

## Montpetit plasticien? Voyons donc! Guy Montpetit, a Plasician? Come Now!

François-Marc Gagnon

Number 67, Summer 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57900ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

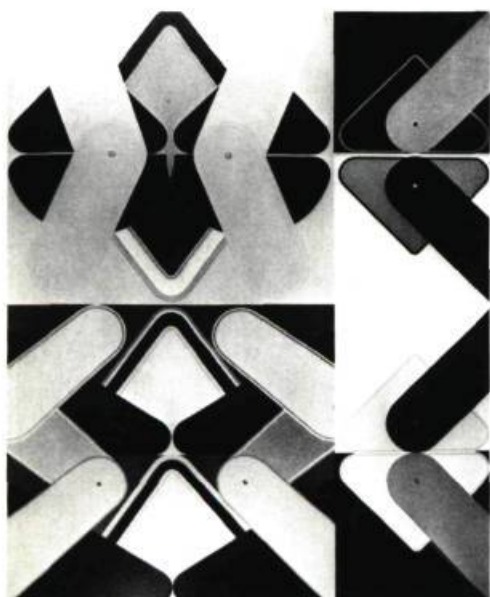
[Explore this journal](#)

### Cite this article

Gagnon, F.-M. (1972). Montpetit plasticien? Voyons donc! *Vie des arts*, (67), 26-86.

FRANÇOIS GAGNON

# Montpetit plasticien? Voyons donc!



Le Musée d'Art Contemporain présentait, du 7 mai au 11 juin dernier, six oeuvres récentes de Guy Montpetit: quatre triptyques et deux tableaux. Venant après la présentation de 21 oeuvres au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 11 août au 15 septembre 1970, et au Musée de Québec, du 14 octobre au 1er novembre 1970, cette nouvelle manifestation de Montpetit risque de donner lieu aux mêmes équivoques d'interprétation que la précédente. Le présent article voudrait aider à dissiper au moins l'une d'entre elles.

Les formules néo-plasticiennes s'imposent avec tant de force et de constance dans nos régions qu'on a tendance à en voir partout des exemples et à classer, sur la foi des apparences, parmi les plasticiens, des jeunes peintres, comme Guy Montpetit, qui se situe à cent lieues d'eux. Il ne serait pas exagéré de dire que, par rapport aux dogmes plasticiens, l'art de Montpetit représente un cas d'hérésie majeure. Sur chacun des articles de leur décalogue, il démérite consciencieusement et, aux yeux de ces messieurs, qui se croient à la pointe du progrès, il régresse immensément. Que

son cas démontre au contraire que la peinture imagique n'a pas encore « épuisé ses pouvoirs de révélation » est une autre question . . .

Analysons, d'un peu plus près, un tableau récent de Montpetit. Nous verrons mieux, sur un exemple précis, en quoi ses positions s'écartent du classicisme et ouvrent un champ tout autre à l'exploration créatrice. L'exemple que nous avons choisi appartient à la série E des *Sex-Machine*. Il était désigné comme le no 7 et daté du 24/7/69 à l'exposition du Musée des Beaux-Arts en 1970. C'est un tableau de grandes dimensions (80 pouces sur 64). Il semble avoir été construit de la façon suivante (Fig.).

La surface vierge du tableau a d'abord été divisée en  $3 \times 4 = 12$  carrés, de côtés à peu près égaux entre eux. Sur les 31 côtés de ces carrés, 5 resteront virtuels dans le traitement final de la toile, présentant bien plutôt une série de 5 rectangles dont 4 étagés à l'horizontale sur la gauche et 1, à la verticale, coincé entre 2 carrés sur la droite. Convenons de désigner par les lettres A, B, C, D les rectangles horizontaux de haut en bas, par la

1. Guy MONTPETIT  
Série E, *Sex-Machine*, No 7, 1969.  
Acrylique sur toile: 80 po. sur 64.

Schéma I: Structure géométrique (1er niveau).

Schéma II: Système de triangles (2e niveau).

Schéma III: Éléments articulés (3e niveau).

mettre E le rectangle vertical sur la droite, et par F et G les carrés qui coincident E, F en haut et G en bas. A et B sont traités en ton clair (vert lime et orange) alors que C et D sont en ton sombre (rouge brique et marron), ce qui fait apparaître 2 carrés superposés de 2a de côté chacun. Le rectangle E est peint blanc et les carrés F et G sont en noir. L'opposition tonale sur la gauche est traduite en valeur sur la droite (cf. schéma I).

Les surfaces ainsi délimitées mettent en place deux axes: x y et w z, le premier virtuel, le second apparent, qui vont structurer le reste de la composition, x y comme un axe de symétrie et w z comme périphérie d'une seconde aire picturale virtuelle.

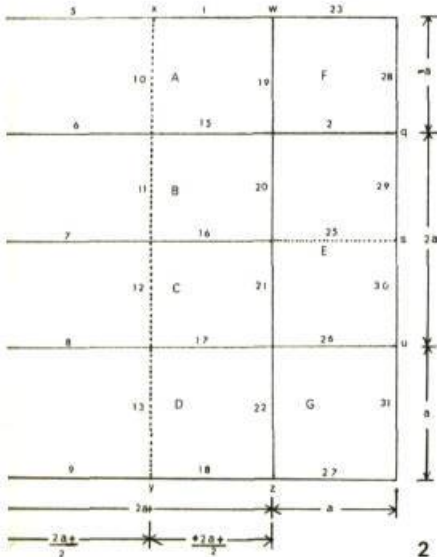
Cette structure étant établie, des formes-objets vont s'y superposer en plusieurs strates que nous allons examiner maintenant. Les carrés A + B et C + D reçoivent d'abord 4 triangles quilatéraux à coins arrondis proportionnels à leur surface. Leur feront cho des triangles plus petits et de même forme dans la partie droite du tableau. Les triangles de la partie gauche sont étagés, de manière à ce que leur médiane corresponde à l'axe de

symétrie x y. Les petits triangles de la partie droite le sont de façon analogue, leur médiane correspondant aussi à un axe vertical virtuel. La disposition des triangles de la partie gauche obéit à deux impératifs opposés: d'une part la symétrie, d'autre part la hiérarchisation de la surface à l'intérieur d'une forme enveloppante. Ainsi, l'axe horizontal p q joue le rôle d'axe de symétrie pour les deux triangles du haut, et on attend que l'axe médian r s en fasse autant pour la gestalt formée par les deux triangles de A et B, comme semble l'indiquer la position du triangle de C. Cette attente est frustrée. Le triangle de E repose sur sa base et non sur sa pointe, comme on l'aurait attendu. C'est qu'il concède lui-même à l'autre impératif, celui de la hiérarchisation de la surface. On aura noté que le carré C D est occupé non seulement par deux triangles analogues à ceux de A B, mais aussi par 4 autres triangles isocèles orientés de la même façon et dont on aperçoit qu'une partie dans l'aire du tableau. Si on prolongeait les côtés du triangle de A vers le bas, les deux diagonales obtenues de cette façon coïncideraient, à peu près et respectivement, avec les pointes gau-

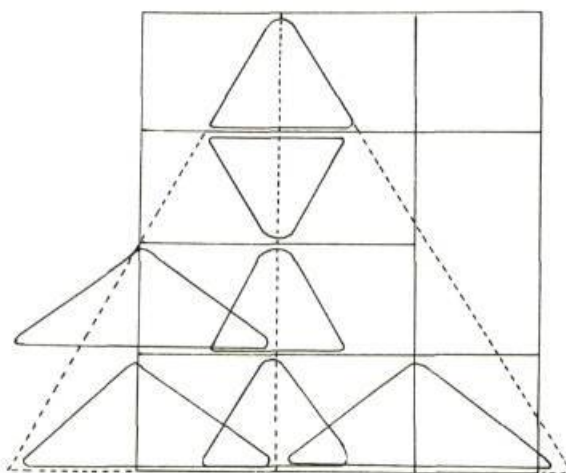
che et droite des triangles isocèles de D, hiérarchisant la composition de toute la partie gauche à l'intérieur d'une sorte de pyramide, dont la base dépasserait largement de part et d'autre l'aire du tableau.

Les petits triangles de la partie droite (F E G) n'obéissent qu'au seul impératif de la symétrie. Appartenant à la strate des triangles isocèles, leur sont opposées, en A B, deux séries de formes aussi contractées en haut qu'elles sont dilatées en bas (cf. schéma II).

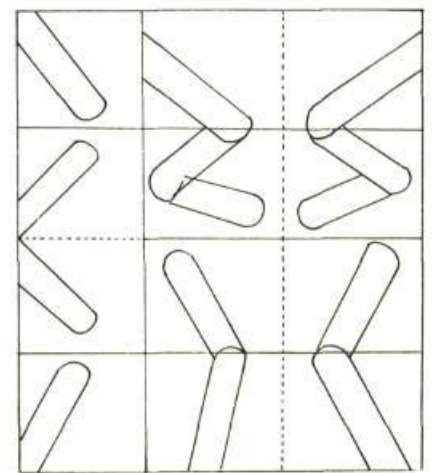
Se surperposent, enfin, à cet ensemble une troisième ou même une quatrième strate (dans le carré du bas notamment), occupée par les éléments articulés rappelant les jeux de mécanos et qu'on associe volontiers à Mont-petit (cf. schéma III). Celles du haut esquissent un mouvement de resserrement (registre supérieur) contraire au précédent, puis de nouveau de resserrement (registre inférieur). Le registre de droite (F E G), dont nous n'avons pas parlé, fait simplement écho à la partie gauche. Le zigzag des bâtonnets superposés aux triangles unifie, dans un même rythme, ce que la partie gau-



2



3



4

che du tableau superposait en deux registres différents.

Nous n'avons dégagé jusqu'à présent que la structure schématique d'une image de Montpetit. Nous avons vu que sa construction obéissait à des lois de composition précise, faisant intervenir successivement des axes structuraux, la disposition symétrique ou hiérarchisée, l'étagement, la superposition, les mouvements de dilatation ou de contraction et la répétition. Ce vocabulaire schématique est très précisément celui de l'image, et le recours à ce vocabulaire suffirait déjà à situer Montpetit à cent lieues du Plasticisme. Le principe essentiel de l'esthétique plasticienne est l'abolition de l'objet, la négation de la distinction entre l'objet et le fond, entre le signe et le fond. En conséquence, la superposition d'un plan-objet sur un plan-fond, comme on le voit faire constamment par Montpetit, est abhorrée. Seule la juxtaposition est retenue comme principe organisateur des plans. Pour que la suggestion même lointaine de l'objet soit évitée, tout facteur tentant à hiérarchiser la surface est refusé. Au contraire, Montpetit ne craint pas de recourir à des procédés de composition hiérarchique, comme nous l'avons vu. Etc. . .

La raison essentielle de toutes les différences qu'on pourrait trouver entre Montpetit et les plasticiens vient de ce que Montpetit cherche à construire des images, alors que les plasticiens se meuvent dans la pure abstraction. La schématique de Montpetit n'a rien à voir avec l'abstraction. Elle fonctionne comme un langage, et ses signes renvoient à une réalité (mentale), extérieure à la peinture. Ainsi, dans le tableau qui nous occupe dans le présent article, comme le titre de la série auquel il appartient — *Sex Machine* — l'indique, les schèmes ont une signification érotique.

La gestalt du carré A B superposant des formes contractées et un mouvement de resserrement est masculine, la gestalt du carré C D, superposant à l'inverse des formes dilatées et un mouvement d'écartement est féminine, à la condition que l'on voit, dans les éléments articulés, des représentations stylisées des cuisses et, dans les formes, des symboles génitaux. Les structures compositionnelles comme l'étagement, la symétrie de part et d'autre d'un axe horizontal, la hiérarchisation des éléments à l'intérieur d'une même forme

enveloppante unissent les deux gestalts masculine et féminine dans ce qui pourrait bien être une *position*, comme on dit dans les petits manuels de sexologie à l'usage du populaire. Dans le registre de droite (F E G), qui est superposé à celui de gauche, la *position* se consomme en union, les deux dispositions des partenaires s'animant dans un seul rythme climatique.

On peut pousser plus loin l'analyse et voir, comme notre collègue P. Hutchings, dans la superposition des symboles génitaux d'une part et des transpositions mécaniques des jambes d'autre part, formant les ensembles masculins et féminins, une intention d'allier contradictoirement deux niveaux sémantiques opposés, le sacré et le pornographique. Ces niveaux sont moins contradictoires ou opposés que l'on pense et coexistent sans peine, dans le champ culturel, comme tous les cultes agraires de l'Antiquité le montreraient assez. On peut penser que la pornographie moderne a pris, dans l'imaginaire contemporain, le relais des anciens cultes agraires, qui visaient à sacraliser la sexualité. Comme les anciens symboles religieux, les images pornographiques enferment la sexualité humaine dans une mythologie, créent un intervalle de mauvaise conscience entre l'homme et son acte — par rapport aux descriptions pornographiques de la sexualité, nous démeritons tous — et empêchent la parfaite coïncidence de l'homme avec lui-même dans l'acte d'aimer.

L'ironie qu'on croit déceler dans les formes de Montpetit signifierait peut-être qu'il entend prendre, par rapport à la mythologie sexuelle contemporaine, une position critique et dénoncer son caractère mental ou, si l'on veut, mécanique, ce qui revient au même.

Les commentaires que nous venons de faire ne sont pas aussi marginaux qu'on pourrait le croire à l'exposition du Musée d'Art Contemporain. Sauf le triptyque intitulé *Hommage aux patriotes québécois*, toutes les oeuvres qui y sont exposées conservent la thématique sexuelle que nous avons esquissée à propos d'un tableau de la série des *Sex Machine*. Le grand triptyque d'août 1970, intitulé aussi *Sex Machine*, est dans leur exact prolongement et synthétise les schémas et les thèmes de toute la série. *Love Trip 2*, *Amour 3 (au cube)* et les deux tableaux de la série V, intitulée *Le Temps de vivre*, renouvellent le vocabulaire des signes

de Montpetit mais restent à l'intérieur de la même thématique. Les deux tableaux (nos 1 et 2) de la série abandonnent les suggestions mécaniques des séries précédentes et poursuivent la recherche dans le sens ouvert par la murale que Montpetit vient de faire pour le quartier de Saint-Henri.

Si *Hommage aux patriotes québécois* relève d'un autre univers thématique, les schémas de composition et l'agencement des éléments sont cohérents avec ce que nous connaissons par ailleurs de la manière de Montpetit. Ce grand triptyque (les trois volets mesurent respectivement 80 pouces sur 64) doit se lire de gauche à droite. Dans la partie gauche, trois silhouettes humaines sont dissimulées (la deuxième en particulier n'émerge qu'au regard attentif); dans la partie centrale, elles apparaissent clairement, superposées l'une à l'autre et s'avancent vers le spectateur, et, dans la partie de droite, elles sont réduites à deux et opposées l'une à l'autre, celle du bas étant renversée, légèrement desaxée et laissant apercevoir un long triangle blanc au-dessus d'elle, comme si on apercevait le mur par cet interstice. Si on trace mentalement les axes de chacune de ces séries de silhouettes, on constaterait qu'ils tordent la surface en directions contraires de l'une à l'autre. Sur cet ensemble, Montpetit a superposé ses éléments articulés, habituels, séparés à gauche, désarticulés au centre, peu près symétriques à droite.

L'exposition du Musée d'Art Contemporain permet donc de se donner une idée du point où se trouve Montpetit à l'heure actuelle et, pour ceux qui ont suivi son développement depuis la fin des années 60 jusqu'à présent, d'en apprécier la cohérence interne. L'article de M. Patrick Hutchings a dégagé cette cohérence au niveau conceptuel des oeuvres de Montpetit. On pense avoir seulement esquissé sur un exemple à quel type d'analyses formelles, il faudrait se livrer sur la série entière des tableaux de Montpetit pour pouvoir y dégager une cohérence analogique au niveau des formes, des signes et des structures compositionnelles. Ce travail analytique dépasserait considérablement les cadres d'un court article de revue. Il suffira ici d'en avoir indiqué la direction. Mais, en attendant de grâce, cessons de faire de Guy Montpetit un plasticien!

**GUY MONTPETIT,  
A PLASTICIAN? COME NOW!**

By François GAGNON

The Museum of Contemporary Art is showing six recent works by Guy Montpetit: four triptychs and two paintings. Following the presentation of 21 works at the Montreal Museum of Fine Arts from August 11th to September 15th, 1970, and at the Museum of Quebec from October 14th to November 1st, 1970, this new Montpetit show risks giving rise to the same ambiguities as the preceding one. The present article attempts to clarify at least one of these ambiguities.

Neo-plastician formulas are being imposed with so much force and persistence in our region that there is a tendency to see them everywhere, to class young painters like Guy Montpetit as plasticians merely on the basis of appearances. It would not be an exaggeration to say that, in relation to the dogmas of the plasticians, Montpetit's case represents major heresy. He conscientiously breaks each of their commandments and must seem deviant to those plasticians who consider themselves at the peak of achievement. Whether Montpetit's works may reveal on the contrary, that magic painting has not yet "exhausted its powers of revelation" is another question...

Let us analyze more closely a recent tableau by Montpetit. A more precise example will give us a better idea of how his approach strays from plasticism and opens a completely different field to creative exploration. The example I have chosen belongs to the series of the "Sex Machine" works. It was specified as the 7th one and dated 24/7/69 at the Museum of Fine Arts exhibition in 1970. It is a large painting (80" x 64"). It seems to have been constructed in the following way.

The blank canvas was first divided into  $3 \times 4 = 12$  squares, having almost equal sides. Of the 31 sides of these squares, 5 will remain virtual in the final treatment of the canvas, presenting rather a series of 5 rectangles of which 4 are arranged in tiers on the horizontal on the left and one, on the vertical, is positioned between two squares, on the right. Let us agree to designate by the letters A, B, C, D, the horizontal rectangles from top to bottom, let us use the letter E for the vertical rectangle on the right, and F and G for the squares that contain E, F, on top and G on the bottom. A and B are treated in a clear tone (lime green and orange), whereas C and D are in a dark tone (brick red and maroon) which creates two superimposed squares by 2a on each side. The rectangle E is painted white and the squares F and G are in black. The tonal opposition on the left is transposed in value on the right (cf. Figure 1).

The surfaces thus delineated create two axes  $x y$  and  $w z$ , the first is virtual, the second apparent, which structures the rest of the composition, with  $x y$  as an axis of symmetry and  $w z$  as the periphery of a second virtual pictorial area.

This structure having been established, the object-forms are superimposed in several layers which we will now examine. The squares A and B and C and D enclose first four equilateral triangles with rounded corners proportional to their surface. They will be echoed in the smaller triangles of the same shape in the right side of the painting. The triangles of the left side are tiered, in such a way that their median corresponds to the axis

of symmetry  $x y$ . The small triangles of the right side are also arranged in a similar manner, their median corresponding also to a virtual vertical axis. The arrangement of the triangles on the left side responds to two opposing imperatives, on the one hand symmetry, and on the other the hierarchy of surfaces within an envelopping form. Thus the horizontal axis  $p q$  plays the role of an axis of symmetry for the two triangles on the top, and we expect that the median axis  $r s$  performs the same function for the gestalt formed by the two triangles a and B as the position of the triangle C seems to indicate. This expectation is frustrated. The E triangle rests on its base and not on its peak, as we might expect. For it yields to the other imperative, that of the hierarchy of surfaces. It will have been noted that the square C D contains not only two triangles similar to those of A B, but also 4 small isosceles triangles oriented in the same way, only a part of which appear on the surface of the painting. If we extended the sides of triangle A towards the bottom, the two diagonals obtained in this way would almost coincide respectively with the left and right angles of the isosceles triangles of D, creating a hierarchy of composition on the left side within a kind of pyramid, whose base would extend beyond the sides of the painting.

The small triangles of the right side (FEG) consider only the treatment of symmetry. They belong to the layer of isosceles triangles. Opposing them in A B, are two series of forms as contracted on the top as they are dilated on the bottom (cf. Figure II).

Further superimposed on this group, there is a third or even a fourth tier notably in the bottom, occupied by linked elements, reminiscent of the rod like elements much associated with Montpetit (cf. Figure III). Those on the top attract the centre. Those on the bottom half repel, then attract. The right part (FEG) which we have not discussed simply echoes the left part. The zig-zag of rods superimposed on the triangles harmoniously unifies that which the left side of the painting superimposes in two different registers.

Up to this point, we have analyzed the schematic structure of only one of Montpetit's images. We have seen that its construction obeyed laws of precise composition, causing to interact the successive structural axes, the symmetrical or hierarchic arrangement, the tiering, the superimposition, the movements of expansion or contraction and repetition. This schematic vocabulary conforms to that of the image and the recourse to this vocabulary would be sufficient in itself to remove Montpetit from the domain of plasticism. The essential principle of the plastician's aesthetic is the abolition of the object, the negation of the distinction between figure and ground. Consequently, the superimposition of a figure-plane on a background-plane as we see Montpetit constantly doing, is unthinkable. Only the juxtaposition is retained as the organizing principle of the planes. So that even the remote suggestion of the object be avoided, every factor tending to arrange the surface hierarchically is refused. On the contrary, Montpetit does not hesitate to employ the procedures of hierarchic composition, as we have seen...

The essential reason for all the differences that we could find between Montpetit and the plasticians comes from the fact that Montpetit seeks to construct images, whereas the plasticians move in pure abstraction. The approach of Montpetit has nothing to do with

Montpetit, like de Rougemont, offers us in essay on *Passion & Society*: and the essay, like love itself, is full of ambiguities: leaves, or examples, seem, in a flash, to turn themselves into breasts and buttocks: see as an instance the image which decorates the top of the picture "Sex Machine Series E, No. 30". These are the metonymies of concupiscentence. Let us look at these pictures.

**Montpetit and grown-up games**

It's a fact, if a bitter one for an art critic, that the value and authenticity of a painting are quite independent of any verbal explanation of the painting, and, quite independent of any sort of verbal formula at all. One says about a painting, not what needs to be said, but what one can.

To analyse the full aesthetic power of a canvas by Montpetit one ought, perhaps, to take a formalist line: just insofar as the values of Montpetit's style are formal ones, so one ought give them a 'geometrical' analysis. Montpetit's paintings do not tell stories, and he critic ought not make stories up out of them. Political and moral musings are, in the last resort, beside the point.

Léo Rosshandler wrote, about the Montpetit exhibition at the Montréal Museum of Fine Arts in 1970: "Montpetit is a painter who, absurd as it may seem, simply paints; truly a rare bird in this day and age of technological decoration. Furthermore, he remains within the framework of Montreal's peculiar style, the unique holdout in Canada and even North America of the ideas of the *plasticiens* (lack of sentimentality, impersonality, pure colour statements, well defined shapes, rhythmical repetition of forms, all of this geared to clarity and away from expressionism)."

This is absolutely true.

But: art is always, if not *expressionist*, then, certainly, *expressive*. Expression is something that can not be got rid of in art. Magnificent plastic though they are, and formal and geometrical — almost in a sense Cartesian — the point of Montpetit's pictures is to communicate something. You might want to say that the titles for Montpetit's pictures are a leg-pull: "sex machine" and "all you need is love" are jokes. Say so if you like: but jokes, as Freud and the other *magi* have shown us, jokes have their own logic. And, this being so, Montpetit is caught up in his own leg-pulling. As a painter he is in league with a prankster; that is to say with himself, who, in a moment of weakness, has written for a catalog titles like, "you don't have to die..."

Words, however, are written for catalogs: catalogs are only there because of the paintings. And we must look at the paintings.

Certainly we must look at them. And they speak to us. Not in words, but in colours and shapes. Their plastic values make them eloquent: and the plastic arrangements of Montpetit are magisterial. His forms have a magic and a *mana* which are quite extraordinary.

There is — one finds — a certain polarity between the important shapes which Montpetit paints for us, and the tricks which he plays on us by letting them speak in the slang, the demotic, of the everyday world. But the artist is privileged: the secret craft of plastic forms, and high jinks, these are all one to him.

abstraction. It functions as a language and its symbols refer back to a mental reality beyond the painting. Thus, in the painting we are presently discussing, as the title of the series to which it belongs — "Sex Machine" — indicates, the diagrams have an erotic significance.

The gestalt of the square A B, superimposing contracted forms and with a tightening movement is masculine; the gestalt of the square C D, superimposing the inverse of dilated forms with a repulsing movement is feminine; this is true if, in the rods we see the stylized representation of thighs, and in the forms, genital symbols. The compositional structures such as the tiering, the symmetry on both sides of the horizontal axis, the hierarchical arranging of elements within the same enveloping form, unite the two masculine and feminine gestalts in what could certainly be called a "position", as they say in those little manuals of sexology in popular use. In the right part (FEG), which is superimposed on that of the left, the "position" is consummated in union, the postures of the partners being animated in a single climactic rhythm.

We may pursue that analysis and see, as does our colleague P. Hutchings, in the superimposition of the genital symbols on one hand and the mechanical transpositions of the legs on the other hand, which form masculine and feminine groups, an intention to unite paradoxically two opposing semantic levels, the sacred and the pornographic. These levels are less contradictory or opposing than one might think and coexist easily, in the cultural field, as all of the agrarian cults of antiquity would show sufficiently. We may think that modern pornography has borrowed elements from ancient agrarian cults that aimed at sanctifying sexuality. Like ancient religious symbols, pornographic images mythologize human sexuality, create an interval of bad conscience between man and his act . . . with relation to pornographic descriptions of sexuality, we are all culpable . . . and prevent the perfect coincidence of man with himself in the act of loving.

The irony that we think we perceive in the forms of Montpetit might signify that with relation to the contemporary sexual mythology, he intends to take a critical position, denouncing its mental character, or its technique, if we wish, which amounts to the same thing.

The observations that we have just made are not as marginal as we might think, at the exhibition of the Museum of Contemporary Art. Except for the triptych entitled "Hommage to Quebecois Patriots", all the works which are exhibited retain the sexual theme that we have outlined in one painting from the Sex Machine series. The large triptych of August 1970 entitled also "Sex Machine" is in the same tradition and synthesizes the outlines and themes of the entire series. "Love Trip 2", "Love 3 (to the cube)", and the two paintings of series V entitled "The Time to Live" renew the symbolic vocabulary of Montpetit, but remain thematically consistent. The two paintings (no 1 and 2) of the series V abandon the mechanical suggestions of the preceding series and push the research into the direction opened by the mural that Montpetit has just done in Saint-Henri Ward.

If "Hommage to Quebecois Patriots" refers to another thematic universe, the composition outlines and the arrangement of elements are consistent with what we recognize elsewhere in the style of Montpetit. The large triptych (the three parts measuring respectively 80" x

64") should be read from left to right. In the left part three human silhouettes are concealed (the second in particular emerges only on close inspection), in the central part they appear clearly, superimposed on each other and advancing towards the viewer, and in the right side, they are reduced to two, facing each other, the bottom silhouette is reversed, slightly off centre, revealing a long white triangle above, as if we perceive the wall through this interstice. If we trace mentally the axis of each of these series of silhouettes, we will observe they distort the surface in opposing directions. On this group, Montpetit has superimposed elements that are connected, habitual, separated on the left, disjointed, in the centre, almost symmetrical to the right.

The exhibition of the Museum of Contemporary Art thus permits one to get an idea of where Montpetit is currently, and lets those who have followed his development since the end of the 60's until the present time, appreciate the internal coherence of his work. The article by Mr. Patrick Hutchings brought out this coherence on the level of the meaning of the works of Montpetit. I think I have outlined only one example of the kind of formal analysis that would be necessary for the entire series of works by Montpetit in order to bring out a similar coherence on the level of forms, signs, and compositional structures. This analytic work would surpass considerably the scope of a brief magazine article. It would be sufficient here to have indicated the direction. But, in the meantime, for goodness' sake, let us stop making a plastician of Guy Montpetit.

(Translation by Yvonne Kirbyson)



## TOBIE STEINHOUSE: SONGES ET LUMIÈRE

By Virginia NIXON

Perhaps it is the combination of poet sensibility with utter honesty which is at the basis of Tobie Steinhouse's uniqueness as painter and as a printmaker.

Her paintings show this combination in their solidity of form, the firm roundness of bottles on the studio windowsill which on senses underlies the shafts of breaking gold and pearl grey light on the surface of the canvas. The first impression in a Steinhouse painting is one of delicacy but further acquaintance shows the clarity of structure beneath.

In her colour etchings the two qualities work together somewhat differently. The colour is noticeably more brilliant than in the paintings, yellows, oranges, vivid blues. In "Songe d'une nuit d'été" the green approaches iridescence. And the forms, though basically abstract, are more defined, circles, angular forms and those organic shapes that seem to follow their own course through the metal. The subtleties are at work in the background, in the minutely worked surface of the plate and in the precise modulation of the colours.

Printmaking is the special preoccupation of this Montreal artist at the moment — she recently finished a retrospective portfolio of colour etchings for La Guilde Graphique — but painting was her first love and she is eager to spend more time on it. Next year she plans three exhibitions and these will include both prints and paintings.

Tobie Steinhouse is not a ready-made person. Ask her a question. She does not reply with a prepared opinion. Like the "ambiance" so important to her in her home, and which she seeks to create in her work, things must be built up gradually from a solid foundation.

After a brief pause the answer begins: careful yet relaxed, trying to approach the truth as closely as possible. She never seems to be impelled forward by an over-impetuous ego. Though, if it's relevant she may come up with an opinion, a thumbnail sketch of a person perhaps, which is startlingly and unexpectedly candid yet quite without innuendo.

This ability to say what she means, to be truthful (which is accompanied by a dissatisfaction when she's not able to do it) can be seen even in the early paintings from the beginning of her stay in Paris between 1944 and 1957. There is a surprising maturity an economy in these views of the courtyard outside the apartment, the studio, the carousel in the Luxembourg Gardens, never a stroke put in merely for effect.

These fruitful ten years in Paris followed a period as a scholarship student at the Art Students League in New York, where, given the choice between traditional and modern she opted, like any young artist out to change the world, for the latter, and learned how to paint in the current stylized manner.

Before that, during the war she earned her living as an engineering draughtsman, illustrating the RCAF manual on the Anso