



L'artiste montréalaise d'origine polonaise Kamila Wozniakowska entreprend à la mi-temps des années 1980 un travail de peintre extrêmement personnel, principalement centré sur l'individu et sur les rapports qu'il entretient avec ses semblables en société. Parallèlement s'impose à elle, par intermittence, une pratique de l'eau-forte qui avoue des références iconographiques provenant notamment de la gravure satirique répandue à l'époque de la Révolution française, ce dont se ressent sa peinture également.

Par l'utilisation plus ou moins systématique de la grille, liée tout à la fois au caractère classique et répétitif de l'image — dont les variations induisent une dimension narrative certaine —, par ses sujets rares, recherchés même, son ton ambigu empreint d'ironie, ses références au théâtre ou à la pantomime, la peinture de Wozniakowska se démarque singulièrement de la production québécoise actuelle.

KAMILA WOZNIAKOWSKA

«Le monde comme il va»

GILLES GODMER
AVEC LA COLLABORATION D'ANDRÉ LAMARRE

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
DU 6 FÉVRIER AU 18 AVRIL 2004

Kamila Wozniakowska

«Le monde comme il va»

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal
et présentée du 6 février au 18 avril 2004.

Conservateur : Gilles Godmer

Documentation biobibliographique : Éline Bégin

Secrétariat : Maude Tremblay

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, Suzan Le Pan

Conception graphique : Studio T-bone

photographies : Jean-Guy Kérouac, Musée national des beaux-arts du Québec

page : 37; Thomas Moore page : 44; Richard-Max Tremblay pages :

6, 8, 10, 18, 22, 29-36, 38-43, 45, 47-55

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.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2004

Dépôt légal : 2004

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Godmer, Gilles

Kamila Wozniakowska : le monde comme il va

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal
du 6 févr. au 18 avril 2004.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21891-8

- I. Wozniakowska, Kamila, 1956- - Expositions. I. Lamarre, André, 1950- .
- II. Wozniakowska, Kamila, 1956- . III. Musée d'art contemporain de Montréal.
- IV. Titre.

ND249.W69A4 2004 759.11 C2003-942188-0F

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.

Remerciements

Le Musée d'art contemporain de Montréal et l'artiste désirent remercier les
collectionneurs Andrew Barker, Hans Black, Richard Cauchon, Éric Gagnon,
Bruce Howard et Raymond Synnott, de même que les collectionneurs désirant
garder l'anonymat. Notre gratitude va également aux institutions prêteuses
suivantes : le Conseil des Arts du Canada, Banque d'œuvres d'art, Ottawa;
Hydro-Québec, Montréal; la Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national
des beaux-arts du Québec; ainsi que Artcore/Fabrice Marcolini Gallery, Toronto.
Nous remercions enfin de leur collaboration Anastasia Behan, Robert Bernier,
Adriana Jurado, Michel Moreault, Fabrice Marcolini, Marie-Justine Snider,
et Suzanne Wolfe.

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 230
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone : (514) 871-0606
Télécopieur : (514) 871 2112
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com



TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS Marcel Brisebois / 07

Kamila Wozniakowska : gravité, malice et peinture Gilles Godmer / 09

Le crime de peindre André Lamarre / 19

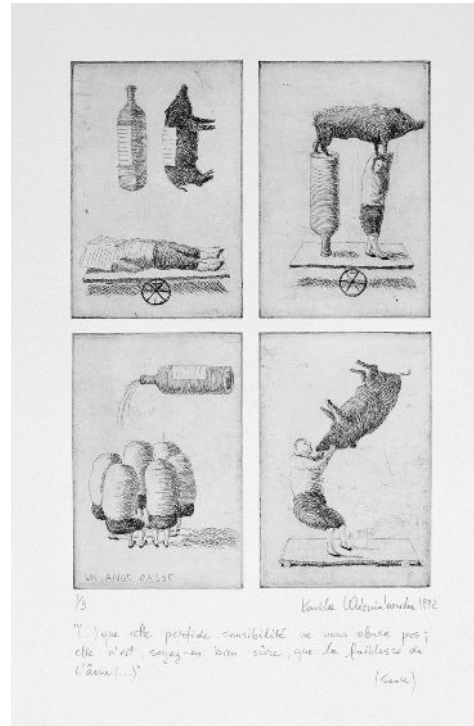
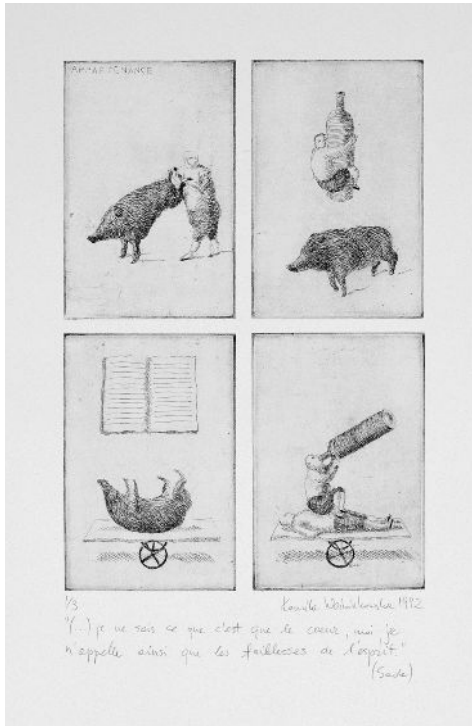
ŒUVRES / 29

Kamila Wozniakowska: Gravity, Malice and Painting Gilles Godmer / 59

On Painting as a Crime André Lamarre / 65

LISTE DES ŒUVRES / 56

BIBLIOGRAPHIE / 73



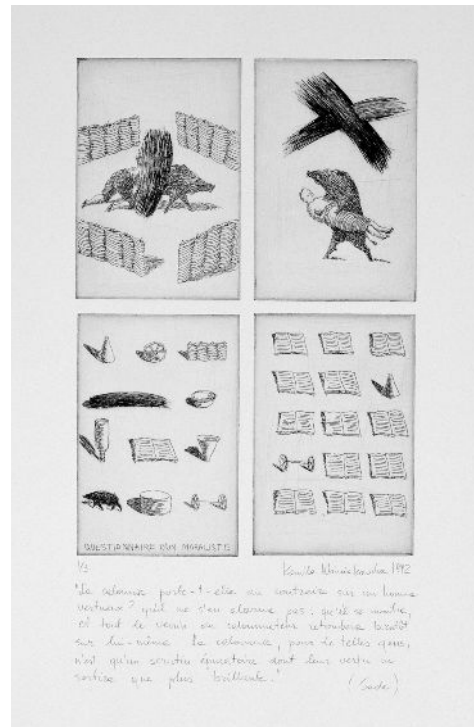
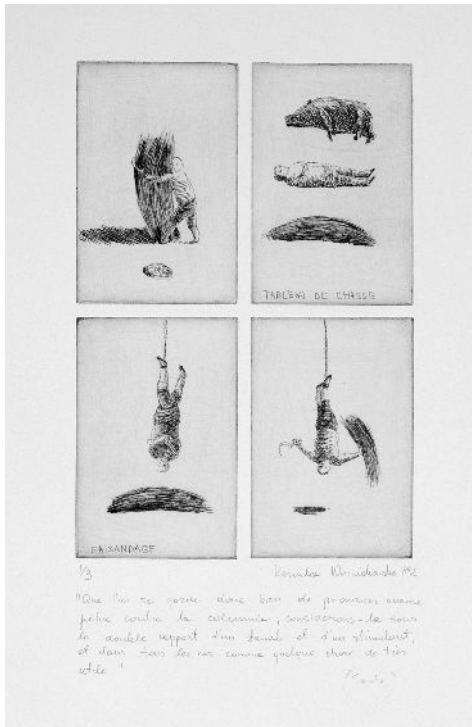
Comment, en considérant l'œuvre de Kamila Wozniakowska, résister à la tentation de relever certains passages de Diderot? L'auteur de *Jacques le fataliste* ne fut pas seulement, avec d'Alembert, le directeur de l'*Encyclopédie*, mais il fut également un critique d'art dont on redécouvre aujourd'hui les mérites. L'un de ceux-ci, et non le moindre, fut de résister aux dogmes défendus par l'Académie. C'est à l'encontre des idées reçues que Diderot considérait avec autant d'intérêt la peinture de genre que la peinture d'histoire car, dans la première, il retrouvait cet «élément idéal» qu'il recherchait dans une image. Loin de ne traiter que de «petits sujets mesquins», la peinture de genre est apte à nourrir ce qu'il appelait «la poésie» — dont il déplorait la disparition au profit de l'esprit positif.

Kamila Wozniakowska a recours allègrement, et pour notre plus grand plaisir, à ces scènes de genre qu'elle décline de manière à nous en faire percevoir la complexité et l'ambiguïté. Elle abandonne à chaque spectateur le soin de trouver, s'il en est un, le code qui, telle la pierre de Rosette, permettrait de saisir la signification de ces images étonnantes. Depuis plus de 20 ans, l'artiste a produit de ces scènes qu'elle a montrées sous forme de tableaux ou de gravures dans des galeries montréalaises ou torontoises. En 1997, deux de ses œuvres figuraient au sein de l'exposition *De fougue et de passion*. L'une d'elles, intitulée *Corrigé pour la postérité*, entraîna la même année dans les collections du Musée qui entend aujourd'hui, par une présentation d'envergure, retracer le parcours de l'artiste. L'exposition permettra au spectateur d'en percevoir le développement depuis ses débuts, souvent mal connus, jusqu'aux œuvres très récentes réalisées à l'occasion de cette manifestation.

Le Musée tient à remercier le commissaire de cette exposition, monsieur Gilles Godmer, qui a de plus contribué au catalogue par un essai. Le Musée remercie également monsieur André Lamarre de son analyse. Et sa reconnaissance va aussi aux collectionneurs privés ou publics qui ont eu la générosité de se départir d'œuvres qui leur sont chères afin de permettre la tenue de cette exposition. Au sein de celle-ci, ces pièces acquerront pour leurs propriétaires une signification nouvelle. Quant aux visiteurs, ils sauront apprécier le dialogue que ce rassemblement instaure et ils éprouveront par là un enrichissement de leur expérience esthétique.

Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude au ministère de la Culture et des Communications du Québec pour son soutien constant, et mes remerciements au Conseil des Arts du Canada pour son appui en cette occasion.

Marcel Brisebois

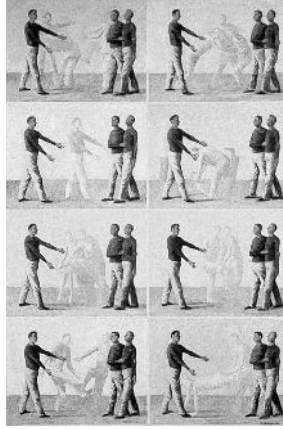


KAMILA WOZNIAKOWSKA

gravité, malice et peinture

BIEN QU'ELLE SE SOIT FAITE RELATIVEMENT DISCRÈTE, L'ARTISTE MONTRÉLAISE D'ORIGINE POLONAISE KAMILA WOZNIAKOWSKA N'EN EST PAS MOINS ACTIVE, EN PEINTURE SURTOUT, MAIS ÉGALEMENT EN GRAVURE, DEPUIS BIENTÔT 20 ANS. SON TRAVAIL DE PEINTRE AURA ÉTÉ PORTÉ, À PREMIÈRE VUE, PAR LE CARACTÈRE EFFERVESCENT DE LA PEINTURE QUI ÉTAIT MARQUÉE À CE MOMENT PAR UN RENOUVEAU DE LA FIGURATION AUX ACCENTS FORTEMENT EXPRESSIONNISTES DONT SONT TÉMOINS LES TOUTES PREMIÈRES ŒUVRES DE L'ARTISTE.

Corrigé pour la postérité, 1997
 Acrylique sur contreplaqué
 183 x 121 cm
 Collection du Musée d'art
 contemporain de Montréal



Pourtant, le grand public qui ne fréquente pas nécessairement galeries et musées et qui ignore peut-être même son nom, aura probablement eu l'occasion de voir l'une ou l'autre de ses réalisations publiques, en particulier celle, réalisée en 2000, prenant la forme d'un tableau monumental composé de plusieurs images aux dimensions identiques disposées en grille, visible jusqu'à tout récemment, sur le mur nord de l'École nationale de théâtre à Montréal¹. Le lien entre cette œuvre et la présente exposition se fera rapidement, tant la peinture de Wozniakowska est liée à certaines caractéristiques formelles immédiatement identifiables.

Par l'utilisation plus ou moins systématique de la grille (depuis des années maintenant), liée au caractère répétitif de l'image marquée, elle, par une suite de variations qui induisent un caractère narratif, et jusqu'à la facture le plus souvent classique de cette image, la peinture de Kamila Wozniakowska, bien qu'elle recoure à la figuration, se démarque singulièrement de l'ensemble de la production québécoise actuelle. De plus, mettant l'accent, de diverses manières, et avec beaucoup d'ironie et d'humour parfois, sur les rapports qu'entretiennent les individus dans la société, le travail de l'artiste, toute picturale que soit sa recherche, n'en interroge pas moins, du même coup et avec constance, quelques-uns des aspects les plus sombres de l'âme humaine. Puisant esthétiquement, mais aussi philosophiquement, à plusieurs sources historiques, Wozniakowska semble considérer le siècle des Lumières comme un authentique creuset de son inspiration, de même qu'une assise importante de l'ensemble de son travail.

Enfin — ce qui lui octroie vraisemblablement une particularité supplémentaire —, la peinture de Wozniakowska porte également les traces, parfois évidentes, d'une pratique de l'eau-forte, que l'artiste mène parallèlement, mais par intermittence. Dans ses travaux gravés où se déploient, entre autres, un bestiaire, de même que certains motifs que l'on retrouvera par la suite, l'artiste avoue des références iconographiques provenant notamment des enluminures médiévales, mais aussi de la gravure satirique réalisée à l'époque de la Révolution française, ce dont se ressentira sa peinture également. Dans la gravure où Wozniakowska développe des séries, tout comme c'est le cas pour son travail pictural, et où apparaissent les premières manifestations de la grille, à partir de l'utilisation de quatre éléments, ou de quatre petites scènes, la littérature — celle de Sade en particulier — trouve une place, importante dans l'accompagnement de l'image².

1. Il s'agit de l'œuvre faisant partie de l'exposition *Plein ciel*, et ayant pour titre *Deux personnes autorisées infusant les nouvelles valeurs morales, sociales et esthétiques dans le tableau* (2000). Elle était visible jusqu'en novembre 2003, au carrefour des rues Laurier et Drolet, angle sud-est, à Montréal.

2. Nous faisons ici référence aux 21 gravures réalisées en 1992, dont l'ensemble s'intitulait *Figures pour mes amis qui boivent, mentent et me volent*. Quant aux séries picturales, en voici la liste : *Suite cynégétique* (1991-1992); *Série mythologique* (1993); *If It's Painted, It's True* (1994); *Tableaux didactiques* (1995-1996); *Impostures* (1997-1998); *Before and After, Blue Series* (2000); *Whores, Thieves and Murderers. On the Timeliness of the Work of J. Gay and B. Brecht* (2001-2002); *Visites d'atelier ou le Travail dans un environnement hostile* (2003-2004).



Suite mythologique, 1993
Acrylique sur bois
56,5 x 37 cm

Il semble bien que la démultiplication des saynètes et leur regroupement sous la forme d'un damier ou d'une grille — qui caractérise donc on ne peut mieux la peinture de Wozniakowska — aient débuté au milieu de la dernière décennie. Dans ces tableaux, quelques détails seulement, des personnages habituellement (leur posture, leur position dans l'espace, l'un par rapport à l'autre, etc.), varient d'image en image; comme si la situation dans laquelle ils se trouvaient évoluait à l'intérieur d'une période donnée. Ainsi, chacune de ces composantes, sans qu'elle soit l'énumération complète de toute l'action, unité par unité, comme chez Muybridge par exemple, offre plutôt, dans un arrêt du temps et du mouvement, ce qui peut apparaître comme un «instantané» de la situation, à des moments précis de son déroulement. Avant le recours à cette forme de prolifération des scènes, l'artiste s'était déjà adonnée à certaines variations dans sa peinture. Cependant, ces dernières, plutôt que d'être regroupées dans une seule et même œuvre, se voyaient distribuées dans une suite de tableaux uniques (*Suite cynégétique*, 1991-1992; et *Série mythologique*, 1993).

À cette caractéristique principale s'ajoutera d'abord la répétition d'un même environnement neutre, d'un espace restreint où évoluent les personnages qui reviennent d'une scène/image à l'autre. Puis, plus tard, le décor où se déroule l'action perdra de sa neutralité, se précisera de plus en plus. Parallèlement, le personnage évoluera à son tour : plutôt stylisé, sans tête apparente (ou presque) au départ, il gagnera peu à peu les attributs qui le définissent sur le plan vestimentaire et même sur celui de l'expression du visage. À cela s'ajoute encore une emphase de la gestuelle renvoyant inmanquablement à la pantomime en ce qu'elle s'affirme comme un langage du corps qui, outre l'effet d'étrangeté produit, a ici la qualité d'un signe³. En fait, ces images qui ne sont pas sans rappeler l'aspect caricatural de la *commedia dell'arte*, ont, par moments, un tel potentiel théâtral qu'elles viennent doublement caractériser un travail qui pourtant l'était fortement déjà.

3. C'est au XVIII^e siècle que vécut Jean-Georges Noverre, danseur et chorégraphe français, un des maîtres à penser de cette forme d'expression qu'il a codifiée.

DE LA FORME...

PETITS THÉÂTRES

L'aspect théâtral de cette peinture tient à quelques composantes, dont l'application manifeste à vouloir montrer l'interaction emphatique des protagonistes et le sens dont cette dynamique est investie. Se pliant ainsi à un effet de mise en scène, chacune des images, vue sous l'angle des éléments qui la composent, se voit réduite à sa plus simple expression, en vue d'un impact visuel maximal; il est clair qu'il y a un parti pris pour le dépouillement, pour une certaine schématisation de ces images et pour leur mise en valeur, qui vise à établir une communication immédiate et efficace.

Chacune des scènes, de manière à jouir d'une pleine visibilité, de manière à présenter ou à bien montrer, est théâtralement construite en fonction d'un «spectateur». Et tout cela a lieu dans une suite de fenêtres (cf. Alberti⁴), sortes de vitrines tout entières offertes au regard, petites scènes à l'avant desquelles prennent place les personnages, où une représentation se joue, qui n'a pas tant valeur de substitution que d'intensité. Dans ses tableaux plus anciens qui ne présentent que deux ou trois personnages à la fois, Wozniakowska les fait souvent intervenir dans des échanges, contacts physiques marqués par une violence sinon évidente, du moins présumée. Et pour mieux servir l'action, l'espace de représentation passera tour à tour d'une sorte de podium arrondi où se tiennent les personnages (dans les premières séries réalisées) à une scène entièrement dénudée, tout à fait neutre, et qui, appuyée par un choix de coloris approprié, met bien en évidence ce qui s'y déroule. Plus tard, remplissant une fonction radicalement opposée, un décor d'architecture, élaboré cette fois, viendra compléter et soutenir les rapports des personnages ainsi réunis.

En complément de l'environnement dans lequel ils évoluent, les personnages, plutôt standardisés dans leur allure — comme au théâtre, ils semblent privilégier le face à face avec les «spectateurs» que nous sommes —, portent, selon les séries, un costume neutre. L'accent est mis sur la couleur de leurs vêtements, ce qui a évidemment pour effet de donner une meilleure visibilité à leur identité comme à leur action, gestuelle ostentatoire déjà remarquée, et remarquable. Parfois, l'un attirera l'attention en portant des habits plus sombres que ceux de son voisin. À d'autres moments, le corps d'un même personnage sera partagé par une teinte claire pour la partie supérieure, plus sombre pour le reste de son corps, tandis que son vis-à-vis portera les mêmes couleurs, mais de façon inverse.

4. Leon Battista Alberti, humaniste et architecte italien du XV^e siècle, compara le tableau à une fenêtre, dans son traité intitulé *De pictura* (1435).

En parcourant l'ensemble des réalisations de l'artiste, au cours des 14 dernières années, de *Portrait collectif en pied* (1991) à *Theft of Intellectual Property* (1995), par exemple, ou encore à *Peachum, version 24 K* (2001-2002), le visiteur sera confronté à un travail qui, sur le plan formel, se situe au carrefour du passé et du présent. Du passé, aspect le plus clairement évident, sont identifiées à première vue la facture classique de ces travaux et les références à la pantomime dont on a déjà noté la présence. Aussi les plus familiers d'entre nous avec l'iconographie de l'histoire de la peinture auront peut-être reconnu des motifs issus d'œuvres des siècles passés où l'on peut apercevoir, pêle-mêle, le *Saint Sébastien* d'Antonello da Messina, une figure de *L'Angélu*s de Millet, l'autoportrait de Vélasquez dans *Les Ménines*, etc., et toutes ces figures provenant d'œuvres de Bruegel, de Longhi, etc., jusqu'à certains effets de clair-obscur inspirés par *La Ronde de nuit* de Rembrandt (*Portrait collectif en pied*), entre autres.

/ 13

Il y a en outre, de façon plus allusive (à l'exception de citations qu'on peut identifier çà et là), ces références à la peinture anglaise du XVIII^e siècle (William Hogarth, George Stubbs), celles reliées plus généralement encore aux *Conversation Pieces* qui doivent beaucoup à l'art d'Antoine Watteau, notamment⁵. Tous ces peintres ont en commun d'avoir pris leurs distances avec une forme d'art sclérosée, se libérant de conventions anciennes, tout en se montrant perméables à d'autres manières issues d'autres formes artistiques, dont le théâtre — ce qui est le cas chez Watteau. Et l'art de Wozniakovska, puisant à cette vaste source iconographique et philosophique du XVIII^e siècle, est imprégné de ces références. De Watteau, ironique à souhait, dont l'art innove de diverses façons — il est associé aux personnages vus de dos; à une manière montrant un même individu dans différentes poses; ou à l'utilisation d'une même figure dans sa présentation de plusieurs personnages —, on croira reconnaître au passage un peu de sa manière chez Kamila Wozniakowska, ce dont bénéficient la construction/élaboration de ses images de même que ses personnages, plus particulièrement dans la variété des poses qu'ils adoptent⁶.

D'autre part, dans cette forme d'art sériel qui renvoie avec évidence à la décomposition du mouvement, dans la rigueur des attitudes chorégraphiées des figures humaines, dans ces camaïeux de gris encore dont sont faits certains tableaux, et dans ces images qui, même subtilement, évoluent, se transforment au fil de leur déclinaison, plusieurs formes d'expression bien contemporaines sont plus ou moins visées. Car il y a du cinéma chez Wozniakowska, de la photographie aussi (Marey, Muybridge); et même de la vidéo — art par excellence de réconciliation avec le temps, celui aussi de la description et de l'observation, qui trouve un écho dans le travail de l'artiste, ce qui n'est certes pas une des moindres qualités de sa peinture —, sans parler enfin du clin d'œil qui est fait à la bande dessinée...

5. Ronald Paulson, *Emblem and Expression*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975, p. 104.

6. *Eod. op.*, p.163.

LE NŒUD ET LE SENS

Dans le cadre formellement étroit où ils évoluent, les personnages, chez Wozniakowska, sont aussi porteurs de sens. Par leur expression corporelle essentiellement, qui change d'une scène à l'autre, une histoire tend à être racontée, sinon fortement suggérée. Coiffée d'un titre éloquent, leur gestuelle appuyée, à caractère presque calligraphique qui, la plupart du temps, vient soutenir la dynamique qu'ils entretiennent, a pour effet de baliser le sens des rapports qu'ils ont les uns avec les autres. Cependant, malgré tout ce qui précède, il y a toujours place pour un doute raisonnable quant à ce qui se joue vraiment entre eux; il y a toujours place pour l'interprétation, car il y a un côté «obtus» quelquefois à ces images, au sens où l'a défini Roland Barthes⁷.

Les œuvres que l'artiste réalise au cours des premières années de la décennie 1990 montrent surtout deux ou trois personnages qui apparaissent soudés ensemble, ou tout au moins indissociables. Sans tête, ou en l'absence de visage, dotés d'une forte présence physique, ils sont engagés dans un corps à corps éperdu formant une sorte de noyau charnel, un nœud inextricable — exprimant fusion et déchirement, tensions également —, à la fois très pictural et recelant une forte dimension psychologique. Dans ces contacts physiques qui évoluent un peu plus tard vers une certaine forme d'acrobatie ou de gymnastique (avec le glissement de sens que cela suppose), des rapports de force évidents ont lieu qui font place aux tensions premières où prévaut la dynamique dominé/dominant; et cela a un tel caractère de récurrence et de fatalité, dans cette peinture, qu'il n'y a qu'un pas, facile à franchir, pour que le visiteur soit amené à considérer l'ensemble de ce travail comme un sombre portrait, non dépourvu d'humour, de la nature humaine et de sa complexité.

Dans le large éventail de scènes offert par les acteurs en présence se trouvent des images revêtues, malgré la gravité de celles qui les accompagnent, d'un caractère humoristique qui n'est pas sans verser dans le grotesque, parfois. Rétrospectivement pourtant, le grotesque est loin d'être confiné à quelques images éparses. Selon les points de vue adoptés, cette dimension, qui ne semble jamais bien loin, vient pour ainsi dire colorer une partie non négligeable du travail plus ancien, alors qu'elle s'affirme franchement dans plusieurs œuvres récentes. Et cela n'est pas l'apanage exclusif de l'image de Wozniakowska et de son contenu. Certains titres de ses œuvres sont à cet égard très éloquents (*Saint Sebastian Receiving Unsolicited Advice on Professional Martyrdom*); ou encore c'est le résultat de la rencontre d'un titre et des scènes qu'il coiffe qui verse dans une forme de caricature (*El Matador Practising, Being Disturbed by an Unidentified Activist*). Enfin, l'aspect répétitif de scènes (l'effet d'accumulation) telles qu'on en voit dans cette peinture prédispose, la chose est connue, à un certain humour : «Le comique a besoin de mouvement, c'est-à-dire de répétition (ce qui est facile au cinéma), ou de typification (ce qui est possible au dessin⁸...»

7. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 48 à 59.

8. *End. op.*, p. 18.

«Parce que tout peintre ne dispose, généralement, que d'un instant pour raconter une histoire; celui qu'il va immobiliser sur la toile; cet instant, il doit donc bien le choisir, lui assurant à l'avance le plus grand rendement de sens et de plaisir [...].⁹» Dans ce contexte, on peut dire que Wozniakowska accumule les «instants prégnants¹⁰», puisque son tableau se compose de plusieurs moments choisis. Selon le sujet, ils sont nombreux, ces instants qui laissent peu de place au doute quant au sens qu'ils portent, ouvertement marqués par la confrontation, l'expression de l'agressivité, voire de l'hostilité, ou encore par la dérision, le sarcasme et l'ironie. Si le sens de certains de ces moments paraît moins évident, plus ambigu — comme s'il s'agissait d'une gestuelle ancienne dont le code nous apparaît bien obscur aujourd'hui —, le contexte créé par les précédents instants aura, selon le cas, fortement tendance à teinter notre lecture des plus sibyllins d'entre eux. En outre, un peu comme chez Brecht, l'instant choisi ici a généralement une couleur sociale¹¹, qui toujours se rapporte à l'individu — un des principaux objets de la philosophie des Lumières —, sujet privilégié dont l'accomplissement ne peut se penser qu'avec la société, que dans son rapport avec les autres.

Il semble bien qu'une part importante du contenu critique de cette peinture concerne ce sujet principalement, son rapport à autrui, et ce, avec toute la satire et l'humour dont le regard de l'artiste ne fait certes pas l'économie. À la manière de la peinture de genre, dont Wozniakowska s'inspire volontiers, tout ce travail comporte une dimension moralisatrice et de critique sociale dont on ne peut pas ne pas tenir compte.

Par rapport à l'ensemble des différentes thématiques observées dans ces tableaux où l'homme, dans la variété de ses comportements vis-à-vis des autres, occupe toujours le centre, l'abus, la duperie, la vilenie, l'agressivité ou l'hostilité, dont il fait souvent preuve ou dont il est la victime («L'homme est un loup pour l'homme» selon la formule latine reprise par Thomas Hobbes) sont au centre du discours. À la limite, dans le meilleur des cas, une partie de ce comportement fait état de la vitalité brute et débordante de l'individu, expression d'un aspect important et incontournable de sa nature profonde : la rencontre avec l'autre, à la fois semblable mais différent de lui, participe à la construction de son identité. Dans le pire des cas cependant, l'instinct d'agressivité constaté le menace d'une dérive du côté de la bête, de l'animalité (figure privilégiée de l'altérité¹²) : un lien qui, historiquement, a toujours été pressenti, en ce que «l'essentiel de la vie animale est l'énergie d'agressivité¹³». Et c'est également cette dimension que la peinture de Wozniakowska tend à rappeler, à faire soudainement remonter chez certains. Incidemment, à la fin du XVIII^e siècle (on y revient encore), on notera que la folie emprunte son visage au masque de la bête qui vient stigmatiser aussi l'échec des humains à se confronter à leur propre modèle.

Quant aux œuvres où les individus représentés s'observent, se mesurent, se toisent bien davantage qu'ils ne s'agressent ouvertement, où une compétition sourde semble faire place à une hostilité évidente, ce qu'elles tendent à montrer, avec humour et un rien de malice cette fois, ce sont d'autres formes, d'autres visages de la bêtise humaine que l'artiste débusque et traduit avec sensibilité et fantaisie (*The Reason Why Cain Killed Abel*, 1996; *A Hunting Hound with Two Travelling Salesmen on the Meadow*, 1998; ou encore, *Mary Magdalena with Two Handlers on the Beach*, 1998).

9. *Eod. op.*, p. 89.

10. L'expression est de G. E. Lessing lorsqu'il fait référence au *Laocoon*.

11. Le «gestus social», c'est un geste ou un ensemble de gestes où peut se lire toute une situation sociale. Roland Barthes, *op.cit.*, p. 90-91.

12. Françoise Armengaud, «Animalité et humanité», *Encyclopedia Universalis : Les Enjeux*, 1990, vol. I, p.19.

13. *Ibid.*, p. 22.

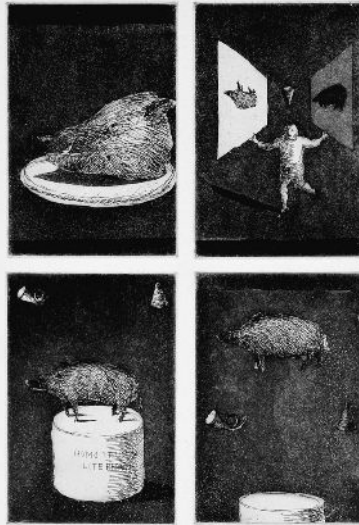
Mary Magdalena with Two Handlers on the Beach, 1998
Acrylique sur bois
122 x 183 cm
Collection particulière, Toronto



Enfin, face au fort impact narratif et psychologique de ces tableaux, on en aura oublié, ou presque, le travail de peinture lui-même et la pertinence de la réflexion qu'il recèle. À première vue, à l'exception des personnages principaux qui y apparaissent et dont les positions ou les attitudes changent d'une scène à l'autre, la plus grande partie de l'image s'appuie (partiellement tout au moins) sur un certain nombre de données visuelles relativement immuables qui, comme une toile de fond répétée (de scène en scène), mettent en valeur ou situent l'action, un peu comme dans une bande dessinée ou un dessin animé : telles la répétition d'un décor particulier (*Macbeth, version 28 K*), d'un arrière-fond nuageux (*Macbeth, version 14 K*), ou même la présence répétée d'une icône (Marie Madeleine, saint Sébastien), autant d'éléments qui viennent insinuer, curieusement, une négation de la spécificité de la peinture alors que celle-ci repose, par la force des choses, sur son caractère d'unicité, d'originalité.

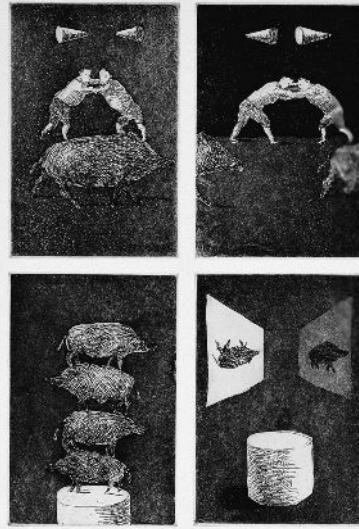
Dans la répétition du geste qui, dans chacune des unités comprises dans le tableau, veut réaliser une suite de répliques d'un décor particulier où se déroulent les scènes, l'entreprise, malgré ce qu'on peut en voir superficiellement, est bien illusoire et met particulièrement en valeur le travail du peintre, toujours semblable mais jamais identique. Il y a dans l'audace de la proposition, dans le défi qu'elle constitue pour le peintre, sous des apparences mécaniquement réalisées, une manière singulière et bien ironique de traiter des pouvoirs de la peinture et de son caractère unique.

Dans les œuvres du début des années 1990, le caractère d'unicité ne faisait aucun doute, tant le geste (la trace), toujours différent, y était ample, vif et bien lisible. Plus récemment, à quelques détails près, le coup de pinceau s'est fait de plus en plus discret, beaucoup plus subtil, jusqu'à semer brièvement le doute, à la limite, sur la nature même du travail de peinture. Mais qu'on ne s'y trompe pas, cette manière de l'artiste vient affirmer par l'absurde le caractère d'objet unique de la peinture. Car, observation faite, la portion répétée et identique de la suite est un leurre qui, jusqu'à un certain point, avoue son mensonge, ne le cache pas. On reconnaît là une même signature : l'ironie de Wozniakowska présente dans plusieurs saynètes, l'ambiguïté également qui marque certaines situations, le même esprit mi-sérieux, mi-humoristique (mi-figue, mi-raisin) qui émane de l'œuvre et qui contribue, parmi d'autres apports, à sceller sa singularité au sein de la peinture québécoise aujourd'hui.



1/2 Karimé Weidmann 1992

"Si nous poursuivons l'indépendance, nous serons de nos parents écopés dans toutes républiques de la zone. (...) quelque notre peuple l'ait regardé comme votre qu'on s'en est sûr, il est certain que c'est tout de courage de force, l'adresse, toutes les vertus, en un mot, utiles à un gouvernement responsable..." (Suisse)



1/2 Karimé Weidmann 1992

"Mais, sans doute, ces n'ont pas été l'échec d'une chose de l'autre et tout plus exact à enlever son être" (Suisse)

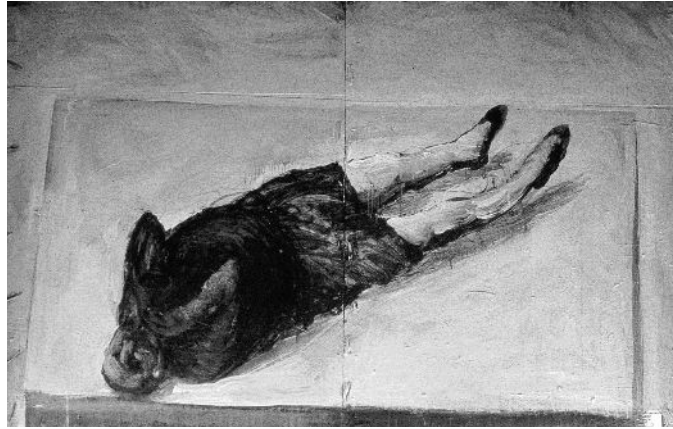
KAMILA WOZNIAKOWSKA

le crime de peindre

«CETTE DESTRUCTION, DONT L'HOMME SE FLATTE, N'EST D'AILLEURS QU'UNE CHIMÈRE; LE MEURTRE N'EST POINT UNE DESTRUCTION; CELUI QUI LE COMMET NE FAIT QUE VARIER LES FORMES [...].»

SADE¹

Soliloque, 1990
Acrylique sur contreplaqué
99,8 x 146,6 cm
Collection Prêt d'œuvres,
Musée national des beaux-arts
du Québec



Le travail de Kamila Wozniakowska commence par une étude de la communication. Après avoir délimité l'espace du tableau, ouvert comme une table de travail, l'artiste s'attaque au thème du langage, qui constitue une préhistoire de l'œuvre. Les titres de tableaux, de séries, d'expositions en font foi : ce sont des *Pièces de conversation*. Bien que le discours solitaire soit d'abord évoqué, un processus de division agit déjà : le corps du personnage étendu sur une table dans un *Soliloque* de 1990 est coupé en deux par le support, fait de deux panneaux de contreplaqué à la jointure apparente. Voilà préfiguré le schéma fondamental de l'œuvre de Wozniakowska : un couple de personnages en interaction. Le titre *Ainsi le soliloque se travestissait en dialogue* traduit ce passage, sous un angle critique. L'artiste analyse la situation de langage, réduisant le colloque au soliloque, annonçant l'enfermement en soi qui caractérise tous ses personnages et la dénonciation de l'imposture de toute communication, qui traverse l'œuvre. L'approche de ce travail par la question du langage s'impose, puisqu'elle l'affecte sur tous ses plans, du titre aux citations littéraires, de la variété des langues aux allusions narratives, de la représentation de l'interaction verbale à la mise en scène du langage gestuel.

On peut penser qu'une telle déconstruction de la communication relève d'une entreprise de destruction du discours. Faisons au contraire l'hypothèse qu'il s'agit d'une démarche de fondation d'une langue, soutenue par une lucidité vertigineuse. Les corps en lutte des tableaux de 1991 démontrent la violence constitutive de la volonté de communication. *Ce Modus vivendi* en est le point de départ : corps fondus, bras fermés, tête absente, mouvements de lutte ou de danse. Pris dans un *Portrait collectif*², les êtres n'arrivent pas à se dégager pour se distinguer, signifier et communiquer. Dès lors le travail consiste à dénouer le nœud que forment les corps. Un langage se constitue, non à partir du vide, mais d'un chaos de mouvements, de forces, de formes. La première opération tente d'en dégager de l'intelligible. La pensée en peinture de Wozniakowska se donne pour but d'établir des critères formels et d'étudier des codes de représentation. Dans les œuvres de 1993 et 1994, les corps sont affectés d'un pénible processus de séparation. Ils semblent s'arracher l'un de l'autre afin de s'individualiser. Dans une pièce de la *Série mythologique*, deux personnages face à face tentent avec force de se dégager de l'étreinte commune de leurs bras en poussant d'un pied l'un sur l'autre. Leur symétrie suggère un effet de miroir. De fait, tous ces couples de personnages portent des habits équivalents ou identiques et ne donnent aucun signe d'individualisation (traits de visage, caractéristiques physiques ou psychologiques).

1. Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, «Folio», 1976, p. 108.

2. *Portrait collectif en pied* (1991). On pense aux corps soudés des lutteurs de Muybridge, dans sa série *Animal Locomotion* (1887).



Suite mythologique, 1993
Acrylique sur bois
55 X 38,5 cm
Collection du Conseil des Arts
du Canada, Banque d'œuvres d'art
du Canada, Ottawa

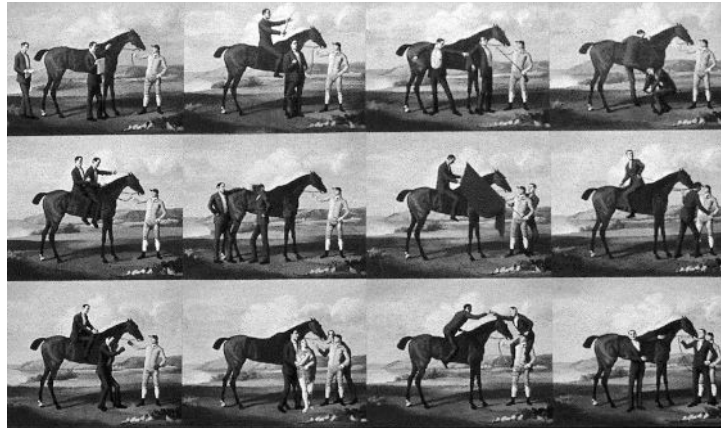
Ainsi la division de l'un en deux ne produit pas deux individus distincts, mais une duplication du même. La fausseté de l'opération est dénoncée dans les titres sensationnalistes, pourtant sans lien apparent avec la scène figurée : *Vol qualifié*, *Flagrant délit*, *Abus de pouvoir*. La violence du délit ainsi stigmatisée démontre que la division de l'unité, que la scission du sujet est nécessaire au lien social, à la communication, au langage.

L'artiste joue double jeu, elle-même divisée en celle qui fait et celle qui ironise en connaissance de cause, agissant en même temps des deux côtés du miroir. Quoi qu'il en soit, vient de naître le personnage type des tableaux à venir : corps distinct, vu en pied, en plan américain, en position de centralité dans le rectangle de l'image, dans un décor de convention, impersonnel mais mobile. Dans *Vol qualifié*, il commence sa danse en couple, expérimente les formes et les interactions. Formant une figure acrobatique, porté par son double étendu au sol, mais inversé, le personnage mime le vol. Le jeu des mots révèle la duplicité de la représentation : ce vol dérisoire du personnage luttant contre la gravité est une appropriation, un vol de l'envol réel. De même, *l'Extorsion du bien* désigne l'extirpation d'un corps distinct hors du magma des formes et des forces. Le personnage rouge maintient attachées dans le dos les mains de son comparse, comme si le premier représentait la loi, celle qui dénonce le vol, l'extorsion d'une individualité, l'abus de l'être, et tentait de les réprimer, de les condamner, de les punir, si les empêcher s'avère impossible. Ainsi la constitution du langage et du sujet se réalise-t-elle dans la violence forcée du lien social, dans la tension des corps, dans le conflit entre la loi et la transgression.

Le recours à Sade dans la série des eaux-fortes prend dès lors tout son sens. La systématique de la série correspond à la combinatoire nécessaire au fonctionnement d'une langue. Il s'agit d'un répertoire de figures rassemblées en trois séries de sept gravures, chacune formant une fenêtre divisée en quatre rectangles : 3 x 7 x 4, soit un jeu de 84 figures. Dans chacune, les mêmes éléments varient de position et de relations les uns par rapport aux autres (sanglier, personnage, tableau, bouteille, fagot, etc.). Cette collection d'images évoque diverses formes de répertoires : imagier pour enfants, abécédaire, jeu de cartes (un pendu évoque l'arcane XII du Tarot de Marseille), etc. Or, cette recherche formelle et apparemment aléatoire s'accompagne d'un texte. Sous chaque assemblage de quatre rectangles est cité entre guillemets un fragment attribué à Sade, qui ne peut agir que comme commentaire de l'entreprise et renverser le rapport texte-image, comme si les eaux-

LA LANGUE DU CRIME

Deux personnes autorisées infusant
 les nouvelles valeurs morales, sociales
 et esthétiques dans le tableau, 2000
 Acrylique sur contreplaqué
 328 X 550 cm



fortes illustraient la citation. La division du sujet s'inscrit dans la construction de la page, puisque l'artiste signe sous les figures, numérotant l'eau-forte à gauche et la datant à droite, tandis que le quart inférieur de l'espace est réservé à la citation, sous laquelle le nom de Sade s'inscrit entre parenthèses, faisant formellement écho à celui de l'artiste. Ainsi l'artiste et l'écrivain se partagent-ils l'espace de l'œuvre, en situation de conflit, entre le discours de la loi et la transgression, entre un faux rapport d'illustration et une tentative de constitution d'un langage de l'image. Leur contenu est marqué par l'aléatoire, l'absurde, l'humour noir, tandis que le texte sadien s'impose par sa volonté de dire, son sérieux, sa force de pensée. De plus, les images se lisent de face, chaque groupe formant un système autonome, tandis que le texte, lui, court d'une gravure à l'autre³. On peut parler d'une lutte entre le texte et l'image, afin de déterminer qui fera la loi.

3. Notons que le langage de l'image est pénétré par les mots, puisque certaines des cases des gravures comportent des titres intérieurs : par exemple, «Travaux pratiques», «Informations contradictoires», «Tableau de chasse», «Faisandage», «Liberté / surveillée» (expression divisée sur deux images qui se côtoient), sans parler des inscriptions latines parfois gravées sur les éléments de la composition. Entre autres, l'avertissement *Cave ab homine unius libri*, c'est-à-dire «Méfie-toi de l'homme d'un seul livre», sert de maxime à la distance ironique qui sous-tend tout le travail de Wozniakowska, incluant son usage de Sade. En effet, les citations de l'écrivain sont marquées d'effets visuels, l'artiste n'ayant découpé et collé que des parties de paragraphes, même de phrases. Il en résulte un texte troué, comportant l'insertion de nombreuses parenthèses avec points de suspension. Ironie mordante de cette censure retournée contre le texte sadien. Citons un exemple : «Punissez l'homme assez négligent pour se laisser voler; mais ne prononcez aucune espèce de peine contre celui qui vole; songez (...) qu'il n'a fait (...) que suivre (...) le plus sage des mouvements de la nature, celui de conserver sa propre existence, n'importe aux dépens de qui.» (Sade)

Il s'agit d'extraits de *La Philosophie dans le boudoir*. Or, Wozniakowska n'a pas sélectionné de scènes de boudoir, préférant mettre en lumière la pensée du sulfureux auteur. C'est donc le Sade moraliste — ou immoraliste, si l'on veut — qui intervient au bas des gravures, par des passages tirés du long discours philosophique qui occupe le centre du roman. Le titre de la triple série de gravures, *Figures pour mes amis qui boivent, mentent et me volent*, paraît d'abord impliquer une révolte, une dénonciation de ces «amis» exploités, voués au mal, à moins qu'il ne révèle une attitude d'acceptation fataliste. Les images peuvent représenter partiellement les délits évoqués, à travers des fragments de récits (la tentation, l'acte, les conséquences, le châtement). Or, si le texte de Sade justifie l'immoralité, le mensonge, le vol et le meurtre, l'artiste fournit ainsi à ses «amis» des alibis. Ces «figures» sont offertes comme un langage à explorer, à pratiquer⁴.

C'est dire que la peinture n'est pas innocente. Elle participe du système de l'immoralité (sur les gravures apparaissent souvent des rectangles constituant des pages ou des tableaux). Chez Sade aussi, la mise en forme des scènes sexuelles se fait à l'aide des codes de la représentation : «(La posture s'arrange.) Oui, c'est cela; tout au mieux, mes amis! En vérité, c'est un plaisir que de vous commander des tableaux; il n'est pas un artiste au monde en état de les exécuter comme vous⁵!» Ce que Wozniakowska retrouve chez le romancier et essayiste, c'est moins un discours moral, une critique de la morale dominante et une justification du crime, qu'une méthode d'invention des discours. Roland Barthes, dans son *Sade, Fourier, Loyola*, définit l'objectif du discours sadien, qui «raisonne le crime» :

4. Chez Sade, tout passe par le langage. Le roman lui-même est un récit dialogué et une sorte de «théâtre du crime».

5. Sade, *op. cit.* n. 1, p. 262.

Raisonner, cela veut dire philosopher, disserter, haranguer, bref soumettre le crime (terme générique qui désigne toutes les passions sadiennes) au système du langage articulé; mais cela veut dire aussi combiner selon des règles précises les actions spécifiques de la luxure, de façon à faire de ces suites et groupements d'actions une nouvelle «langue», non plus parlée, mais agie; la «langue» du crime [...]⁶.

L'essayiste démontre comment se construit le discours des corps à partir de l'unité minimale de la posture, laquelle est soumise à des opérations de constitution de tableaux, de figures, de scènes. Le texte de Sade fonctionne ainsi comme combinatoire, un art poétique en acte. Ces processus de disposition d'éléments, d'agencements et de variations définissent la stratégie de composition de l'artiste. De la grammaire sadienne elle retient aussi un principe qu'elle explore dans les œuvres ultérieures, celui de la saturation. Barthes formule ainsi la règle d'exhaustivité : «Dans une "opération", il faut que le plus grand nombre de postures soient accomplies simultanément [...].⁷» De même, Wozniakowska multiplie les «tableaux vivants» à l'intérieur de ses grands formats, tout particulièrement, produisant l'impression de simultanéité malgré la succession des scènes. Dans les eaux-fortes, cependant, le personnage est un objet comme un autre et la composition l'agence indifféremment avec objets, animaux, espaces et images. Les 84 cellules fondent une langue infinie, un système de variations construisant et détruisant le sens, les signes s'agencant de façon aléatoire sur un fond vide (blanc ou noir, peu importe).

L'apologie du vol effectuée par Sade constitue à la fois une critique de l'idéologie classique et la seule stratégie pour s'y opposer. L'analyse de Barthes, s'appliquant autant à Fourier et Loyola qu'à Sade, paraît décrire la justification fondamentale du projet de Wozniakowska, qui réfute le mythe d'un discours innocent :

La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée⁸.

6. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, «Tel Quel», 1971, p. 32.

7. *Eod. op.*, p. 35.

8. *Eod. op.*, p. 15.

Ainsi s'éclaire la décision radicale de l'artiste de travailler à partir de citations picturales, de commenter sans fin l'histoire de l'art et de puiser constamment dans les réserves culturelles, mythologiques et littéraires. Toute tentative de rattacher cet art à un courant, entre peinture métaphysique et hyperréalisme, entre classicisme et surréalisme, ne peut que porter à faux. Les catégories de l'originalité, de la création, de la subjectivité, de l'imaginaire et de l'émotion sont toutes rejetées⁹. On peut en conclure que les «amis» qui mentent et qui volent sont aussi artistes et que Wozniakowska offre à leur prédation des occasions de délit, des images à usurper (qui n'ont d'ailleurs rien de personnel, qui ont l'apparence du «déjà volé»). Incluons aussi l'amateur d'art, le spectateur, ainsi que le critique, tous amis de cette imposture généralisée qu'est l'art. Nombre de titres proposent des variations sur ce thème : *24 Tentatives de réécriture de l'histoire, Theft of Intellectual Property, Corrigé pour la postérité*¹⁰. Mise en abyme de l'imposture qui se dénonce elle-même.

LE MEURTRE FONDATEUR

À partir de 1995 s'installe une méthode de composition caractéristique de toute l'œuvre subséquente. La cellule de base se fixe et l'ensemble se complexifie. Le processus de subdivision lancé par les *Figures* des eaux-fortes s'intensifie : chaque tableau se compose de plusieurs rectangles, tableaux dans le tableau proposant des variantes de la même scène, dans le même décor, avec les mêmes acteurs. Plusieurs structures sont expérimentées, dans un cadre parfois vertical, parfois horizontal : 3 x 3; 4 x 2; 4 x 3; 5 x 4, etc. Le procès paraît infini. Cependant, la dissociation du champ visuel par la multiplication des images (comme par un kaléidoscope) atteint nécessairement une limite au-delà de laquelle la perception n'est plus possible. C'est pourquoi Wozniakowska revient, dans les œuvres récentes, à des structures plus raisonnées : 3 x 3 et 4 x 2 pour *Macbeth* et *Peachum*. L'expérience de la limite a fourni, en 1999, une œuvre emblématique de cette recherche. Dans *Two Mortal Enemies Seen from a Distance*, qui n'offre pas une décomposition excessive du champ perceptuel (3 x 3) tout en étant un petit tableau, les deux personnages qui s'affrontent dans l'espace sont représentés si petits, si éloignés, que l'on ne peut définir la nature de leurs rapports : combat, conversation, marche parallèle, collaboration, fusion? La confusion des corps caractéristique des œuvres de 1990 et 1991 trouve ici un écho, mais la quête intellectuelle et affective ne vise pas à les dissocier. Elle les éloigne plutôt. Wozniakowska pratique un art radical de la mise à distance. Dans cette œuvre qui agit comme art poétique, l'accent est inversé. Alors que les personnages fuient le regard, menacés d'expulsion du champ visuel, le décor répété se projette vers le premier plan, plaine vide et ciel nuageux.

9. La froideur sadienne s'exprime formellement au bas d'une des gravures : «Croyez que les plaisirs qui naissent de l'apathie valent bien ceux que la sensibilité vous donne.» Sade, *op. cit.* n. 1, p. 257.

10. Une série de 1997-1998 a pour titre *Impostures*.



The Reason Why Cain Killed Abel, 1996
Acrylique sur bois
237 X 137 cm

Paysage de convention ou de citation, tiré comme une toile peinte dans un décor de théâtre devant lequel la scène doit se jouer. Une observation attentive révèle que l'événement principal est la variation des ombres produites sur le sol par le passage des nuages.

À partir de 1995, un crime s'impose au-devant de la scène. Il s'agit du meurtre, évoqué dans plusieurs titres : *Road Kill*, *Character Assassination* et surtout *The Reason Why Cain Killed Abel*. La fondation d'un langage repose sur plus que la tension, le conflit, la violente séparation du sujet. Deux ennemis mortels s'affrontent afin de produire les variations nécessaires à la constitution d'une langue. La mise à distance ne peut éluder ce fait. Œuvre limite, *The Reason Why Cain Killed Abel* se caractérise par sa monumentalité (c'est la plus grande surface peinte par l'artiste) et sa multiplicité maximale (6 x 5 rectangles verticaux). Étrangement, les deux personnages en rouge sur fond jaune paraissent davantage s'accorder que s'affronter, dans des postures souvent parallèles et synchrones, à la recherche d'une pantomime commune. Ce pas de deux nie le meurtre rituel de *La Genèse*, comme si les deux frères ennemis travaillaient à l'élaboration d'un langage commun plutôt que de se livrer à la lutte qui le fonde. Il n'empêche que le titre annonce une explication. En effet, il ne prend pas la forme interrogative («Why Did Cain Kill Abel?»), se constituant plutôt d'une proposition qui agit comme complément («I Will Tell You the Reason Why Cain Killed Abel»). Victor Hugo a vu dans cet épisode de la Bible une faute originelle aussi importante que celle d'Ève et d'Adam. Son fameux poème *La Conscience* s'attache au personnage de Caïn comme représentant de tout humain et démontre que son meurtre est à l'origine de la lucidité autant que de la culpabilité¹¹. Chez Wozniakowska, le crime fondateur est à l'origine d'une nouvelle langue, à la fois système textuel et pictural¹².

Dans les œuvres de 1998, les scènes et les titres se complexifient : ajout de personnages, d'animaux et d'accessoires, citations picturales, fragments de récits, télescopages chronologiques. Souvent le titre marque en lui-même, dans une formule satirique, le choc critique des époques, des idéologies, des esthétiques : *Saint Sebastian Receiving Unsolicited Advice on Professional Martyrdom* (Saint Sébastien recevant des conseils non sollicités sur le martyr professionnel). Une ligne essentielle qui gouverne le travail à partir de cette période s'affiche dans l'importante murale de l'avenue Laurier, à Montréal, sur un côté de l'École nationale de théâtre : *Deux personnes autorisées infusant les nouvelles valeurs morales, sociales et esthétiques dans le tableau*. Cette formule ironique participe d'un vaste

11. «L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.» Victor Hugo, *La Conscience*, dans *La Légende des siècles*, première parution en 1859.

12. Michel Thévoz, dans son *Essai sur la peinture de David*, identifie une telle rupture, affirmant que *Marat assassiné*, toile de 1793, constitue «la première manifestation, dans un éclair historique, de ce que sera le réalisme de la modernité». Michel Thévoz, *Le Théâtre du crime*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 53.

projet de dénonciation des multiples prétentions de l'art, à travers les âges : représentation, morale, vérité, information, pédagogie, intervention politique. L'invention d'une langue conduit à une réinvention de l'art, qui ne peut se faire qu'au prix de virulentes critiques. La toile commentée ici 12 fois (4 x 3 en format oblong) représente un cheval et son écuyer, en couleur¹³. Deux personnages en noir et blanc interviennent afin de détourner l'image, font l'essai du cheval, l'un se bat avec l'écuyer, le soumet à la séduction d'une citation de Marie Madeleine¹⁴, le monte comme un cheval, etc. Dans la dernière image, un des personnages en noir tend le bras, semblant dire «Voilà! C'est fait!», comme si lui et son comparse s'étaient définitivement approprié la monture. Victoire dérisoire. Pendant tout le «récit», la selle est demeurée par terre, comme dans l'image d'origine. Voilà une démonstration qui ne démontre rien, mais effectue une radicale mise à jour des structures du discours et des rapports de pouvoir.

DISTANCE ET VERTIGE

Tout se divise en soi-même, je suppose.
Samuel Beckett¹⁵

Il n'est donc pas étonnant que la démarche de l'artiste se soit inscrite récemment à l'enseigne du théâtre de Bertolt Brecht, dont la démarche créatrice visait la raison avant l'émotion. Les œuvres référant aux personnages principaux de *L'Opéra de quat'sous* constituent une série intitulée *Whores, Thieves and Murderers. On the Timeliness of the Work of J. Gay and B. Brecht*. Wozniakowska travaille ici, à travers les époques, sur des œuvres satiriques, parodiant les rituels de l'opéra et du théâtre classique et condamnant la corruption sociale généralisée. Les didascalies de la pièce de Brecht s'ouvrent par cette phrase : «Les mendiants mentent, les voleurs volent, les putains font les putains. Un chanteur de plaintes chante une plainte¹⁶.» Ajoutons : un dramaturge écrit un drame, une peintre peint. Le travail de Wozniakowska, depuis plusieurs années, met en scène des personnages enfermés dans leur rôle social (commissaire, gentilhomme, torero, commis voyageur, roi, révolutionnaire, activiste, dresseur, etc.). Malgré la dramatisation fragmentée, les comportements restent énigmatiques et conservent leur étrangeté. La division de chaque œuvre de cette série en deux versions correspond à une double définition de l'espace : dans *Peachum, version 24 K*, par exemple, la toile de fond est constituée par la reproduction en couleur d'une vue de Vienne par Bellotto, tandis que l'autre pièce du diptyque, *Peachum, version 12 K*, a vu son décor historique et culturel disparaître, le couple formé par l'exploiteur Peachum et sa jeune victime, un garçon des rues, se posant en noir et blanc sur un fond de grisaille, sol et ciel anonymes. Tout se passe comme si le premier tableau s'était analysé lui-même, scindant la scène et le décor, dénonçant lui-même son artifice.

13. Il s'agit d'une toile de George Stubbs.

14. C'est une autocitation : on la retrouve dans *Mary Magdalena with Two Handlers on the Beach* (1998).

15. Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, «10/18», 1951, p. 12.

16. Bertolt Brecht, *L'Opéra de quat'sous*, dans *Théâtre complet*, VII, Paris, L'Arche, 1959, p. 8.

17. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, p. 50.

Dure ironie. Brecht a écrit de Peachum : «Son crime, c'est sa vision du monde¹⁷.» Justement, dans la première version du tableau, Wozniakowska met en rapport le criminel et la perpétration du crime avec une représentation suspecte du monde, qu'elle retire dans la deuxième version.

Ce qui la relie à Brecht, c'est la théorie et l'esthétique de la distanciation élaborée par ce dernier dans nombre de ses essais et appliquée à son théâtre. L'effet d'éloignement matérialise le refus de l'identification et neutralise l'illusion de la représentation, ouvrant la possibilité d'une vision historique et d'une attitude critique. Le geste final de la murale de l'avenue Laurier correspond aux consignes de Brecht : «Le comédien devra donner à ce qu'il doit montrer, par ses gestes et ses attitudes, le caractère d'une chose montrée¹⁸.» Cependant, en réfléchissant à l'actualité de ce travail, l'artiste s'inscrit dans un long processus de mise en abyme. En 1728, John Gay écrit *L'Opéra du gueux*, qui parodie des formes antérieures. Deux cents ans plus tard, Brecht donne son interprétation de la pièce. Commenter ce processus produit déjà une distance, et cet écho critique annonce une mise à distance de la distanciation elle-même. Déjà *Two Mortal Enemies* produisait un effet perceptuel particulier, forçant le spectateur à s'approcher, à tenter d'ajuster sa vision, de décoder l'indécodable. La mise à distance de la distance produit un effet de vertige inhérent à l'art de Wozniakowska¹⁹. La technique de la subdivision à l'infini entraîne l'impossibilité du récit, la fragmentation du champ de vision et l'incertitude fondamentale du sens. Le système de variations et les règles combinatoires mènent à un épuisement du possible, tel que le pratique Samuel Beckett dans l'écriture. À son sujet, Gilles Deleuze a longuement analysé ce processus, qui touche aussi l'espace : «On dirait cette fois qu'une image, telle qu'elle se tient dans le vide hors espace, mais aussi à l'écart des mots, des histoires et des souvenirs, emmagasine une fantastique énergie potentielle qu'elle fait détoner en se dissipant²⁰.» Paradoxalement, par-delà l'épuisement, dans ce théâtre du silence, à travers la variation des formes, les œuvres de Wozniakowska produisent une telle énergie : celle de l'ironie.

Étrangement, ce vertige des formes, du discours, retrouve celui du nihilisme, puisque, selon Bernard Dort, l'effet final de la pièce de Brecht est tel : «*L'Opéra de quat'sous* ouvre sur le vide : il donne le vertige du vide²¹.» À la «critique du théâtre par le théâtre» répond aujourd'hui la critique de la peinture par la peinture, mais, à la différence d'un art de certitude, qui s'avance en toute innocence, la peinture de Wozniakowska connaît son crime.

André Lamarre

18. Bertolt Brecht, *op. cit.* n. préc., p. 148. Le fait que cette murale longe une école de théâtre est riche de sens.

19. Il semble que cet effet de vertige soit inhérent à la peinture d'histoire. Michel Thévoz écrit : «David conçoit ses compositions en dramaturge, en metteur en scène, en décorateur et en éclairagiste. Le code de référence de sa peinture, c'est le théâtre, c'est-à-dire une expression qui a elle-même pour origine un texte dramatique de troisième ou de quatrième main, ce qui, de code en code, semblerait reporter à l'infini le réel ou le référent d'origine.» Michel Thévoz, *op. cit.* n. 12, p. 8.

20. Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 76.

21. Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, «Points», 1960, p. 69.



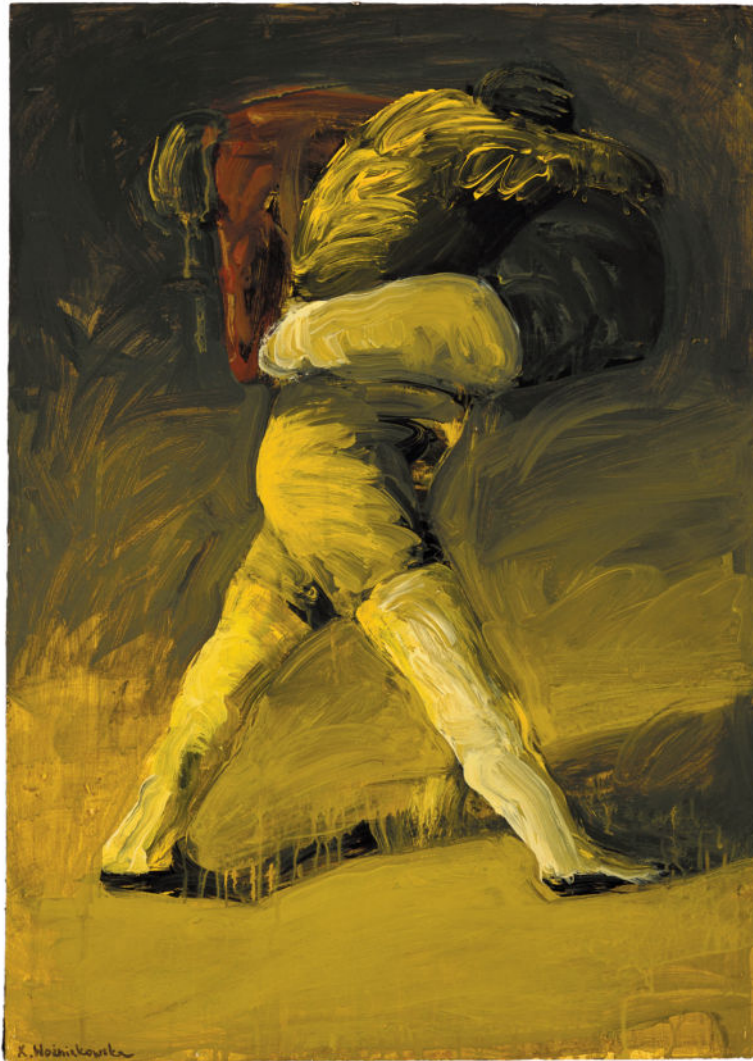
Portrait collectif en pied, 1991





La Concorde, 1992









Vol qualifié
Vol qualifié (bis), 1994



Abus de pouvoir
Abus de pouvoir (bis), 1994



/ 37









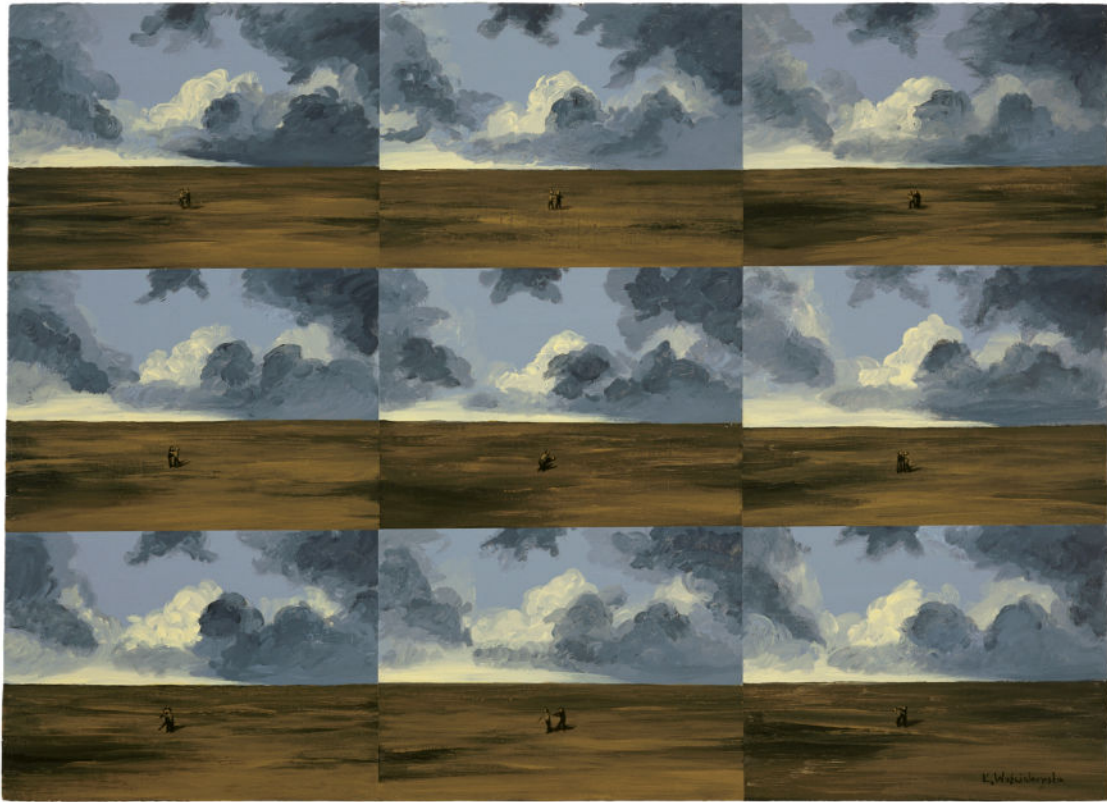






A Hunting Hound with Two Travelling Salesmen on the Meadow, 1998

























Liste des œuvres*

- Portrait équestre*, 1990
Acrylique sur contreplaqué
141 x 122 cm
2 éléments
65 x 90 cm
50 x 70 cm
- Portrait collectif en pied*, 1991
Acrylique sur contreplaqué
220 x 100 cm
Abus de pouvoir,
Abus de pouvoir (bis), 1994
Acrylique sur contreplaqué
2 éléments
65 x 90 cm
50 x 70 cm
Collection du Prêt d'œuvres d'art, Musée national des beaux-arts du Québec
- Modus vivendi*, 1991
Acrylique sur contreplaqué
140 x 100 cm
Collection Hydro-Québec, Montréal
- Figures pour mes amis qui boivent, mentent et me volent*, 1992
21 eaux-fortes, 1/3
63 x 45 cm (chacune, encadrée)
Extorsion de l'argent, 1994
Acrylique sur papier collé en plein sur contreplaqué
4 éléments
30 x 21,5 cm (chacun)
Collection de Richard Cauchon, Montréal
- La Concorde*, 1992
Acrylique sur contreplaqué
220 x 100 cm
Collection du Conseil des Arts du Canada,
Banque d'œuvres d'art du Canada, Ottawa
- Argumentation logique*, 1993
Acrylique sur contreplaqué
71 x 50,5 cm
Collection du Conseil des Arts du Canada,
Banque d'œuvres d'art du Canada, Ottawa
- Suite mythologique*, 1993
Acrylique sur contreplaqué
56,5 x 37 cm
Extorsion de la promesse, 1994
Acrylique sur papier collé en plein sur contreplaqué
4 éléments
36 x 28 cm (chacun)
Collection d'Éric Gagnon et Raymond Synnett, Montréal
- Colloque particulier*, 1993
Acrylique sur contreplaqué
65 x 40 cm
Theft of Intellectual Property, 1995
Acrylique sur papier collé en plein sur contreplaqué
157 x 162 cm
Collection de Hans Black, Montréal
- Suite mythologique*, 1993
Acrylique sur contreplaqué
55 x 38,5 cm
Collection du Conseil des Arts du Canada,
Banque d'œuvres d'art du Canada, Ottawa
- Vol qualifié*,
Vol qualifié (bis), 1994
Acrylique sur contreplaqué
Character Assassination, 1996
Acrylique sur contreplaqué
183 x 121 cm
Collection d'Hydro-Québec, Montréal
- A Commissar, a Squire and Others in the Country Side*, 1998
Acrylique sur contreplaqué
122 x 183 cm
Collection d'Andrew Barker, Boston
Avec le généreux concours de Artcore/Fabrice Marcolini Gallery, Toronto
- El Matador Practising, Being Disturbed by an Unidentified Activist*, 1998

Acrylique sur contreplaqué
122 x 183 cm
Collection particulière, Toronto
Avec le généreux concours de Artcore/Fabrice
Marcolini Gallery, Toronto
*A Hunting Hound with Two Travelling Salesmen
on the Meadow*, 1998
Acrylique sur contreplaqué
122 x 141,5 cm
Collection de Bruce Howard, Toronto
Avec le généreux concours de Artcore/Fabrice
Marcolini Gallery, Toronto

*Saint Sebastian Receiving Unsolicited Advice on
Professional Martyrdom*, 1999
Acrylique sur contreplaqué
124,5 x 83 cm
Collection particulière, Toronto
Avec le généreux concours de Artcore/Fabrice
Marcolini Gallery, Toronto

Two Mortal Enemies Seen from a Distance, 1999
Acrylique sur contreplaqué
65 x 89 cm

*Avant et après (Scène d'intérieur avec la référence
et l'artiste-interprète)*, 2000
Acrylique sur contreplaqué
Triptyque
86 x 69,5 cm (chaque élément)

Avant et après (Scène d'intérieur), 2000
Acrylique sur contreplaqué
Triptyque
61 x 52 cm (chaque élément)

*Avant et après (Scène d'extérieur avec le roi et le
révolutionnaire)*, 2000
Acrylique sur contreplaqué
Triptyque
122 x 85,5 cm (chaque élément)

Macheath, version 28 K, 2001-2002
Acrylique sur contreplaqué
130 x 208 cm
Collection de Artcore Gallery/Fabrice

Marcolini, Toronto

Macheath, version 14 K, 2001-2002
Acrylique sur contreplaqué
130 x 208 cm
Collection de Artcore Gallery/Fabrice
Marcolini, Toronto
Peachum, version 24 K, 2001-2002
Acrylique sur contreplaqué
174 x 130 cm
Peachum, version 12 K, 2001-2002
Acrylique sur contreplaqué
174 x 130 cm

Jenny, Macheath and Peachum, version 30 K,
2001-2002
Acrylique sur contreplaqué
208 x 210 cm

Jenny, Macheath and Peachum, version 15 K,
2001-2002
Acrylique sur contreplaqué
208 x 210 cm

*Visite d'un artiste incognito, de trois personnes
travaillant dans les arts et du Sewing Circle*,
2003
Acrylique sur contreplaqué
Triptyque
20 x 40,5 cm; 45 x 60 cm; 68 x 90 cm

*Groupes d'artistes autonomes attendant les
directives*, 2003
Acrylique sur contreplaqué
Triptyque
20 x 40,5 cm; 45 x 60 cm; 68 x 90 cm

De mon apport dans la pratique de l'art, 2003
Acrylique sur contreplaqué
Triptyque
20 x 40,5 cm; 45 x 60 cm; 68 x 90 cm

*Visite pour m'apporter quelques précisions
à mon sujet*, 2003
Acrylique sur contreplaqué
Triptyque
20 x 40,5 cm; 45 x 60 cm; 68 x 90 cm

KAMILA WOZNIAKOWSKA

Gravity, Malice and Painting

ALTHOUGH SHE HAS KEPT A RELATIVELY LOW PROFILE, THIS HAS NOT PREVENTED KAMILA WOZNIAKOWSKA, A MONTRÉAL ARTIST OF POLISH EXTRACTION, FROM BEING VERY ACTIVE, MAINLY IN PAINTING AS WELL AS IN PRINTMAKING, FOR ALMOST TWENTY YEARS. ON A FIRST READING, IT WOULD APPEAR THAT, IN HER WORK AS A PAINTER, SHE WAS DRAWN TO THE EFFERVESCENT CHARACTER OF PAINTING AT A TIME THAT SAW A REVIVAL OF HEAVILY EXPRESSIONISTIC FIGURATION—A DEVELOPMENT ATTESTED BY THE ARTIST'S VERY FIRST WORKS.

And yet, that sizable portion of the population that does not necessarily visit galleries or museums, and perhaps does not even know her name, will probably have had an opportunity to see at least one of Wozniakowska's public pieces. I am referring specifically to a large-scale painting executed in 2000 and composed of several images of identical size arranged in a grid pattern, a work that could be seen, until quite recently, on the north wall of the National Theatre School in Montréal.¹ The connection between this work and the present exhibition will quickly become evident, given that Wozniakowska's painting is associated with certain immediately identifiable formal characteristics.

While it makes use of figuration, Wozniakowska's painting stands clearly apart from that of other contemporary Québec artists. And it accomplishes this through a more or less systematic use of the grid, a practice of some years' standing associated with the repetitive character of images marked by variations that import a narrative element even into their (usually classical) treatment. Moreover, by variously focusing—sometimes with a large dose of irony and humour—on the relationships that individuals maintain within society, the artist's work, however pictorial its pursuit, is, by the same token and with the same constancy, an investigation of the darker aspects of the human soul. Drawing aesthetically and philosophically on a number of historical sources, Wozniakowska seems to consider the Age of Enlightenment as a veritable crucible for her imagination as well as a key foundation for all her work.

Wozniakowska's paintings—and in all likelihood it is this that gives them their added peculiarity—also bear the (sometimes obvious) traces of the etcher's art, a practice that sporadically parallels that of her painting. In her prints, which abound with animal and other motifs that we will subsequently see, the artist betrays iconographic references stemming, notably, from mediaeval illuminated manuscripts and satirical engravings from the time of the French Revolution—influences felt also in her painting. In her series of prints and in those paintings where the grid first emerges out of four elements or miniature scenes, literature, and that of Sade in particular, enjoys a key place as a complement to the image.²

Of Form

It seems that the repetition of playlets or miniature scenes and their arrangement in checkerboard or grid patterns—one could not suggest a better description of Wozniakowska's painting—began in the mid-1990s. In these paintings, only a few details (associated, usually, with the characters' poses and their positions relative to the space of the painting and to one another) vary from image to image, as if the situations in which they find themselves were unfolding within a given time frame. Although not exhaustive moment-to-moment representations of action (such as we find in the work of Muybridge, for example), her paintings' components give us, within arrested instants of time and motion, what could pass for "snapshots" of specific moments in the development of a situation. Before

1. This work, which appeared in the exhibition *Plein ciel*, is titled *Deux personnes autorisées infusant les nouvelles valeurs morales, sociales et esthétiques dans le tableau* (2000). Until November 2003 it could be seen at the southeast corner of Laurier and Drolet streets in Montréal.

2. I am referring here to the twenty-one prints engravings executed in 1992 and grouped under the name *Figures pour mes amis qui boivent, mentent et me volent*. The painting series were as follows: *Suite cynégétique* (1991-1992); *Série mythologique* (1993); *If It's Painted, It's True* (1994); *Tableaux didactiques* (1995-1996); *Impostures* (1997-1998); *Before and After, Blue Series* (2000); *Whores, Thieves and Murderers. On the Timeliness of the Work of J. Gay and B. Brecht* (2001-2002); and *Visites d'atelier ou le Travail dans un environnement hostile* (2003-2004).

turning to such a proliferation of scenes, the artist had already adopted certain variations in her painting. But these variations, instead of being grouped together in one and the same work, were distributed across series of separate paintings, such as *Suite cynégétique* (1991-1992) and *Série mythologique* (1993).

This main characteristic was combined, initially, with repeated instances of a neutral, restricted space within which the same characters reappeared from scene to scene. Then the setting of the action became more detailed, in the process losing more and more of its neutral character. At the same time the characters changed, moving gradually from stylized figures with (at most) barely discernible heads, toward more individual attributes of dress and, indeed, of facial expression. Finally, a more pronounced set of gestures appeared, an unmistakable allusion to pantomime in that it established itself as a corporal language which, aside from its effect of strangeness, had the quality of a sign.³ In fact these images, which exhibit some similarities to the caricatural qualities of the *commedia dell'arte*, sometimes displayed such theatrical potential as to doubly characterize a work that was already quite theatrical in itself.

Little Theatres

The theatrical quality of this form of painting arises from a number of elements, among which is the express desire to showcase the exaggerated interaction of the protagonists and the meaning with which this dynamic is imbued. Lending itself to a staged effect, each image, when seen from the perspective of its constituent parts, is reduced to its simplest expression with a view to maximum visual effect. There is a clear preference for sparseness, for a certain schematization and foregrounding of these images that bespeaks a desire to establish immediate and effective communication.

In the interests of greater visibility and display, each scene is constructed theatrically with a “viewer” in mind. And all this takes place within a series of windows (cf. Alberti⁴), in sorts of fully transparent display cases, miniature scenes in the foreground of which

one sees protagonists in a kind of performance whose value is more one of intensity than of substitution. In her earlier paintings, which present only two or three of them at a time, Wozniakowska has her characters involved in exchanges and physical contacts marked by a form of violence that is, if not obvious, at least implied. With the enhancement of action in mind, her representational space would gradually change from a sort of rounded podium on which the protagonists stood (in the earliest series) to a completely bare and neutral stage that, with the help of an appropriate colour scheme, clearly revealed what was taking place. Then, at a later stage, a more elaborate architectural setting playing a radically opposite role would complement and support the relationships of the protagonists.

Complementing the environment in which they find themselves, the protagonists, who are rather standard in appearance—like actors, they seem to prefer facing us “viewers”—wear neutral costumes that vary with the series. The emphasis falls on the colour of their clothes, which obviously bestows greater visibility on their identity and actions, on an ostentatious and remarkable corpus of gestures already commented on. A figure will, at times, draw our attention by wearing darker clothes than those worn by the one next to it; at other moments, a two-tone costume, brighter on the upper body than below, cuts the protagonist’s body chromatically in half, while the same tones, in inverse order, appear on the body of his or her companion.

3. The eighteenth-century French dancer and choreographer Jean-Georges Noverre was one of the masters of this form of expression, which he codified.

4. Leon Battista Alberti, a fifteenth-century Italian humanist and architect, compared paintings surfaces to windows in his treatise *De pictura* (1435).

From Past to Present

A perusal of the entire body of art created by the artist over the last fourteen years—ranging, for example, from *Portrait collectif en pied* (1991) to *Theft of Intellectual Property* (1995) and *Peachum, version 24 K* (2001-2002)—reveals a type of work that is, on the formal level, at the juncture of past and present. From the past, the most immediately obvious aspects are the classical treatment and the previously noted allusions to pantomime. Those of us most familiar with the iconography of the history of painting may have already recognized motifs as diverse as Antonello da Messina's *Saint Sebastian*, a figure from Millet's *Angelus*, Velázquez's self-portrait in *Las Meninas*, etc., as well as all those figures found first in works by Bruegel, de Longhi, and others, up to and including certain effects of chiaroscuro inspired by Rembrandt's *Night Watch* (see *Portrait collectif en pied*).

In a more allusive vein (with the exception of some scattered identifiable quotations), references to eighteenth-century English painting (William Hogarth, George Stubbs) are also associated more generally with the *Conversation Pieces*, which owe so much to the art of Antoine Watteau, to take the most notable influence.⁵ All of these painters, who shared a distaste for ossified art forms, freed themselves from old conventions while remaining demonstrably open to other artistic disciplines, like theatre, for example—as was the case with Watteau. Wozniakowska's art, which draws upon the vast iconographic and philosophical resources of the eighteenth century, is permeated by such references. Indeed, a brief glance at it may be enough to convince us that there are touches in it of Watteau, that quintessentially ironic figure known for various innovations: figures viewed from behind; one and the same individual presented in different poses; the use of the same figure to present several characters. The construction and development of Wozniakowska's paintings benefit from these references, as do her characters, particularly in the variety of their poses.⁶

On the other hand, in a form of serial art such as this with its clear allusions to the systemic parsing of motion, in the stiffness of the human figures' choreographed poses, in the grey monochromes of some of the paintings, and in those so subtly changing images that transform themselves across the variety of their presentations, several quite contemporary forms of expression are more or less intended. For film plays a role in Wozniakowska's art, as do photography (Marey, Muybridge) and even video—quintessentially an art of temporal reconciliation, but one known also for levels of description and observation, that finds echoes in the artist's work—certainly not one of its lesser attributes. And, lest we forget, there is also a nod in the direction of comic books.

The Knot and Meaning

In the formally narrow framework within which they have their being, Wozniakowska's characters are also bearers of meaning. Essentially through their corporal expressions, which change from scene to scene, a story tends to be told, or at least strongly suggested. Capped with eloquent titles, these pronounced and almost calligraphic gestures, which in most cases shore up the dynamics of interaction, serve as signposts to the meaning of the characters' relationships. Despite everything that has been said so far, however, there is always room for reasonable doubt with respect to what is really going on between them, always room for interpretation; for these images sometimes have an "obtuse" character, in the meaning of the term as used by Roland Barthes.⁷

The works that the artist executed in the early 1990s feature, for the most part, two or three characters that seem welded together, or at least inseparable. Headless, or equipped (in lieu of a face) with a strong physical presence, they are locked in a frantic struggle that forms a sort of fleshy nucleus, a knot—expressive of union and pulling apart—that cannot be untied, that is at once very painterly and invested with a strong psychological charge. In these physical encounters, which would shortly evolve toward a form of acrobatics or

5. Ronald Paulson, *Emblem and Expression* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975), p. 104.

6. *Ibid.*, p.163.

7. Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, translated by Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1991), p. 47-59.

gymnastics (with the shift in meaning that this implies), unequivocal power relationships come to replace the initial tensions in which the prevailing dynamics were those of conqueror and conquered; and this has such a recurrent and fatal quality in this painting that the visitor is but a step away—and a short step away at that—from considering the work as a whole to be a sombre portrait, but not without humour, of human nature in all its complexity.

In the broad range of scenes presented by the actors there are certain images which, despite the seriousness of those around them, take on a humorous character that sometimes slides over into the grotesque. In retrospect, however, the grotesque is far from confined to a few scattered images; for this dimension, which never seems very far in the background, characterizes sizable portions of Wozniakowska's earlier work—depending on the point of view adopted. And it is affirmed more fully in a number of her recent pieces. But this is not the prerogative only of Wozniakowska's images and content because, in this regard, some of her titles are very eloquent: take, for example, *Saint Sebastian Receiving Unsolicited Advice on Professional Martyrdom*. Sometimes, too, the grotesque emerges from the juxtaposition of a title and a scene, which then lapses into a form of caricature (*El Matador Practising, Being Disturbed by an Unidentified Activist*). Finally, the repetitive nature (a cumulative effect) of the kinds of scenes one witnesses in these paintings predisposes us—the phenomenon is not unknown—toward a certain type of humour: “The comic requires movement, repetition (which is readily obtained in the cinema), or typification (which is possible in drawing....”⁸

Discourse and its Object

“In order to tell a story, the painter possess only one moment: the one he will immobilize on the canvas; hence, he must choose the moment well, affording it in advance the greatest possible yield of meaning and of pleasure....”⁹ In this connection, one can say that Wozniakowska

accumulates “pregnant moments”¹⁰ since her painting is made up of selected instants. Depending on the subject, there can be many moments such as these which leave little doubt as to their meaning, marked as they are by confrontation and the expression of aggression or hostility, or by derision, sarcasm and irony. If the meaning of some such moments seems less obvious, more ambiguous—as if we were dealing with some ancient body of gestures whose code is unclear to us today—the context created by the preceding moments will tend, depending on the instance, to strongly influence our reading of the most sibylline among them. Moreover, each select moment will generally have (somewhat as in Brecht's work) a social coloration¹¹ that always relates to the individual—one of the main focuses of Enlightenment philosophy—to that favourite subject whose actualization is conceivable only within the context of society, in his or her relationship with others.

It seems fairly certain that a significant part of the critical content of this painting mainly concerns this subject and its relationship to others, and does so with all that satire and humour with which the artist's gaze is so clearly generous. Like genre painting, which Wozniakowska consciously draws on from time to time, all of this work involves a dimension of moral commentary and social criticism that cannot be ignored.

Within the whole body of themes observable in these paintings, where man, in the variety of his conduct vis-à-vis others, is always at the centre, the abusive behaviour, deception, villainy, aggressiveness and hostility that he frequently either exhibits or falls victim to—“Man is a wolf to man,” in Thomas Hobbes's rendition of a Latin saying—are at the centre of discourse. Ultimately, one could say that, in the best reading of the situation, a part of this behaviour attests to the raw and abundant vitality of the individual, expresses a significant and undeniable feature of his deepest nature: The encounter with the other, who is simultaneously similar yet different, is part of the construction of his identity. In the worst of cases, however, the aggressive instinct threatens to pull him back into his

8. *Ibid.*, p. 14.

9. *Ibid.*, p. 93.

10. G. E. Lessing used this expression in his discussion of Laocoön.

11. The “gestus social” is a gesture or set of gestures in which one can read an entire social situation. Roland Barthes, *op.cit.*, p. 93-94.

12. Translated from Françoise Armengaud, “Animalité et humanité,” *Encyclopedia Universalis: Les Enjeux*, 1990, vol. I, p.19.

13. *Ibid.*, p. 22.

animal nature, into the domain of the beast (that favourite figure of alterity¹²)—a link that, historically, has always been felt insofar as “energy and aggressiveness are the cornerstones of animal life.”¹³ And this is also a dimension that Wozniakowska’s painting tends to recall, to cause to emerge in certain characters. Incidentally, in the late eighteenth century (we come back to it again), the face of madness was borrowed from that of the animal, which also served to condemn the failure of human beings to come to terms with their own ideal.

Those other works in which the individuals depicted observe, consider and size each other up much more frequently than they openly attack one another, where silent competition takes the place of outright hostility, tend to show, with humour and a hint of malice, other forms and faces of human stupidity, which the artist unearths and conveys with great sensitivity and imagination. Consider, for example, *The Reason Why Cain Killed Abel* (1996), *A Hunting Hound with Two Travelling Salesmen on the Meadow* (1998), or *Mary Magdalena with Two Handlers on the Beach* (1998).

Painting

Finally, the powerful narrative and psychological impact of these paintings might almost cause one to forget or neglect the task of painting itself and the relevance of the reflection that goes into it. An initial glance tells us that, aside from the paintings’ main characters, whose positions or poses change from one scene to the next, a sizable portion of their images relies (or partially relies) on a certain number of relatively unchangeable visual data. Like a backdrop repeated from scene to scene, these bring out or situate the action, somewhat as in a comic book or animated film. Such recurring visual elements might include, for example, a specific decor (*Macheath, version 28 K*), a cloudy background (*Macheath, version 14 K*) and even an icon (Mary Magdalene, Saint Sebastian). Curiously, these suggest a negation of the specificity of painting just at that point where painting, by force of circumstance, comes to rely on its qualities of uniqueness and originality.

In its repetition of gestures intended to provide, within each of a painting’s constituent units, responses to a specific setting where the scenes unfold, the artist’s undertaking—despite what a superficial view of it tells us—is highly illusory and goes far toward foregrounding the actual work of painting, which is ever similar yet never identical. In the boldness of this endeavour, and in the challenge it poses for the painter (in the guise of mechanically produced appearances), there is a singular and very ironic way of dealing with painting’s powers and unique character.

Wozniakowska’s works from the early 1990s left no doubt as to their uniqueness, so ample, lively and legible were the gestures (the always different traces) they contained. More recently her brushwork, but for a few details, has become increasingly discreet and much more subtle, so much so in fact as to provoke a fleeting doubt about the very nature of painting. But let there be no mistake: The artist’s manner affirms, and affirms through absurdity, the unique character of paintings as objects. For the repeated and identical portion of each series is a lure that, beyond a certain point, admits it is lying and does nothing to hide the fact. In this we recognize one and the same signature: Wozniakowska’s irony, as it appears in a number of sketches, the ambiguity that marks certain situations, the same half-serious half-comic sense that the work conveys and that helps, together with other things, to confirm her uniqueness among contemporary Québec painters.

Gilles Godmer

(Translated by Donald McGrath)

KAMILA WOZNIAKOWSKA

On Painting as a Crime

“THIS DESTRUCTION, ABOUT WHICH MAN BOASTS, IS JUST AN ILLUSION; MURDER IS NOT
DESTRUCTION; ITS PERPETRATOR CAN ONLY VARY THE FORMS...”

SADE¹

Kamila Wozniakowska's work begins with a study of communication. Once she has delineated the space of the picture, spread out to view like a worktable, the artist addresses the theme of language, which constitutes the work's prehistory. The titles of the pictures, the series and the exhibitions reflect exactly that: They are *Pièces de conversation*. Although solitary utterance is evoked at first, a process of division has already begun: A body stretched out on a table in the 1990 *Soliloque* is cut into two parts at the conspicuous joint between two plywood panels. This introduces the blueprint for Wozniakowska's body of work: A pair of interacting figures. The title *Ainsi le soliloque se travestissait en dialogue* reflects this interchange in critical terms. The artist analyzes the situation of language by reducing a forum to a soliloquy, and by staging the retreat into oneself that characterizes all her protagonists and the denunciation of the sham of all communication that runs through her entire work. We must approach these pictures through the issue of language, since it applies in its entirety, from the titles to the literary references, from the variety of languages to the narrative allusions, from the representation of verbal interaction to the arrangement of gestural language.

We might think that such a deconstruction of communication is an attempt to dismantle discourse. Let us instead propose that it is a process of language creation, sustained by a breathtaking lucidity. The battling figures in the 1991 paintings embody the violent component in the will to communicate. This *Modus vivendi* is the point of departure: blending bodies, arms

closed, head missing, battle or dance movements. Captured in a *Portrait collectif*,² the creatures are unable to extricate themselves as individuals in order to convey ideas and communicate. What must be done, then, is to unravel the knot of bodies. A language is created, not from empty space but from out of the chaos of movements, forces and forms. The first step would be to find out what is knowable. Wozniakowska's painted line of thought is an attempt to establish formal criteria and explore representational codes. In the 1993 and 1994 works, the bodies undergo an arduous process of separation. They seem to grapple with each other as they try to acquire a separate identity. In a piece from the *Série mythologique*, two figures facing each other, one foot braced against the other's, struggle to break free from a mutual armlock. Their symmetry suggests a mirror effect. In fact, all the paired figures wear similar or identical clothes, and they display no individuating traits (facial features, physical or psychological characteristics). Thus, the division of one into two does not result in two distinct individuals, but rather a duplication of the same individual. The bogusness of the operation is denounced in sensationalist titles that have no apparent connection to the scenes portrayed: *Vol qualifié*, *Flagrant délit*, *Abus de pouvoir*. The violence of the crime, thus stigmatized, tells us that a division of unity and a splitting of the subject are required for social contact, communication and language to occur.

The artist executes a double play, herself divided as someone who acts and someone who adopts a conscious irony, someone who works both sides of the mirror. In any event,

1. Translated from Sade, Marquis de, *La Philosophie dans le boudoir* (Paris: Gallimard, Folio collection, 1976), p. 108.

2. *Portrait collectif en pied* (Standing Group Portrait), 1991. We are reminded of Muybridge's photographic plates of grappling wrestlers in his *Animal Locomotion* series (1887).

a distinctive character type crops up in the next paintings: separate bodies, seen standing in close-up and centred in a rectangular space, against conventional background scenery, impersonal but animated. In *Vol qualifié* this character begins the pairs dance as it experiments with the steps and interactions. Presented as an acrobatic figure carried by its double, which is outstretched on the ground, it mimes the act of taking off, but in reverse. The wordplay reveals the duplicity of the representation: This pathetic flight by a figure battling against gravity is an appropriation, a theft, of a real takeoff. Similarly, *Extorsion du bien* portrays the extraction of a separate body from a morass of forms and forces. Attached to the back of the red figure are the hands of another character, as if the figure represented the law which denounces this theft, this coercion of individuality, this abuse of being, and which, if it cannot prevent these things, seeks to repress, condemn and punish them. Thus, both language and subject are created out of the inevitable violence of social connection, from the tensions between bodies, and from the conflict between the law and its transgression.

The Language of Crime

The references to Sade are therefore appropriately applied to the series of etchings. The systematics of the series represents the combinatives that are required for language to function. It consists of a repertory of figures that populate three series of seven prints, each forming of a window divided into four rectangles: $3 \times 7 \times 4$, or an 84-panel storyboard. Each print contains the same elements arranged in varying positions and relations (boar, person, picture, bottle, bundle of firewood, etc.) This collection of images evokes diverse types of repertoires: children's picture books, alphabet primers, a pack of cards (a hanged man recalls Arcanum XII of the Tarot of Marseille), etc. This formal and apparently random research is accompanied by a text. Below each group of four rectangles is written a quote from Sade, which can only act as a commentary on the work, but which overturns the relation

of the text to the image, as if the etchings illustrated the quotation. The division of the subject penetrates the narrative structure, as the artist has added her signature under the figures, numbering the etchings at the left and dating them on the right, while the bottom quadrant of the space has been reserved for the quotation, under which Sade's name is written in parentheses as a formal echo to the artist's name. Thus, artist and writer share the workspace, counterpoised between the annunciation of the law and its transgression, between the false relation of the illustration and the attempt to construct an imaginal language. The content is markedly random, absurd and darkly humorous, while the Sadean text asserts a will to speak, gravity and thoughtful strength. In addition, the images are read in a kind of opposition, since each quadriptych forms a separate system, whereas the text connects the etchings in a series.³ We could speak of a battle between text and image to see which one will prevail.

The extracts are taken from *La Philosophie dans le boudoir* (published in English as *Philosophy in the Bedroom*). Instead of the boudoir scenes, however, Wozniakowska chooses to focus on the heretical author's philosophy. It is therefore Sade the moralist—or immoralist, if you prefer—who intercedes below the etchings with passages from the lengthy philosophical speeches that occupy the heart of his novel. The title of the triple series of etchings, *Figures pour mes amis qui boivent, mentent et me volent* (Figures for My Friends Who Drink, Lie and Rob Me), seems at first to imply a revolt or denunciation of these exploitive, so-called friends who are committed to evil, or else it betrays an attitude of fatalistic acceptance. The images may refer somewhat to these crimes in the storyline fragments (temptation, the act, the consequences, the punishment). Since Sade's words justify immorality, calumny, theft and murder, the artist thus provides her "friends" with alibis. These "figures of speech" are offered as a language to be explored and practised.⁴

This means that painting itself is not innocent. It partakes of this immoral system (rectangular pages or pictures often appear

3. Note that the language of words intrudes into the language of image, as some of the quadriptychs include interior titles, such as "Travaux pratiques," "Informations contradictoires," "Tableau de chasse," "Faisandage" and "Liberté / surveillée" (an expression divided into two side-by-side images), not to mention the Latin inscriptions that are sometimes etched on the compositional elements. For example, the warning, "Cave ab homine unius libri," which means, "Beware the man of one book," serves as a maxim for the ironic detachment that informs all Wozniakowska's works, including her usage of Sade's writings. The quotations from this author achieve a notably visual effect, since the artist cut and pasted only segments of paragraphs and sentences. The result is a text full of holes, with numerous ellipsis points in parentheses, in an ironic twist of censorship turned against the Sadean text. The following is an example: "Punish the man neglectful enough to let himself be robbed, but proclaim no kind of penalty against robbery; consider (...) whether it does not put (...) in harmony (...) the most sacred of Nature's movements, that of preserving one's own existence at no matter whose expense."

in the etchings). Sade, too, sets up his sexual scenarios with the help of representational codes: “(The position is arranged.) Yes, that’s it; the best possible, my friends! In truth, it is a pleasure to order paintings from you; there is not an artist in this world who can execute them like you!”⁵ What Wozniakowska discovers in the novelist and essayist is not so much a moral discourse, a criticism of the prevailing morality and a justification of crime, as a method to invent discourse. Roland Barthes, in his *Sade, Fourier, Loyola*, defines the objective of Sadean discourse as “reasoned crime”:

To reason means to philosophize, to dissertate, to harangue, in short, to subject crime (a generic term designating all the Sadean passions) to a system of articulated language; but it also means to combine according to precise rules the specific actions of vice, so as to make from these series and groups of actions a new “language,” no longer spoken but acted; a “language” of crime⁶

The essayist shows how a discourse of the body is constructed from posture, the basic unit, which is submitted to the operations of forming paintings, figures and scenes. Sade’s writings therefore function as a combinative, a poetic art in action. This process of deploying the elements, positions and variations defines the artist’s compositional strategy. From the Sadean grammar, she also retains a principle to be explored in her later works, that of saturation. Barthes formulates this rule of exhaustiveness as follows: “In an ‘operation’ the greatest number of postures must be simultaneously achieved.”⁷ In just this way, Wozniakowska multiplies the *tableaux vivants* within her large works and succeeds in producing an impression of simultaneity despite the succession of scenes. In the etchings, however, the individual is an object like any other, indiscriminately positioned in the composition along with objects, animals, spaces and images. The 84 panels accumulate a boundless language, a system of variations that makes and then destroys sense, signs arranged arbitrarily on a blank background (black or white, it makes no difference).

Sade’s apology for theft constitutes at once a critique of classical ideology and the sole strategy to oppose it. Barthes’ analysis, which can apply equally to Fourier and Loyola, seems to describe the fundamental justification for Wozniakowska’s project, which refutes the myth of innocent discourse:

The only possible rejoinder is neither confrontation nor destruction, but only theft: fragment the old text of culture, science, literature, and change its features according to formulae of disguise, as one disguises stolen goods.⁸

Now the radical decision of the artist to work from pictorial references becomes clear, why she endlessly comments on the history of art and constantly draws from cultural, mythological and literary reserves. Any attempt to connect this art to a movement, somewhere between metaphysical painting and hyperrealism, or between classicism and surrealism, would be misguided. The categories of originality, creation, subjectivity, imagination and emotion are all rejected.⁹ We can conclude by this that her “friends” who lie and steal are artists as well, and that Wozniakowska offers them criminal opportunities to plunder, images to usurp (which are nevertheless not her personal property, which seem to be “stolen goods” already). We can also include the art buff, the spectator and the critic, all friends of this generalized sham called art. A number of titles propose variations on this theme: *24 Tentatives de réécriture de l’histoire, Vol de propriété intellectuelle, Corrigé pour la postérité*.¹⁰ Mirror texts on an imposture that denounces itself.

The Primeval Murder

After 1995, a characteristic method of composition begins to show up in all the subsequent works. The basic building block has been established and the work as a whole grows in complexity. The process of subdivision begun by the *Figures* etchings intensifies: Each painting is divided into several rectangles, paintings within paintings that propose variations on the same scene, in the same setting, with the

4. For Sade, everything is a question of language. The novel itself is a narrative in dialogue form and a kind of “theatre of crime.”

5. Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, p. 262.

6. Translated from Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Éditions du Seuil, Tel Quel collection, 1971), p. 32.

7. *Ibid.*, p. 35.

8. *Ibid.*, p. 15.

9. The coldness of Sade is expressed formally below one of the prints: “Believe me, the pleasures that are born of apathy are worth more than those that arise from sensitivity.” (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, p. 257)

10. A 1997-1998 series is entitled *Impostures*.

same protagonists. Several arrangements are tried out, framed either vertically or horizontally: 3 x 3; 4 x 2; 4 x 3; 5 x 4, etc., in a seemingly endless process. However, the decomposition of the visual field through the multiplication of images (as in a kaleidoscope) can only go so far before perception becomes impossible. And so Wozniakowska returns to more rational structures in her more recent work: 3 x 3 and 4 x 2 for *Macbeth* and *Peachum*. Her experiments with limits produced a 1999 work that is emblematic of this search. In *Two Mortal Enemies Seen from a Distance*, which does not present an excessive decomposition of the perceptual field (3 x 3), although it is still a small painting, two figures at loggerheads are seen so small and so far away that the nature of their relation is obscured: combat, conversation, a side-by-side stroll, collaboration, merger? The bodily confusion characteristic of the 1990 and 1991 works finds an echo here, but the intellectual and emotional mission is not to separate them. Rather, Wozniakowska practises a radical art of distancing. In this work, which acts as poetic art, the emphasis is inverted. While the figures flee from our regard and risk being expelled from the visual field, the repeated setting projects itself onto the foreground, an empty plain under a cloudy sky. A conventional, referenced landscape like a painted backdrop in a theatre before which the act will play. Careful observation reveals that the main event is the variation of shadows on the ground produced by the passing clouds.

Also starting in 1995, crime moves to the forefront of the scene. Murder is evoked in many of the titles: *Road Kill*, *Character Assassination* and above all *The Reason Why Cain Killed Abel*. The foundation for a language is based on more than tension, conflict and the violent separation of the subject. Two mortal enemies confront each other in order to produce the necessary variations for the constitution of a language. They cannot elude the act by distancing. A boundary work, *The Reason Why Cain Killed Abel* is characterized by its monumentality (it is the largest picture painted by the artist so far) and its extreme multiplicity (6 x 5 vertical rectangles). Strangely, the two red

figures on a yellow background seem more in agreement than in opposition. Often in parallel or synchronous stances, they appear to be searching for a common pantomime. This *pas de deux* repudiates the ritual murder described in the Book of Genesis, as if the two enemy brothers did not fall into battle but instead worked together to develop a common language. Perhaps the title could offer an explanation. Rather than take the interrogative form “Why Did Cain Kill Abel?”, it consists of an assertion that answers the question: “I Will Tell You The Reason Why Cain Killed Abel.” Victor Hugo saw in this biblical episode an original sin as significant as Adam and Eve’s. His renowned poem, *La Conscience* presents Cain as a symbol of the human race, and demonstrates that his murder was the birth of lucidity more than guilt.¹¹ For Wozniakowska, original sin leads to the creation of a new language, a system at once textual and pictorial.¹²

In the 1998 pictures, the settings and titles get even more complex, with additional figures, animals and accoutrements, painterly references, narrative fragments and telescoped sequences. Often the title itself is a satirical commentary on the critical clash of eras, ideologies and aesthetics: *Saint Sebastian Receiving Unsolicited Advice on Professional Martyrdom*. An essential theme that governs the work from this period on surfaces in the large mural on Laurier Avenue, in Montréal, hung on the side of the National Theatre School: *Deux personnes autorisées infusant les nouvelles valeurs morales, sociales et esthétiques dans le tableau*. This ironic phrase is part of a vast project to denounce the multiple artistic pretensions held throughout the ages: representation, morality, truth, information, pedagogy and political action. The invention of a language leads to a reinvention of art, which can be accomplished only at the expense of virulent criticisms. Here, the canvas rendered in twelve versions (4 x 3 in an oblong format) represents a horse and rider in colour.¹³ Two figures in black and white arrive to hijack the image. They try out the horse, one fights with the rider, seduces him with a quotation from Mary Magdalene,¹⁴ mounts him like a horse, and so on. In the final image, one of

11. “The eye was in the tomb and looking at Cain.” Translated from Victor Hugo, “La Conscience,” *La Légende des siècles*, first published in 1859.

12. Michel Thévoz, in his *Essai sur la peinture de David*, identifies this kind of rupture, asserting that the 1793 painting *The Death of Marat* constitutes “the first manifestation, in a historic flash of insight, of what would become Modern Realism.” Translated from Michel Thévoz, *Le Théâtre du crime* (Paris: Éditions de Minuit, 1989), p. 53.

13. A painting by George Stubbs.

14. Here the artist is quoting her own work, *Mary Magdalene with Two Handlers on the Beach* (1998).

the black figure holds out his arm, seeming to say, "There! We did it!" as if he and his companion had definitively appropriated the mount. A pitiful victory. During the entire "story," the saddle remains on the ground, as it does in the first frame. Here is a demonstration that demonstrates nothing, although it effects a radical updating of the structures of discourse and the relationships of power.

Distance and Vertigo

Everything divides into itself, I suppose.
Samuel Beckett¹⁵

It is no surprise, therefore, that the artist's approach has recently been associated with the school of the theatre of Bertolt Brecht, whose creative approach placed reason above emotion. The works that reference the main characters in the *The Threepenny Opera* make up a series entitled *Whores, Thieves and Murderers. On the Timeliness of the Work of J. Gay and B. Brecht*. In this series, Wozniakowska draws from different eras of satirical works that parody operatic rituals and classical theatre and condemn social corruption in general. The stage directions of the Brecht play begin as follows: "Beggars are begging, thieves thieving, whores whoring. A ballad singer sings a Moritat."¹⁶ Let us add: a playwright is writing a play, a painter is painting. For several years now, Wozniakowska's work has staged characters that are trapped in their social roles (clerk, gentleman, bullfighter, travelling salesman, king, revolutionary, activist, trainer, etc.). Despite the fragmented dramatization, the behaviours remain enigmatic, preserving their peculiarity. The division of each work in this

series into two versions corresponds to a twofold definition of space: In *Peachum, version 24 K*, for example, the backdrop is formed by a colour reproduction of a view of Vienna by Bellotto, while in the other half of the diptych, *Peachum, version 12 K*, the historical and cultural setting disappears, and the couple made up of the exploiter Peachum and his young victim, a street urchin, is presented in black and white on a grisaille background under an indistinctive sun and sky. It is as if the first painting had analyzed itself, splitting scene and setting in order to denounce its own artifice. A bitter irony. Brecht wrote of Peachum: "His crime is the way he sees the world."¹⁷ And so, in the first version of the painting, Wozniakowska places the criminal and the perpetration of the crime in relation to a suspect vision of the world, which she removes in the second version.

What ties all this to Brecht is the theory and aesthetic of distancing which he developed in a number of his essays and which he applied to his theatre. The distancing effect realizes the refusal of identification and neutralizes the illusion of representation, opening up the possibility of a historical vision and a critical attitude. The final gesture in the Laurier Avenue mural corresponds to Brecht's stage direction: "The actor must invest what he has to show with a definite gest of showing."¹⁸ However, considering the current nature of this work, the artist belongs within a long tradition of "painting within a painting." In 1728, John Gay wrote *The Beggar's Opera* as a parody of earlier operatic forms. Two hundred years later, Brecht offered his own interpretation of the play. To comment on this process already produces a distancing, and this

15. Samuel Beckett, *Malone Dies*, translated from the French by the author (New York: Grove Press, 1956), p. 4.

16. Bertolt Brecht, *The Threepenny Opera*, in *Plays, Volume 1*, translated by Desmond I. Veseley and Eric Bentley (London: Methuen & Co. Ltd., 1960), p.99.

17. Translated from Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre* (Paris: L'Arche, 1963), p. 50.

18. *Ibid.*, p. 148. The fact that this mural is tethered to a theatre school is rich in meaning.

critical echo declares a distancing from the distancing itself. Previously, *Two Mortal Enemies* produced a particular perceptual effect, forcing viewers to draw close to the work, to try and adjust their vision and decode the undecodable. The act of distancing oneself from a distancing produces the vertigo effect that pervades Wozniakowska's art.¹⁹ Her technique of infinite subdivision results in the impossibility of narrative, a fragmentation of the visual field and a fundamental doubting of one's senses. The system of variations and combinative rules leads to an exhaustion of the possible, such as practised by Samuel Beckett in his writing. Gilles Deleuze has conducted a detailed analysis of this process, which also affects space: "Here, it seems that an image, poised in the void of outer space, but also in the gap between words, stories and memories, accumulates a fantastic potential energy that it detonates as it dissipates."²⁰ Paradoxically, beyond exhaustion, in this theatre of silence, through the variance of forms, Wozniakowska's works produce that kind of energy, an ironic energy.

Strangely, this vertigo of form, of discourse, brings us back to nihilism, since, according to Bernard Dort, that is the ultimate effect of the theatre of Brecht: "*The Threepenny Opera* is a window on the void: It causes a vertigo of empty space."²¹ Today's answer to the "criticism of theatre by theatre" is the criticism of painting by painting, which is a far cry from an art of certitude, advancing itself in all innocence. The paintings of Wozniakowska are fully cognizant of their crimes.

André Lamarre
(Translated by Margaret McKyes)

19. It appears that this vertigo effect is inherent in historic paintings. Michel Thévoz writes: "David conceives his compositions as a dramatist, a stage director, a set or lighting designer. The code of reference for his paintings is the theatre, in other words, a form of expression that itself originates in a dramatic text at third or even fourth hand, which, moving from code to code, seems to push reality or the original referent back to infinity." Translated from Michel Thévoz, *Le Théâtre du crime*, p. 8.

20. Translated from Gilles Deleuze, "L'Épuisé," in Samuel Beckett, *Quad* (Paris: Éditions de Minuit, 1992), p. 76.

21. Translated from Bernard Dort, *Lecture de Brecht* (Paris: Éditions du Seuil, Points collection, 1960), p. 69.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2004

Studio Visits or Working in Hostile Environment, Artcore, Toronto (Ont.), 2004.

2002

Whores, Thieves and Murderers. On the Timeliness of the Work of J. Gay and B. Brecht, Artcore, Toronto (Ont.), 26 oct.-16 nov. 2002.

2000

Before and After, Blue Series, Artcore, Toronto (Ont.), 18 nov.-15 déc. 2000.

1999

Impostures, Artcore, Toronto (Ont.), 6-27 mars 1999.

Impostures, Galerie Dominion, Montréal (QC),

15 juin-2 juill. 1999.

1996

Tableaux didactiques, Galerie Dominion, Montréal (QC), 20 août-6 sept. 1996.

1994

If It's Painted, It's True, Galerie Dominion, Montréal (QC),

12-30 nov. 1994.

1993

Lexique pictural d'un enthousiaste, Musée du Bas Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC),

14 mars-6 juin 1993.

1992

Les Tableaux de chasse, Haut 3^e Impérial, centre d'essai en arts visuels, Granby (QC),

16 sept.-16 oct. 1992.

Suite cynégétique, Galerie de l'Université du Québec à Hull, Hull (QC), 1992.

Suite cynégétique / Figures pour mes amis qui boivent, mentent et me volent, Occurrence, Montréal

(QC), 26 avril-31 mai 1992.

1990

«*Ainsi le soliloque se travestissait en dialogue*», Musée de la Ville de Lachine, Lachine (QC),

10 nov.-30 déc. 1990.

Les Pièces de conversation : gravures de Kamila Wozniakowska, La Maison du brasseur, Lachine

(QC), 18 nov. 1990-12 janv. 1991.

1986

Les Cérémonies, Galerie Diffusion III, Montréal (QC), 1986.

ŒUVRES PUBLIQUES

2002

Musiciens et chanteurs en hiver à Valleyfield, Salle Albert-Dumouchel, Valleyfield (QC).

1999

Quatre Écoles, École à L'Orée-des-Bois, Saint-Colomban (QC).

1997

Lazzi, Maison Théâtre, Montréal (QC).

Kamila Wozniakowska

Née à Varsovie (Pologne) en 1956.

Vit et travaille à Montréal.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2003

Accrochages : œuvres de la collection permanente du Musée, Musée de Lachine, Lachine (QC), 10 sept.-14 déc. 2003.

Peinture en liberté : perspective sur les années 1990, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 16 mai-7 sept. 2003.

2001

Plein ciel, Musée d'art urbain, Montréal (QC), 1^{er} juill. 2001-1^{er} juill. 2002. — Œuvres dans la ville. L'œuvre de l'artiste était installée sur la façade nord de l'École nationale de théâtre.

1998

Kitchell, Poletto, Wozniakowska, Artcore, Toronto (Ont.), 25 juin-18 juill. 1998.

1997

De fougue et de passion, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 17 oct. 1997-4 janv. 1998. — Catalogue. — Enregistrement vidéo.

Thèmes & variations : 10 albums d'estampes, Galerie Graff, Montréal (QC), 1997 [circulation dans le cadre du programme Exposer dans l'Île]. — Dépliant.

1996

Diptyques, Galerie Rochefort, Montréal (QC), 1996.

La Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec : Acquisitions 1995, Musée du Québec, Québec (QC), 1996.

1995

10th Annual International Exhibition of Miniature Art, Del Bello Gallery, Toronto (Ont.), 1995.

9^e Grand Prix de Peinture de la Ville de Saint-Grégoire, Centre d'animation de la Forge, Saint-Grégoire, France, 1995.

1994

«*Et les villes s'éclabousseraient de bleu*», Centre interculturel Strathearn, Montréal (QC), 23 févr.-3 avril 1994. — Œuvres réalisées à partir de textes de Jacques Brel. — Catalogue.

Le Lieu de l'être, Musée du Québec, Québec (QC), 14 sept. 1994-21 mai 1995. — Catalogue.

Parfum d'Ambrosius, Galerie Graff, Montréal (QC), 27 janv.-19 févr. 1994 [itinéraire : Expression, Saint-Hyacinthe (QC), 20 mars-17 avr. 1994; La Maison du meunier, Montréal (QC), 25 mars-17 avril 1994].

Peinture, Ponctuation 1994, Maison des arts de Laval, Laval (QC), 14 juill.-14 sept. 1994. — Présentée dans trois lieux. — Catalogue.

1993

Biennale Découverte 1993, Musée du Québec, Québec (QC), 28 oct.-21 nov. 1993. — Catalogue.

Esthétiques, Galerie Dominion, Montréal (QC), juill. 1993.

Parti pris peinture, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 4-28 mars 1993. — Publication.

1992

L'École de Montréal / 1^{er} volet, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal (QC), oct. 1992. — Catalogue.

Pluralité 92-93 [itinéraire : Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 15 juill.-16 août 1992; Sidac Plaza-Chaudière et Musée Méchatigan, Saint-Georges (QC), 19 sept.-11 oct. 1992; Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), 13 nov. 1992-24 janv. 1993; Galerie municipale, Palais Montcalm, Québec (QC), 3-28 mars 1993; Maison de la culture

de La Sarre, La Sarre (QC), 9-26 sept. 1993; Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC), 10 nov.-12 déc. 1993]. — Organisée par le Conseil de la Peinture du Québec. — Catalogue.

1991

En mouvement et de concert, Complexe Desjardins, Montréal (QC), 1991.

Persona, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 30 juin-2 sept. 1991. — Dépliant.

1989

Art est un luxe... moi non plus, Galerie Les Havres Gris, Montréal (QC), 1989.

Itinéraires neufs, Centre Communautaire Christophe-Colomb, Montréal (QC), 1989.

1987

Viva Vice Versa, Centre culturel canadien, Paris, France, 1987 [itinéraire : Agence d'art Taillefer-Côté-Burnham, Montréal (QC), 1987].

1986

10 x 10, Galerie Diffusion III, Montréal (QC), 1986.

Bourse McAbbie, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 12-21 déc. 1986.

Points de vue, Place du Parc, Montréal (QC), 1986.

1985

Bourse McAbbie, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 13-22 déc. 1985.

1984

Bourse Moe Reinblatt, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 1984.

TEXTES DANS CATALOGUES

1997

Lussier, Réal. — «Introduction». — De fougue et de passion. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1997. — P. 9-13

1994

Lacroix, Laurier. — «Peinture, ponctuation 1994». — Peinture, ponctuation. — Laval : Trois, 1994. — Publié avec le numéro printemps-été 1994 de la revue Trois (Vol. 9, n° 3). — P. 15-26

Mercier, Guy. — «Kamila Wozniakowska : ... la cruauté». — Le lieu de l'être : lieu de passage et portraits d'êtres. — Québec : Musée du Québec, 1994. — (Le Musée du Québec en images; 8). — P. 130-131

1992

Arbec, Jules. — «Regards sur un art qui se renouvelle». — Pluralité 92-93. — Montréal : Conseil de la Peinture du Québec, 1992. — P. 5-7

Wozniakowska, Kamila. — «[Sans titre]». — Pluralité 92-93. — Montréal : Conseil de la Peinture du Québec, 1992. — P. 30

TEXTES DANS LIVRES

2002

Bernier, Robert. — «Kamila Wozniakowska». — La peinture au Québec depuis les années 1960. — [Montréal] : Les Éditions de l'Homme, 2002. — Sous : «Les frontières imprévisibles... regards sur la condition humaine». — P. 207-209

1994

Francoeur, Cyrille-Gauvin. — «Kamila Wozniakowska». — Collection prêt d'œuvres d'art. — Québec : Musée du Québec, 1994. — (Vol. 3). — Fiche didactique. — N. p.

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2002

«Avec l'œuvre de Kamila Wozniakowska».

— Le Soleil de Salaberry-Valleyfield. — (9 mars 2002). — P. CS-12

Dault, Gary Michael. — «Character sketches in acrylic».

— The Globe and Mail. — (Nov. 2, 2002). — P. R-11

Goddard, Peter. — «Artists turns morning routine into wet nightmare».

— The Toronto Star. — (Nov. 9, 2002). — P. J-05

2001

Delgado, Jérôme. — «Des œuvres exposées sous de nouveaux cieux».

— La Presse. — (4 août 2001). — P. D-13

Mavrikakis, Nicolas. — «Tour de ville». — Voir. — (19 juill. 2001). — P. 7

1999

Dault, Gary Michael. — «Parables in pigment, told with an old master palette».

— The Globe and Mail. — (Mar. 20, 1999). — P. C-14

Mavrikakis, Nicolas. — «Kamila Wozniakowska : corps étrangers».

— Voir. — (24 juin 1999). — P. 50

1998

Bernier, Jean-Jacques. — «De fougue et de passion : toutes tendances confondues».

— Vie des arts. — Vol. XLI, n° 169 (hiver 1998). — P. 58-59

Bérubé, Stéphanie. — «Quand l'art et l'architecture font corps».

— La Presse. — (1^{er} août 1998). — P. D-3

Marchand, Keith. — «Kamila Wozniakowska's compelling canvases».

— Mirror. — (Jan. 8, 1998). — P. 25

1997

Baillargeon, Stéphane. — «La grande salle des petits».

— Le Devoir. — (11 oct. 1997). — P. B-1

Greenaway, Kathryn. — «Rejuvenated theatre now warm and inviting».

— The Gazette. — (Oct. 11, 1997). — P. E-7

Kozinska, Dorota. — «Museum welcomes new kids on block».

— The Gazette. — (Oct. 18, 1997). — P. I-6

Lamarche, Bernard. — «Les temps sont chauds : une nouvelle génération d'artistes produit des œuvres sans y accoler un discours d'avant-garde». — Le Devoir. — (25 oct. 1997). — P. D-9

Lapointe, Josée. — «La relève entre au musée : vingt-deux jeunes artistes font leurs débuts au MAC». — Le Soleil. — (25 oct. 1997). — P. D-12

Marchand, Keith. — «Canvases of fire». — Mirror. — (Nov. 6, 1997). — P. 32

Sarfati, Sonia. — «Après treize ans de patience, une vraie Maison théâtre pour les enfants».

— La Presse. — (8 oct. 1997). — P. E-4

Savaria, Nathalie. — «D'art et d'eau fraîche». — Topo Magazine. — N° 44 (sept. 1997).

— P. 22-27

1996

Aquin, Stéphane. — «Kamila Wozniakowska : le diable au corps». — Voir.

— Vol. 10, n° 35 (29 août/4 sept. 1996). — P. 25

Bernatchez, Raymond. — «Si c'est peint, c'est vrai». — La Presse. — (28 sept. 1996). — P. D-14

Duncan, Ann. — «Art». — The Gazette. — (Aug. 16, 1996). — Sous : «Of special interest». — P. C-10

Kozinska, Dorota. — «Gallery Dominion : international outlook is key to gallery's success». — The Gazette. — (Aug. 31, 1996). — P. I-6

1994

Bernatchez, Raymond. — «Parfums d'Ambrosius à partir d'une œuvre du 17^e siècle». — La Presse. — (12 févr. 1994). — P. E-10

Cron, Marie-Michèle. — «Blancs sont les murs, gris les planchers, pur l'accrochage». — Le Devoir. — (26 nov. 1994). — P. D-10

Cron, Marie-Michèle. — «Formes, textures et matières». — Le Devoir. — (19 mars 1994). — P. C-15

Delagrave, Marie. — «"Le lieu de l'être" au Musée du Québec». — Le Soleil. — (17 sept. 1994). — P. F-8

Recurr, Elisabeth. — «Kamila Wozniakowska : à l'écoute de gestes». — Magazine Parcours. — N° 13 (printemps 1994). — P. 48

1993

Hakim, Mona. — «Différent, révélateur, vivifiant : quatre artistes d'Europe de l'Est aiguissent notre curiosité à la galerie Dominion». — Le Devoir. — (24 juill. 1993). — P. B-13

1992

«Scènes de chasse». — La Voix de l'Est (Granby). — (16 sept. 1992). — P. 5

Aquin, Stéphane. — «L'école de Montréal : école buissonnière». — Voir. — Vol. 6, n° 44 (1^{er}/7 oct. 1992). — P. 23

Aquin, Stéphane. — «Des Goya grotesques». — Voir. — Vol. 6, n° 23 (7/13 mai 1992). — P. [?]

Aquin, Stéphane. — «Marcel Lemyre : la fièvre au corps». — Voir. — Vol. 6, n° 23 (7/13 mai 1992). — P. 22

Cron, Marie-Michèle. — «Impression de tristesse». — Le Devoir. — (26 sept. 1992). — P. C-13

Dumont, Jean. — «Question sans réponse». — Le Devoir. — (30 mai 1992). — P. [?]

Dumont, Jean. — «Kamila Wozniakowska : le corps et la pensée». — Magazine Parcours. — N° 7 (été 1992). — P. 21

Normand, Anne. — «Un coin d'atelier Impérial dans ses tableaux». — La Voix de l'Est (Granby). — (18 janv. 1992). — P. [?]

1991

Dumont, Jean. — «Slivniker, Lapka, Wozniakowska, artistes du centre de l'Europe». — Le Devoir. — (5 janv. 1991). — P. B-8

Ringuette, Pierre. — «Persona "grata"». — Noir d'encre. — Vol. 1, n° 3 (automne/hiver 1991). — P. 11

GILLES GODMER est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal, où il a conçu et réalisé, entre autres expositions, *Pour la suite du Monde* (1992, en collaboration avec Réal Lussier); *Geneviève Cadieux* (1993); *Gilles Mihalcean* (1995); *Stan Douglas* (1996); *Louis Comtois : La lumière et la couleur* (1996); *Charles Gagnon, une rétrospective* (2001); *Lyne Lapointe : La tache aveugle* (2002); *Nicolas Baier : Scènes de genre* (2003). Il a été commissaire de l'exposition de Jana Sterbak, *From Here To There*, à la 50^e Biennale de Venise (2003). Il a enfin enseigné au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal ainsi qu'au programme de maîtrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal.

ANDRÉ LAMARRE est professeur de langue et de littérature française au Cégep régional de Lanaudière, à L'Assomption. Titulaire d'un doctorat de l'Université de Montréal portant sur les rapports entre art et littérature, il a publié des textes sur l'art dans différents catalogues d'expositions et dans plusieurs revues — *CV Photo*, *Espace*, *Parachute* et *Spirale*, notamment. En 1994, il fut conservateur invité au Musée d'art de Joliette et au Centre des arts Saidye Bronfman pour les expositions *Têtes* et *Travaux récents* de Richard-Max Tremblay. En 1998, il a donné deux conférences au Musée des beaux-arts de Montréal («Alberto Giacometti et la figuration» et «Alberto Giacometti et les écrivains français»), et participé à plusieurs colloques, dont *Poétique du pictural*, à l'Université Laval. Sa dernière publication en volume est «L'espace du doute», texte du catalogue de l'exposition *Sophie Lanctôt* à la galerie Éric Devlin, en 2000.



