



# BETTY GOODWIN

Parcours de l'œuvre à travers  
la Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal



# BETTY GOODWIN

Parcours de l'œuvre à travers  
la Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal

Josée Bélisle

Du 22 mai au 4 octobre 2009  
Musée d'art contemporain de Montréal

**Betty Goodwin**

**Parcours de l'œuvre à travers la Collection  
du Musée d'art contemporain de Montréal**

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 22 mai au 4 octobre 2009.

Commissaire : Josée Bélisle, conservatrice de la Collection permanente

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin

Traduction : Judith Terry

Conception graphique : Fleury / Savard, design graphique

Impression : Litho Acme

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

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2009

Dépôt légal : 2009

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
et Bibliothèque et Archives Canada**

Bélisle, Josée

Betty Goodwin : Parcours de l'œuvre à travers la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 22 mai au 4 oct. 2009.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23783-8

1. Goodwin, Betty – Expositions. 2. Musée d'art contemporain de Montréal – Expositions. I. Goodwin, Betty. II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

N6549.G66A4 2009      709.2      C2009-940741-8F

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) Canada H2X 3X5.

**Distribution**

ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada

372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229, Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : 514 871-0606   Télécopieur : 514 871-2112

[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)   [info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

Couverture : *Beyond Chaos* No. 2, 1998

Rabat arrière : *Steel Room* No. 5 (détail), 1994

5      AVANT-PROPOS  
Monique Gauthier

7      BETTY GOODWIN  
LA MÉMOIRE DU CORPS  
ET LA PART DE L'OMBRE  
Josée Bélisle

23     FOREWORD  
Monique Gauthier

25     BETTY GOODWIN  
THE MEMORY OF THE BODY  
AND THE POWER OF DARKNESS  
Josée Bélisle

39     BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

45     LISTE DES ŒUVRES

51     ŒUVRES



## AVANT-PROPOS

Le Musée d'art contemporain de Montréal est fier de rendre hommage à Betty Goodwin, qui est considérée à juste titre comme une figure symbolique de sa génération. Alors qu'elle ne s'est manifestée que tardivement à l'attention du grand public, à partir des années 1970, elle est demeurée pendant près de quarante ans l'une des figures majeures de l'art au Québec, jusqu'à son décès en 2008. L'exposition que le présent catalogue accompagne est de cette manière le bilan d'une époque, mais elle est aussi un regard jeté sur une route parcourue en commun.

C'est en effet en 1973 que le Musée d'art contemporain de Montréal acquérait ses premières œuvres de Betty Goodwin, *Vest Two* et *Two Vests*, datant de 1970 et 1972. En 1975, elles étaient accrochées pour la première fois dans l'exposition collective *150 Œuvres de la collection*. En 1976, le Musée consacrait une première exposition solo à Betty Goodwin, où l'artiste présentait sa célèbre série des *Tarpaulin*. Entre 1975 et 2006, nombre de ses œuvres ont figuré dans 33 expositions présentées par le Musée. De nombreuses manifestations au Canada et à l'étranger ont consolidé sa notoriété nationale et internationale. Elle a remporté de nombreux prix, dont le prestigieux prix Paul-Émile-Borduas, en 1986.

Artiste multidisciplinaire, Betty Goodwin n'a pas seulement utilisé différents médiums comme la gravure, le dessin, la sculpture, la peinture et l'installation : elle les a profondément transformés pour aborder des thèmes touchant la fragilité de la condition humaine dans son apparence toute corporelle – la vie, la mort, la présence, l'absence, le souvenir, l'oubli. Nul doute que le public de la présente exposition va découvrir ou retrouver avec émotion une artiste dont les créations frappent par leur audace et leur solidité plastique et touchent au cœur par leur sensibilité à tout ce qui est humain.

L'exposition *Betty Goodwin : Parcours de l'œuvre à travers la Collection du Musée* regroupe donc une quarantaine d'œuvres choisies parmi les 51 que possède le Musée. Nous sommes particulièrement heureux et reconnaissants de relever ici qu'une vingtaine de ces œuvres nous ont été offertes en don au cours des années. Si certains de ces collectionneurs souhaitent discrètement conserver l'anonymat, qu'il nous soit loisible de leur exprimer notre vive gratitude et de souligner par ailleurs la générosité des donateurs suivants : André Bachand, René Blouin, Gaétan Charbonneau, Gilles Daigneault et Denise Desautels, Gilles C. Faubert, Mimi Fullerton et Myer D. Brody, le regretté Martin Goodwin, John Heward, Renée Jacob, Marielle Lalonde, Jacques Lapalme et Charles S. N. Parent.

Mes remerciements vont également à la commissaire de l'exposition, Josée Bélisle, et à toute l'équipe du Musée qui a apporté sa précieuse collaboration à la réalisation de ce projet. Qu'il me soit permis de remercier aussi Emeren Garcia, responsable des expositions itinérantes, pour sa mise en circulation dont nous sommes redevables à l'appui financier du ministère du Patrimoine canadien.

Monique Gauthier  
Directrice générale par intérim

BETTY GOODWIN  
LA MÉMOIRE DU CORPS  
ET LA PART DE L'OMBRE

Josée Bélisle

*Transmettre une certaine beauté de l'âme – une grande paix dans la douleur.  
Le corps, ce réceptacle de chair et d'os, retient et comprend une grande dispersion  
des sentiments, des pensées, d'énergie cinétique, de chair et d'os / de métal / Le corps,  
ce réceptacle par lequel passe l'esprit, élargit la vision : les mots sont sculpturaux.*

Propos de Joseph Beuys<sup>1</sup> rapportés par Betty Goodwin

Betty Goodwin nous a laissé une œuvre immense, humble et authentique, empreinte de repères énigmatiques et se déployant, à dessein et par nécessité, au cœur de profondeurs apparemment insondables. Procédant d'une conscience aiguë de la condition humaine, sa réflexion convoque les méandres de l'inconscient pour enchâsser la problématique de la souffrance, de la mort et de l'oubli. Étroitement associée à la scène artistique montréalaise depuis la fin des années 1960, Betty Goodwin est reconnue comme l'une des principales figures de l'art contemporain canadien. Très tôt, dès 1973, le Musée a acquis ses estampes de « vestes » masculines, des représentations sobres et « transparentes », rapidement devenues iconiques et, en 1976, il lui a consacré une première exposition d'importance, bilan spectaculaire d'une quinzaine d'années de production déjà éclatée.

Plus de 30 ans se sont écoulés depuis lors, et le Musée souhaite mettre de nouveau en lumière l'originalité et l'ampleur de cette pratique pluridisciplinaire aux résonances humanistes, en établissant, à partir d'une quarantaine d'œuvres de sa Collection, les principaux jalons d'un parcours singulier, chargé de sens et d'affects. L'exposition concilie des œuvres intimistes ou monumentales, de dessin, de gravure, de collage et d'assemblage et des travaux achevés de peinture, de

sculpture et d'installation. La charge expressive du projet esthétique de Goodwin est considérable, davantage implicite qu'explicite, laissant volontiers libre cours à la suggestion plutôt qu'à la démonstration.

Développée au cours de cinq décennies, l'œuvre procède par cycles de grands ensembles typés s'enchaînant les uns les autres, parfois en synchronie, parfois en alternance, au gré d'un fil conducteur unique et puissant : celui de la trace et de la marque de la présence (et de l'absence) de l'autre, et par extension de soi.

Passer d'un médium à l'autre a toujours fait partie de ma manière de travailler. [...] Le processus qui consiste à passer d'un ensemble cohérent d'œuvres à un autre ressemble à un ressort. Vous commencez un cycle et quand vous arrivez vers la fin, vous recueillez les informations avec lesquelles vous travailliez et, en faisant un immense effort, vous les reprenez pour vous aider à amorcer le cycle suivant. [...] Ce processus de travail est un combat non verbal. Il y a des moments où tout vous semble si chaotique, et rien ne vous semble avoir de sens<sup>2</sup>.

Les principales phases de l'itinéraire plastique de Betty Goodwin pourraient se décliner brièvement ainsi : d'abord, les saisissantes estampes révélant toutes les facettes de pièces de vêtement (gilets, gants, casquettes, chemises...), de nids fragiles mais résistants et de colis compressés, ces derniers devenant collages et assemblages ; la part essentielle des notes et des carnets de notes ; puis les bâches de camions et les cerfs-volants ; plus tard les portes de tombeaux, les passages, les grands dessins troublants de la série des *Nageurs*, de la série *Carbon* ; enfin les lucides *Distorted Events*, les placides *Nerves Series*, les sculptures *Steel Rooms* et les *Steel Notes*, et le son « au-delà du chaos »...

De tous les médiums qu'elle a su redéfinir et transformer à sa guise au fil du temps, c'est vraisemblablement le dessin – avec l'approche gestuelle, immédiate et cursive (si près de l'écriture), l'exercice

assidu d'une ascèse de l'expression – qui permet à Betty Goodwin d'extraire de l'agitation tragique de l'existence les parcelles de sens qu'elle consent à nous confier.

S'il est acquis que la reconnaissance critique de l'œuvre graphique de Goodwin se situe davantage vers la fin des années 1960, il n'en demeure pas moins que l'artiste se consacrait à des travaux de peinture teintés de réalisme social depuis le milieu des années 1940; elle réalisait des gravures davantage expressionnistes, notamment quelques autoportraits, depuis le milieu des années 1950. Puis, en 1962, elle invite Günter Nolte à l'assister dans l'utilisation de la petite presse à eau-forte qu'elle s'était procurée en 1954, en se guidant elle-même au moyen de l'ouvrage *New Ways of Gravure* de Stanley Hayter<sup>3</sup>. Quelques années plus tard, en 1967-1970, elle s'inscrit au cours de gravure d'Yves Gaucher au département des beaux-arts de l'Université Sir George Williams. Betty Goodwin reconnaît que l'expertise technique et l'écoute de ce grand maître et artiste ont été déterminantes dans la résolution de ses explorations subséquentes.

Au Québec, les années 1960 correspondent véritablement à l'essor de la gravure, dans la foulée des notions de démocratisation de la pratique artistique, du renouveau de la figuration et de l'appréciation du Pop Art. Les estampes de Goodwin, principalement celles qui s'approprient des vêtements, des boîtes de conserve et des colis (avec tout ce que cela peut comporter de rapprochements convenus avec les Jim Dine, Jasper Johns et Robert Rauschenberg) sembleraient participer d'office de ce grand courant. Il est cependant évident qu'une intention davantage métaphysique anime Betty Goodwin dans ses recherches plastiques et dans son désir de transcender la seule matérialité de l'objet à graver. C'est d'ailleurs ce qu'elle réussit en 1969 avec *Gloves One*, alors qu'insatisfaite de son dessin sur la plaque,

elle décide de déposer le gant de travail sur le vernis mou recouvrant la planche de cuivre et de le passer sous la presse, de sorte qu'il laisse lui-même son empreinte dessinée<sup>4</sup>. Incorporant ainsi littéralement l'objet au processus de réalisation de l'estampe, fusionnant en quelque sorte l'objet et la matrice, Goodwin réussit à extraire et à traduire formellement l'essence de motifs choisis – principalement des vêtements masculins – dont la simplicité et le caractère deviennent exemplaires.

L'artiste entretient un rapport privilégié avec l'image du gilet, évoquant la figure du père (le sien au passé de tailleur)<sup>5</sup> et, sous-jacente, celle de Joseph Beuys (qui portait lui-même une veste de pêcheur) pour qui elle éprouve une vive admiration. Pour Betty Goodwin, *Vest One* constitue ainsi l'œuvre-clé, le nouveau point de départ d'une pratique entreprise deux décennies auparavant, engagée maintenant sur la voie de la transparence et du regard radiographique, de la mise en lumière fibre par fibre de la trame du sujet : ainsi la chemise, *Folded Shirt*, *La Casquette* et le colis, ou plutôt et de manière inattendue, la veste dissimulée dans l'emballage, *Parceled Vest Two*. Inlassablement soumises au traitement de la presse à eau-forte, les *Vest Two* et *Two Vests* témoignent, tout comme les émouvants vestiges animaliers, les nids – *Nest One*, *Nest Two* et *Nest Three* – de l'existence de l'être, de la présence de la personne, et manifestent son absence ou sa disparition.

Betty Goodwin écrit depuis toujours et avec assiduité ses remarques dans d'innombrables carnets ; elle y collige des citations de ses auteurs préférés et y esquisse aussi les croquis de ses projets. Bien qu'elle ait affirmé tout au long de sa carrière un attachement profond à l'exercice de différentes techniques de la gravure, Betty Goodwin y juxtapose tôt des emprunts aux procédés du collage et

cat. 1

cat. 4, cat. 11

cat. 6

cat. 2, cat. 5

cat. 8, cat. 9, cat. 10

cat. 12, cat. 13

de la photographie, ainsi que l'illustrent les *Notes* et *Note with Wires*, des travaux intimistes livrant avec pudeur un fond obscurci de bribes autobiographiques.

cat. 7, cat. 14

Conservant des liens attendus avec leurs semblables gravées, certaines vestes et chemises acquièrent par ailleurs le statut d'œuvre unique, par exemple *Shirt with Flower*. Le cas de *Buried Vest (Vest-Earth)* est exceptionnel, parce qu'il constitue une autre étape déterminante dans le cheminement de l'artiste – ce sera le geste de clôture du cycle de la veste – et qu'il révèle une nouvelle approche de l'espace de l'œuvre. La transparence du caisson montre une veste littéralement enfouie, comprimée dans la terre, et cet aspect annonce les sombres espaces des *Passages* et ceux, liquides, fluides et tourmentés des grands dessins des années 1980. La référence à Beuys est immédiate : Betty Goodwin a assisté en 1974 à une « action » performance de Joseph Beuys à la Ronald Feldman Gallery, à New York. Elle lui avait apporté un exemplaire de *Vest for Beuys*, mais elle ne le lui a pas remis. Elle l'a cependant photographié et a ajouté plus tard cette image à son estampe en la titrant *For Joseph Beuys*. Puis elle a enterré la vraie veste sous plexiglas<sup>6</sup>.

cat. 23, cat. 24

L'idée de colis englobe celle de contenu choisi, de ces objets familiers – vêtements, souvenirs et écrits – destinés à l'autre, par l'expédition vers un ailleurs. À l'opération d'emballage et de protection, voire de dissimulation, s'ajoute la notion de voyage et de transport. Lorsque Betty Goodwin aperçoit et photographie les grandes bâches recouvrant les remorques des camions, elle les perçoit d'abord comme ses colis en mouvement. Elle leur concède des qualités picturales intrinsèques, empreintes de l'histoire de leurs déplacements et des marques de leurs nombreux recouvrements. Elle les soumet à diverses manipulations, creusant plis et replis, altérant leurs surfaces,

y ajoutant huile et pigments, les patinant, les salissant davantage. Accentuant les accidents qui les caractérisent, de nombreuses reprises et coutures, elle élabore d'extraordinaires canevas, tout en camaïeus de grisaille et de teintes terreuses, dont la planéité contrariée se poursuit dans les réseaux de noeuds et de cordages, souvenirs tangibles des modes de fixation des cargaisons cachées. Goodwin accueille cette radicale rupture d'échelle avec ses œuvres antérieures et s'approprie différemment l'espace, celui de l'atelier tout comme celui de la galerie. Elle établit ainsi la polyphonie de registres qui caractérisera l'ensemble de ses travaux subséquents. Transcendant leur statut initial d'objets banals et utilitaires, les *Tarpaulin No. 2*, *Tarpaulin No. 7*, *Tarpaulin No. 5* imposent une présence mnémonique intense,

cat. 15, cat. 17

cat. 19

cat. 16

chargée de moments non relatés, de déchirures colmatées, de superpositions et d'accumulations de sens à déchiffrer. Ce que les travaux désignés sous l'appellation de cerfs-volants, tel *Grey Kite with Souvenir* abordent également, mais de manière plus concise, la toile de bâche y étant retaillée, recousue, collée, inscrite au sein de champs colorés, arborant des allures de veste sciemment déconstruite ou de tableaux reconstruits vaguement abstraits.

cat. 20, cat. 21

Le *Projet Artpark* de sculpture monumentale tenu en bordure des gorges de la rivière Niagara à Lewiston, New York, en 1978, permet à Betty Goodwin de réaliser *River Piece*, un assemblage désarticulé de plateaux en acier conjuguant la vision fragmentée du fond accidenté d'une rivière aux eaux vives et celle de la rupture ou du démembrément du lit, cet élément de mobilier figurant avant tout le cycle vital, de la naissance à la mort. L'aspect sobre et expressif, manifestement symbolique des représentations de la suite dessinée et sculpturale (*River Bed*) préfigure en quelque sorte les états transitionnels des *Passages*. Le lit de la rivière et le lit domestique incarnent, d'une part,

les cours tumultueux de l'existence et son aboutissement ultime ; ils symbolisent, d'autre part, la présence de l'être et sa dissolution dans l'éther. Le rapport direct au sol et le déploiement horizontal de la forme concrétisent l'allusion au gisant plutôt qu'au dormeur, à la prévisible évolution naturelle plutôt qu'à la sérénité de l'onde tranquille.

cat. 18

Avec les dessins des *Tomb/Door*, Goodwin signale différemment son rapport à la disparition. Mise à part l'empreinte évanescante de la personne dans les interstices de l'enveloppe vestimentaire (corporelle) délaissée, la porte d'entrée au lieu de sépulture devient le support de l'attaque graphique et des tentatives de briser, tout comme de reconnaître, ces implacables barrières érigées entre le présent et le passé. Lors de ses voyages, Goodwin a longuement photographié et étudié des cimetières, mausolées et monuments funéraires. En 1978-1979, elle se consacre à la réalisation du projet de la rue de Mentana (en collaboration avec Marcel Lemire), une vaste entreprise de réappropriation et de reconfiguration des espaces d'un logement urbain (prêté par son galeriste et ami Roger Bellemare), de manière à suggérer un passage, un long corridor menant à une petite pièce obscure, telle une chambre funéraire<sup>7</sup>. Guido Molinari lui propose alors de collaborer à une édition de poèmes de Paul-Marie Lapointe en hommage à l'écrivain surréaliste français René Crevel (1900-1935), le *Tombeau de René Crevel*. Goodwin accepte, en accueillant les deux connotations du mot tombeau, hommage et tombe. Les précieuses images schématiques qui en résultent participent en même temps du relevé et du tracé de plans plausibles, de configurations architecturales reconnaissables – à la fois familières et funéraires. Elles procèdent de collages de papiers laminés et de traits graphiques nerveux, urgents, s'apparentant à certains travaux précédents (les nids, les portes...).

cat. 22

Goodwin y inscrit – incorpore – de courts passages des poèmes de Lapointe : « la mort difficile », « son rythme / est mort / comprend ». Silencieusement éloquent, l’ouvrage est remarquable ; il est devenu le témoin durable d’une extraordinaire installation *in situ* éphémère qui a transformé radicalement la perception d’un espace « vernaculaire » (le logement longitudinal montréalais), en lui substituant, à travers le jeu des ouvertures, du resserrement et du doublage des parois, la vision d’une puissante emprise sur un réel totalement réinventé.

Il se dégage des dessins de Betty Goodwin, indépendamment de leur échelle, une charge expressive exemplaire. Elle investit les feuilles de papier – vélin, calque, Transpagra, Géofilm... – avec une énergie comparable à celle déployée dans la manipulation et la transformation des grandes bâches. Procédant d’une approche volumétrique tenant davantage de l’architectural, les *Passages* évoquent l’accès à de sombres profondeurs, tout en maintenant l’idée de contenant et de confinement. La concision et la rareté du motif s'accordent aux accents d'une palette assombrie, voire monochrome. Mais bien qu'elle se fasse discrète, la couleur – le rouge – apparaît graduellement avec plus d'insistance, notamment dans l'installation *Passage in a Red Field*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada en 1980, dans le cadre de l'exposition *Pluralités*. La couleur devient porteuse d'indices et de fragments narratifs, par exemple dans *Volcanic Crater*.

cat. 25

C'est avec la série des *Nageurs* que se concrétise la présence de la figure humaine envisagée de manière à la fois anonyme et générique, évanescante et angoissante. Littéralement imprégnées d'un questionnement existentiel poignant, ces représentations fractionnées suggèrent, plus qu'elles ne les décrivent, les états paradoxaux de la forme humaine flottante et gisante, résistant dans l'action aux inéluctables passages de la vie à la mort. Empruntés à plusieurs de ses

cat. 23, cat. 24

cat. 25

auteurs de prédilection<sup>8</sup>, les titres révèlent, quoiqu'avec une poétique retenue, des contenus lourds de sens véhiculés dans une apparente apesanteur. Les mots empruntés à Antonin Artaud, *So Certain I Was, I Was a Horse*, et à Anne Hébert, *Je suis certaine que quelqu'un m'a tuée*, transportent dans une dimension incertaine les *Nageurs/Swimmers*, abandonnés en eaux troubles, dans une (la) mer Rouge, par exemple, *Red Sea*. Esquissés et diaphanes, dénudés et vulnérables, allongés ou prostrés, isolés ou dédoublés, les corps mènent avec acharnement un combat héroïque, exhalant des vapeurs d'air ou de sang. Le traitement plastique de ces dessins hors norme est polymorphe : viscosité des taches, turbulence des vastes lavis colorés bleus, rougeâtres, graphisme précis et récurrent par transparence, et surtout, dans le cas des grands formats, juxtaposition spectaculaire des lés (pans) du support.

Une dimension intemporelle, voisine d'une éternité conquise, traverse l'œuvre de Betty Goodwin. Ses préoccupations métaphysiques procèdent de fortes racines humanistes, imprégnées, au présent, de prises de position sociales engagées et discrètes. La série des *Distorted Events* réfère aux espaces d'incarcération, de répression politique, où se pratiquent les interrogatoires et la torture. Le dessin *Chair with Light Bulb* et le tableau avec relief *Distorted Events No. 2* exposent de manière crue l'imminence du danger et la précarité du sort qui menacent l'éventuel détenu personnifié par la chaise vacante. Un sentiment d'impuissance mais aussi le refus de la résignation animent cette esthétique de la dénonciation. Les sculptures des *Steel Rooms* – *Steel Room No. 1*, *Steel Room No. 5* et *Steel Room* – proposent de petites pièces ou des chambres fabriquées de plaques d'acier et montées, à hauteur d'homme, sur pilotis. Ces espaces cubiques, sortes de têtes prisonnières, comportent des murs aveugles présentant d'inaccessibles ouvertures et des boyaux et voies d'échappement mystérieux. Les

cat. 29

cat. 30

cat. 26, cat. 27

cat. 28

cat. 33

cat. 34

cat. 31, cat. 39, cat. 19

cat. 32

idées d'enfermement et de périlleuse libération viennent à l'esprit.  
Dans les *Steel Notes* – voir aussi *Marker (Cagoule)* –, Goodwin inscrit des citations d'écrivains – Beckett, Artaud, Kafka, Carolyn Forché – sur les plaques d'acier. Elle accentue concrètement la dureté et la puissance des mots par son recours à la limaille et à la ferrite aimantées. (L'artiste appréciait vivement le mot français « aimant » parce qu'il incluait celui « d'amant ».)

cat. 19

En 1991, Betty Goodwin concerte un nouveau *Triptyque* regroupant *Tarpaulin No. 5* datée de 1976, une sculpture d'acier et une défense de narval. Cet ensemble qu'elle affectionnait particulièrement retrace une part essentielle de son parcours en intégrant simultanément une grande bâche lourdement repliée, entrouverte en son centre, abondamment rapiécée, sombre et profondément opaque, une énigmatique et hermétique *Steel Room* et surtout, rare occurrence dans son œuvre, un vestige animal précieux et mythique, une défense de narval dressée à la verticale, enchâssée dans un socle d'acier. Grand mammifère marin de l'Arctique, communément appelé « licorne de mer », le narval est une espèce protégée ; il incarne le caractère précieux de l'existence et l'énergie vitale sexuelle. Cabinet de curiosité surdimensionné mais sans le couvert de la vitrine protectrice, ce triptyque inspiré concilie l'objet trouvé rescapé de l'anonymat et porteur des traces d'un travail intense, la pièce tout entière conçue et fabriquée en atelier et l'élément organique recueilli, impressionnant souvenir d'une vie passée. Trois temps, trois âges...

cat. 36

cat. 38

Poursuivant sa quête de ce qu'elle nomme *La Mémoire du corps*, Betty Goodwin extrait de ses repères photographiques, pour les redessiner et les reformer, de profondes baignoires et des paysages souterrains innervés de racines réticulaires – *Untitled (Nerves) No. 5*. Elle les transforme en reposoir solennel et en réceptacle naturel

cat. 37 pour une dépouille. Dans *Wires of Investigation*, elle évoque d'un seul souffle la cage thoracique, les ossements et l'encerclement de l'enclos.

cat. 42, cat. 43 Les ciels nuageux et tourmentés de la série *Beyond Chaos No. 2* et *No. 7* propulsent la représentation de l'être – une figure flottante – dans le sublime de l'au-delà. La sculpture *Untitled (Figures and Ladders Series)* reprend, en raccourci, la notion de passage en lui juxtaposant, à l'échelle humaine, celle du poids de l'âme et de sa lente et laborieuse ascension.

cat. 40

Le son, ou plutôt l'idée du son, parcourt depuis longtemps l'œuvre de Goodwin, au même titre que les passages de l'expérience ou la densité dématérialisée de l'image corporelle. Le mégaphone géant de l'installation *O Kanada* à Berlin, en 1982, repris à différentes échelles dans les grands dessins de la *Biennale internationale de São Paulo*, en 1989, conjugue l'appel à la paix, à l'aide, et le rappel à l'attention et à la prudence. Les mots de Carolyn Forché repris par l'artiste s'imposent : « Savez-vous combien de temps la voix de quelqu'un met à atteindre l'autre<sup>9</sup>? » « Quelques-unes des oreilles sur le plancher ont saisi cette bribe de sa voix. Quelques-unes des oreilles sur le plancher étaient pressées contre le sol<sup>10</sup>. »

cat. 41 Goodwin confie : « Recently, I did a sound piece on Beckett, *Bound Voices* »<sup>11</sup>. Une potence accrochée au mur soutient une frêle structure verticale, épine dorsale étriquée, enveloppée d'un réseau de fils électriques et de petits écouteurs. Le son étouffé de ces « voix liées », féminines et masculines, confie en sourdine de brèves paroles empruntées à Beckett : « Ce sera le silence – brisé/It will be the silence – broken... » La cadence mélodique monotone du débit suscite une attirance paradoxale pour cette écoute difficile.

cat. 45 Sans cesse – *Unceasingly* – et avec une totale acuité, Betty Goodwin a longuement réexaminé les objets qui marquent notre temps et

notre passage sur les territoires instables de l'existence. Le pendule scandant les heures, l'outil tranchant dans la réalité, l'échelle vers l'ailleurs, l'enveloppe vestimentaire délaissée, toutes ces choses concrètes réinventées dans l'urgence et avec maîtrise nous ramènent à l'essentiel : «À chaque fois, c'est une autre vie/Each time is another lifetime<sup>12</sup>.»

- 1 Propos de Joseph Beuys tels que notés par Betty Goodwin dans son *Petit carnet noir n° 2*, p. 3-5. Cette information se retrouve dans Rosemarie L. Tovell, *Les estampes de Betty Goodwin*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p. 41, dans sa note 60.
- 2 Betty Goodwin, « Un entretien avec France Morin, New York, avril, 1989 », dans *Betty Goodwin: Steel Notes*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989, p. 134 et 133. Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition portant le même titre et représentant le Canada à la XX<sup>e</sup> Biennale internationale de São Paulo.
- 3 Rosemarie L. Tovell, *Les estampes de Betty Goodwin*, *op. cit.* note 1, p. 15.
- 4 *Id.* p. 144.
- 5 Voir *The Art of Betty Goodwin*, sous la direction de Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum, Vaconver, Douglas & McIntyre ; Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998, p. 21 et 82.
- 6 Rosemarie L. Tovell, *Les estampes de Betty Goodwin*, *op. cit.* note 1, p. 41.
- 7 Voir *The Art of Betty Goodwin*, *op. cit.* note 5, p. 120. Et aussi Jessica Bradley, *Betty Goodwin: Signs of Life – Signes de vie*, Windsor, 1995, Art Gallery of Windsor, p. 13-15.
- 8 Voir Yolande Racine, *Betty Goodwin: Œuvres 1971-1987*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1987, p. 24.
- 9 Carolyn Forché, « The Colonel », dans *The Country Between Us*, New York, Harper and Row, 1981. « Do you know how long it takes for any one voice to reach another? » Voir Yolande Racine, *op. cit.* note préc., p. 24.
- 10 Carolyn Forché, dans *Betty Goodwin: Steel Notes*, *op. cit.* note 2, p. 128.
- 11 *The Art of Betty Goodwin*, *op. cit.* note 5, p. 62.
- 12 *Ibid.*, p. 69.





## FOREWORD

The Musée d'art contemporain de Montréal is proud to pay tribute to Betty Goodwin, recognized as one of the cultural icons of her generation. Although she did not attract widespread public attention until the early 1970s, she remained a leading figure of Quebec art from then until her death in 2008, almost forty years later. The exhibition this catalogue accompanies offers a survey of this era, but also a glimpse of a shared journey.

It was in 1973 that the Musée d'art contemporain de Montréal acquired its first Betty Goodwin works, *Vest Two* and *Two Vests*, dating from 1970 and 1972. These prints were put on public display for the first time in 1975, when they were included in the group exhibition *150 Œuvres de la collection*. In 1976 the Musée organized the artist's first major solo exhibition, in which she presented her famous *Tarpaulin* series. Between 1975 and 2006 many examples of her work were included in thirty-three exhibitions shown at the Musée, and numerous other events held in Canada and abroad consolidated her reputation, both national and international. She was the recipient of many awards, including the prestigious Prix Paul-Émile-Borduas in 1986.

As a multidisciplinary artist, Betty Goodwin employed such diverse techniques as printmaking, drawing, sculpture, painting and installation. But she also profoundly transformed them, exploring themes related to the fragility of the human condition in its most physical manifestations – life, death, presence, absence, memory, oblivion. Visitors to the exhibition will undoubtedly be thrilled to discover or rediscover an artist whose works are striking in their visual daring and power, but also moving in their extreme sensitivity to all aspects of humanity.

The exhibition *Betty Goodwin: A Critical Survey through the Prism of the Collection* brings together some forty works from the fifty-one owned by the Musée. We are pleased to have this opportunity, moreover, to remind our public that about twenty of these works came to us over the years as donations. Although some of the collectors prefer to remain anonymous, we would nevertheless like to acknowledge their generosity here, as we offer our warm thanks to the following donors: André Bachand, René Blouin, Gaétan Charbonneau, Gilles Daigneault and Denise Desautels, Gilles C. Faubert, Mimi Fullerton and Myer D. Brody, the late Martin Goodwin, John Heward, Renée Jacob, Marielle Lalonde, Jacques Lapalme and Charles S. N. Parent.

I would also like to express my appreciation to the curator of the exhibition, Josée Bélisle, and to all those members of the Musée team who contributed towards its realization. Finally, my gratitude goes to Emeren Garcia, Head of Touring Exhibitions, who is overseeing the exhibition's circulation, made possible by financial assistance from Canadian Heritage.

Monique Gauthier  
Interim Director

BETTY GOODWIN  
THE MEMORY OF THE BODY  
AND THE POWER OF DARKNESS

Josée Bélisle

*Transmit a beauty of the soul – great peace within the pain. Body a container – flesh bone – holds together and inside great dispersion of feelings thoughts kinetic energy, flesh bone / metal / Body the container thru which the mind passes widens vision: words are sculptural.*

Remarks by Joseph Beuys<sup>1</sup> as recorded by Betty Goodwin

Betty Goodwin has bequeathed an immense body of work – humble, genuine, an oeuvre full of enigmatic references that operates, by design and by necessity, at the heart of seemingly unfathomable depths. Her discourse, grounded in an acute sensitivity to the human condition, invokes the labyrinth of the subconscious to explore questions of suffering, death and oblivion. A presence on the Montreal art scene since the late 1960s, Betty Goodwin is considered one of the leading figures of contemporary Canadian art. The Musée was an early patron, acquiring two of her now iconic “vest” prints in 1973 and organizing her first major exhibition in 1976 – a spectacular survey show of an already wide-ranging fifteen-year production.

That was over thirty years ago. Now, by assembling some forty Goodwin works from its collection, the Musée wishes to highlight once again the originality and scope of a multidisciplinary practice that resonates with humanist overtones. Our aim is to present the principal milestones of this unique approach, so charged with meaning and emotion. The exhibition brings together small works and monumental ones – drawings, prints, collages and assemblages, paintings, sculptures and installations. As they reveal, the expressive

power of Goodwin's art, though considerable, is more implicit than explicit, more suggestive than demonstrative.

Produced over a period of five decades, Goodwin's oeuvre developed in cycles of major, typologically distinct but linked ensembles, executed sometimes concurrently, sometimes alternately, but always guided by a single, powerful preoccupation: the traces and signs of the presence (or absence) of the other and, by extension, of the self.

Moving from one medium to another has always been part of my process of working... The process of going from one coherent body of work to another is like a spring. You start out a cycle and as you get towards the end of it you take the information you had been working with and with a tremendous effort you bring it up to help you start the next cycle... The working process itself is a nonverbal battle. There are times when everything seems just so chaotic and nothing really makes sense to you.<sup>2</sup>

The main phases of Betty Goodwin's artistic journey can be summarized as follows: first, the astonishing prints that reveal every feature of various items of clothing (vests, gloves, hats, shirts), the delicate yet forceful nests and the compacted parcels that evolved into collages and assemblages; the major role of the notes and notebooks; then the truck tarpaulins and the kites; later, the tomb/doors, the passages and the large, disturbing drawings of the *Swimmers* and *Carbon* series; finally, the clear-sighted *Distorted Events*, the phlegmatic *Nerves* series, the *Steel Rooms* sculptures, the *Steel Notes* and the sounds "beyond chaos."

Of all the mediums that she freely redefined and transformed over the years, it seems to have been drawing – with its gestural, immediate, cursive quality (very close to writing), and its sometimes unremitting asceticism of expression – that most effectively enabled

Betty Goodwin to extract from the tragic turbulence of existence the fragments of meaning she consented to share with us.

Goodwin earned critical recognition for her work as a printer in the late 1960s, but she had in fact been practicing a form of vaguely social realist painting since the mid-1940s; she had begun making prints – more expressionist in style, and encompassing several self-portraits – towards the middle of the following decade. Then, in 1962, she invited Günter Nolte to work with her at the small etching press she had purchased in 1954, which she had been experimenting with using Stanley Hayter's *New Ways of Gravure* as her guide.<sup>3</sup> A few years later, between 1967 and 1970, she attended the printmaking course given by Yves Gaucher in the fine arts department of Sir George Williams University. Betty Goodwin acknowledged that the accessibility and technical expertise of this great master played a decisive role in the methodologies of her subsequent explorations.

Quebec printmaking really developed during the 1960s, stimulated by the growing democratization of artistic practice, the revival of figurative art and the success of Pop Art. Goodwin's prints, especially those that make use of items of clothing, tin cans and parcels (with all their obvious links to artists like Jim Dine, Jasper Johns and Robert Rauschenberg), would seem to fall naturally into this major movement. It is clear, however, that it was a more metaphysical impulse that drove Betty Goodwin's aesthetic research and her desire to go beyond the materiality of the object to be portrayed in print. She attained this goal in 1969 with the making of *Gloves One*: dissatisfied with her etching of a glove on the plate, she decided to place the glove on a soft ground covering the copper plate and run it through the press, thus "allowing the glove to draw itself."<sup>4</sup> By literally incorporating the object into

cat. 3

the printmaking process, by making it part of the matrix, Goodwin succeeded in extracting and translating into formal terms the essence of her chosen motifs (mostly articles of men's clothing), giving them an extraordinary simplicity and power.

The artist's relationship with the image of a vest was especially significant: this garment conjures at once the figure of the father (Goodwin's had been a tailor)<sup>5</sup> and, more subliminally, of Joseph Beuys (with his trademark fisherman's vest), whom she greatly admired. For cat. 1 Betty Goodwin *Vest One* was a pivotal work, the new starting-point of a two-decade-old practice that would henceforth focus on transparency and radiography, on the exposure, fibre by fibre, of the very fabric of its subject – as witness the shirt of *Folded Shirt*, the cap of *La Casquette*, and the parcel, or rather the (unexpectedly) wrapped and hidden vest, of *Parceled Vest Two*. Like the poignant animal traces of *Nest One*, *Nest Two* and *Nest Three*, the empty garments of *Vest Two* and *Two Vests*, run repeatedly through the etching press, evoke the existence of a being, the presence of an individual, by registering their absence or disappearance.

For many years Betty Goodwin regularly recorded her thoughts in a series of notebooks, where she also transcribed quotes from her favourite authors and sketched ideas for works. Although she displayed throughout her career a deep attachment to various forms of printmaking, from quite early on Goodwin combined these techniques with collage and photographic elements. Examples are *Notes* and *Note with Wires*, both small works that offer a discreet glimpse of a whole archive of impenetrable autobiographical fragments.

Maintaining evident connections to their printed equivalents, some of the vests and shirts – *Shirt with Flower*, for example – went on to attain the status of unique works. The piece entitled *Buried Vest*

cat. 1

cat. 4, cat. 11

cat. 6, cat. 8, cat. 9

cat. 10, cat. 2, cat. 5

cat. 12, cat. 13

cat. 7

cat. 14

cat. 23, cat. 24

(*Vest-Earth*) is a remarkable case, since it represents another decisive stage in the artist's development, constituting the closing act of the vest cycle and signalling a new approach to space. The transparent box reveals several vests that have been literally buried, compressed by earth in a way that foreshadows the dark spaces of the *Passages* and the liquid, fluid, disturbed ones of the large drawings from the 1980s. The reference to Beuys is direct. In January 1974 Goodwin attended an "action" held by Joseph Beuys at the Ronald Feldman Gallery in New York. She took an impression of *Vest for Beuys* with her, but did not give it to him. She photographed him, however, and later added his image to her print, along with the new title *For Joseph Beuys*. Then she buried the real vest in Plexiglas.<sup>6</sup>

The idea of the parcel connotes that of carefully selected contents, of everyday items – clothes, mementoes, writings – intended for another, sent to an elsewhere. Associated with the operation of wrapping and protecting (even of dissimulating) is the notion of travel, of transport. When Betty Goodwin first noticed and began photographing the tarpaulins used to cover large transport trucks she saw them as mobile versions of her parcels. She assigned them intrinsic pictorial qualities, marked by the history of their movements and the evidence of their many acts of covering. She subjected them to various treatments, deepening their creases and altering their surfaces by adding oil and pigment, patinizing them and making them even dirtier. Increasing their imperfections (the various mends and seams), she created the most amazing canvases, monochromes of grisaille and earth tones whose imperfect flatness extends into a network of knots and ropes – tangible reminders of the way the hidden cargoes were held down. Goodwin embraced the radical change in scale from her earlier works

cat. 15, cat. 17, cat. 19

cat. 16

cat. 20, cat. 21

and began exploiting space differently – the space of both the studio and the gallery. In so doing she established the polyphony of registers that would characterize her subsequent production. Transcending their original status as ordinary functional objects, the tarpaulins – as *Tarpaulin No. 2*, *Tarpaulin No. 7* and *Tarpaulin No. 5* testify – create an intense mnemonic presence, pregnant with untold events, repaired rips, superimpositions and accumulations of undecoded meaning. This same presence can be felt in the *Kites* series – works like *Grey Kite with Souvenir* – but here it is more concise and the tarpaulins have been trimmed down, re-sewn, mounted and integrated into areas of colour, where they take on the look of deliberately deconstructed vests or reconstructed semi-abstract paintings.

The *Artpark* monumental sculpture project, held in 1978 atop the Niagara River Gorge in Lewiston, New York, was an opportunity for Betty Goodwin to execute *River Piece*, an assemblage of interlocking steel panels that seems to combine a fragmented view of a river's channel with the image of a broken or dismantled bed – a clear evocation of the birth and death that bound the cycle of human existence. The sober, expressive and clearly symbolic character of the associated series of drawings and sculptures (*River Bed*) seems to presage the transitional states of the later *Passages*. On the one hand, the riverbed and the domestic bed represent life's rocky course and its ultimate outcome; on the other, they symbolize the presence of a being and that being's disappearance into the ether. The sculpture's direct contact with the earth and its horizontal form reinforce the allusion to a *gisant* rather than a sleeper, to nature's inevitable conclusion rather than the serenity of calm waters.

cat. 18

With the *Tomb/Door* drawings, Goodwin illustrated her relationship with death in a new way. Moving on from the evanescent traces of an individual left in the folds of their clothing (body) envelope, the artist now made the tomb door the focus of her graphic assault and her attempts to both acknowledge and break down the ineluctable barriers between past and present. During her travels Goodwin spent a good deal of time photographing and studying cemeteries, mausoleums and funerary monuments. In 1978-1979 she worked (in collaboration with Marcel Lemire) on the *Mentana Street* project, a major re-appropriation and restructuring of the spaces of an urban apartment (lent by her dealer and friend Roger Bellemare) so as to suggest a passage, a long corridor leading to a small room, like a funerary chamber.<sup>7</sup> Around the same time, Guido Molinari suggested that she collaborate with Paul-Marie Lapointe on an edition of poems he had written as a tribute to the French surrealist writer René Crevel (1900-1935), *Tombeau de René Crevel*. In her work for the project Goodwin exploited the dual sense of the French word *tombeau*, which means both a tomb and, by extension, a tribute. The exquisitely schematic images that resulted are like diagrams or even actual plans, with recognizable architectural features that conjure both the familiar and the funerary. The prints are composed of collages of laminated paper and of nervous, insistently drawn lines that recall certain earlier works (nests, doors). Goodwin also inscribed and incorporated short extracts from Lapointe's poems:

cat. 22

“la mort difficile,” “son rythme / est mort / comprend.”<sup>8</sup> Silently eloquent, this is a remarkable edition. It has become the lasting witness to an extraordinary but ephemeral site-specific installation that radically transformed the perception of a “vernacular” space (the longitudinal Montreal apartment) and replaced it – by introducing

new openings, narrowing corridors and repeating walls – with the beguiling vision of a totally reinvented reality.

Regardless of their scale, Betty Goodwin's drawings are superlatively expressive. She was able to instil sheets of paper – vellum, tracing paper, Transpagra, Geofilm – with the same energy she deployed in her manipulation and transformation of the large tarpaulins. Taking an almost architectural approach to volume, the *Passages* series seems to lead us towards dark depths, but still in a context of containment and confinement. The sparseness and scarcity of motif match the tones of the dark, sometimes monochrome palette. But, subtly, colour – red – began to make itself felt with growing insistence, notably in the installation *Passage in a Red Field*, which was presented at the National Gallery of Canada in 1980 as part of the exhibition *Pluralities*.

cat. 25

Colour – as witness such works as *Volcanic Crater* – was now the bearer of narrative clues and fragments.

In the *Swimmers* series, the human figure becomes a concrete presence, but in a form anonymous and generic, evanescent and troubling. Steeped in an atmosphere of existential interrogation, these fractured works suggest rather than describe the paradoxical states of the human form as it floats and falls, actively resisting the inevitable passages of life and death. The works' titles, drawn from a number of the artist's favourite authors,<sup>9</sup> reflect – although with poetic restraint – the burden of profound meaning supported by an apparent weightlessness. Lines borrowed from Antonin Artaud, *So Certain I Was, I Was a Horse*, and Anne Hébert, *Je suis certaine que quelqu'un m'a tuée*, carry these *Swimmers/Nageurs* into an indeterminate realm, where they are abandoned in troubled waters – in one case, a (the) *Red Sea*. Sketchy and diaphanous, naked and vulnerable, reclining or

cat. 29

cat. 30

cat. 26, cat. 27

cat. 28

prostrate, alone or in pairs, the bodies wage a relentless and heroic battle, exhaling streams of air or of blood. The handling of these singular drawings is complex: the colour has a viscous quality, the vast areas of blue or reddish wash are agitated, the line is precise but transparently multiple, and – especially in the largest pieces – the juxtaposition of the sections of support is spectacular.

Betty Goodwin's work is marked by a sense of timelessness, almost of an eternity vanquished. Her metaphysical preoccupations sprang from strong humanist roots that were shaped, in the present, by discreet but committed social stances. The *Distorted Events* series makes clear allusions to spaces of incarceration and political repression, sites of interrogation and torture. The drawing entitled *Chair with Light Bulb* and the relief painting *Distorted Events No. 2* starkly exhibit the imminence of danger and the dreadful fate that threatens the prisoner symbolized by the empty chair. A feeling of powerlessness but also a refusal to acquiesce emanate from this art of denunciation.

cat. 33

cat. 34

cat. 31, cat. 39

cat. 19

cat. 32

The *Steel Rooms* sculptures – *Steel Room No. 1*, *Steel Room No. 5* and *Steel Room* – consist of small rooms or chambers made of steel plates and supported on stilts at the height of a human figure. These cubic spaces – like imprisoned heads – include blank walls with inaccessible openings and mysterious tubes and exhaust pipes that trigger ideas of imprisonment and of risky escape. In the *Steel Notes* series – and in *Marker (Cagoule)* – Goodwin inscribed literary quotes (from writers that include Beckett, Artaud, Kafka and Carolyn Forché) on the supporting steel plates, physically enhancing the harshness and power of the words with the addition of iron filings and magnetic ferrite. (She particularly liked the French word for magnet, *aimant*, because it incorporates another word, *amant* – lover.)

In 1991 Betty Goodwin created a new *Triptyque* by assembling  
cat. 19 *Tarpaulin No. 5* from 1976, a steel sculpture and the tusk of a narwhal. This ensemble, of which she was especially fond, embodies several essential aspects of her work: a large, much-mended tarpaulin (folded and divided at the centre, dark and heavily opaque), an enigmatic and hermetic *Steel Room*, and, most notably (since rarely seen in her production), the precious and mythical remains of an animal, a narwhal tusk embedded vertically in a steel base. The narwhal, a protected species of Arctic whale commonly called the “sea unicorn,” symbolizes the preciousness of life and the power of sexual energy. Goodwin’s inspired triptych, which is like an oversized cabinet of curiosities minus the protective glass, reconciles a found object that has been saved from anonymity and intensely reworked, a component conceived and fabricated entirely in a studio environment, and a preserved organic element that impressively conjures a past life. Three artistic periods, three eras ...

Pursuing her quest for what she called the “memory of the body,”  
cat. 38 Betty Goodwin drew upon her photographic sources, redrawing and  
cat. 37 reshaping deep bathtub forms and subterranean landscapes innervated  
with networks of roots – *Untitled (Nerves) No. 5* – transforming them  
cat. 42, cat. 43 into ceremonial repositories and a species of funeral pyre. *Wires of*  
*Investigation* simultaneously evokes a ribcage, bone remains and the  
framework of a primitive enclosure. The cloudy, stormy skies of the  
cat. 42, cat. 43 *Beyond Chaos* series (*No. 2* and *No. 7*) propel the representation of  
a being – a floating figure – into the sublimity of the beyond. The  
cat. 40 sculpture *Untitled (Figures and Ladders Series)* re-employs a summarized  
version of the notion of passage, presenting it on a human scale  
and juxtaposing it with the idea of the soul’s burden, its slow and  
laborious ascension.

Sound, or rather the concept of sound, was an enduring presence in Goodwin's work, along with the passages of experience and the dematerialized density of the body's form. The giant megaphone featured in the installation *O Kanada*, presented in Berlin in 1982, and repeated on different scales in the large drawings shown at the São Paulo International Biennial in 1989 represents at once a call for peace, a cry for help and a reminder of the need to be careful, to beware. The words the artist borrowed from Carolyn Forché possess a real resonance: "Do you know how long it takes for any one voice to reach another?"<sup>10</sup> "Some of the ears on the floor caught this scrap of his voice. Some of the ears on the floor were pressed to the ground."<sup>11</sup>

In an interview Goodwin confided: "Recently, I did a sound piece on Beckett, *Bound Voices*."<sup>12</sup> A gallows-like form fixed to the wall supports a delicate vertical structure, a fragile backbone enveloped in a ravel of electric wires and small earpieces. The muffled sound of these "bound voices," both male and female, mutedly conveys a few brief words from Beckett: "Ce sera le silence – brisé / It will be the silence – broken..." Difficult to hear, the voices emerge in a monotonously melodic rhythm that makes them paradoxically entralling.

*Unceasingly*, and with absolute acuity, Betty Goodwin exhaustively examined the objects that shape our time and our passage through the unstable territories of existence. The pendulum marking out the hours, the tool slicing through reality, the ladder reaching towards the beyond, the garment left empty – all these concrete things, urgently and masterfully reinvented, lead us back to the essential: "Each time is another lifetime."<sup>13</sup>

- 1 Betty Goodwin's recollection of Joseph Beuys's words appears in her *Small Black Notebook 2*, pp. 3-5. See Rosemarie L. Tovell, *The Prints of Betty Goodwin* (Ottawa: National Gallery of Canada, 2002), p. 41, n. 60.
- 2 Betty Goodwin, "In Conversation with France Morin, New York, April, 1989," in *Betty Goodwin: Steel Notes*, published in conjunction with an exhibition of the same title shown as part of Canada's participation in the XX São Paulo International Biennial (Ottawa: National Gallery of Canada, 1989), pp. 114, 113.
- 3 Tovell (see note 1, above), p. 15.
- 4 Ibid., p. 144.
- 5 Jessica Bradley and Matthew Teitelbaum, eds., *The Art of Betty Goodwin* (Vancouver and Toronto: Douglas & McIntyre/Toronto: Art Gallery of Ontario, 1998), pp. 21, 82.
- 6 Tovell (see note 1, above), p. 41.
- 7 Bradley and Teitelbaum (see note 5, above), p. 120. See also Jessica Bradley, *Betty Goodwin: Signs of Life – Signes de vie* (Windsor: Art Gallery of Windsor, 1995), pp. 13-15.
- 8 "difficult death"; "his rhythm/is dead/understand."
- 9 See Yolande Racine, *Betty Goodwin: Works from 1971 to 1987* (Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1987), p. 24.
- 10 Carolyn Forché, "The Colonel," in *The Country Between Us* (New York: Harper and Row, 1981), p. 11, quoted in Racine (see previous note), p. 24.
- 11 Carolyn Forché, quoted in *Betty Goodwin: Steel Notes* (see note 2, above), p. 108.
- 12 Bradley and Teitelbaum (see note 5, above), p. 62.
- 13 Ibid., p. 69.

## **BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE**

Document disponible sur le site Web de la Médiathèque  
du Musée d'art contemporain de Montréal  
(<http://media.macm.org>).

L'astérisque (\*) signale une publication, et deux astérisques (\*\*) une vidéo.

BETTY GOODWIN	1990
Montréal, 19 mars 1923–1 <sup>er</sup> décembre 2008	<i>Betty Goodwin</i> , The Edmonton Art Gallery, Edmonton. *
EXPOSITIONS INDIVIDUELLES (incluant les œuvres <i>in situ</i> )	1989
	<i>Betty Goodwin: Steel Notes</i> , XX Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo. *
2002	2001
<i>The Prints of Betty Goodwin / Les Estampes de Betty Goodwin</i> , Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa [itinéraire : Dalhousie Art Gallery, Halifax; McMaster Museum of Art, Hamilton]. *	<i>Betty Goodwin</i> , Kunstmuseum, Berne. *
2001	1988
<i>Betty Goodwin</i> , Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.	<i>Betty Goodwin: Recent Works 1985-1987</i> , Canada House Cultural Centre Gallery, Londres. *
1998	1987
<i>The Art of Betty Goodwin</i> , Art Gallery of Ontario, Toronto. *	<i>Betty Goodwin: Works from 1984 to 1987</i> , 49 <sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York. *
1995	1986
<i>Betty Goodwin: Icons</i> , MacKenzie Art Gallery, Regina [itinéraire : The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg]. *	<i>Betty Goodwin</i> , Galerie René Blouin, Montréal. – Œuvre <i>in situ</i> ( <i>Carbon</i> ) et autres œuvres. – Autres expositions en solo dans ce lieu de 1989 à 1993, en 1995 et 1996, 1998 et 1999, 2003, 2005, 2008 et 2009.
<i>Betty Goodwin: Signs of Life / Signes de vie</i> , Art Gallery of Windsor, Windsor [itinéraire : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa]. *	<i>Betty Goodwin: Passages</i> , Concordia Art Gallery, Université Concordia, Montréal. *
1994	1985
<i>Betty Goodwin: Peintures, dessins, sculptures, scénographies</i> , La Ferme du Buisson, Centre d'art contemporain, Noisiel. *	<i>Betty Goodwin</i> , Sable-Castelli Gallery, Toronto. – Autres expositions en solo
1992	
<i>Musée des beaux-arts de Montréal</i> , Montréal. – Œuvre <i>in situ</i> ( <i>Triptyque</i> ) réalisée dans le cadre du Programme d'intégration des arts à l'architecture du gouvernement du Québec.	

dans ce lieu de 1987 à 1989, en 1991, 1993, 1995, de 1997 à 1999, en 2001 et 2004.

1983

*Betty Goodwin: Recent Drawings*, 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York. \*

*Betty Goodwin: Dessins récents de la série Nageurs*, Galerie France Morin, Montréal.

1981

*Betty Goodwin: Dessins*, Galerie France Morin, Montréal.

1979

*Projet de la rue Mentana / The Mentana Street Project* (avec Marcel Lemire), Montréal. – Œuvre *in situ*.

*An Altered Point of View*, Room 205, P.S.1, Institute for Art and Urban Resources, Long Island, New York. – Œuvre *in situ*.

1977

*Four Columns to Support a Room* (projet de la rue Clark/Clark Street Project), Montréal. – Œuvre *in situ*.

1976

*Betty Goodwin : un aperçu de l'œuvre à travers la collection*, Musée d'art contemporain, Montréal. \*

1972

*Vest Prints*, Galerie B, Montréal.

1971

Galerie Pascal, Toronto.

1970

*Etchings, Betty Goodwin, Gravures*, Galerie 1640, Montréal.

#### EXPOSITIONS COLLECTIVES

2003

*Le Corps transformé*, La Cité de l'énergie, Shawinigan. – Organisée par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. \*

2002

*La Biennale de Montréal 2002*, Cité Multimédia, Montréal.

2000

*Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment*, National Gallery of Prague, Prague [itinéraire : Pologne, Argentine, Brésil, États-Unis]. – Organisée et mise en circulation par Independent Curators International (ICI), New York. \*

1999

*Cosmos. Du romantisme à l'avant-garde*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal [itinéraire : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelone].

1997

*Von Kopf bis Fuß – Fragmente des Körpers*, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal [itinéraire : Kunstraum Innsbruck, Innsbruck ; Burgenländische Landesgalerie, Eisenstadt]. \*

1995

*Identity and Alterity: Figures of the Body 1895/1995*, la Biennale di Venezia : 46. esposizione internazionale d'arte, Venise. \*

1991

*Un archipel de désirs : Les artistes du Québec et la scène internationale*, Musée du Québec, Québec. \*

- 1990  
*Art contemporain 1990 : Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être*, CIAC/Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*
- 1988  
*Signaturen*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand.\*
- 1987  
*Stations : Les Cent Jours d'art contemporain de Montréal*, CIAC/Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*  
*The International Art Show for the End of World Hunger* [itinéraire : États-Unis, Europe, Amérique du Sud, Japon]. – Organisée par Artists to End Hunger.\*
- 1986  
*Focus : Kanadische Kunst von 1960-1985*, Cologne. – Dans le cadre de Art Cologne. 20. Internationaler Kunstmarkt.\*
- 1985  
*Aurora Borealis*, CIAC/Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal. – Œuvre *in situ* (*Moving Towards Fire*).\*
- 1983  
*The Berlin Project / Le Projet de Berlin*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.\*
- 1982  
*OKanada*, Akademie der Künste, Berlin. – Œuvre *in situ* (*In Berlin, A Triptych: The Beginning of the Fourth Part*).\*
- 1980  
*Pluralités / 1980 / Pluralités*, Galerie nationale du Canada, Ottawa. – Œuvre *in situ* (*Passage dans un champ rouge / Passage in a Red Field*).\*
- 1978  
*Artpark 78*, Lewiston (N.Y.). – Œuvre *in situ* (*River Piece*).\*
- 1977  
*Tendances actuelles*, Centre culturel canadien, Paris.\*
- 1976  
*17 Canadian Artists: A Protean View*, Vancouver Art Gallery, Vancouver.\*
- 1975  
*11. Biennale Grafike*, Moderna Galerija, Ljubljana.\*
- 1974  
*9th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo*, National Museum of Modern Art, Tokyo ; National Museum of Modern Art, Kyoto.\*
- I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado*, Fundación Enrique IV de Castilla, Segovia.\*
- 1973  
*Folio Seventy-three* (California College of Arts and Crafts World Competition), San Francisco Museum of Art, San Francisco.\*
- 1972  
*Third British International Print Biennale*, Bradford City Art Galleries and Museums, Bradford. – Premier prix (Arts Council of Great Britain Major Prize).\*

## SCÉNOGRAPHIES

1993

*Bras de plomb*/ chorégraphe et interprète, Paul-André Fortier; musique orig. Gaétan Leboeuf; lumières, Jean-Philippe Trépanier; décors, Betty Goodwin assistée par Réal Benoît ; costumes, Carmen Alie et Denis Lavoie d'après une idée originale de Betty Goodwin ; prod. Fortier Danse-Création. – Œuvre présentée dans le cadre du Festival international de danse, Montréal. \*\*

1986

*Collisions*/ chorégraphe, James Kudelka ; musique, Henry Kucharzyk ; décors et costumes, Betty Goodwin et Marcel Lemire ; éclairages, Nicholas Cernovitch ; prod. Les Grands Ballets Canadiens. – Œuvre présentée dans le cadre de Expo '86, Vancouver (et autres villes : Vienna (Virg.), Montréal, Washington).

## LIVRES D'ARTISTES

2006

*Généranium*/Jean Daive ; eaux-fortes de Betty Goodwin, Paris, Robert et Lydie Dutrou, 2006, 1 portefeuille [7 f. doubles, 1 cahier], (Coll. « Terres nouvelles » : 12).

1990

*Black Words*/Denise Desautels ; impressions laser et dessins originaux de Betty Goodwin, Paris, Collectif Génération, 1990, [28] p., [10] f. de pl., [1] feuille de pl.

1979

*Tombeau de René Crevel*/Paul-Marie Lapointe ; Betty Goodwin, [Outremont], L'Obsidienne, 1979, 93 p., [1] f. de pl.

## CATALOGUES D'EXPOSITIONS

### INDIVIDUELLES / MONOGRAPHIE

2002

Tovell, Rosemarie L. *Les estampes de Betty Goodwin* / avec la coll. de Scott McMorran et Anne-Marie Ninacs ; essai sur les techniques par Anne F. Maheux, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada ; [Montréal, Éd. de l'Homme], 2002, 248 p. – Publ. aussi en anglais sous le titre : *The Prints of Betty Goodwin*.

1998

*The Art of Betty Goodwin* sous la dir. de Jessica Bradley et de Matthew Teitelbaum ; introd. Anne Michaels ; essai Matthew Teitelbaum ; entretien Jessica Bradley ; postface Rober Racine ; chronologie Anne-Marie Ninaacs, Vancouver, Douglas & McIntyre ; Toronto, Art Gallery of Ontario, [1998], xi, 180 p.

1996

Richmond, Cindy. *Betty Goodwin: Icons*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 1996, 66 p.

1995

Bradley, Jessica. *Betty Goodwin: Signs of Life = Signes de vie*, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1995, 69 p.

- |   |  |
|---|--|
| <p>1994<br/>Durand, Régis. <i>Betty Goodwin</i>, Noisiel, La Ferme du Buisson, 1994, 64 p.<br/>(Collection de l'ange ; 4).</p> <p>1990<br/><i>Betty Goodwin</i> / essay by Kitty Scott, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1990, 11 p.</p> <p>1989<br/>Morin, France. <i>Steel Notes, Betty Goodwin</i>, Ottawa, National Gallery of Canada = Musée des beaux-arts du Canada, 1989, 151 p. – Texte en anglais, français et portugais.</p> <p>1987<br/>Racine, Yolande. <i>Betty Goodwin : œuvres de 1971 à 1987 = Works from 1971 to 1987</i>, [Montréal], Musée des beaux-arts de Montréal = Montreal Museum of Fine Arts, [1987], 251 p.</p> <p>1986<br/><i>Betty Goodwin: Passages</i> / texte de Georges Bogardi, [Montréal], Concordia Art Gallery = Galerie d'art Concordia, 1986, 44 p.</p> <p>1976<br/><i>Betty Goodwin</i> / texte d'Alain Parent, [Montréal], Musée d'art contemporain, [1976?], [31] p.</p> | <p>1997<br/><i>Betty Goodwin: Pieces of Time</i>, Montréal, CFCF 12, 1997, 1 vidéocassette (VHS), 30 min, son, coul.</p> <p>1989<br/><i>Plein d'espace</i> / Les Nouvelles Cinéastes Montréal, [Montréal], The Montreal New Film Group = Les Nouvelles Cinéastes Montréal, 1989, 1 vidéocassette (VHS), 60 min, son, coul. – Commentaires anglais sous-titrés en français.</p> |
| <p><b>PRIX ET DISTINCTIONS</b></p>  |  |
| <p>2003<br/>Prix du Gouverneur Général du Canada<br/>Ordre du Canada (Officier)</p> <p>1998<br/>Harold Town Prize</p> <p>1995<br/>Prix Gershon-Iskowitz, Fondation Gershon Iskowitz et Musée des beaux-arts de l'Ontario</p> <p>1988<br/>John Simon Guggenheim Foundation Fellowship</p> <p>1986<br/>Prix Paul-Émile-Borduas, Gouvernement du Québec</p> <p>1984<br/>Banff School of Fine Arts National Award</p> <p>1981<br/>Prix Victor Martyn Lynch-Staunton, Conseil des Arts du Canada</p>   |  |
| <p><b>ENREGISTREMENTS VIDÉO</b></p>   |  |
| <p>2002<br/><i>Betty Goodwin : le cœur à l'âme</i> / Claude Laflamme, Montréal, Groupe ECP, 2002, 1 DVD, 52 min, son, coul.</p>   |  |

## **LISTE DES ŒUVRES**

**1**

*Vest One*, 1969

Eau-forte au vernis mou, eau-forte,  
pointe-sèche et roulette sur papier  
É. a.

65 × 50 cm

Don

Photo : Richard-Max Tremblay

**2**

*Vest Two*, 1970

Eau-forte au vernis mou

6/10

86,7 × 69,5 cm

Photo : MACM

**3**

*Gloves One*, 1970

Eau-forte au vernis mou et eau-forte  
État 3, 6-10  
50 × 65 cm

Don de monsieur Jacques Lapalme

Photo : Richard-Max Tremblay

**4**

*Folded Shirt*, 1971

Eau-forte au vernis mou et eau-forte  
É. a., 1/2  
70,1 × 56,1 cm

Photo : MACM

**5**

*Two Vests*, 1972

Eau-forte au vernis mou

6/10

74,8 × 95,5 cm

Photo : MACM

**6**

*Parceled Vest Two*, 1972

Eau-forte au vernis mou  
Veste emballée et vernis brun  
68,9 × 54,1 cm (estampe)  
61,4 × 46,2 cm (collage)

Photo : Richard-Max Tremblay

**7**

*Shirt with Flower*, 1972

Chemise pliée, vernis brun et  
fleur séchée  
72,7 × 59,7 cm

Photo : Centre de documentation Yvan Boulerice

**8**

*Nest One*, 1973

Eau-forte au vernis mou

1/5

65 × 50 cm ; 42 × 35 cm (planche)

Photo : Denis Farley

**9**

*Nest Two*, 1973

Eau-forte au vernis mou et eau-forte

1/5

65 × 49,5 cm ; 42 × 35 cm (planche)

Photo : Denis Farley

**10**

*Nest Three*, 1973

Eau-forte au vernis mou et eau-forte

1/5

65 × 50 cm ; 42 × 35 cm (planche)

Photo : Denis Farley

- 11**  
*La Casquette*, 1973  
 Eau-forte au vernis mou  
**11/15**  
 $65 \times 50$  cm  
 Don de monsieur André Bachand  
 Photo : Denis Farley
- 12**  
*Notes*, 1974  
 Épreuve argentique collée sur épreuve  
 argentique et encres de couleur  
**1/10**  
 $50,4 \times 40,8$  cm  
 Don  
 Photo : Richard-Max Tremblay
- 13**  
*Note with Wires*, 1974  
 Pointe-sèche sur Chine appliquée et  
 empreintes  
**2/5**  
 $56,4 \times 45$  cm  
 Don de monsieur John Heward  
 Photo : Ron Diamond
- 14**  
*Buried Vest (Vest-Earth)*, 1974  
 Tissu, terre, plexiglas, métal, bois,  
 carton, mousse de polystyrène  
 $99,5 \times 57,5 \times 10,5$  cm  
 Dépôt, Succession Betty Roodish Goodwin  
 Photo : Richard-Max Tremblay
- 15**  
*Tarpaulin No. 2*, 1974-1975  
 Techniques mixtes sur bâche et corde  
 $218 \times 252,5$  cm  
 Photo : Richard-Max Tremblay
- 16**  
*Grey Kite with Souvenir*, 1975  
 Collage, toile, graphite, fusain, gesso  
 et aquarelle sur carton  
 $76,9 \times 102,2 \times 4,8$  cm  
 Photo : MACM
- 17**  
*Tarpaulin No. 7*, 1975  
 Techniques mixtes sur bâche et cordes  
 $247 \times 265$  cm  
 Photo : Richard-Max Tremblay
- 18**  
*Door*, 1975-1976  
 Graphite, acrylique et crayon de couleur  
 sur carton  
 $54,2 \times 42,9$  cm  
 Photo : Richard-Max Tremblay
- 19**  
*Triptyque*, 1975-1991  
 Installation, 3 éléments  
*Tarpaulin No. 5* : bâche, huile, fusain  
 et corde  
 $232 \times 210 \times 5$  cm  
*Steel Room* : acier, pastel et cire  
 $160 \times 47,8 \times 42$  cm  
*Défense de narval* : ivoire et acier  
 $245,2 \times 30 \times 30$  cm  
 Dépôt, Collection Gaétan Charbonneau  
 Photo : Richard-Max Tremblay
- 20**  
*River Bed*, 1977  
 Graphite sur papier  
 $80,6 \times 121$  cm  
 Don du docteur Gilles C. Faubert  
 Photo : Denis Farley

21

*River Bed*, 1977  
Acier, 2 éléments  
 $23,6 \times 89,4 \times 47,9$  cm;  
 $18,8 \times 96,4 \times 47,9$  cm

Don de monsieur Gaétan Charbonneau  
Photo : Richard-Max Tremblay

25

*Volcanic Crater*, 1981  
Pastel à l'huile, pastel, fusain et graphite  
sur papier  
 $35,5 \times 83,8$  cm

Don de madame Marielle Lalonde  
Photo : Richard-Max Tremblay

22

*Tombeau de René Crevel*, 1979-1980  
Poèmes et maquette de Paul-Marie  
Lapointe et sept estampes de Betty  
Goodwin  
Éditions de l'Obsidienne, Montréal  
20/20

7 eaux-fortes sur papier Umbria  
de Fabriano  
 $26 \times 66$  cm (papier), chacune,  
sauf planche 4,  $26 \times 33,2$  cm

Photo : Richard-Max Tremblay

26

*Swimmers*, 1983  
Huile, graphite, aquarelle, crayon gras  
et gouache sur papier  
 $41 \times 54$  cm

Photo : MACM

27

*Nageurs*, 1983  
Huile, graphite, aquarelle et crayon gras  
sur papier calque  
 $43,9 \times 55$  cm

Photo : MACM

23

*Dessin n° 8*, 1981  
Fusain sur carton  
 $163,5 \times 101,6$  cm

Photo : MACM

28

*Red Sea*, 1984  
Pastel à l'huile, pastel sec, huile et fusain  
sur papier vélin  
 $304,8 \times 213,3$  cm

Don de monsieur Charles S. N. Parent  
Photo : Richard-Max Tremblay

24

*Passages*, 1981  
Fusain et pastel sur papier  
 $65,9 \times 100,5$  cm

Photo : Richard-Max Tremblay

29

*So Certain I Was, I Was a Horse*, 1984-1985  
Huile, pastel à l'huile, pastel sec, fusain  
et graphite sur papier calque  
 $323,5 \times 327$  cm

Photo : Denis Farley

30

*Je suis certaine que quelqu'un m'a tuée*, 1985  
Huile, pastel à l'huile, crayon gras  
et fusain sur papier calque  
 $50,5 \times 65,3$  cm

Photo : Centre de documentation Yvan Boulerice

31

*Steel Room No. 1*, 1988  
Acier, huile, pastel à l'huile et cire  
 $169,5 \times 47,5 \times 40,5$  cm

Don de monsieur Gaétan Charbonneau  
Photo : Richard-Max Tremblay

32

*Marker (Cagoule)*, 1988-1989  
Ferrite, pastel, limaille d'acier  
et cire sur acier  
 $190,7 \times 40,3 \times 30,5$  cm

Don de madame Renée Jacob  
Photo : Richard-Max Tremblay

33

*Chair with Light Bulb*, 1989  
Pastel à l'huile et graphite sur film  
de polyester translucide  
 $35,5 \times 83,8$  cm

Don de madame Marielle Lalonde  
Photo : Richard-Max Tremblay

34

*Distorted Events No. 2*, 1989-1990  
Goudron, pastel, tige d'acier et fil  
de fer sur carreaux de céramique collés  
sur panneau d'aluminium  
 $274,4 \times 198,1 \times 8$  cm (l'ensemble)

Don de monsieur Martin Goodwin  
Photo : Richard-Max Tremblay

35

*Black Words*, 1990  
Poèmes de Denise Desautels  
6 estampes au laser et 3 dessins originaux  
de Betty Goodwin  
« Collectif Génération », Paris 1990  
 $15/40$

$21 \times 17$  cm

Don de monsieur Gilles Daigneault et  
de madame Denise Desautels  
Photo : Richard-Max Tremblay

36

*La Mémoire du corps*, 1992  
Goudron, graphite, bâtonnet à l'huile et  
collage sur pellicule Mylar translucide  
 $54,6 \times 58,4$  cm

Don de monsieur René Blouin à la mémoire  
de Ronald Noël  
Photo : Richard-Max Tremblay

37

*Wires of Investigation*, 1992  
Graphite et huile sur film de polyester  
 $63,5 \times 97,5$  cm

Don de madame Mimi Fullerton et  
de monsieur Myer D. Brody  
Photo : Richard-Max Tremblay

38

*Untitled (Nerves) No. 5*, 1993  
Pastel à l'huile, goudron, cire et  
impression Chronaflex sur pellicule  
Mylar translucide  
 $131,6 \times 196$  cm

Photo : Richard-Max Tremblay, avec l'aimable  
permission de la galerie René Blouin

**39**

*Steel Room No. 5, 1994*

Acier, huile, pastel à l'huile et cire  
169,5 × 67,5 × 40,5 cm

Don de monsieur Gaétan Charbonneau  
Photo : Richard-Max Tremblay

**40**

*Untitled (Figures and Ladders Series), 1997*

Bois, plâtre, métal, peinture et fil de fer  
211 × 98 × 32 cm

Dépôt, Succession Betty Roodish Goodwin  
Photo : Richard-Max Tremblay

**41**

*Bound Voices, 1997-1998*

Acier, fil métallique, plomb, bois, boîtier  
d'amplification, lecteur CD, disque  
compact, haut-parleurs et fil électrique  
232,5 × 85 × 34,3 cm

Don  
Photo : Richard-Max Tremblay, avec l'aimable  
permission de la galerie René Blouin

**42**

*Beyond Chaos No. 2, 1998*

Bâtonnets à l'huile, fusain et impression  
Chronaflex sur pellicule Mylar  
translucide  
41,5 × 28 cm

Don de monsieur Martin Goodwin  
Photo : Richard-Max Tremblay

**43**

*Beyond Chaos No. 7, 1998*

Bâtonnets à l'huile, fusain et impression  
Chronaflex sur pellicule Mylar  
translucide

173,5 × 116,3 cm

Photo : Richard-Max Tremblay, avec l'aimable  
permission de la galerie René Blouin

**44**

*Particles of a Scream, 1999*

Installation, acier, verre, plâtre  
et fil métallique  
217,1 × 109,2 × 37 cm

Prêt de la Succession Betty Roodish Goodwin

**45**

*Unceasingly, 2004-2005*

Acier, fer forgé, laiton et bâtonnet  
à l'huile

244 × 21 × 11,5 cm

Don  
Photo : Richard-Max Tremblay

Sauf mention contraire, les œuvres font partie  
de la Collection du Musée d'art contemporain de  
Montréal; et de la Collection Lavalin du Musée d'art  
contemporain de Montréal pour les numéros suivants  
au catalogue : 4, 6, 7, 17, 18, 24, 26, 27, 30.

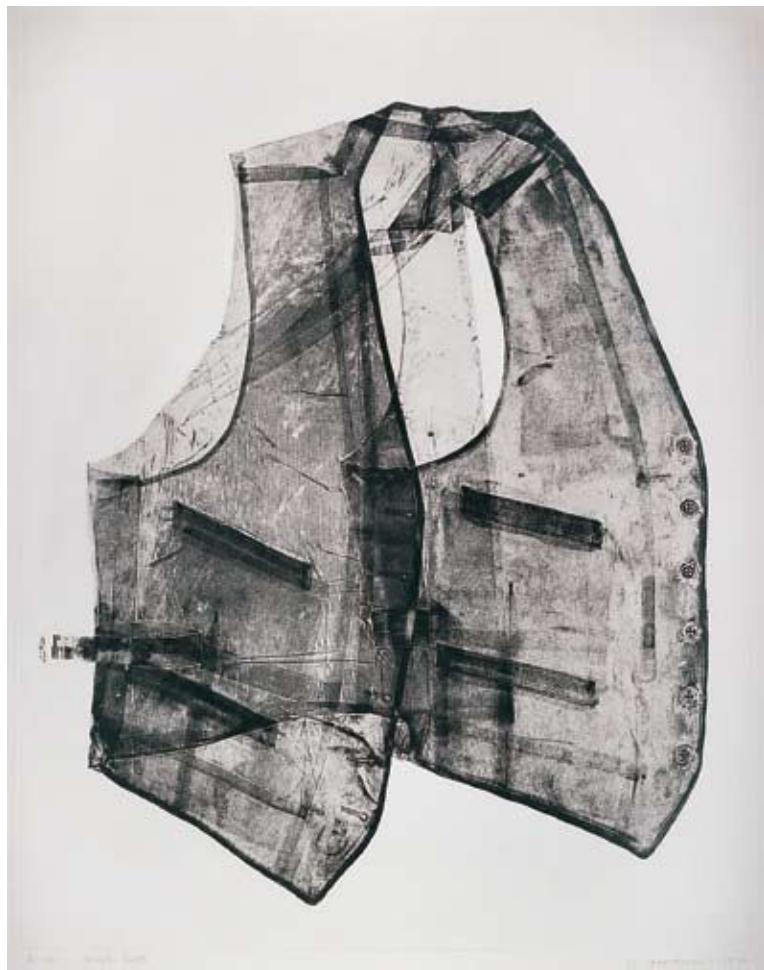
ŒUVRES





1      *Vest One*, 1969





2      *Vest Two, 1970*



4    *Folded Shirt*, 1971



7 *Shirt with Flower*, 1972





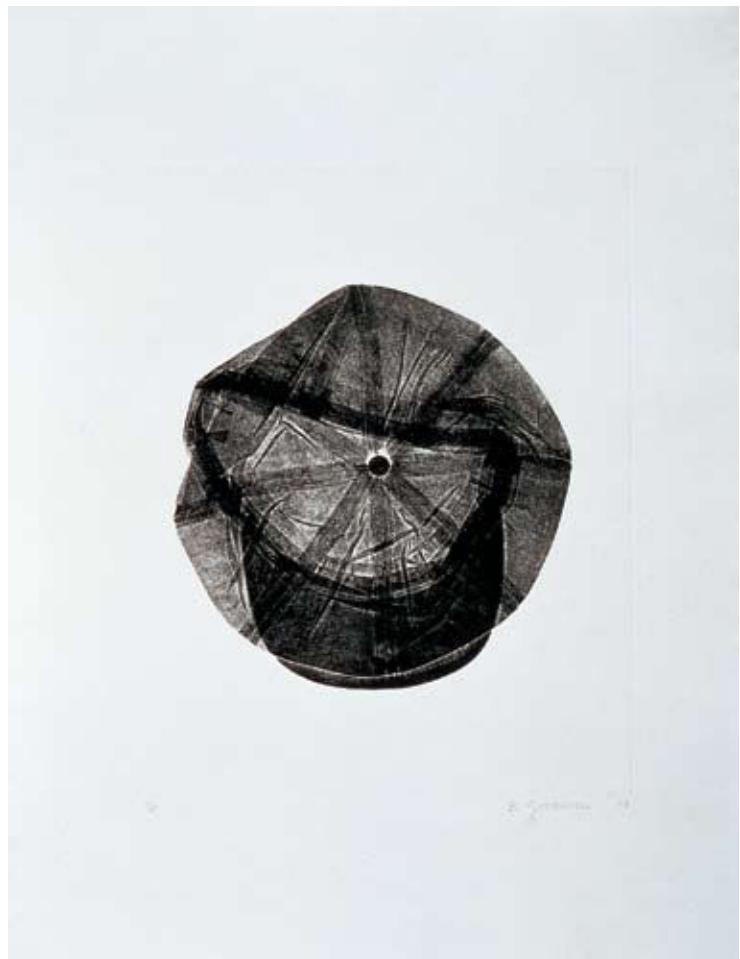
5    *Two Vests*, 1972



6    *Parceled Vest Two*, 1972



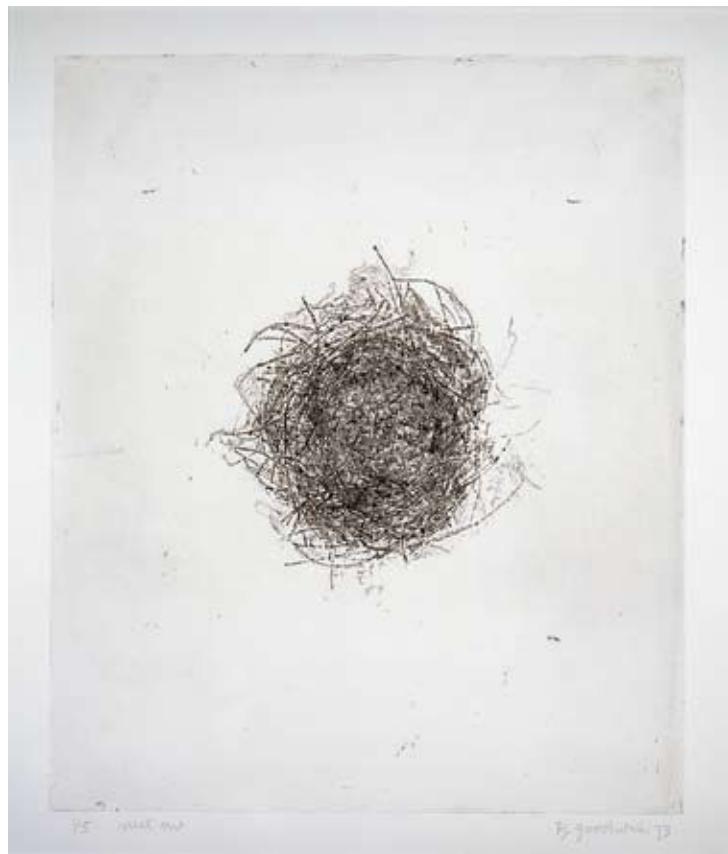
B. J. Radin



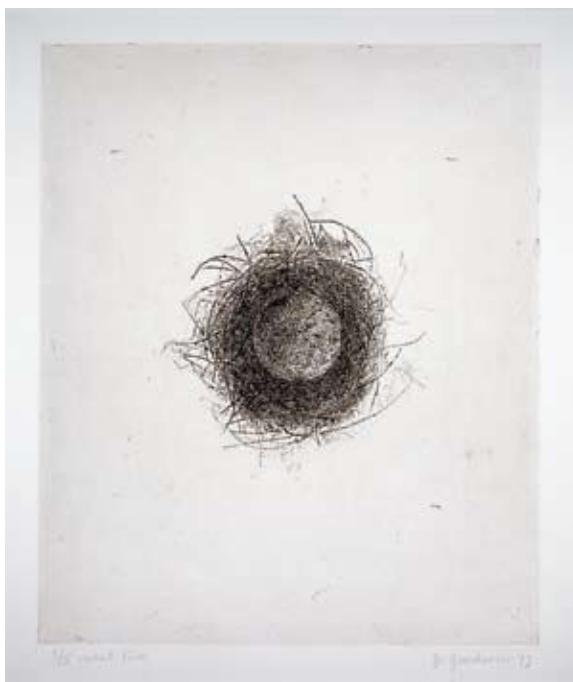
11 *La Casquette*, 1973



3     *Gloves One*, 1970



8    *Nest One, 1973*        9    *Nest Two, 1973*        10    *Nest Three, 1973*

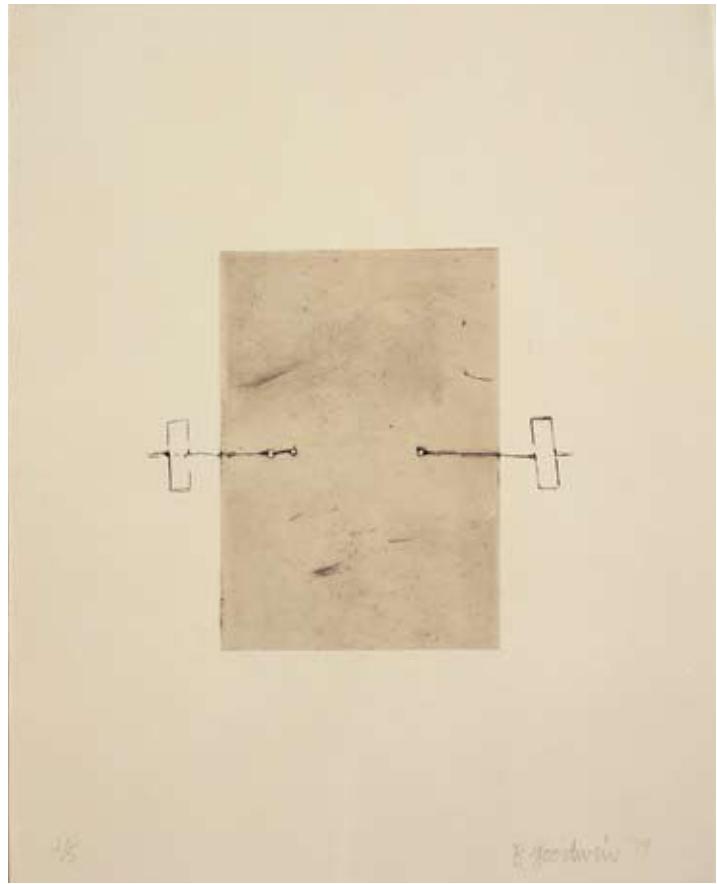


Believe it or not, I am a member of the French  
Academy of Agriculture. I have been elected  
to the rank of Associate to the first class  
and the title of "Membre Correspondant".  
I am also a member of the French Academy  
of Sciences. I am the legal owner of the first  
of the works of art belonging to the former members  
of the Glazier's Guild, which is the name given  
to the members of the former  
Academy of Art. The chief object in these works  
is to show the skill and beauty of the  
work of your material. I don't know  
but that all these things are good  
to say about us. Hoff and his wife have given  
of all their delusions work for the land.

Very truly yours, The author of the new book -  
John C. St. John, A. M. -







13     *Note with Wires*, 1974





14     *Buried Vest (Vest-Earth), 1974*





15      *Tarpaulin No. 2, 1974-1975*



16     *Grey Kite with Souvenir*, 1975

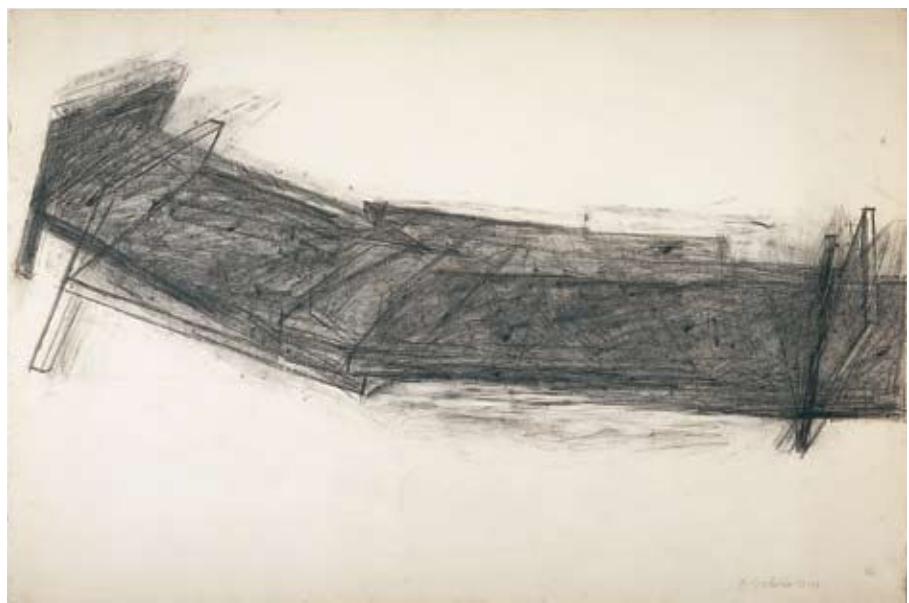


18     *Door*; 1975-1976





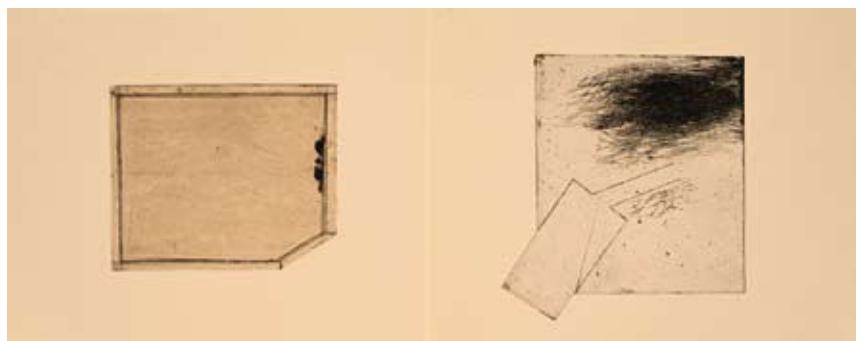
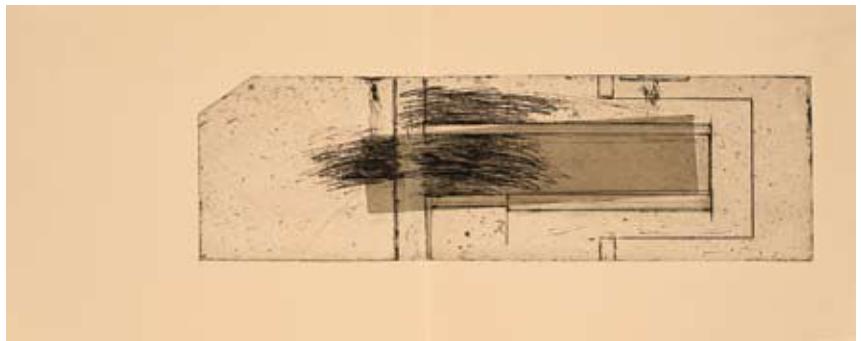
17      *Tarpaulin No. 7, 1975*



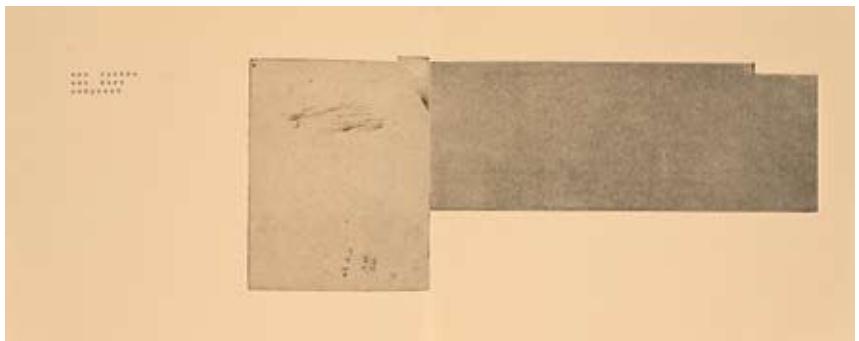
20      *River Bed*, 1977



21 *River Bed*, 1977

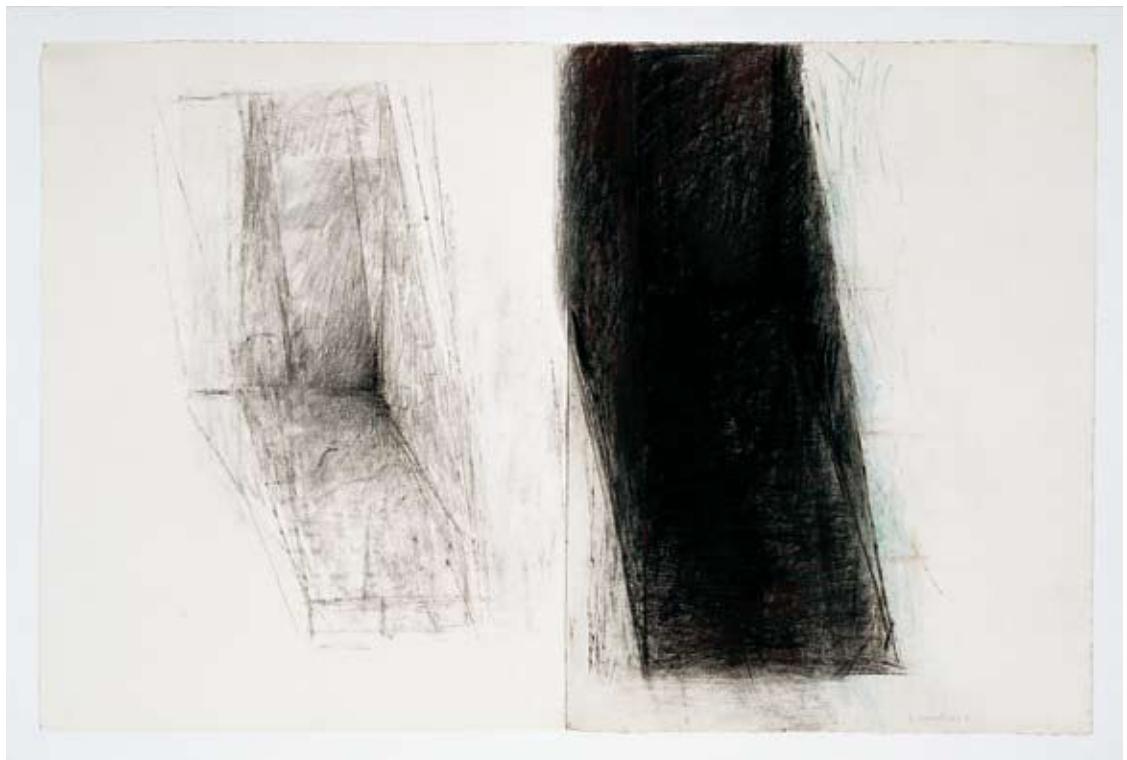


22 *Tombeau de René Crevel*, 1979-1980





23 *Dessin n° 8, 1981*



24     *Passages*, 1981





25      *Volcanic Crater*, 1981

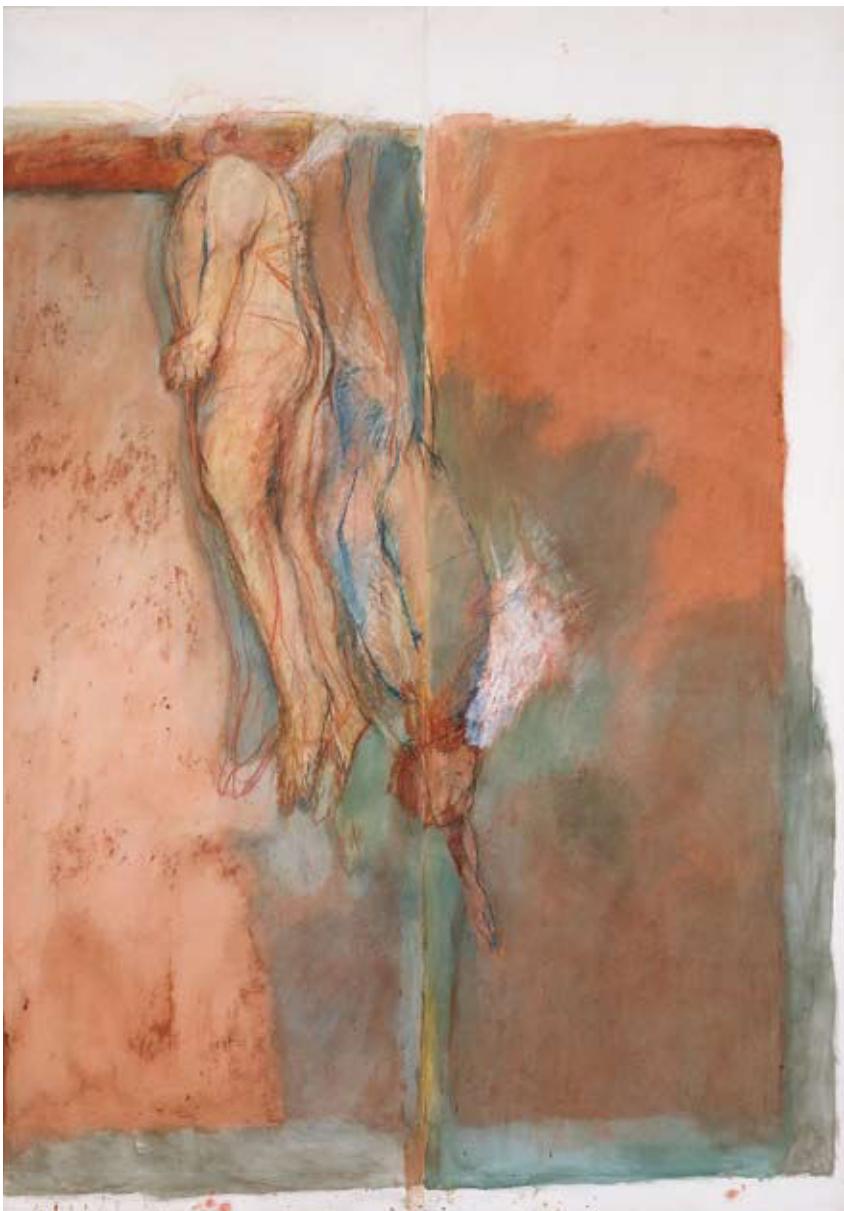


26     *Swimmers*, 1983

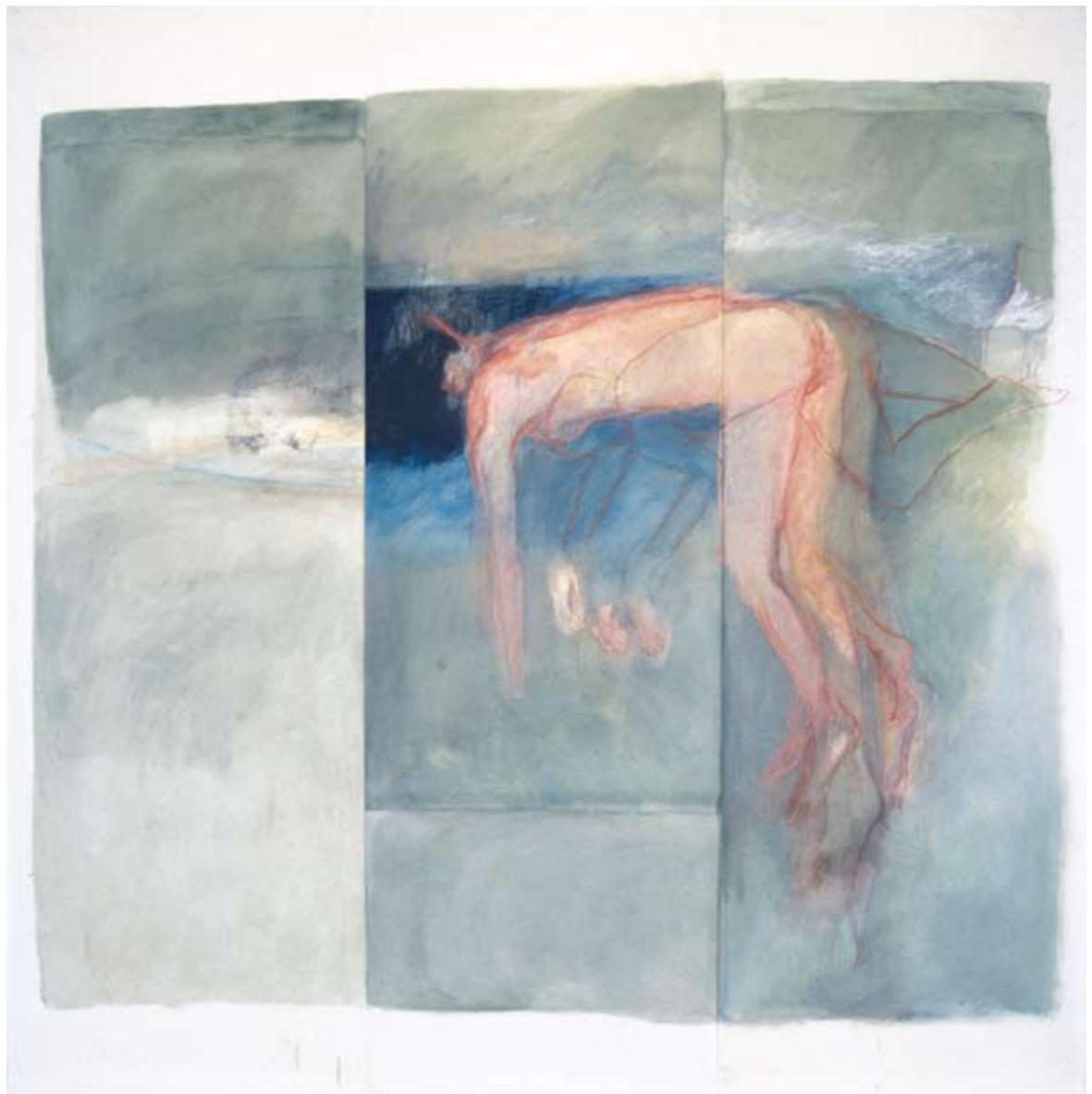


27 *Nageurs*, 1983





28    *Red Sea*, 1984



29     *So Certain I Was, I Was a Horse*, 1984-1985



30 *Je suis certaine que quelqu'un m'a tuée*, 1985



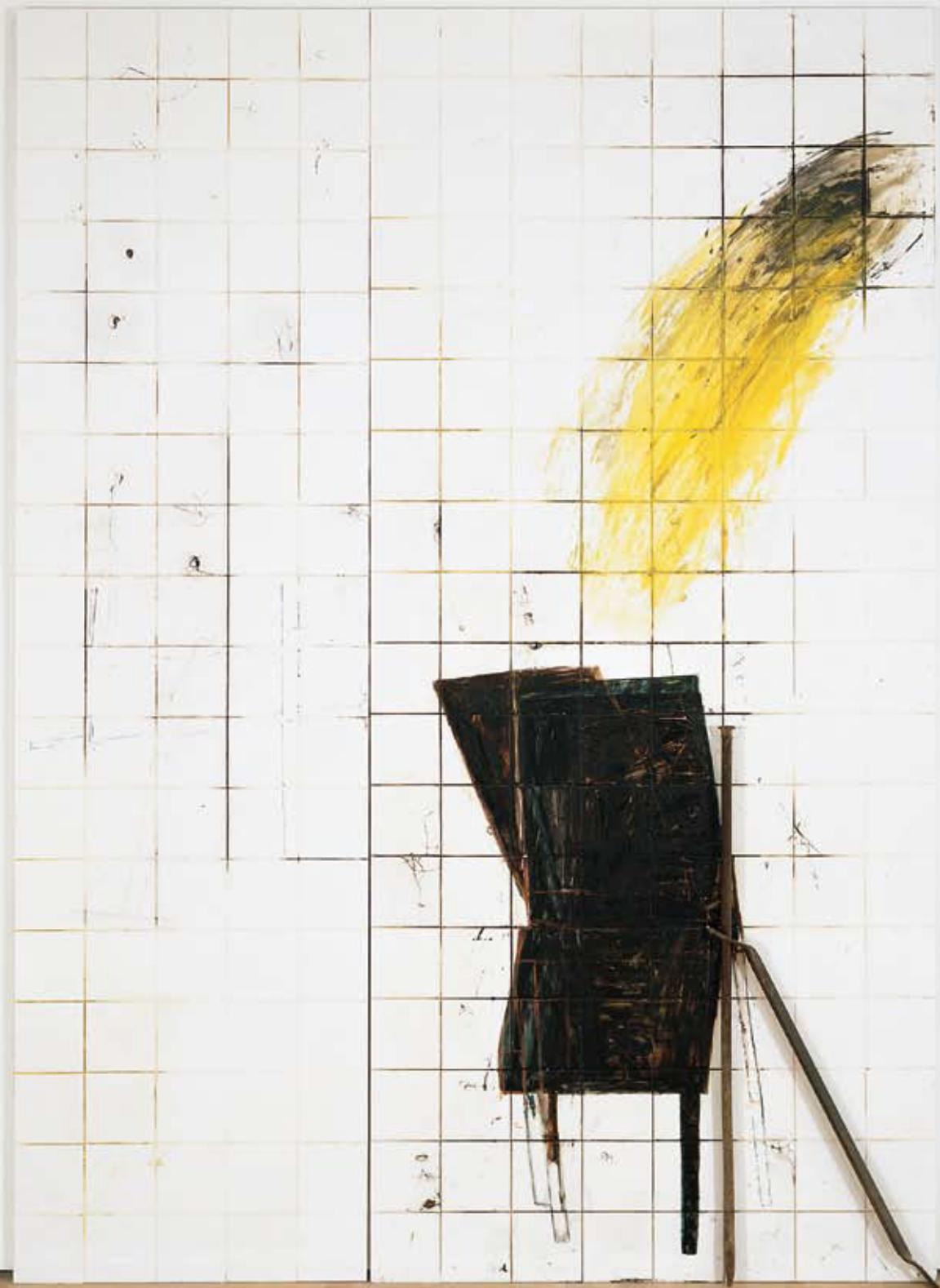
31     *Steel Room No. 1*, 1988

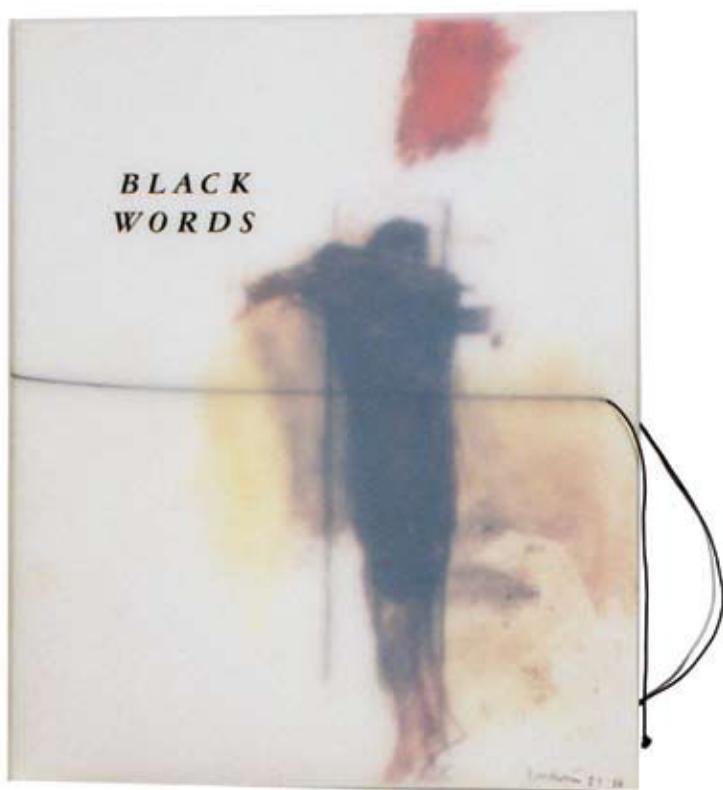


32     *Marker (Cagoule)*, 1988-1989



33 *Chair with Light Bulb*, 1989      34 *Distorted Events No. 2*, 1989-1990







III.  
c'est de plus en plus serré et le matin  
je tombe à ma dévotion  
j'imagine aussi la beauté future  
une douche partant sous une fenêtre tragique  
des vaches d'aujourd'hui sous les angles  
une bague absolument et sans  
la destruction comme un événement continu  
le matin, toujours plus se retrouvent  
la peur ou parfois l'assurance

III.  
dans un angle de la fenêtre  
un oursin se tient près  
objets immobiles aux ailes déployées  
il se débarre silencieusement avec l'assurance  
et se laisse prendre par la nostalgie  
le discor tourne à vide le sol s'effondre  
ailleurs n'existe pas

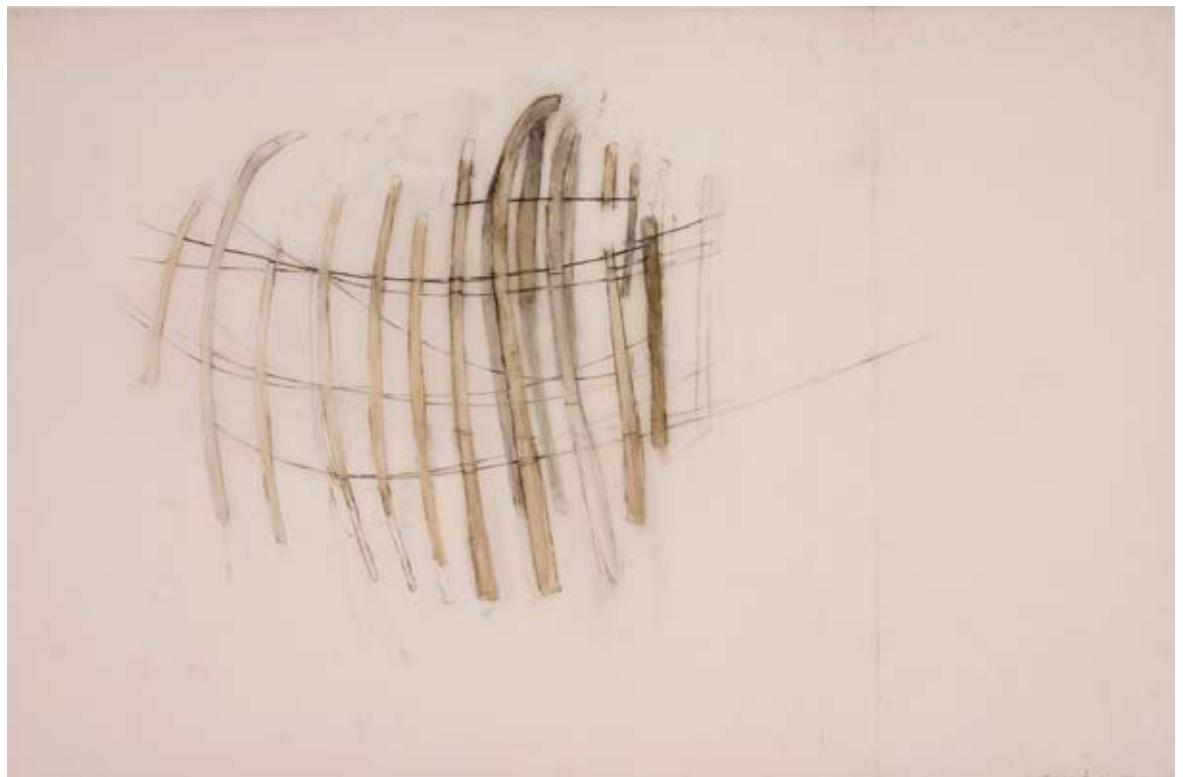




19 *Triptyque*, 1975-1991



36 *La Mémoire du corps*, 1992



37     *Wires of Investigation*, 1992





38      *Untitled (Nerves) No. 5, 1993*





39     *Steel Room No. 5*, 1994





41    *Bound Voices*, 1997-1998



42 *Beyond Chaos No. 2*, 1998



43     *Beyond Chaos No. 7, 1998*





44 *Particles of a Scream*, 1999





45     *Unceasingly*, 2004-2005







