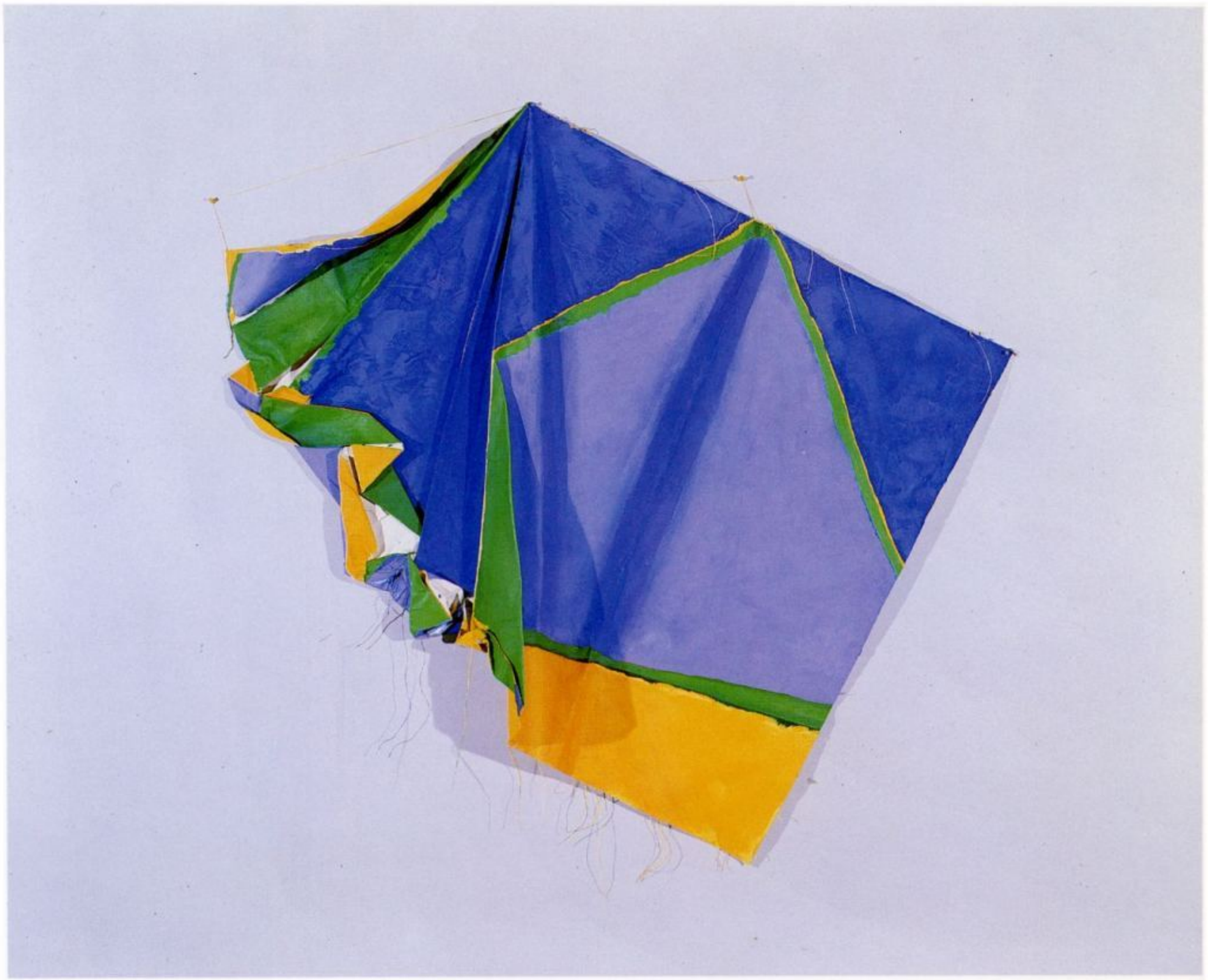

DENYSE GÉRIN

6 JUIN—1 JUILLET 1984

"SANS FAUX SEMBLANTS"

MICHEL TETREAULT ART CONTEMPORAIN

"SANS FAUX SEMBLANTS"

«Si tu regardes des murs barbouillés de taches, ou faits de pierres d'espèces différentes, et qu'il te faille imaginer quelque scène, tu y verras des paysages variés, des montagnes, des fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et divers groupes de collines. Tu y découvriras aussi des combats et figures d'un mouvement rapide, d'étranges airs de visages, et des costumes exotiques, et une infinité de choses que tu pourras ramener à des formes distinctes et bien conçues. Il en est de ces murs et mélanges de pierres différentes comme du son des cloches, dont chaque coup t'évoque le nom ou le vocable que tu imagines».

Léonard de Vinci, *Carnets*

1-84-1, 1984

"When you look at a wall spotted with stains, or with a mixture of stones, if you have to devise some scene, you may discover a resemblance to various landscapes, beautified with mountains, rivers, rocks, trees, plains, wide valleys and hills in varied arrangement; or again you may see battles and figures in action; or strange faces and costumes, and an endless variety of objects, which you could reduce to complete and well-drawn forms. And these appear on such walls confusedly, like the sound of bells in whose jangle you may find any name or word you choose to imagine."

The Notebooks of ***Leonardo da Vinci***

L'INSPIRATION

L'invention, dans l'oeuvre de Denyse Gérin, passe paradoxalement par le sol, le plancher de l'atelier, comme relais fondamental dans un processus de rétrécissement de l'attention. Au début, avant la venue à Montréal, une référence paysagique distillée sous-tend les premiers tableaux abstraits. Les grandes fenêtres qui ouvrent sur la campagne, dans l'atelier de Knowlton sont évoquées sur les toiles par des rectangles lumineux. Les effets colorés transposent encore tous ces changements d'intensité dans les éclairages naturels qu'un incessant va-et-vient sur l'autoroute de Sherbrooke a rendus familiers. L'arrivée dans l'atelier de la rue Saint-Paul incite à un repliement sur l'espace de travail, la pièce ne communiquant avec l'extérieur que par la verrière du plafond. La photographie et le crayon gras restituent en noir et blanc, les couleurs mêmes du lieu (*Mémoires au ras du sol,* 1981), des images du plancher dont la topographie s'impose désormais à l'oeuvre, jusqu'à la présente série. On en trouve l'empreinte dans les toiles inspirées de l'atelier de la rue Wellington (*du sol au mur,* 1982). Des réserves en clair y trouent le réseau de stries aménagées par le plancher de bois, un dernier vestige de la fenêtre baignée de lumière; l'installation dans le nouvel atelier de la rue Saint-Laurent résume, en la redoublant d'une fonction d'exposition, la référence à l'espace de travail.

Les oeuvres les plus anciennes de la présente série portent encore les traces des semelles de l'artiste à l'oeuvre, comme une dernière mémoire du sol. C'est par terre, en effet, que Denyse Gérin façonne d'abord les plis de ses toiles les plus récentes. On assiste néanmoins à un nouveau rétrécissement du champ d'inspiration puisque c'est le relief imposé au tissu qui suscite tout le travail pictural, une sorte de réponse colorée à un dessin en trois dimensions. La peinture y paraît désormais se nourrir d'elle-même, se confiner à son aire propre, sans souci de la référence extérieure. Envisagée ainsi sous l'angle de l'expérience créatrice, comme transposition d'un « être au monde » de l'artiste, l'oeuvre de Denyse Gérin risque-rait de se lire en termes d'un progressif enfermement sur soi ce qui entraînerait le discours critique lui-même dans une sorte de cul-de-sac. Ne faut-il pas, plutôt, considérer ce repli vers les replis du tableau comme le triomphe définitif de l'art sur la réalité, une ultime libération de la re-présentation qui

INSPIRATION

In the work of Denyse Gérin, creation paradoxically begins from the ground up, on the floor of her studio, as a fundamental stage in a process of concentration. Initially, before she moved to Montréal, a distilled reference to landscape underlies her first abstract paintings. The large windows looking out on the countryside in her studio in Knowlton are suggested by luminous rectangles on the canvas. The colored effects are a transposition of those changes in the intensity of the natural light which ceaseless travel on the autoroute from Sherbrooke made familiar. A move to a studio on Rue St. Paul provoked a turning inward on the work space, since the room had its only contact with the outside world through a skylight. Photographs and oil pencil reproduce the same black and white colors of the room (*Mémoires au ras du sol,* 1981) in images of the floor whose topography was now imposed on the work. Up to the present series, we still find the imprint in canvases inspired by the studio on Wellington St. (*Du sol au mur,* 1982). Bare act as holes in the network of stripes caused by the wooden floor, perhaps a last trace of the window bathed in light. The move to a new studio on St. Lawrence Boulevard resumes the reference to the workspace by adding to it an exhibition function.

The oldest works in this series still bear traces of the artist's shoes, like a souvenir of the floor. Indeed, it is on the floor that Denyse Gérin first makes the folds in her most recent canvases. Nevertheless, there is a new shrinking of the field of inspiration because it is the relief imposed on the cloth which suggests the whole pictorial work, a sort of colored response to a three-dimensional design. The painting here seems to be nourishing itself, confined to its own area, without any sense of external references. Seen as a creative experience, the artist's rendering of "being in the world", the work of Denyse Gérin might be read in terms of a progressive closing-in on itself, a view which would lead to an interpretive dead end. Instead, it would be better to read this concentration on the folds in the painting as a definitive triumph of art over reality, an ultimate freeing of the act of re-presenting which uses the studio as an intermediary, since it is both the natural location and the place to practice a culturally codified activity. New assurance and autonomy in the painting are confirmed by

41-83-1 1983

passerait par l'atelier comme lieu intermédiaire: à la fois site «naturel» et terrain d'exercice d'une pratique culturellement codifiée? Assurance et autonomie nouvelles de la peinture que confirmeraient les effets opalescents dans la matière des tous derniers tableaux, secrétant leur propre luisance au lieu de chercher la transcription d'éclairages naturels. De la fenêtre oubliée, il resterait maintenant la toile comme rideau dont les ondulations guident une nouvelle topographie: celle du pigment coloré.

LA PEINTURE

Il faut donc reprendre la démarche depuis le début, sous un autre jour, au ras de l'oeuvre plutôt qu'à sa source d'inspiration, pour voir comment y opérerait, en s'élargissant, une conscience de l'art comme art. Sur la toile tendue des premiers tableaux, c'est le cadre comme limite que vient souligner l'usage constant de champs rectangulaires, une métaphore de la fenêtre ouverte. L'oeuvre garde ici une grande part de sa fonction symbolique: elle produit des équivalents au spectacle du monde, une trouée, au mur, donnant sur l'ineffable. Le passage au médium photographique a autant d'importance, dans *Mémoires au ras du sol*, que l'autoréférence implicite à la nouvelle iconographie, celle du lieu et des instruments propres au travail artistique. La série de clichés insérés dans de larges surfaces de papier recouvertes de pastel met en scène la rencontre de deux systèmes antagonistes de production d'images. Le premier tient de l'index, il conserve un lien physique avec l'objet saisi. Il est la preuve d'un avoir été là, à un moment donné. Aux entours de la photographie, l'oeuvre bascule dans l'ordre du symbolique: une reprise, sur un mode abstrait dont l'artificialité est maintenant dévoilée, des axes formels et des intensités lumineuses du lieu saisi par la caméra. À l'inverse, il peut arriver à la bordure de pastel d'opérer une sorte de «dé-réalisation» de l'objet photographié, la surface entière ayant tendance à l'organiser en motif abstrait.

Le recours à la fonction indexicale se confirme dans la série de peintures qui suit. L'image sera plus que jamais le produit d'une empreinte, d'une trace du monde et non de son interprétation. Le changement progressif d'orientation n'est pas ici qu'esthétique, il est physique. La toile sans cadre a quitté le mur pour adhérer au sol, un corps lourd de tissu mouillé où s'impriment les infractuosités du plancher, les dépôts pigmentaires laissés par des tableaux antérieurs, des marques de pas. Conçue désormais comme une matière à imbiber, la toile d'abord posée à plat reçoit son premier pli et montre l'envers du décor pour éviter, peut-être, les faux semblants. Le redressement au mur pour fin d'exposition est maintenant considéré comme un compromis que vient corriger l'installation en atelier de 83. La seule toile travaillée demeure par terre, ajustée à la mosaïque de couleurs du plancher, voisinant avec le rouleau de toile brute. Ce qui se montre au mur en une longue suite de photographies couleur fait office de document pour les transactions effectuées au plancher.

Au seuil de la présente série de tableaux, l'art de Denyse Gérin a donc pris une tournure plus littérale, à cause d'un intérêt croissant pour la nature physique du support, les procédés de fabrication des images et le lieu de production. *Sans faux semblants* annonce, par le choix du titre, une intention de poursuivre dans cette voie au moment où, paradoxalement, la toile retrouve le mur en refoulant les dernières traces du travail au plancher. Cette peinture haute en couleur qui réclame maintenant pour soi l'attention du spectateur marquerait-elle une régression vers la fonction symbolique réprimée? La toile a ici trop de corps pour servir d'écran transparent, c'est une étoffe drapée, engluée et raidie, à certains endroits, dans les couches de pigments. Les reliefs ne sont pas dépeints, ils sont ceux-là même d'un tissu gorgé d'eau qui est d'abord façonné au sol, moulé comme une sorte de bas-relief dans un corps à corps entre l'artiste et la matière. Denyse Gérin choisit des formats qui assurent ce contact physique: pas d'objet trop petit, mis à distance et traité du bout des doigts,

the opalescent effects in the very latest works, giving off their own illumination rather than seeking to transcribe natural light. Of the now-forgetten window there remains only the canvas as curtain, whose waves create a new topography, one of pigment.

THE PAINTING

Thus the critical process must be resumed from the beginning, seen in another light, involving the work itself instead of its source of inspiration, to see how an awareness of art as art is at work. On the stretched canvas of the first paintings, the frame limits the artist to a constant use of rectangular fields, a metaphor for the open window, itself emphasized. The work retains much of its symbolic function: it produces equivalents of the visible world, providing a hole in the wall looking out on the ineffable. Her turning to photography in *Mémoires au ras du sol* is particularly significant as a reference to what is implicit in the new iconography: the location and tools of art. The series of snapshots inserted in large paper surfaces covered with pastel creates an encounter of two antagonistic systems for producing images. The first involves the finger and maintains physical ties with the subject. It is evidence of having been at a particular place, at a particular time. The work around the photograph hovers in a symbolic realm, an abstract recollection whose artificiality is now revealed in the formal axes and luminous intensities of the place captured by the camera. Sometimes, however, on the edge of the pastel, a kind of "de-realization" of the photographed object occurs, with the entire surface tending to organize itself in an abstract motif.

The sense of the physical is confirmed in the next series of paintings. The image is more than ever the product of an imprint, a tracing of the world and not an interpretation of it. The progressive change in orientation is not esthetic, it is physical.

The unframed canvas has left the wall to become attached to the floor, a heavy body of wet cloth marked by the irregularities of the floor, paint spots left by previous paintings, footprints. Treated as an absorbing material, the canvas, placed flat, is given a first fold, showing what is on its back, perhaps in order to avoid pretences (*les faux semblants...*) Hanging the canvas on a wall for exhibition purposes is treated as a compromise corrected by the studio installation of 1983. The single canvas remains on the floor, adjusted to the mosaic of floor colors and beside the raw canvas roll. The long series of color photographs displayed on the wall acts as a document of the transactions conducted on the floor.

When beginning the current series of paintings, Denyse Gérin has given her art a more literal turn, based on her growing interest in the physical nature of the medium, the image-making processes as well as the place in which they take place. *Sans faux semblants* (without pretences) announces by its very title her intention to pursue this path at a time when, paradoxically, the canvas is back on the wall with only the last traces of work on the floor. Does this highly colored painting, which immediately attracts the viewer's attention, mark a regression to the repressed symbolic function? The canvas now has too much body to serve as a transparent screen. It is a material which is draped, stuck together, even stiffened at certain spots, in layers of pigment. The relief is not painted on, it is actually there, made of cloth soaked in water then shaped on the floor, molded like a kind of bas relief from the physical contact of artist and material. Denyse Gérin has chosen formats which provide this physical contact: no very small objects, placed at a distance and touched with the ends of the fingers, no giant screen, out of arm's reach. Hanging the canvas on the wall results in a rearrangement of the folds. Some hang heavily from where they are attached or seem about to crash onto the floor, which is familiar terrain. Hanging to some extent becomes installation. It produces unexpected effects that are emphasized by the brushwork.

pas non plus l'écran géant, hors de portée des bras. Le redressement au mur entraîne un réajustement des plis. Certains pendent lourdement, à partir de leurs points d'attache ou vont s'écraser au sol, en terrain familier. L'accrochage, dans une certaine mesure, tourne à l'installation. Il produit des effets imprévus, soulignés par le travail du pinceau.

Les premières des oeuvres regroupées ici sont plus tachistes, tributaires d'une longue pratique d'immersion du pigment acrylique dans la toile non préparée. Puis la couleur pure commence à l'affirmer en larges champs saturés qui produisent, avec l'addition récente de chromates, des effets chatoyants et nacrés. La texture du support, que la précédente série avait abondamment exploitée, se trouve ici littéralement gommée par les couches de peinture pour se révéler tout à coup, à l'état brut, dans l'échancrure d'un pli ou dans les fils qui s'échappent aux bordures. Qu'elle agisse tour à tour ou simultanément comme teinture, empois et couche de recouvrement, la couleur a cette propriété de se soumettre, en s'en inspirant, à la topographie d'un nouveau sol: terrain accidenté, cette fois, du tissu façonné. Les accents chromatiques reprennent, en les appuyant à des degrés divers, les axes formels aménagés par les plis. Ils gardent aussi la mémoire de certains plis d'origine, estompés en cours de travail, modifiés par l'accrochage au mur. Le dessin que le spectateur suit des yeux trouverait un écho sous la main.

L'AGRÉMENT

Ce rapport de dépendance des couches colorées à un relief pré-établi, à partir duquel s'inaugure toute une stratégie d'échange, permet de situer un dernier aspect de la production de Denyse Gérin, de qualifier une sensibilité picturale en dehors des problèmes de représentation, d'auto-référence ou de contexte. L'artiste y manifeste deux attachements qui traversent l'oeuvre comme une sorte de basse continue, un fond de convention combiné à des questionnements plus contemporains. Il s'agit d'abord d'un goût pour la composition qu'aurait pu éliminer le travail par empreinte, au plancher. L'emplacement de la toile au sol et la diffusion du pigment n'y sont jamais abandonnés au hasard. L'artiste prévoit la distribution qui va produire le motif intéressant, le découpage de la surface en larges plans anguleux qui persiste jusqu'à la présente série. On sent une volonté de composition dans les toiles comme dans les photographies en couleurs de l'installation de 83: elles sont des explorations d'arrangements tout autant que les documents d'un processus. *Sans faux semblants* maintient cet intérêt pour la composition qui résulte ici de la double manipulation au sol et au mur. Aux plis qu'entraîne la retombée de la lourde étoffe, à partir de ses points d'attache, répondent d'autres plis, plus arbitraires, que l'artiste a pré-fixés ou emprisonnés dans le pigment.

La poursuite de la bonne forme s'accompagne de la fascination pour la matière et la technique: exaltation du grain du support, manipulation amoureuse des pigments avec une patience appliquée qui rappelle le travail des artisans. À titre d'exemple, ces reprises au crayon gras qui, dans les séries antérieures, soulignent la forme imprimée et que l'artiste appelle ses graffiti. Prétexte à un contraste supplémentaire de textures et à un travail minutieux, ils n'ont rien à voir avec l'incohérence formelle, l'exécution bâclée et le rapport au sale qu'impliquent les connotations sociales du terme. Dans les oeuvres les plus récentes, la peinture se donne une véritable parure, une nouvelle peau satinée qu'on n'aurait pas espérée du teint mat de l'acrylique. Ce faste du pigment et des matières brillantes s'inscrit dans les préoccupations de la peinture actuelle vouée à un examen nostalgique ou critique de ses gloires passées. L'oeuvre de Denyse Gérin n'est pas à classer du côté des déconstructions radicales ou de l'intransigeance conceptuelle. Elle est toute parcourue d'un amour du métier qui gagne de plus en plus en assurance.

Nicole Dubreuil-Blondin

The first of the works combined here are more spotted, the result of long practice of immersion of the unprepared canvas in acrylic paint. Then, pure color begins to affirm itself, in large saturated fields which produce, with the recent addition of chromates, glistening, pearly effects. The texture of the medium, which the previous series had thoroughly exploited, is here literally erased by layers of paint, to be revealed suddenly, in its raw form, in the crust of a fold or the threads unravelling at the edges. Whether it acts in turn or simultaneously as paint, starch and covering layer, color has the property of submitting to the topography of a new floor by being inspired by it: this time the uneven terrain of modelled cloth. The chromatic accents recall the formal axes created by the folds supporting them to various degrees. They also suggest some of the original folds, that were stamped during work and modified by hanging on the wall. The design which the viewer follows with his eyes finds an echo under his fingers.

ORNAMENT

This dependency of colored layers on a pre-determined relief, on which a whole strategy of dialogue is based, provides a context for a final aspect of Denyse Gérin's work, the pictoral sensitivity beyond problems of representation, self-reference or context. The artist shows two ideas to which she is attached and which traverse the work like a sort of basso continuo, a background combined with more contemporary concerns. First, there is the taste for composition which may drop imprinting work on the floor. The placement of the canvas on the floor and the spreading of the pigment have never been left to chance. The artist distributes materials in a way which will produce an interesting motif, cut a surface into the large angular planes which persist in the present series. We feel a desire for composition in the canvas as in the color photographs of the 1983 installation: they are explorations of arrangements as much as documents of a process. *Sans faux semblants* maintains this interest in composition which results from the double floor and wall manipulation. The folds which result from the falling of the heavy material and its connection to the wall are met by other more arbitrary folds, which the artist has previously fixed or trapped in the pigment.

The pursuit of the proper form is accompanied by a fastination for material and techniques; exaltation of the grain of the medium, loving manipulation of the pigments applied with craftsman-like patience. Examples are the paintstick lines which in previous series emphasized the printed form and which the artist calls her graffiti. As a pretext for additional contrast of textures and meticulous work, they have nothing of the formal incoherence, the slap-dash execution or the association with the coarse implied by the social connotations of graffiti. In her most recent works, the paint has a true decorative quality, a new and satiny surface one might not expect from the matte hues of acrylic. This feast of color and brilliance belongs to the concern of modern painting with a nostalgic or critical study of its past glories. The work of Denyse Gérin is not that of radical deconstruction or conceptual intransigeance. it is work which is thoroughly penetrated by a love for her craft that is acquiring increasing assurance.

Nicole Dubreuil-Blondin
Traduction: **Betty Howell**

DENYSE GÉRIN

NOTES BIOGRAPHIQUES

Née à Magog, Québec en 1940

ÉTUDES/STUDIES

École des Beaux-Arts, Montréal

Participe à des expositions de groupes depuis 1964.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES/ONE-PERSON SHOWS

1984 Galerie Michel Tétreault Art Contemporain, Montréal
1983 Installation à l'atelier avec la collaboration de Jean Leduc
1982 Galerie Treize, Montréal
La Chambre Blanche, Québec
«Artiste en Résidence», collaboration
Claire Meunier, photographe (mai)
1981 Galerie l'Aquatinte, collaboration Claire Meunier, photographe, Montréal
1978 Galerie de l'Anse-Aux-Barques, Musée du Québec, Québec
Musée de Joliette, Joliette
1977 Galerie du centre culturel, Université de Sherbrooke
1976 Galerie Claude-Luce, Montréal
1975 Galerie Mena'sen, Sherbrooke

EXPOSITIONS COLLECTIVES/COLLECTIVE EXHIBITIONS

1984 *Collection Prêt d'oeuvres d'art '83,* Musée d'art contemporain, Montréal, (15 mars au 29 avril) et Musée du Québec, Québec (14 mars au 29 avril)
1983 *Manifestation à Eustis* (reportage photographique)
Simon Fraser University, Vancouver

Oeuvres des lauréats et finalistes,
Concours national des livres d'artistes au Canada, Galerie Aubes, 3935, Montréal, exposition itinérante jusqu'en 1985.

Regroupement des artistes des Cantons de l'Est, 1973-1983
Centre culturel de l'université de Sherbrooke, Sherbrooke (21 novembre-16 décembre)

1982 *Le dessin lieu de Transformation*
La Chambre Blanche, Québec (14 janvier au 7 février)

Décrochage, Galerie de l'Aquatinte, Montréal,
(31 mars au 1er mai)

Manifestation à Eustis,
Événement pluridisciplinaire organisé par DARCHEAU, North Hatley, (26 juin)

DARCHEAU, Manifestation à Eustis. Documentation photographique, Galerie Motivation V, Montréal, (8 septembre au 26 septembre)

1981 *Support papier,* Musée d'art de St-Laurent, Montréal (février-mars)

CRÉATION QUÉBEC 81
Troisième concours d'estampe et de dessin.
Centre culturel de l'université de Sherbrooke
Exposition itinérante à travers le Canada jusqu'en 1983

Sherbrooke 81, Sherbrooke.
Centre culturel de l'université de Sherbrooke (20 novembre au 18 décembre)

D'Hier à Aujourd'hui, galerie de l'Aquatinte, Montréal (décembre-janvier)

1979 *Concours d'estampe et de dessin québécois* et *25:* Le regroupement des artistes des Cantons de l'Est et le 25e anniversaire de l'Université de Sherbrooke.

1978 *Les Arts Visuels dans les Cantons de l'Est,*
Université de Sherbrooke

1977 *Concours d'art graphique québécois,* Sherbrooke,
Université de Sherbrooke

PRIX

1983 1er prix ex aequo
Concours national de livres d'artistes du Canada,
catégorie: livre objet, en collaboration avec Jean Leduc
1980 Honorée par le Centre Culturel de l'Université de Sherbrooke (section peinture) à l'occasion du 25ième anniversaire du Centre Culturel

BOURSES/GRANTS

1984 Programme d'Aide Accessibilité, ministère des Affaires culturelles, Québec.

COLLECTIONS

Air Canada, Montréal
C.L.S.C. de Bedford, Bedford (loi du 1%)
Musée d'art contemporain, Montréal
Chambre des Notaires du Québec, Montréal
Centre d'accueil de Sutton, Sutton
Centre dentaire de Sherbrooke, Sherbrooke
Université de Montréal, Montréal
Collection Prêt d'oeuvres d'art, ministère des Affaires culturelles, Québec
Collections Particulières

LISTE DES OEUVRES EXPOSÉES

8-84,1, 1984, acrylique sur toile, 116 cm × 140 cm
8-84-1, 1984, acrylic on canvas, 116 cm × 140 cm

41-83-1, 1983, acrylique sur toile, 236 cm × 267 cm
41-83-1, 1983, acrylic on canvas, 236 cm × 267 cm

1-84-1, 1984, acrylique sur toile, 200 cm × 195 cm
1-84-1, 1984, acrylic on canvas, 200 cm × 195 cm

Photographies: Concept 3
Conception graphique: Guy Fortin (Conception G.F.)
Texte: Nicole Dubreuil-Blondin
Traduction anglaise: Betty Howell
Impression: Imprimerie Lithographie Renaud Ltée

Ce cahier de présentation a été rendu possible grâce à l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec.

©Copyright Les Éditions Michel Tétreault Art Contemporain
Tous droits réservés pour tous pays.
All rights reserved for all countries.