1976— Galerie de l'Étable du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

— Salle d'exposition du Centre d'Art d'Orford, J.M.C.

1975— Musée d'art contemporain, Montréal.

— Galerie Laurent Tremblay, Montréal.

— «Lucio de Heusch et Marie Faucher», Galerie du Vieux Marché, Ottawa.

1976— «Peintures récentes», Galerie Le Cadre, Toronto, Ontario.

— Centre Culturel Canadien à Paris, France.

Expositions de groupe (sélection):

1970— «Notes et Esquisses», Artistes de Montréal, Galerie de l'Étable du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

1971— Concours des Créateurs du Québec, Pavillon du Québec, Montréal.

— Musée du Québec, Québec.

1972— ARTS/3 & 72, Bâle, Suisse.

— «Graveurs du Québec», Pavillon de la gravure, Montréal.

— «Exposition des membres de l'AGQ» Galerie de l'Étable du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

— «Création Québec», Musée d'Ixelles, Bruxelles, Belgique.

— «6 artistes de Montréal», Galerie Jolliet, Québec.

— Centre culturel de Warande, Turnhout, Belgique.

1974— «3 jeunes artistes», Champagne, de Heusch, Faucher, Collection d'art de l'Université du Québec à Montréal.

1973— «15 Attitudes», Maison des Arts de la Sauvegarde, Montréal.

— Centre culturel de Rouyn, Rouyn.

1975— «Processus 75», Musée d'art contemporain, Montréal.

1976— «Spectrum Canada», Complexe Desjardins, Montréal.

— Site Olympique, Kingston, Ontario.

— «Man and Machine», York University of Ontario, Toronto.

— «50 Dessins Canadiens», Beaverbrook Art Gallery, Nouveau-Brunswick.

Collections:

— Musée d'art contemporain, Montréal.

— Musée des Beaux-Arts de Montréal.

— Collection d'art de l'Université du Québec à Montréal.

— Musée du Québec, Québec.

— California College of Arts and Crafts, États-Unis.

— Conseil des Arts du Canada, Banque d'œuvres d'art.

— Lang, Michener, Cranston, Farquharson ' Wrigh Law Firm, Toronto.

— et de nombreuses collections particulières.

Jocelyn Jean

Naissance normale à Valleyfield, Québec en 1947.

Études classiques au Collège de Bathurst, Nouveau-Brunswick.

Études en design 2D à l'université du Québec à Montréal, termine en 1972.

Enseigne au département des arts visuels du Collège de Bathurst durant deux ans.

Reviens à Montréal à la fin de 1974, fais de la peinture ma principale activité, expose à quelques endroits au Québec et aux Maritimes, obtiens quelques bourses du Ministère des Affaires Culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

Christian Kiopini

Né à Sorel le 14 octobre 1949.

Études: Écoles des Beaux-Arts de Montréal, 67-69.

Université du Québec à Montréal, 69-72.

B. Sp. en Arts-plastiques, U.Q.A.M. 72.

Principales manifestations:

Solos: Centre culturel de Tracy, 69.

Galerie Laurent-Tremblay, Mtl. 75.

Progressions chromatiques 75-76, M.A.C. Mtl. 76.

Duos: Événement au «Continental», avec Normand Ulrich,
Mtl. 71.

Peintures, Musée du Nouveau-Brunswick, avec Jocelyn
Jean, St-Jean, N.B. 74.

Groupe: Exposition des Appariteurs, U.Q.A.M. Mtl. 72.

15 Attitudes, Maison des Arts de la Sauvegarde, Mtl.
73.

Galerie de l'Université de Moncton, Moncton, N.B. 73.

Chantier de Création de l'A.S.Q. Université de Mon-
tréal, 74.

Processus 75, M.A.C. Mtl. 75.

Grands-formats, Salle Wilfrid-Pelletier, P.D.A. Mtl. 75.

Galerie Laurent-Tremblay, Mtl. 76.

111 Dessins du Québec, 76-77, exposition itinérante
mise en circulation par la Galerie Nationale du Canada.

Musée d'Art Contemporain, Montréal

Musée régional de Rimouski.

Beaverbrook St. Gallery, Fredericton, N.B.

Southern Alberta Gallery, Lethbridge, Alb.

Mc Master University, Hamilton, Ont.

Art Gallery of Windsor, Ont.

Dalhousie Art Gallery, Halifax, N.S.

50 Dessins Canadiens, exposition itinérantes dans les
Maritimes, mise en circulation par la Beaverbrook Art Galle-
ry, 77.

Musée du Québec, Nouvelles Acquisitions, Qué. 76.

Béland, De Heusch, Jean, Kiopini, M.A.C. Mtl. 77.

Bourses: Conseil des Arts du Canada (courte durée) 75.

Ministère des Affaires Culturelles du Québec, 76.

Conseil des Arts du Canada (perfectionnement) 76.

Ministère des Affaires Culturelles du Québec, 77.

Collections: Musée du Québec et collections particulières.

Liste des œuvres exposées

Luc Béland

Peinture/six	1977	183 × 183cm*
Peinture/uit	1977	183 × 183cm
Peinture/novem	1977	183 × 183cm*
Peinture/decem	1977	183 × 183cm**
Peinture/hendeca	1977	183 × 183cm*
Peinture/tredecim	1977	183 × 183cm
Peinture/quatradecim	1977	183 × 183cm
Peinture/quinzime	1977	183 × 183cm

Lucio de Heusch

Peinture no. 6	1975	183 × 183cm
Peinture no. 10b	1976	183 × 239cm
Peinture no. 12	1976	183 × 239cm*
Peinture no. 14	1976	183 × 183cm
Peinture no. 16	1976	183 × 183cm*
Peinture no. 18	1976	183 × 239cm
Peinture no. 20	1976	183 × 239cm
Peinture no. 23	1977	183 × 239cm**
Peinture no. 28	1977	183 × 366cm*

Jocelyn Jean

PN-764	1976	137 × 158cm
PN-765	1976	137 × 158cm
PD-761	1976	137 × 158cm
PD-762	1976	198 × 290cm
PJ-772	1977	168 × 208cm
PJ-773	1977	198 × 290cm**
PF-771	1977	198 × 290cm*
PF-772	1977	198 × 290cm*
PA-771	1977	290 × 396cm
PA-772	1977	198 × 290cm*

Christian Kiopini

1 – Sans-titre	1977	185 × 280cm
2 – Vers le vert	1976	167 × 198cm*
3 – Sans-titre	1976	185 × 185cm
4 – Rouge sur bleu	1977	200 × 555cm
5 – Sans-titre	1976	200 × 167cm
6 – Sans-titre	1977	185 × 215cm*
7 – Bleu sur bleu	1977	200 × 215cm**
8 – Sans-titre	1977	185 × 170cm
9 – Sans-titre	1976	166 × 81cm
10 – Sans-titre	1977	200 × 167cm*

* reproduction noir et blanc

** reproduction couleur

Toutes les œuvres sont des acryliques sur toile.



L-3997

