

Dialogue(s)



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Centre d'exposition de Val-d'Or



Dialogue(s)

Marie-France Beaudoin et Réal Lussier

Lise Boisseau

Michel Daigneault

David Urban

Centre d'exposition de Val-d'Or
Du 11 octobre au 18 novembre 2001

Musée d'art contemporain de Montréal
Du 27 février au 21 avril 2002

Dialogue(s)

Lise Boisseau, Michel Daigneault, David Urban

Une exposition réalisée et produite conjointement par le Centre d'exposition de Val-d'Or et le Musée d'art contemporain de Montréal.

Conception et réalisation : Marie-France Beaudoin et Réal Lussier

Documentation biobibliographique : Martine Perreault

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin

Traduction : Susan Le Pan

Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique

Photographie : Richard-Max Tremblay

Impression : Quad

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

Le Centre d'exposition de Val-d'Or est subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, le Conseil des Arts du Canada et la Ville de Val-d'Or.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2001

Dépôt légal : 2001

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Beaudoin, Marie-France

Dialogue(s) : Lise Boisseau, Michel Daigneault, David Urban

Centre d'exposition de Val-d'Or du 11 octobre au 18 novembre 2001,

Musée d'art contemporain de Montréal du 27 février au 21 avril 2002.

Texte en français et en anglais.

Publ. en collab. avec : Musée d'art contemporain de Montréal.

ISBN 2-551-21369-X

1. Peinture abstraite – Canada – Expositions. 2. Boisseau, Lise – Expositions. 3. Daigneault, Michel, 1956- – Expositions. 4. Urban, David, 1966- – Expositions. I. Lussier, Réal, 1946- . II. Boisseau, Lise. III. Daigneault, Michel, 1956- . IV. Urban, David, 1966- . V. Centre d'exposition de Val-d'Or. VI. Musée d'art contemporain de Montréal. VII. Titre.

ND245.5.A28B42 2001 759.11'074 C2001-941195-2F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5 et du Centre d'exposition de Val-d'Or, 600, 7^e Rue, Val-d'Or (Québec) J9P 3P3.



The Canada Council
for the Arts

Le Conseil des Arts
du Canada

5	Avant-propos	Marcel Brisebois
6	Dolce Pittura	Réal Lussier
12	La force de voir	Marie-France Beaudoin
17	Œuvres	
31	<i>Dolce Pittura</i>	Réal Lussier
36	<i>The Power to See</i>	Marie-France Beaudoin
43	Biobibliographies sélectives	
48	Liste des œuvres	

La présentation intitulée *Dialogue(s)* est réalisée conjointement par le Centre d'exposition de Val-d'Or et le Musée d'art contemporain de Montréal. C'est la deuxième expérience de ce genre pour le Musée — la première, rappelons-le, engageait le Musée de Rimouski. L'objectif d'une telle entreprise, pour les deux partenaires, est d'élargir leur champ d'investigation et d'évaluation. En effet, par ses acquisitions comme par ses expositions, toute institution muséale est un acteur important de l'histoire de l'art. Or, celle du Québec ne s'écrit pas que sous l'influence des quelques établissements qui disposent de ressources financières et humaines plus importantes et qui, de ce fait, jouissent d'une marge de manœuvre plus large. Elle s'écrit aussi par l'action des musées et des conservateurs qui œuvrent loin des centres du pouvoir et des faisceaux des grands médias. Cette histoire, c'est celle de femmes et d'hommes qui sont passionnés d'art et qui veulent partager leur enthousiasme avec leurs concitoyens.

On a pu comprendre, grâce au travail de ce que l'on a appelé l'école des Annales, que l'histoire — économique et politique — n'est pas écrite que par les chefs d'État, fussent-ils couronnés, ou par les grands banquiers, mais qu'elle s'écrit aussi de façon peut-être plus profonde, bien que moins tapageuse, par des milliers de femmes et d'hommes dont le souvenir s'est perdu. Il n'en va pas autrement de l'histoire de l'art. Récemment, un article du *Financial Times* affirmait que si tel artiste, au lieu d'être né en Grande-Bretagne, avait été américain, il aurait une notoriété plus grande que celle dont il jouit maintenant. Le but que le Musée poursuit, dans des opérations conjointes comme *Dialogue(s)*, c'est précisément de briser toute conception impérialiste de l'histoire de l'art.

Le choix des artistes et des œuvres présentés par *Dialogue(s)* résulte de discussions entre deux commissaires, Marie-France Beaudoin et Réal Lussier, qui ont travaillé de pair pour qu'à Val-d'Or comme à Montréal, des amateurs profitent de leur réflexion sur l'art d'aujourd'hui. Qu'ils en soient remerciés. Puissent les visiteurs de cette exposition partager, malgré la distance, leur intérêt pour le travail de Lise Boisseau, Michel Daigneault et David Urban à qui nous exprimons notre reconnaissance pour s'être prêtés à cette expérience.

Marcel Brisebois

Il ne fait plus aucun doute que la peinture abstraite est devenue un élément familier de notre paysage culturel. Depuis longtemps déjà, l'abstraction ne revêt plus un caractère expérimental ni provocateur. D'ailleurs, nombreuses sont les œuvres produites par les artistes abstraits depuis le début du XX^e siècle qui détiennent maintenant le statut de réalisations remarquables et capitales au sein de la tradition picturale occidentale. L'abstraction, phénomène étroitement lié à la période du modernisme, est aujourd'hui entrée dans l'Histoire. Aussi les vieux combats entre tenants de la figuration et défenseurs de l'abstraction sont-ils bien dépassés et apparaissent surannés. Du fait même que l'abstraction s'inscrit dorénavant comme fait historique, elle est assurée de sa survie en tant que tradition artistique¹. On peut donc penser que, forte du pouvoir institutionnel et culturel qu'elle a acquis, la peinture abstraite est plus que jamais capable de résister aux assauts de nouvelles « avant-gardes ».

En regard d'une scène artistique où prédominent actuellement les technologies médiatiques, la peinture abstraite continue néanmoins de manifester une réelle et dynamique vitalité. Il serait toutefois plus approprié de parler non de la peinture abstraite, mais plutôt de peintures abstraites, puisque les préceptes de la théorie moderniste ont été déjà questionnés et réévalués à plusieurs reprises, au cours des dernières décennies, par les artistes eux-mêmes. Nous assistons ainsi depuis un certain temps à l'affirmation d'une pluralité de pratiques propres à la peinture abstraite. Le plus souvent marquées par une mixité de vocabulaires et de structures empruntés à l'histoire et à la matérialité de la peinture abstraite, ces nouvelles pratiques diversifiées n'ont pas moins pour effet général de ramener la subjectivité à l'avant-plan et de mettre l'accent sur les corrélations entre la conscience et l'expérience. De ce fait, la peinture abstraite, dans notre époque d'incertitudes et de changements, apparaît potentiellement comme le moyen de représenter métaphoriquement la structure complexe d'une réalité hétérogène en pleine mutation.

On pourrait dire que les « nouveaux » peintres abstraits travaillent de façon critique, partant du fait pictural, soit du vocabulaire même hérité du modernisme, pour montrer que si l'histoire linéaire de la peinture abstraite est terminée, ses ressources sont loin d'avoir été explorées.

Ce qui distingue entre autres leur travail tient à la place qu'occupent l'hétérogénéité et une part d'indéterminé. Le système pictural qu'ils développent dans leurs tableaux dépend essentiellement du travail de peinture même, et ne s'érige pas en discours dogmatique, mais il propose plutôt une alternative ouverte.

Les artistes réunis pour l'exposition, Lise Boisseau, Michel Daigneault et David Urban, sont de ceux qui travaillent la peinture abstraite de l'intérieur, pourrait-on dire, pour en mesurer encore la richesse des possibilités et produire des œuvres qui attestent que la peinture ouvre sur quelque chose qui la dépasse. Provenant d'horizons différents et présentant des profils distincts, ces artistes n'en partagent pas moins cette inclination à produire une peinture qui favorise le plaisir aussi bien qu'elle permet une lecture ouverte. Leurs moyens sont ceux que leur offre la peinture, leurs références et leurs repères appartiennent à la peinture et c'est en peintres qu'ils pensent. Chacun à sa manière, selon ses préoccupations personnelles, élabore une œuvre picturale qui ne s'encombre pas d'a priori et de règles, mais qui trouve son sens dans la maîtrise des éléments plastiques et dans l'exécution.

À l'observation, le travail de ces trois artistes révèle en particulier un mélange d'audace et de discrétion qui s'instaure tant dans la complexité de la composition que dans le traitement des surfaces et dans les choix chromatiques. S'ils puisent en quelque sorte, pour la constitution de leur langage propre, dans le vaste réservoir que représente l'histoire de la peinture et celle du modernisme, c'est toutefois pour produire des œuvres qui s'imposent par leur singularité et leur autonomie. S'autorisant toute la liberté nécessaire, mais aussi assumant pleinement la peinture comme pratique, ils mettent leur intelligence et leur sensibilité à faire du tableau un espace de réflexion, un lieu d'expérimentation qui n'induit pas de résolution, mais qui invite au dialogue.

C'est plus particulièrement au caractère hétérogène de la peinture de ces artistes que nous attribuons sa capacité de retenir l'attention et de se proposer comme un nouveau modèle de rapport au monde. En effet, chacun d'eux, selon la stratégie picturale qu'il met en place, apparaît exemplaire dans son aptitude à jouer des contrastes, des oppositions et des retournements de situation. Ainsi, par exemple, la peinture de David Urban affiche le plus souvent un habile et surprenant mélange d'éléments géométriques et de figures organiques. À cet égard, les compositions des tableaux de l'exposition *Lost* et *Descending Figure* se font éclairantes, si l'on

prend en compte qu'elles s'appuient sur les motifs principaux que sont ces longues bandes étroites qui ressemblent à des cordons, et les différents rectangles. De manière générale, les tableaux du peintre combinent dans leur facture divers effets stylistiques : de larges coups de brosse expressifs et de petites touches rappelant l'impressionnisme, des contours « hard-edge » et des coulures, des fonds d'inspiration « post-painterly » et un graphisme décoratif. Les tableaux peuvent apparaître comme un concentré de l'histoire de la peinture moderne, mais ils se signalent surtout par le caractère réflexif, l'énergie et la charge émotionnelle que l'artiste leur communique.

Par d'autres aspects encore, les œuvres présentées par David Urban révèlent une stratégie qui mise sur les effets de contraste et sur les tensions. On remarquera en passant le choix du peintre de proposer une série d'œuvres où se retrouvent deux tableaux dans des tonalités plutôt sombres et deux autres dans des tonalités plutôt claires. Si l'on observe que l'organisation à l'intérieur d'une toile tient en quelque sorte à une structure de type orthogonal, qui se manifeste avec l'emploi des « cordons » ceinturant et partageant la surface, et par le recours occasionnel à des formes géométriques qui accentuent les axes verticaux et horizontaux, on note par ailleurs de constantes ruptures dans cette structure et l'apparition fréquente de légères torsions ou de petits enroulements pour les « cordons », comme encore l'usage de motifs ou de traits de pinceau distribués sous différents angles, pour rompre avec un « ordre » trop bien établi et laisser place à une certaine part d'inattendu.

Dans cette même perspective, il convient aussi de souligner que dans son élaboration de l'espace pictural, qui s'avère notablement complexe, l'artiste exploite les oppositions que constituent les masses compactes et les zones presque vides, les parties densément colorées et les autres laissées beaucoup plus claires. La couleur est ici extrêmement importante, puisqu'elle offre non seulement la possibilité de contrastes entre tons chauds et tons froids, mais qu'elle permet également, grâce à des tons neutres ou à des demi-teintes, de créer des zones de passage entre différents éléments de la composition. En définitive, les œuvres de David Urban se présentent comme des compositions ouvertes qui dépendent de l'équilibre délicat qui s'y joue comme de la place laissée à l'accidentel et à l'« imparfait ». C'est par ses ruptures, ses tensions et ses écarts que cette peinture rejoint la vulnérabilité de l'individu et le temps présent.

Les toiles de Lise Boisseau cumulent elles aussi plusieurs procédés stylistiques, tels la grille

et les découpages « hard-edge », les éclaboussures de l'« action painting », les plages colorées de la « color-field painting », la gestualité de l'expressionnisme abstrait. Si, dans ces œuvres, la structuration de l'espace pictural repose avant tout sur la grille du damier, le but de l'artiste semble bien de désarticuler ce système et d'instaurer un effet de mouvance des plans. En fait, un des aspects essentiels de ce travail est de pointer l'opposition qui se joue entre les différents plans, entre l'illusionnisme spatial du champ coloré et la profondeur de l'espace cubiste. Toutes les composantes de la stratégie développée par Lise Boisseau concourent à déstabiliser la perception, à faire surgir l'imprévisible et le désordre : que ce soit par l'emploi des caches et leur constant déplacement, par un programme de permutation des couleurs ou par le recours à une diversité de factures picturales et de motifs, l'artiste provoque une dynamique entre les multiples tensions ainsi suscitées.

Il y a bien sûr, dans la peinture de Lise Boisseau, d'autres facteurs qui viennent confirmer, avec un certain raffinement, une volonté d'exploiter toute la potentialité des contrastes. Ainsi, comme on le retrouve chez Urban, Lise Boisseau mise sur les jeux de pleins et de vides que créent non seulement ses découpages, mais encore la confrontation de zones sombres et d'autres claires, de plages peintes et de parties non-peintes, laissées vierges, comme on peut l'observer dans les tableaux *Damier n° 17* et *Damier n° 18*, par exemple. De plus, il faut noter, à l'occasion, une complexification du procédé avec des changements radicaux de couleurs à l'intérieur d'une forme donnée, comme c'est le cas dans les *Damier n° 18* et *Damier n° 19*.

Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de souligner, en ce qui concerne le traitement de la couleur, la particularité que constitue l'amalgame chromatique apparaissant aussi bien dans les larges traits de brosse traversant la surface à l'horizontale ou à la verticale que dans les grandes taches réalisées par lavis. L'observation des œuvres de l'artiste permet également de remarquer l'ingéniosité de celle-ci à mimer en quelque sorte des effets d'éclaboussure dans certaines découpes sinueuses — et d'y voir un clin d'œil ironique dans le double mouvement d'assimilation et de dissemblance qui s'institue au sein d'une composition. La science déployée par Lise Boisseau dans l'élaboration de ses tableaux n'est surtout pas un obstacle à l'imagination, puisqu'elle produit des images dans lesquelles le regard n'a de cesse de dériver au gré des « événements » picturaux et du hasard.

Pour sa part, Michel Daigneault cultive depuis longtemps l'art de la désinvolture. C'est qu'en fait, l'artiste s'amuse à pervertir les codes picturaux et à entretenir la confusion entre différents systèmes de signes. Si les tableaux regroupés pour l'exposition attirent particulièrement l'attention sur les aspects de l'organisation spatiale, de la matérialité et de la couleur, il faut toutefois mentionner que l'artiste nous a habitués à des compositions qui conjuguèrent à la fois diverses références stylistiques, différents procédés techniques, tout comme une variété de matériaux. D'emblée on constate, comme l'a déjà souligné Gaston St-Pierre, que « les tableaux de Michel Daigneault [seraient] la rencontre de divers lieux hétérogènes, presque incompatibles entre eux, s'ils n'étaient réunis autour d'un même support.² » Au vu d'une œuvre telle que *au sein duquel se trouve le noyau*, il est bien difficile de ne pas être dérouté par la juxtaposition des différents éléments qui constituent la composition. Pendant que certains aplats de couleurs induisent la frontalité du tableau, d'autres parties voisines, qui s'interpénètrent, suggèrent tantôt un espace perspectiviste, tantôt un espace atmosphérique. Cet effet de tension et de mouvement constant entre la surface du tableau et une profondeur du champ est caractéristique des toiles que l'artiste nous présente. Par ailleurs, à l'intérieur de la structure des œuvres intitulées *chacune d'elles, à son tour, se divisera en deux, et ainsi de suite et groupement ayant une fonction propre*, un phénomène d'opposition s'installe entre les bandes qui s'étendent en bordure supérieure, conférant une certaine stabilité à la composition, et les minuscules formes de « cellules » qui semblent flotter dans l'espace.

Considérés d'un autre point de vue, ces derniers motifs que l'on retrouve, du moins en ce qui concerne celui des « cellules », dans l'ensemble des quatre tableaux de Daigneault, font également l'objet d'un traitement différent. En effet, si les bandes horizontales se présentent comme des surfaces unies, denses et opaques, les petites « cellules » s'en distinguent par leur luminosité et leur transparence. À l'occasion, et plus précisément dans l'œuvre titrée *qui comporte généralement une membrane périphérique*, ces petites formes cellulaires évoquant légèreté et fluidité voisinent avec des protubérances de mousse de polyuréthane relativement importantes et compactes qui suggèrent un organisme étranger en expansion. Par ailleurs, il y a encore chez Daigneault manifestation d'audace et d'ironie dans sa prédilection à utiliser une palette anti-conformiste qui, malgré un certain potentiel de séduction, ne peut que détonner en

regard des connotations kitsch qu'elle éveille. Le caractère anodin et l'aspect artificiel de ses compositions révèlent son parti pris à agir en toute liberté pour faire de la peinture un langage vivant et encore signifiant.

Assurément, il y a dans le travail de chacun de ces trois artistes quelque chose qu'on pourrait qualifier de subversif et qui tient à leur attitude d'ouverture et à leur tendance à développer leur propre modèle. Ces artistes croient avec conviction que les moyens qu'ils déploient ne sont pas vains et que leur peinture peut efficacement produire du sens. Aussi leurs œuvres sont-elles des images qui veulent simplement être perçues et comprises comme des images autonomes.

On peut certainement dire qu'il y a aujourd'hui un retour, chez ces peintres, à ce qu'on nomme le « plaisir du tableau » et qui se manifeste tant par l'engagement qu'ils démontrent dans le travail pictural même que dans la liberté qu'ils s'y octroient. Il semble bien qu'il y ait quelque lien entre cet investissement du peintre dans l'œuvre et la capacité de la peinture à communiquer, à inviter à un dialogue avec le spectateur. Il ne faudrait d'ailleurs pas oublier que la peinture possède un singulier pouvoir de mise à distance et, surtout, de liberté; car n'offre-t-elle pas à chacun la liberté du temps qu'il veut bien y consacrer, comme la liberté de se sentir interpellé ou d'éprouver diverses émotions ? Rien, en effet, n'y est imposé, et il appartient au spectateur d'accepter la rencontre avec l'œuvre. Les artistes de l'exposition nous montrent ainsi que la peinture trouve sa justification en elle-même, qu'elle est toujours pertinente parce qu'elle ne peut être réduite à ses éléments constitutifs.

Réal Lussier

1. W. J. T. Mitchell considère que l'obsolescence de l'abstraction comme figure d'avant-garde est la condition nécessaire à sa survie. Dans « Ut Pictura Theoria : La peinture abstraite et la répression du langage », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 33, (automne 1990), p. 78.

2. Gaston St-Pierre, *Michel Daigneault : La traversée des apparences*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), 1998.

La force de voir¹

Au XX^e siècle, notre appréhension du monde a, encore une fois, subi une certaine mutation. Des utopies modernistes ont émergé des réalités bien éloignées des idéaux fixés. Au cours des dernières décennies, nous avons vu le système économique prendre une envergure démesurée. Seule valeur défendue, la rentabilité est devenue le principal critère de jugement. L'idéal du monde merveilleux de Disney (tout blanc et beau malgré un monde métissé) a fait son chemin, la consommation est devenue la seule planche de salut pour l'être humain.

Le monde de l'art en a subi les retombées. Il s'agit de voir l'importance qu'a prise le marché de l'art au cours de cette période. L'attention est portée aux collectionneurs qui sont motivés davantage par le gain d'un bon placement que par la curiosité intellectuelle. Nous avons aussi remarqué comment, de façon significative, le terme culture a été substitué à celui d'art, de même qu'il est davantage question de produits culturels que d'œuvres d'art. Ainsi, sous prétexte de rejoindre le grand public, on a mis l'art de côté.

Dans ce contexte, deux discours se sont affrontés au sujet de la peinture. D'une part, on vante son pouvoir de transcendance par rapport aux autres disciplines des arts visuels ; d'autre part, on affirme sa limite à traduire les réalités de la société actuelle, comparativement aux nouvelles technologies ou aux pratiques novatrices, tel l'art relationnel. Or, la transcendance n'est pas le propre de la peinture, et celle-ci rend avec verve la réalité de son temps.

Les prises de positions extrêmes au sujet de la peinture engagent de faux débats qui influencent tout de même de façon significative notre façon de l'envisager. Par exemple, certains ont proclamé la mort de la peinture : Poussin disait déjà, au XVII^e siècle, que Caravage était venu au monde pour détruire la peinture, et Paul Delaroche déclarait, au milieu du XIX^e siècle, que la peinture était morte avec la venue de la photographie ! Cette mort annoncée n'était-elle pas plutôt celle du regardeur et ne prédisait-elle pas plutôt sa renaissance dans l'émergence d'une autre façon de voir ? Nous disons bien « autre » et non « nouvelle », qui sous-entend une première fois, un commencement qu'il serait prétentieux de situer. « Autre » a ceci d'intéressant qu'il annonce une certaine rupture, un moment-clé où le regard change, le regard porté tant sur la peinture que sur la réalité.

Dans cette veine, les artistes nous adressent une invitation à prendre le temps de voir, de voir autrement. C'est un défi qu'ils proposent, puisque dans notre monde où l'image est surtout médiatique, notre rapport à la peinture peut être brouillé. En effet, notre culture visuelle est polluée par ces instantanés qui occupent nos espaces privés et publics dans le but de faire naître chez le consommateur que nous sommes un besoin qu'il voudra combler. La peinture ou l'œuvre d'art, pour sa part, demande un temps de regard et une conscience de soi, de sa propre position dans l'activité de regarder. Accompagnant le regard posé, la pensée se met « à l'œuvre » et tout devient possible. C'est ce désir d'y voir qui anime le dialogue entre le regardeur et l'œuvre d'art.

Les œuvres qui s'offrent à notre regard dans cette exposition nous incitent justement à prendre le temps de voir et à engager ce dialogue avec la peinture. Lise Boisseau, Michel Daigneault et David Urban questionnent tous trois la pratique de la peinture abstraite, tout en proposant des solutions plastiques fort différentes. Nous avons choisi de prêter une attention particulière au traitement de l'espace pictural, au tressage entre les plans du tableau.

N'appartenant ni à l'espace perspectiviste ni à la planéité du tableau, cette peinture fait écho à notre réalité actuelle, réalité où s'entrecroisent le palpable et le virtuel. Son ambiguïté spatiale crée des interstices dans la réalité perceptible à l'œil du regardeur, l'invitant à entrer dans le tableau. Par leur utilisation de ces espaces « tressés », les artistes nous offrent un code de lecture sur notre relation au monde, à l'espace-temps. À force de voir, nous prenons part au bouleversement du réel.

Des douze tableaux présentés en salle, nous porterons attention plus spécifiquement sur *Damier n° 17*, 2001, de Lise Boisseau; *au sein duquel se trouve le noyau*, 2001, de Michel Daigneault; et *Lost*, 2001, de David Urban.

Damier n° 17, tout comme les œuvres de la série du même nom, propose ses espaces complexes en nous donnant accès au processus du « faire » du tableau. La couleur a été appliquée en trois étapes et l'artiste a procédé par caches successifs pour ne dévoiler chaque fois que des fragments des différentes couches. Le résultat met à l'épreuve notre habitude « de repérer les choses les unes par rapport aux autres dans la profondeur² ». Pour aborder la complexité, imaginons l'œuvre de profil. Elle apparaît alors comme une maquette du traitement spatial du tableau et les jeux d'espaces se révèlent. Dans *Damier n° 17*, le plan qui nous semble le plus profond est en fait

constitué de la dernière couche appliquée par l'artiste, alors que la première couche, qui laisse voir par endroits la surface nue de la toile, occupe, pour notre œil, l'avant-plan du tableau. Pour réaliser la deuxième couche, l'artiste a procédé par lavis sur la toile placée au sol. Ce plan, situé dans l'entre-deux, se glisse tantôt à l'avant-scène du tableau et tantôt tout au fond. Le tissage et l'enchevêtrement des plans ainsi créés, l'artiste les a découverts elle-même au terme du processus lors du retrait des caches.

Loin de brouiller la perception du regardeur attentif, ces jeux complexes et ambigus de l'espace suscitent sa participation active. Pour Lise Boisseau, cette implication « constitue le geste ultime qui complète le tableau³ ».

Vélasquez, dans le tableau *Les Ménines*, de 1656, nous entraîne dans une expérience analogue en termes de traitement de l'espace. L'artiste, qui s'est représenté dans l'action de peindre, occupe avec sa toile l'avant-plan de la scène. Il nous fait face, nous qui côtoyons alors l'espace où se tiennent les modèles de l'œuvre en cours, le couple royal étant évoqué par l'image un peu floue dans le miroir du mur du fond. Ici aussi, l'enchevêtrement judicieux des plans sollicite le regardeur dont la position de choix devant le tableau est en somme partagée avec les modèles et l'artiste dans sa propre représentation au travail. Serait-ce un clin d'œil de la part du peintre d'accorder au regardeur la place des plus grands ?

En laissant entrevoir le « faire » du tableau par son jeu sur l'espace, Lise Boisseau laisse aussi au regardeur l'occasion de reprendre son action pour participer au devenir de l'œuvre. En vivant ainsi la peinture, nous participons à la construction du sens.

Chez Michel Daigneault, la complexité de l'espace est subtile : c'est comme un murmure entre la surface et la profondeur du tableau. Michel Daigneault aime penser la peinture pour nous proposer un « jardin » des paradoxes actuels du langage visuel. Tout a été dit et tout est encore possible... L'artiste nous invite à errer parmi les codes picturaux, comme le font ces plaquettes qui semblent se rire des grandes théories : tantôt en mouvement, elles traversent l'espace du tableau, tantôt elles s'agglutinent à la surface, telles des appliques. Le regardeur est invité à se laisser imprégner par l'atmosphère ludique qui émane des mondes ainsi créés.

Une impression d'immensité se dégage de l'œuvre *au sein duquel se trouve le noyau*, comme s'il s'agissait d'un paysage aux grands espaces. Encore une fois, notre œil est invité à errer plutôt

qu'à contempler. Il peut s'arrêter un instant sur cette petite « armée » de plaquettes colorées qu'on imagine tour à tour être des cellules en attente d'un éventuel clonage, des puces électroniques gorgées d'information ou que l'on pense être là tout simplement pour souligner la planéité du tableau en créant un jeu de couleur qui rappelle le plaisir de la peinture. Un tour d'horizon amène aussi notre œil à cette césure dans le décor « champêtre » aux tons pastel : juxtaposés à l'aire texturée se découpent des plans en aplat où apparaissent des interstices dans lesquels la couleur pure s'infiltré. L'effet de débordement, aux allures d'éclaboussures artificielles, crée des percées, des enchevêtrements qui déjouent la pureté des plans. Et que dire de cette mince coulée blanche au centre du tableau ? Tel un chuchotement, elle semble vouloir forcer une sortie de la surface de la toile. Ce sont quelques-uns des nombreux prétextes pour inciter le regardeur à jouer avec les différents plans du tableau comme s'il voyageait dans la peinture. Si nous poursuivons cette errance dans un dialogue avec l'Histoire, un tableau de Joachim Patinir, *Paysage avec saint Jérôme ôtant l'épine de la patte du lion*, de 1520 environ, vient à l'esprit. Ce tableau s'apparente à celui de Michel Daigneault tant pour le choix de la composition que par sa situation — au sens où il a aussi été réalisé à une époque charnière. Pour Patinir, c'est l'époque où le sujet religieux est remplacé par des sujets profanes; pour Michel Daigneault et ses contemporains, c'est le plongeon éclectique dans un traitement de l'espace qui souligne la relativité de notre relation au monde.

La nouvelle série de David Urban est composée de quatre tableaux, deux clairs, deux sombres, dont le langage plastique est, de prime abord, en continuité avec son travail antérieur. On retrouve notamment un réseau d'épaisses lignes colorées et l'empreinte visible du pinceau qui le caractérise. S'ajoutent ici des trouées qui occupent une place importante, comme si une certaine lumière émanait de la surface de la toile. C'est une invitation à la contemplation, à la méditation active : c'est les yeux grand ouverts que le regardeur pourra percevoir ce que révèle le tableau. La peinture de David Urban est le lieu d'un lien physique, intellectuel et sensible avec le monde.

Portons notre attention sur *Lost*, dont la couleur jaune, qui domine, entraîne notre œil dans une multitude de glissements. Les lignes serpentine qui font écho au cadre sillonnent la profondeur de la toile, tissant un va-et-vient de croisements avec la surface. Nous pourrions y voir, par exemple, un réseau de filage complexe où circule le flot d'information. Les formes et

les couleurs créent une ambiguïté dans laquelle les vides et les pleins sont autant de stimuli pour l'œil. Le contraste entre la blancheur de la surface de la toile et l'effet de scintillement créé par la touche colorée laisse une impression de sérénité. Du chaos émerge la lumière, la peinture.

Son jeu spatial trouve écho dans un tableau de Rosso Fiorentino, *La Déposition* de 1521. Par sa composition, l'artiste démontre sa maîtrise du langage plastique en jouant avec les principes classiques de la peinture. Le paysage irréel, le jeu des échelles et la position des personnages créent un rythme qui anime cet espace artificiel. L'ambiguïté entre l'espace irréel et la représentation du sujet confirme au regardeur qu'il est bel et bien devant une œuvre et non face à la réalité. Par le traitement de l'espace, David Urban et Rosso Fiorentino nous invitent à pénétrer dans la cathédrale de l'art, où tous les sens sont convoqués à l'expérience de l'œuvre.

Parallèlement aux courants montants des nouvelles technologies, la peinture est toujours vivante et peut encore donner à voir. Les artistes poursuivent leurs recherches et réinventent, à chaque tournant, un langage pictural qui propose des pistes inexplorées de lecture de notre monde. Acceptez leur invitation de prendre le temps d'expérimenter la force de voir !

Marie-France Beaudoin

1. Expression de Leon Battista Alberti citée par Hubert Damisch dans *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, p. 71.
2. Verdier, Jean-Émile, *Moments de surface* [opuscule], Montréal, 1999.
3. Boisseau, Lise, texte produit dans le cadre d'une exposition chez B-312, Montréal, 1999.

Lise Boisseau

Michel Daigneault

David Urban



Lise Boisseau *Damier n° 17, 2001*



Lise Boisseau *Damier n° 18*, 2001



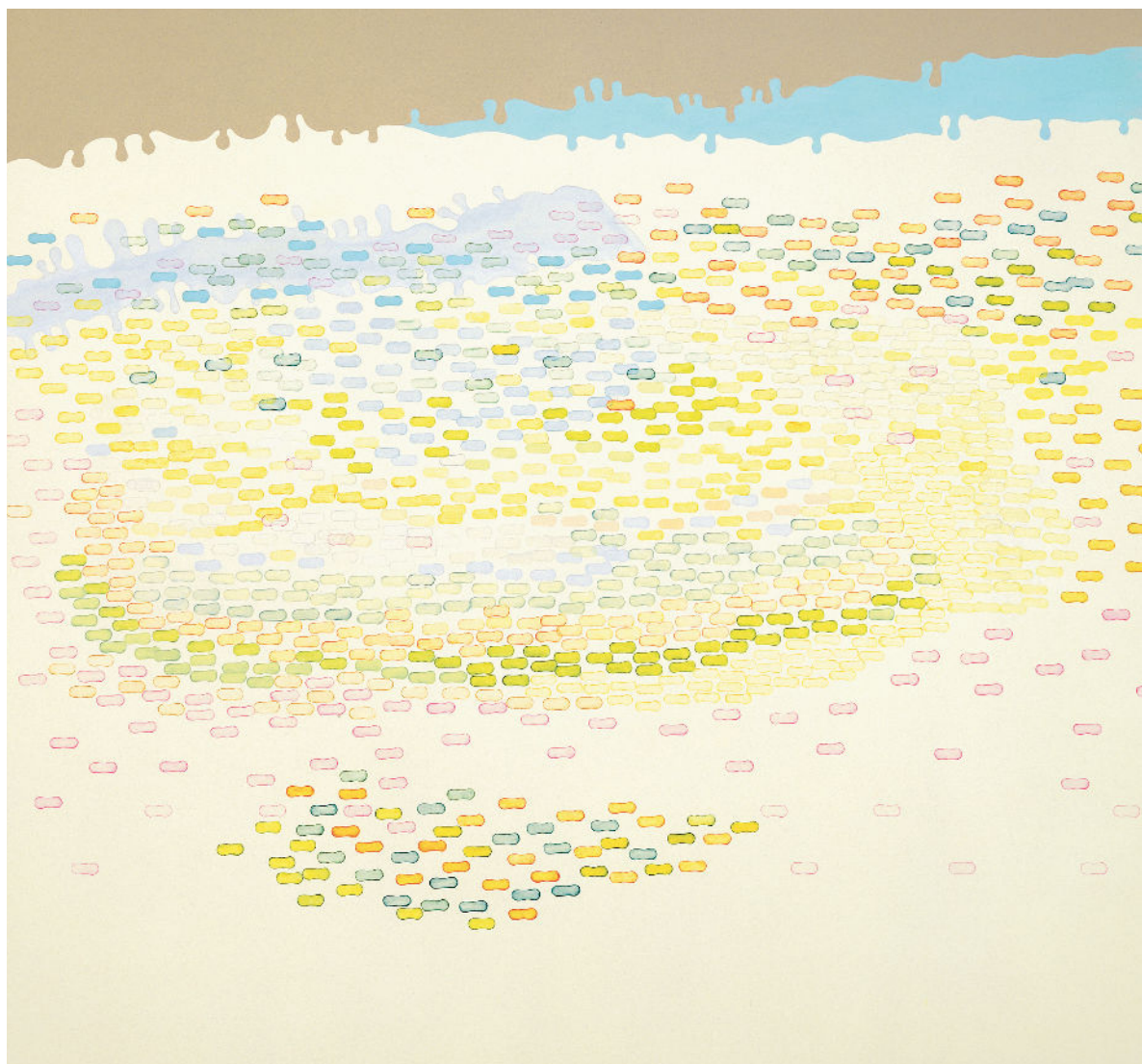
Lise Boisseau *Damier n° 19*, 2001



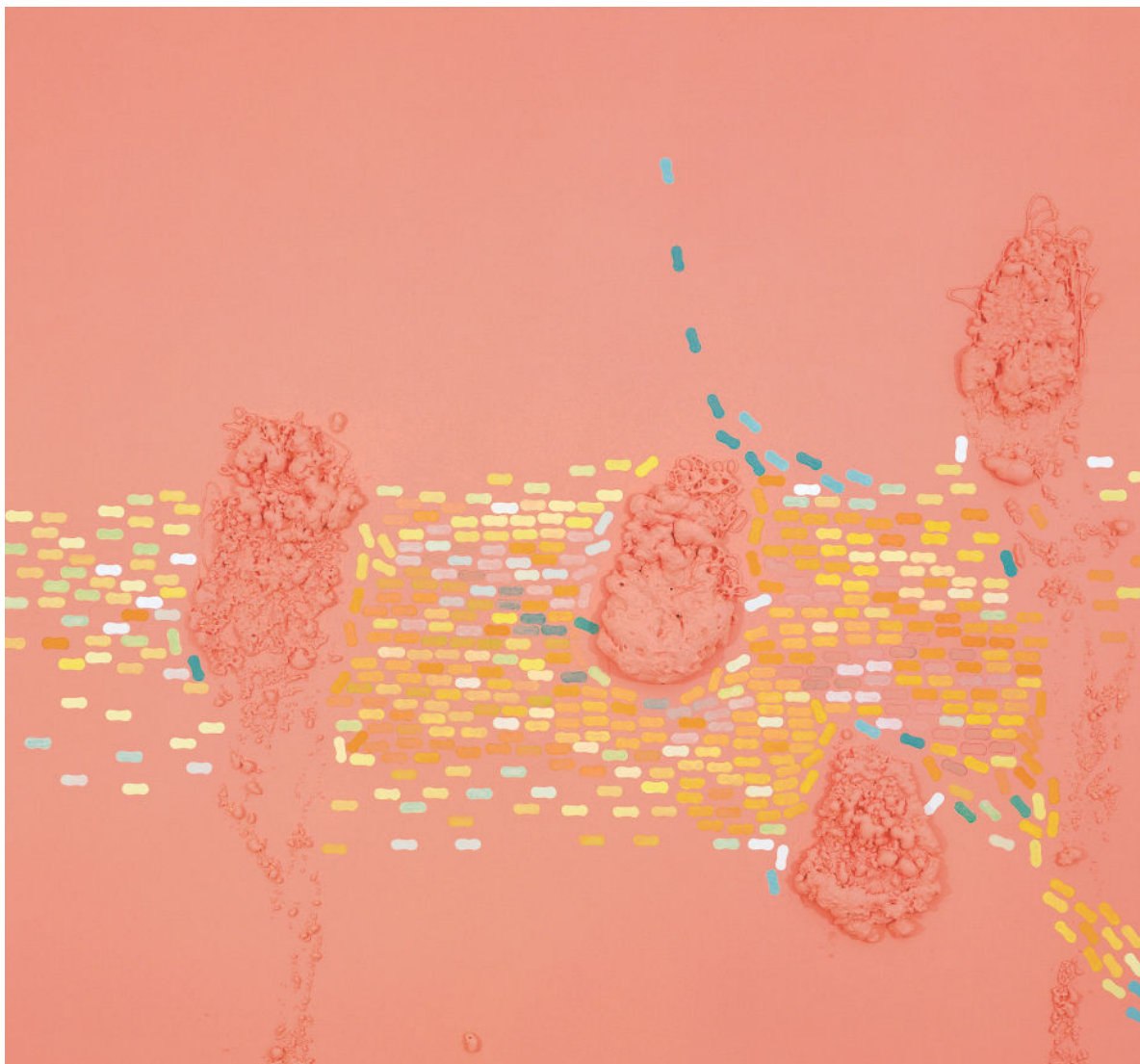
Lise Boisseau *Damier n° 20*, 2001



Michel Daigneault *chacune d'elles, à son tour, se divisera en deux, et ainsi de suite, 2001*



Michel Daigneault *groupement ayant une fonction propre*, 2001



Michel Daigneault *qui comporte généralement une membrane périphérique*, 2001



Michel Daigneault *au sein duquel se trouve le noyau*, 2001



David Urban *Lost*, 2001



David Urban *Here Is the Man*, 2001



David Urban *Descending Figure*, 2001



David Urban *Early Minor*, 2001

There is no longer any doubt that abstract painting has become a familiar part of our cultural landscape. For some time now, abstraction has been neither experimental nor provocative. Moreover, many works produced by abstract artists since the beginning of the twentieth century now enjoy the status of remarkable and major productions within the tradition of Western painting. Abstraction, a phenomenon which is closely linked to the modernist period, has today joined History. Old battles between supporters of figurative art and defenders of abstraction are rather out of date and seem to have been superseded. That abstraction will henceforth be recorded as historical fact ensures its survival as an artistic tradition.¹ With the strength it has acquired from institutional and cultural power, abstract painting is now more than ever able to withstand the attacks of new “avant-gardes.”

In the face of an artistic scene currently dominated by media technologies, abstract painting continues to demonstrate a real and dynamic vitality. It would be more appropriate to talk about abstract paintings than abstract painting, however, since the precepts of modernist theory have been questioned and re-evaluated several times in recent decades by the artists themselves. We have consequently witnessed for some time the affirmation of a plurality of practices that are characteristic of abstract painting. Most often marked by a mix of vocabularies and structures borrowed from the history and materiality of abstract painting, these new diversified practices nonetheless bring subjectivity back to the forefront and accentuate the correlations between consciousness and experience. In our time of uncertainty and change, abstract painting could thus potentially be the means to represent metaphorically the complex structure of a heterogeneous reality that is in the process of mutating.

It could be said that the “new” abstract painters work in a critical way, beginning from the pictorial fact—in other words from the very vocabulary inherited from modernism—to show that even if the linear history of abstract painting is over, its resources are far from having been fully explored. One distinguishing feature of their work is the importance of heterogeneity and a certain un-preconceived aspect. The pictorial system that they develop in their works depends essentially on the very act of painting, and does not set itself up as a dogmatic discourse, but rather proposes an open alternative.

The artists in the exhibition, Lise Boisseau, Michel Daigneault and David Urban, are amongst those who practise abstract painting from the inside, we might say, in order to measure the wealth of its

possibilities and produce works which show that painting opens up onto something that surpasses it. Though they come from different backgrounds and present distinct profiles, these artists share a desire to produce paintings that foster pleasure and allow an open interpretation. Their means are those afforded by painting, their references and landmarks belong to painting, and they think as painters. In their own way, according to personal concerns, they have each developed a pictorial oeuvre that is not burdened by apriorisms and rules, but that finds its meaning in the mastery of visual elements and in its execution.

In particular, the work of these three artists may be seen to reveal a combination of audacity and discretion which is evidenced as much in the complexity of the composition as in the treatment of surfaces and the chromatic choices. If, to establish their own language, they draw in some way from the vast reservoir that is the history of painting and modernism, it is to produce works that are distinctive for their singularity and autonomy. Giving themselves all the necessary freedom, but also fully accepting painting as a practice, they focus their intelligence and sensitivity on making the painting a space for deliberation, a place of experimentation that does not lead to resolution, but that encourages dialogue.

It is more specifically the heterogeneous nature of the painting of these artists that explains its ability to hold our attention and suggest itself as a new model for relating to the world. Indeed, according to the pictorial strategy that they each adopt, they appear exemplary in their ability to make use of differences, contrasts and reversals of situation. Thus, for example, the paintings of David Urban most often display a skilful and surprising blend of geometric elements and organic figures. The composition of two of the exhibition's paintings, *Lost* and *Descending Figure*, becomes explicit in this respect when we consider their main motifs—long, narrow strips that look like cords, and various rectangles. In general, the painter's works combine different stylistic effects: broad, expressive brushstrokes and small dabs reminiscent of impressionism, hard-edge contours and runs, "post-painterly" backgrounds and a decorative use of lines. The paintings may seem like a summary of the history of modern painting, but they are distinguished mainly by their thoughtful nature, their energy and the emotional content conveyed by the artist.

Through yet other aspects, Urban's works reveal a strategy that relies on the effects of contrast and on tensions. We may note in passing the painter's decision to offer a series of works made up of two paintings in rather dark tones and two others in rather light tones. While we observe that the

organization within a canvas is loosely based on an orthogonal structure demonstrated through the use of "cords" that surround and divide up the surface, and the occasional geometric shapes that accentuate the vertical and horizontal axes, we also notice constant ruptures in this structure and the frequent appearance of bends or small coils of the "cords," as well as the use of motifs or brushstrokes from different angles, to break with an overly established "order" and leave room for something of the unexpected.

From this same perspective, it should be pointed out that, in his rather complex elaboration of pictorial space, the artist exploits the differences between compact masses and areas that are almost empty, densely coloured parts and others left much lighter. Colour here is very important, not only because it offers the possibility of contrasts between warm and cool colours, but also because it allows, through neutral tones or half-tones, the creation of transition areas between various elements in the composition. Ultimately, Urban's works seem like open compositions that depend on the delicate balance that is in play as well as on the opportunity they provide for the accidental and the "imperfect." Through their ruptures, tensions and gaps, these paintings connect with our vulnerability as individuals and with our present time.

Lise Boisseau's canvases also combine several stylistic processes, such as grids and hard-edge cutouts, the splashes of action painting, the coloured areas of colour field painting and the gestural approach of abstract expressionism. While the structuring of pictorial space in these works is based mainly on the grid of the checkerboard, the artist seems to want to disrupt this system and establish an effect of planar mobility. In fact, one of the essential aspects of this process is to point out the contrast between the different planes, between the spatial illusionism of the coloured field and the depth of the cubist space. All the elements of the strategy developed by Boisseau work to destabilize our perception, to emphasize unpredictability and disorder: whether through the use of masks and their constant shifting, through a permutation of colours or a variety of pictorial techniques and motifs, the artist provokes a dynamic between the many tensions thus aroused.

There are, of course, other factors in Boisseau's paintings that confirm, with a certain refinement, her desire to make full use of the potentiality of contrasts. As we noted with Urban, she consequently relies on the play between solids and voids that is created not only by her cutouts, but also by the opposition of dark and light areas, sections that are painted and others unpainted, left blank, as can be seen in the paintings *Damier n° 17* and *Damier n° 18*, for example. In addition, she occasionally

complexifies the process through radical colour changes within a given shape, as is the case in *Damier n° 18* and *Damier n° 19*.

In terms of the treatment of colour, we cannot but note the particularity of the chromatic blend that appears in the broad brushstrokes crossing the surface horizontally and vertically as well as in the large patches done by wash. An observation of the artist's works also reveals her ingenuity in producing, in a way, a splash effect with certain sinuous cutouts—and to see an ironic veiled message in the twofold thrust of likeness and dissimilarity established within a composition. The science applied by Lise Boisseau in developing her paintings is definitely not an obstacle to the imagination, since she generates images in which the eye never stops drifting wherever the pictorial “events” and chance take it.

Michel Daigneault has long cultivated the art of casualness. Indeed, he enjoys perverting pictorial codes and maintaining confusion between different sign systems. While the paintings in the exhibition draw attention particularly to aspects of spatial organization, materiality and colour, the artist also has accustomed us to compositions that combine various stylistic references, different technical processes and a variety of materials. Right away we notice, as Gaston St-Pierre has remarked, that “the paintings of Michel Daigneault are a meeting of various heterogeneous places that would be almost mutually incompatible were they not united around the same support.”² Looking at a work such as *au sein duquel se trouve le noyau*, it is difficult not to be disconcerted by the juxtaposition of the different elements that make up the composition. While certain flat surfaces of colour emphasize the frontality of the painting, other adjoining, interpenetrating sections suggest a sometimes perspectivistic and sometimes atmospheric space. This effect of tension and constant motion between the painting surface and the depth of field is characteristic of the canvases presented by the artist. As well, within the structure of the works entitled *chacune d'elles, à son tour, se divisera en deux, et ainsi de suite* and *groupement ayant une fonction propre*, a contrast is established between the strips that extend along upper edge, giving the composition a certain stability, and the tiny “cell” shapes that seem to float in space.

Considered from another viewpoint, the latter motifs—which we find, at least as far as the “cells” are concerned, in all four of Daigneault's paintings—also undergo a different treatment. For while the horizontal strips appear as dense, opaque, solid-coloured surfaces, the little “cells” are distinguished by their luminosity and transparency. Occasionally, more specifically in the

work entitled *qui comporte généralement une membrane périphérique*, these small cellular forms evoking lightness and fluidity lie next to fairly large, compact protuberances of polyurethane foam that suggest a growing foreign organism. Daigneault's work also manifests a certain audacity and irony in its partiality for a non-conformist palette which, in spite of a certain potential for charm, may surprise us with the kitsch connotations it summons up. The innocuous yet artificial nature of his compositions reveals his preference for acting with utter freedom to make painting a living and still meaningful language.

To be sure, the work of each of these three artists harbours something which we could describe as subversive and which stems from their attitude of openness and their tendency to develop their own models. These artists believe, with conviction, that the means they are employing are not futile and that their painting can indeed produce meaning. Their works are consequently images that simply want to be perceived and understood as autonomous.

With these artists, we certainly see a return to what we might call the "pleasure of the painting," which is evidenced both in the commitment they show to the pictorial process and in the freedom they allow themselves therein. There definitely seems to be a kind of link between this investment by the painter in the work and painting's capacity to communicate, to prompt a dialogue with the spectator. Nor should it be forgotten that painting possesses a singular ability to provide a certain distance and, above all, freedom, in offering each of us the freedom of the time we are willing to devote to it, along with the freedom to let it speak to us or to allow ourselves to experience various emotions. It imposes no obligation: it is up to the spectator to accept this meeting with the work. The artists in the exhibition thus show us that painting finds its justification within itself, that it is still relevant because it cannot simply be reduced to its constituent parts.

Réal Lussier

1. W.J.T. Mitchell considers that the obsolescence of abstraction as an avant-garde figure is an essential condition for its survival. In "Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language," *Critical Inquiry* 15 (Winter 1989).

2. Translated from Gaston St-Pierre, *Michel Daigneault : La traversée des apparences*, (Saint-Hyacinthe: Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 1998).

The Power to See¹

In the twentieth century, our perception of the world has, once again, undergone a certain change. Out of the modernist utopias, realities far removed from the ideals set have emerged. In recent decades, we have seen the economic system take on inordinate importance. Profitability—the only value defended—has become the main criterion of judgment. The ideal of the wonderful world of Disney (everything white and perfect, in an otherwise cross-pollinated world) has gained ground, and consumption has become the only mainstay of humankind.

The art world has suffered the consequences. We need only look at the importance the art market has taken on over this period. Collectors who are motivated more by the gains to be made from a good investment than by intellectual curiosity draw our attention. We have also noticed how, to a significant extent, the term culture has been substituted for that of art, and how it is more a question of cultural products than works of art. And so, under the pretext of reaching the public at large, art has been shunted aside.

In this context, two opposing arguments have confronted each other on the subject of painting. One lauds its power of transcendence relative to other mediums in the visual arts, while the other asserts its limitations in conveying the realities of today's society, compared with the new technologies or such innovative practices as relational art. However, transcendence is not a distinctive feature of painting, and painting gives vigorous expression to the reality of its time.

The extreme positions adopted on painting open up false debates that nonetheless have a significant influence on the way we view it. Some commentators, for example, have proclaimed the death of painting: Poussin was already saying, in the seventeenth century, that Caravaggio had come into the world to destroy painting, and Paul Delaroche declared, in the mid-nineteenth century, that painting had died with the advent of photography! But wasn't this reported death that of the spectator, in fact, and didn't it rather predict its own rebirth in the emergence of another way of seeing? The choice here of "another" and not "new" is quite deliberate, as the latter implies a first time, a beginning which it would be pretentious to claim. The interesting thing about "another" is that it points to a certain break, a key moment in which our eye changes—the eye cast at painting as well as at reality.

In this vein, artists invite us to take the time to see, to see in another way. They are presenting us with a challenge, since in our world where the media image dominates, our connection with painting

may be confused. For indeed, our visual culture is polluted by those snapshots that fill up our private and public spaces in order to generate in the consumer within us all some need that we will want to have filled. A painting or work of art, however, demands viewing time and an awareness of self, of one's own position in the activity of viewing. Accompanying the viewer's gaze, thought is engaged and anything is possible. It is this desire to see that prompts the dialogue between the viewer and the work of art.

The works that are presented to our gaze in this exhibition rightly encourage us to take the time to see and to initiate this dialogue with the painting. Lise Boisseau, Michel Daigneault and David Urban all examine the practice of abstract painting, and propose very different artistic solutions. We have chosen to give special attention to the treatment of pictorial space, to the interweaving of the painting's planes.

Belonging neither to perspectivistic space nor to the nature of the canvas, this style of painting echoes our current reality, a reality where the tangible and the virtual intertwine. Its spatial ambiguity gives rise to interstices in the reality perceptible to the viewer's eye, inviting him or her to enter the painting. Through their use of these interwoven spaces, the artists offer us a code for interpreting our relationship to the world, to space and time. By seeing, we take part turning reality upside down.

Of the twelve paintings on exhibition, we will focus particularly on *Damier n° 17*, 2001, by Lise Boisseau, *au sein duquel se trouve le noyau*, 2001, by Michel Daigneault, and *Lost*, 2001, by David Urban.

Damier n° 17, like the other works in the series of the same name, presents its complex spaces by giving us access to the making of painting. The colour was applied in three stages and the artist used a series of masks in order to reveal only fragments of the different layers each time. The result challenges our habit "of locating things in relation to each other in terms of depth."² To broach this complexity, imagine the work in profile. It then looks like a model of the painting's spatial treatment and the play on space becomes apparent. In *Damier n° 17*, the plane that seems deepest is in fact formed by the last layer applied by the artist, while the first layer, which in places allows us to see the bare canvas, occupies the foreground for our eye. For the second layer, the artist applied a wash to the canvas laid on the ground. This in-between plane slips sometimes into the foreground of the painting, and sometimes into the background. The resulting weaving and entanglement of planes were discovered by the artist herself only after the masks were removed.

Far from blurring the perception of the attentive viewer, this complex and ambiguous play on space provokes his or her active participation. For Lise Boisseau, this involvement “constitutes the ultimate gesture that completes the painting.”³

In his 1656 painting *Las Meninas* (The Maids of Honour), Velazquez provides us with an analogous experience in terms of the treatment of space. The artist, who shows himself in the act of painting, occupies the foreground of the scene with his canvas. He is facing us, and we ourselves are standing in the space of the models for the work he is painting, the royal couple suggested in a somewhat hazy image in the mirror on the back wall. Here too, the judicious intertwining of planes appeals to the viewer, whose position of choice in front of the painting is shared with the models and the artist in his portraying himself at work. Could this be a veiled message on the part of the painter, putting the viewer in the place of the highest nobility?

By offering us a glimpse of the painting in the making, through her play on space, Boisseau also gives the viewer the opportunity to repeat her action and participate in the creation of the work. In thus experiencing painting, we participate in the construction of meaning.

In Michel Daigneault's work, the complexity of space is subtle: it's like a murmur between the surface and depth of the painting. Daigneault likes to construe painting as offering us a “garden” of the current paradoxes of visual language. Everything has been said and yet everything is still possible... The artist invites us to wander among pictorial codes, as do these platelets that seem to scoff at the important theories: sometimes they move across the space of the painting; other times they stick to the surface, like appliqués. The viewer is encouraged to allow him or herself to soak up the playful atmosphere that emanates from the worlds thus created.

A feeling of immensity radiates from the work *au sein duquel se trouve le noyau*, as if it were a landscape of broad spaces. Once again, our eye is encouraged to wander rather than to contemplate. It can stop for a moment on this small “army” of coloured platelets that we imagine to be cells waiting to be cloned or microchips swollen with information, or perhaps they are there simply to underline the picture's planar nature by creating a play on colour that recalls the joy of painting. A survey of the scene brings our eye to a caesura in the “rural” décor of pastel shades: juxtaposed to the textured area, flat planes are carved out where interstices infiltrated by pure colour appear. The overflowing effect, with the look of artificial splashes, creates gaps, entanglements that thwart the purity of the planes. And what can be said of that thin white streak in the middle of the painting? Like a whisper,

it seems to want to break out from the surface of the canvas. These are some of many pretexts that encourage viewers to play with the painting's different planes as though they were travelling through it. If we pursue this wandering in a dialogue with *History*, a painting by Joachim Patinir, *Landscape with St. Jerome Removing the Thorn from the Lion's Paw*, from about 1520, comes to mind. This painting resembles Daigneault's both in its choice of composition and in its situation, in that it was also produced during a pivotal period. For Patinir, it was the age when the religious subject was replaced by secular subjects; for Daigneault and his contemporaries, it is the eclectic dive into a treatment of space that underlines the relativity of our connection with the world.

David Urban's new series is made up of four paintings—two light, two dark—whose visual language is, at first glance, continuous with his earlier work. In them, we find the characteristic network of thick coloured lines and visible brush marks. Gaps also occupy an important place, as though a certain light were emanating from the surface of the canvas. We are offered an invitation to contemplate, to meditate actively: it is with eyes wide open that the viewer will be able to perceive what the painting reveals. Urban's painting is the site of a physical, intellectual and sensory link with the world.

Let us focus our attention now on *Lost*, whose dominating yellow colour leads our eye to a multitude of slippages. The snaking lines that echo the frame furrow the depth of the canvas, weaving a to and fro of crossings with the surface. We could, for example, see it as a network of complex wiring through which information flows. The shapes and colours give rise to an ambiguity in which solid and void are both stimuli for the eye. The contrast between the whiteness of the canvas's surface and the sparkling effect created by the colourful stroke leaves an impression of serenity. Out of chaos emerges light, and painting.

This play on space echoes a 1521 painting by Rosso Fiorentino, the *Deposition*. Through its composition, the artist demonstrates his mastery of visual language by applying the classical principles of painting. The unreal landscape, the play of the ladders and the position of the figures create a rhythm that enlivens this artificial space. The ambiguity between the imaginary setting and the representation of the subject confirms for the viewer that he or she is in fact standing before a work and not a depiction of reality. Through their treatment of space, David Urban and Rosso Fiorentino invite us to enter the cathedral of art, where all the senses are called upon in experiencing the work.

Parallel to the rising currents of new technologies, painting is still alive and still has much to reveal. Artists continue their explorations and reinvent, at every turn, a pictorial language that offers unexplored paths for interpreting our world. Accept their invitation to take the time to experience the power... to see!

Marie-France Beaudoin

1. Leon Battista Albert, quoted in Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium* (Paris: Seuil, 1984).
2. Translated from Jean-Émile Verdier, *Moments de surface* [opuscule] (Montréal: 1999).
3. Translated from Lise Boisseau, text written for an exhibition at B-312 (Montréal: 1999).

Biobibliographies sélectives

Lise BOISSEAU Née à Montréal (QC), Canada, en 1956.
Vit et travaille à Montréal.

Expositions particulières

- 2001 Espace 418, édifice Belgo (372, rue Sainte-Catherine O.), Montréal (QC), Canada.
- 1999 *Lise Boisseau : Espace latéral*, Espace 502, édifice Belgo, Montréal (QC), Canada. — Dépliant.
- 1996 *Lise Boisseau : Peinture*, Galerie B-312, Montréal (QC), Canada.
- 1994 *Lise Boisseau : Peintures*, Galerie Horace (RACE), Regroupement des Artistes des Cantons de l'Est, Sherbrooke (QC), Canada.
Peintures récentes, Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), Canada.
- 1991 *Lise Boisseau*, Centre des arts actuels Skol, Montréal (QC), Canada. — Œuvres récentes.
- 1989 *Lise Boisseau*, Fusion d'art, Montréal (QC), Canada. — Peintures récentes.
- 1988 *Extrême Occident, Extrême-Orient*, 4245, boul. Saint-Laurent, Montréal (QC), Canada. — Exposition de maîtrise présentée dans le cadre du programme Hors-les-murs de la Galerie Skol.
- 1986 *La Tentation de l'Occident*, Galerie l'Émergence Plus, Montréal (QC), Canada.
Lise Boisseau – Works after China, Sabrina Fung Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- 1985 *Calligraphie et peinture*, Académie des beaux-arts du Zhejiang, Hangzhou, République populaire de Chine. — Exposition de fin d'études.

Principales expositions collectives

- 2000 Espace 418, édifice Belgo, Montréal (QC), Canada. — Exposition inaugurale de l'Espace 418.
- 1999 *Évide(m)ent*, Galerie B-312, Montréal (QC), Canada. — Dépliant (cahier n° 34).
Les Peintures, Galerie René Blouin/Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), Canada.
Porte entrouverte sur les arts visuels d'Hochelaga-Maisonneuve (premier volet : *Structures*), Maison de la culture Maisonneuve (Château Dufresne), Montréal (QC), Canada. — Dépliant.
- 1998 *Interstices : L'espace dans la peinture abstraite de dix artistes contemporains*, Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), Canada. — Exposition complémentaire à l'événement *Peinture Peinture*.
- 1997 *La Collection Prêt d'œuvres d'art*, Musée du Québec, Québec (QC), Canada.
- 1996 *Suite mémoire : Re-dessiner les frontières de la peinture : Une nouvelle subjectivité*, Le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), Canada. — Présentée dans le cadre du 14^e *Symposium international de la nouvelle peinture au Canada*.
- 1994 *Le Voyage*, Centre des arts actuels Skol, Montréal (QC), Canada.

- 1990 *UQAM 20 ANS, « premiers états de la création »*, Galerie de l'Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), Canada.
- 1989 *Ordinateur et création*, Galerie de l'Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), Canada.
- 1988 M. J. C. Centre, Annemasse, France. — Dans le cadre du *Mois du Québec*.
- 1987 *In the Year of the Rabbit*, Tradition 3 Thousand, East Village, New York, N. Y., États-Unis.
- 1985 *Guoji shufa zhanlan* [Exposition internationale de calligraphie chinoise], Zhengzhou, République populaire de Chine.

Catalogue d'exposition particulière

- 1999 Lise Boisseau : espace latéral. — [Texte : Jean-Émile Verdier]. — [Montréal : Espace 502, 1999?]. — [6] p.

Texte dans livre

- 1992 Verdier, Jean-Émile. — « L'énergie de l'autre ». — Livret d'exposition Skol : programmation 1990-1991. — Montréal : Paje Éditeur; Centre des arts actuels Skol, 1992. — (Olive Noire). — P.31-34

Principaux textes dans périodiques

- 2000 Boisseau, Lise. — « Lise Boisseau : le tableau comme mécanique du vertige ». — ETC Montréal. — N° 52 (déc. 2000/janv./févr. 2001). — Sous : « Les artistes en 2000 – II ». — P.26-27
- 1999 Crevier, Lyne. — « Évider la question ». — Ici. — (8/15 avr. 1999). — P.29
- 1997 Lamontagne, Valérie. — « Baie-Saint-Paul : two generations of painters ». — ETC Montréal. — N° 37 (mars/avr./mai 1997). — P.49-54
- 1996 Aquin, Stéphane. — « Lise Boisseau ». — Voir. — Vol. 10, n° 13 (28 mars/3 avr. 1996). — Sous : « Spring Hurlbut : retour en enfance ». — P.46
Boisseau, Lise. — « Nouvelle peinture montréalaise ». — Spirale. — N° 150 (sept./oct. 1996). — P.32
Couëlle, Jennifer. — « Lise Boisseau ». — Le Devoir. — (29 mai 1996). — P.B-12
Couëlle, Jennifer. — « Ni école ni mouvement mais un style ». — Le Devoir. — (30/31 mars 1996). — P.D-9
- 1991 Dumont, Jean. — « Boisseau, Boucher, Leclerc : le quotidien de l'art ». — Le Devoir. — (26 janv. 1991). — P.C-13
La Chance, Michaël. — « Objets avec formes peintes, œuvres récentes de Lise Boisseau ». — Spirale. — N° 104 (mars 1991). — P.9
Pelletier, Sonia. — « Lise Boisseau ou la peinture qui persiste ». — Esse. — N° 17 (hiver 1991). — P.27-29
- 1990 Cron, Marie-Michèle. — « Coups de maîtres ». — Voir. — Vol. 4, n° 16 (15/21 mars 1990). — P.19
- 1988 Guilbert, Charles. — « Joindre les deux bouts ». — Voir. — Vol. 2, n° 45 (13/19 oct. 1988). — P.15

Michel DAIGNEAULT Né à Montréal (QC), Canada, en 1956.
Vit et travaille à Montréal.

Expositions particulières et en duo

- 2001 Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada.
- 2000 *sounds like or seems to be*, Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (N.-É.), Canada.
- 1999 *Michel Daigneault For you*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada.
Michel Daigneault: Don't look at me like that, Pari Nadimi Gallery, Toronto (Ont.), Canada.
- 1998 *Michel Daigneault: « Les Yeux de la tête »*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), Canada. — Dépliant.
- 1997 *Michel Daigneault: Peinture*, La Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec (QC), Canada.
Michel Daigneault, Cold City Gallery, Toronto (Ont.), Canada.
- 1996 Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada. — Salle projet.
Figures taciturnes: paysages allégoriques, Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC), Canada. — Avec Guy Bourassa. — Catalogue, dépliant.
Michel Daigneault: Il était une fois l'abstrait..., Galerie Municipale Édouard-Manet de Gennevilliers, Gennevilliers, France [itinéraire: Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), Canada]. — Catalogue.
- 1993 *Michel Daigneault: Abstraire l'abstrait*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada. — Dépliant.
- 1992 *Michel Daigneault: "It Was Once Abstract": Paintings*, Mercer Union, Toronto (Ont.), Canada. — Avec Enn Erisalu.
- 1991 *Dessins*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada.
Michel Daigneault: Peintures, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada. — Avec Jacek Jarnuszkiewicz.
- 1989 *Michel Daigneault*, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), Canada. — Catalogue.
- 1988 *Michel Daigneault: Peintures récentes*, Galerie Skol, Montréal (QC), Canada.
- 1987 *Michel Daigneault – Stephen Schofield*, Muséo-techni, Montréal (QC), Canada.
- 1985 *Michel Daigneault*, La Chambre blanche, Québec (QC), Canada.
- 1984 *Michel Daigneault*, Article, Montréal (QC), Canada.

Principales expositions collectives

- 2000 Pari Nadimi Gallery, Toronto (Ont.), Canada.
- 1999 Cold City Gallery, Toronto (Ont.), Canada.
Artistes invités, Centre national d'exposition, Jonquièrre (QC), Canada. — Dans le cadre de la *Biennale du dessin, de l'estampe et du papier-matière du Québec 1999*. — Catalogue.

- 1998 *Abstrait et puis après*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada.
Interstices: L'espace dans la peinture abstraite de dix artistes contemporains, Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), Canada. — Exposition complémentaire à l'événement *Peinture Peinture*.
Peinture Peinture, édifice Belgo, Montréal (QC), Canada.
- 1997 *Toronto Abstract Painting*, James Allen Gallery, Toronto (Ont.), Canada.
- 1996 *Collection*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada.
Dictons et Proverbes: une comédie de mœurs, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada.
- 1995 *Dessin*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada.
L'Unité de recherches en arts visuels et ses invités, Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières (QC), Canada. — Catalogue.
La Collection (1995), Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada.
Looking Back III: 1986–1990, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), Canada.
- 1993 *Les Versions du Paysage*, Centre d'Art d'Ivry – CREDAC, Ivry-sur-Seine, France. — Catalogue.
- 1992 Jersey City Museum, Jersey City, N.J., États-Unis.
- 1990 *Options*, Galerie du SAC, Université de Montréal, Montréal (QC), Canada. — Organisée à l'occasion du 25^e anniversaire de la fondation du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. — Catalogue.
Visions 90, CIAC, Centre international d'art contemporain de Montréal/Galerie d'art Lavalin, Montréal (QC), Canada. — Organisée par le CIAC dans le cadre de l'événement *Art Contemporain 1990*. — Catalogue.
- 1989 *Constructed Painting*, Art in General, New York, N.Y., États-Unis.
- 1988 *6th Annual National and International Studio Program Exhibition*, PS.1 Contemporary Art Center, New York, N.Y., États-Unis, 1988. — Catalogue.
Dessin, Galerie Skol, Montréal (QC), Canada.
- 1987 *Profil: onze artistes québécois à New York*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC), Canada. — Catalogue.
Working Drawings, Korn Gallery, Drew University, Madison, N.J., États-Unis, 1987 [itinéraire: Rutgers University, New Brunswick, N.J., États-Unis, 1988].
- 1986 *A Man and a Woman*, Dramatis Personae Gallery, New York, N.Y., États-Unis.
Five Painters from Montreal, Galerie SAW Gallery, Ottawa (Ont.), Canada.
- 1985 *Canadian Artists Living in New York*, International House, Columbia University, New York, N.Y., États-Unis.
Interiors/Tableaux, Burlington Cultural Centre, Burlington (Ont.), Canada [itinéraire: Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), Canada]. — Catalogue.

Peinture au Québec : une nouvelle génération, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada [itinéraire : Art Gallery of South Okanagan, Okanagan (C.-B.), Canada, 1988; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), Canada, 1988; Nickle Arts Museum, Calgary (Alb.), Canada, 1988]. — Catalogue.

1984 *Montréal tout-terrain*, Clinique Laurier, Montréal (QC), Canada. — Catalogue.

Catalogues d'expositions particulières

1998 Michel Daigneault : la traversée des apparences = Michel Daigneault : the voyage out. — [Texte : Gaston St-Pierre]. — [Saint-Hyacinthe (QC) : Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 1998?]. — [6] p. — Texte en français et en anglais

1996 Michel Daigneault : il était une fois l'abstrait.... — [Texte : Marie Perrault]. — Gennevilliers [France] : Galerie municipale Édouard-Manet; Sherbrooke : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1996. — 24 p.

Beaudet, Pascale. — Figures taciturnes, figures du rébus : Guy Bourassa, Michel Daigneault. — Longueuil (QC) : Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, [1996?]. — 23 p.

Beaudet, Pascale. — Figures taciturnes : paysages allégoriques. — Longueuil (QC) : Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, 1996. — [6] p. — Dépliant

1993 Hors champ : abstraire l'abstrait : Michel Daigneault. — [Texte : Gaston St-Pierre]. — [Montréal : Galerie Christiane Chassay, 1993?]. — [2] p.

1989 Michel Daigneault. — [Texte : Michael Peglau]. — [Lethbridge (Alb.) : Southern Alberta Art Gallery, 1989?]. — [16] p.

Textes dans catalogues

1999 Groleau, Michel. — « L'incontournable présence de l'hybridité ». — Biennale du dessin, de l'estampe et du papier-matière du Québec 1999. — Alma (QC) : Éditions d'art Le Sabord, [1999]. — P.12-15

1993 Daigneault, Michel. — « [Michel Daigneault] ». — Entretien avec Stéphanie Katz. — Les versions du paysage. — Ivry-sur-Seine [France] : CREDAC, 1993. — P.14-17

1990 Garcia, Emeren. — « Michel Daigneault ». — Options. — Montréal : Université de Montréal, Services aux étudiants, Service des activités culturelles, 1990. — P.[4-5]

1987 Paquin, Jean; Roy, Johanne. — « Michel Daigneault ». — Profils : onze artistes québécois à New York = Profils : eleven Quebec artists in New York. — Montréal : Maison de la culture Côte-des-Neiges, 1987. — Texte en français et en anglais. — P.10-11

1985 Elder, Alan C. — « Introduction ». — Interiors = Tableaux. — Burlington (Ont.) : Burlington Cultural Centre, 1985. — P.[8]

Principaux textes dans périodiques

2000 Dault, Gary Michael. — « Don't look at me like th[a]t - and other imperatives of recent abstract painting ». — Canadian Art. — Vol. 17, no. 1 (Spring 2000). — P.62-69

1999 Dault, Gary Michael. — « Michel Daigneault at Pari Nadimi ». — The Globe and Mail. — (Mar.20, 1999). — Sous : « Parables in pigment, told with an old master palette ». — P.C-14

1998 Bernier, Jean-Jacques. — « Michel Daigneault : grammaire de la vision ». — Vie des Arts. — Vol. 42, n° 172 (automne 1998). — P.73

1996 Lamarche, Bernard. — « Le retour du refoulé ». — Le Devoir. — (14 déc. 1996). — P.B-10

Mérite, Pierre. — « Exposition Michel Daigneault à Gennevilliers ». — Les Petites Affiches. — N° 45 (12 avril 1996). — France. — P.25

1994 Affleck, Gavin. — « Perspectives of space-making ». — ETC Montréal. — N° 26 (15 mai/15 août 1994). — P.27-30
Perrault, Marie. — « Michel Daigneault ». — C Magazine. — No.40 (Winter 1994). — Traduction anglaise, p.51. — P.49-50

1993 Hakim, Mona. — « La peinture formaliste "nouveau genre" ». — Le Devoir. — (4 sept. 1993). — P.C-15

1992 Taylor, Kate. — « [Sans titre] ». — The Globe and Mail. — (Jan.3, 1992). — Sous : « Art about ». — P.C-3

1991 Dumont, Jean. — « Daigneault, Jarnuszkiewicz : le contenu en devenir ». — Le Devoir. — (9 févr. 1991). — P.C-9

1988 Taillefer, Hélène. — « Pour une autonomie du dessin ». — Spirale. — N° 78 (avr. 1988). — P.19

1985 Beaudet, P[ascale]. — « La peinture au Québec : une nouvelle génération ». — Vie des Arts. — Vol.30, n° 120 (sept. 1985). — P.18-21

1984 Payant, René. — « La spécificité dé-limitée ». — Spirale. — No 41 (mars 1984). — Repris dans *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval (QC), Éditions Trois, 1987, p.464-466. — P.11
Payant, René. — « Travestissements architecturaux ». — Parachute. — N° 36 (sept./oct./nov. 1984). — P.16-23

David URBAN Né à Toronto (Ont.), Canada, en 1966.
Vit et travaille à Toronto.

Expositions particulières et en duo

2000 *David Urban*, Galerie René Blouin, Montréal (QC), Canada.

David Urban: Credences of Summer: New Works, Trépanier Baer Gallery, Calgary (Alb.), Canada.

David Urban: North, Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

David Urban: Transport to Summer, Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

1999 Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada.
— Avec Gina Rorai.

1998 Jim Schmidt Contemporary Art, Saint Louis, Mo., États-Unis.

David Urban: Like Seeing Fallen Brightly Away, Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

David Urban: Parts of a World, Art Gallery of Peel, Peel Heritage Complex, Brampton (Ont.), Canada [itinéraire : McMaster Museum of Art, McMaster University, Hamilton (Ont.), Canada, 1999; University of Waterloo Art Gallery, Waterloo (Ont.), Canada, 1999]. — Catalogue.

Parts of a World, Galerie Barbara Farber/Rob Jurka, Amsterdam, Pays-Bas.

1997 *David Urban*, Douglas Udell Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada.

David Urban: Form and Colour Society, Galerie René Blouin, Montréal (QC), Canada.

David Urban: New Paintings, Trépanier Baer Gallery, Calgary (Alb.), Canada.

1996 *David Urban: Entering Language*, Trépanier Baer Gallery, Calgary (Alb.), Canada.

David Urban: Farewell to an Idea, Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

1995 Anderson Gallery, Buffalo, N.Y., États-Unis.

David Urban: A Cold Spring, Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

Easel Painting, David Beitzel Gallery, New York, N.Y., États-Unis.

In the Viewing Room: David Urban: Easel Painting, Trépanier Baer Gallery, Calgary (Alb.), Canada.

1994 *David Urban: Expandable Language*, Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

Reform School, Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Pays-Bas.

1993 Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

Gubbinal, Gallery 788, Toronto (Ont.), Canada.

1989 I.D.A. Gallery, York University, Toronto (Ont.), Canada.

Principales expositions collectives

2001 Durham Press Inc., Durham, Penn., États-Unis.
Gottheiner Contemporary Art, Saint Louis, Mo., États-Unis.

Group Exhibition, Trépanier Baer Gallery, Calgary (Alb.), Canada.

1999 Fay Gold Gallery, Atlanta, Géor., États-Unis.

Contingency and Continuity: Negotiating New Abstraction, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada.
— Catalogue.

[Corps] social, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, France. — Catalogue.

Les Peintures, Galerie René Blouin/Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), Canada.

Processes: Caio Fonseca, Jeffery Graham, Robert Kelly, Antonio Murado, Tony Scherman, David Urban, Douglas Udell Gallery, Edmonton (Alb.), Canada [itinéraire : Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada]. — Catalogue.

Translinear, McMaster Museum of Art, Hamilton (Ont.), Canada [itinéraire : Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound (Ont.), Canada, 2000; Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), Canada, 2000-2001; Plug In Gallery, Winnipeg (Man.), Canada, 2001; Cambridge Galleries, Cambridge (Ont.), Canada, 2001; Kelowna Art Gallery, Kelowna (C.-B.), Canada, 2001-2002, et autres lieux à confirmer]. — Catalogue.

1998 Marcia Wood Gallery, Atlanta, Géor., États-Unis.

Robert McLean Gallery, Houston, Tex., États-Unis.

Durham Press: 10 Year Anniversary Exhibition, Marcel Sitcoske Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis.

Show and Tell, Trépanier Baer Gallery, Calgary (Alb.), Canada.

1997 Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Pays-Bas.

Stefan Stux Gallery, New York, N.Y., États-Unis.

Abstraction/abstractions : géométries provisoires, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne, France. — Catalogue.

David Craven – Ric Evans – Tony Scherman – David Urban: On Paper, Sable-Castelli Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

New Modern: Art and Design in the Post Industrial City, Trépanier Baer Gallery, Calgary (Alb.), Canada.

1996 Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Pays-Bas.

London Life: Young Contemporaries '96, London Regional Art Gallery, London (Ont.), Canada [itinéraire : Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.), Canada, 1998]. — Catalogue.

New Breed – A Synergy of the Arts, Lincoln Center, Sacks Fifth Avenue, New York, N.Y., États-Unis.

Second Skin: Looking at the Garden Again, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada, [itinéraire : Rodman Hall Arts Centre, St. Catharines (Ont.), Canada, 1997; Lynwood Arts Centre, Simcoe (Ont.), Canada, 1997; The Gallery Stratford, Stratford (Ont.), Canada, 1997; Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound (Ont.), Canada, 1998]. — Catalogue.

The Quill of Darkness, Galleria In Arco, Turin, Italie. — Avec Peter Schuyff et Stefano Peroli. — Catalogue.

Theories of the Decorative, Baumgartner Galleries Inc., Washington, D.C., États-Unis.

1995 Fashion Institute of Technology (F.I.T.), New York, N.Y., États-Unis.

- 1994 Fay Gold Gallery, Atlanta, Géor., États-Unis.
Edward Thorp Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
Kunst Rai, Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Pays-Bas.

Catalogue d'exposition particulière

- 1998 David Urban: parts of a world. — [Textes : David Pagel, David Urban et David Moos (entretien), Mark Cheetham]. — Brampton (Ont.) : Art Gallery of Peel, 1998. — 47 p.

Textes dans catalogues

- 1999 De Chassey, Éric. — « Corps social = Body social ». — [Corps] social. — Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1999. — Texte en français et en anglais. — P. 10-43
Shuebrook, Ron. — « Contingency and continuity: negotiating new abstraction ». — Contingency and continuity: negotiating new abstraction. — Guelph (Ont.) : Macdonald Stewart Art Centre, 1999. — P. 13-28
Urban, David. — « The poetics of painting – a conversation with David Urban ». — Processes : Caio Fonseca, Jeffery Graham, Robert Kelly, Antonio Murado, Tony Scherman, David Urban. — Entretien avec Robert Enright. — [Edmonton : Douglass Udell Gallery, 1999]. — P. [55-56]
1997 Morineau, Camille. — « David Urban : l'intelligence de la peinture ». — Abstraction/abstractions : géométries provisoires. — Saint-Étienne [France] : Musée d'Art Moderne, 1997. — Également en anglais sous le titre : « The intelligence of painting ». — P. 138-143
1996 Moos, David. — « The quill of darkness : memoranda ». — The quill of darkness. — Turin [Italie] : Galleria In Arco, 1996. — Également en italien sous le titre : « La penna dell'oscurità ». — P. 5-15

Principaux textes dans périodiques

- 2000 Cheetham, Mark. — « Jazz lines ». — Canadian Art. — Vol. 17, no. 4 (Winter 2000). — P. 86
Dault, Gary Michael. — « David Urban at Sable-Castelli ». — The Globe and Mail. — (Oct. 21, 2000). — Sous : « Landscapes underline Koop's mastery ». — P. R-10
Dault, Gary Michael. — « Don't look at me like th[a]t – and other imperatives of recent abstract painting ». — Canadian Art. — Vol. 17, no. 1 (Spring 2000). — P. 62-69
Jordan, Betty Ann. — « David Urban ». — Toronto Life magazine. — Vol. 34, no. 26 (Oct. 2000). — P. 46
1999 MacKay, Gillian. — « David Urban at McMaster Museum of Art ». — The Globe and Mail. — (Feb. 6, 1999). — Sous : « Massey manipulates modernist illusions ». — P. C-13
Mays, John Bentley. — « The new abstraction : to understand the new school of abstract art, think of a heartbeat captured on canvas ». — The National Post. — (Feb. 6, 1999). — P. We-4
1998 Mays, John Bentley. — « 'Painting as defiance, a gesture against the void' ». — The Globe and Mail. — (May 15, 1998). — P. D-8
Kisil, Gerry. — « Consuming urbanization ». — Border Crossings. — Vol. 17, no. 1 (Winter 1998). — P. 46-47

- St-Gelais, Thérèse. — « David Urban/Barry Allikas/David Blatherwick ». — Parachute. — No 89 (janv./févr./mars 1998). — Sous : « Commentaires/Reviews ». — P. 43-44
1997 De Chassey, Éric. — « La peinture est vivante : dix artistes de moins de 40 ans ». — L'Œil. — No 489 (oct. 1997). — P. 52-61
Moos, David. — « David Urban: in the suburbs of the mind ». — art/text. — No. 59 (Nov. 1997/Jan. 1998). — P. 60-65
Scott, Michael. — « Abstract Urban art: Toronto painter David Urban's work announces that modern art is alive and well ». — The Vancouver Sun. — (Oct. 22, 1997). — P. C-5
1996 Miller, Earl. — « Anne Lazare-Mirvish & David Urban: abstraction revived in Yorkville ». — Artfocus. — Vol. 4, no. 4 (Aug./Sept. 1996). — P. 11-13
Tousley, Nancy. — « If you love painting, you'll like Urban show ». — The Calgary Herald. — (Apr. 6, 1996). — P. C-8
1995 Mays, John Bentley. — « Night and day ». — Canadian Art. — Vol. 12, no. 4 (Winter 1995). — P. 66-71, 81 (+ couverture)
Mays, John Bentley. — « Urban's abstracts: over the top and bound for glory ». — The Globe and Mail. — (Mar. 4, 1995). — P. C-17
1994 Mays, John Bentley. — « Urban's oblongs abstracts confront us like a mirror ». — The Globe and Mail. — (Apr. 2, 1994). — P. C-13

Une biobibliographie plus détaillée de chacun des artistes est disponible sur le site Internet de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (URL : <http://media.macm.qc.ca>)

Lise Boisseau

Damier n° 17, 2001
Acrylique sur toile, 165 x 165 cm

Damier n° 18, 2001
Acrylique sur toile, 165 x 165 cm

Damier n° 19, 2001
Acrylique sur toile, 165 x 165 cm

Damier n° 20, 2001
Acrylique sur toile, 165 x 165 cm

Michel Daigneault

chacune d'elles, à son tour, se divisera en deux, et ainsi de suite, 2001
Acrylique sur toile, 188 x 203,5 cm

groupement ayant une fonction propre, 2001
Acrylique sur toile, 188 x 203,5 cm

qui comporte généralement une membrane périphérique, 2001
Acrylique et mousse de polyuréthane sur toile, 188 x 203,5 cm

au sein duquel se trouve le noyau, 2001
Acrylique sur toile, 188 x 203,5 cm

David Urban

Lost, 2001
Huile sur toile, 236,5 x 198 cm

Here Is the Man, 2001
Huile sur toile, 236,5 x 198 cm

Descending Figure, 2001
Huile sur toile, 236,5 x 198 cm

Early Minor, 2001
Huile sur toile, 236,5 x 198 cm

