

## Translations/Traductions

Jules Bazin, René Haxaire, Yvonne Kirbyson et Lucile Ouimet

Numéro 58, printemps 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58112ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Bazin, J., Haxaire, R., Kirbyson, Y. & Ouimet, L. (1970).  
Translations/Traductions. *Vie des arts*, (58), 77–112.

*The assistant Curator of the National Gallery, Mr. Guy VIAU, talks with the Secretary of State, The Honorable Gérard PELLETIER*

**Q.**—The traditional idea of culture has changed very much in our time, and in this respect, does the democratization of culture require a completely new way of considering it?

**A.**—It calls, in any event, for a break with the middle-class notion of culture, for two reasons. First, because traditional culture restricted artistic manifestations to a small group of privileged people (for a start this is a serious matter), and then, because it considered the cultural area like a luxury, that is to say, a facultative activity that one could engage in only if one really had leisure time, means, and superabundance. Considering these two points, I think that the idea of culture should be drastically revised. I cannot consider culture a luxury. I am convinced that it is essential, and that it will become increasingly so in human life. Moreover, the idea of culture extends into so many new areas of which we would not have thought a century ago; for example, our considering design as a form of culture and our thinking that a doorknob should be beautiful, in the same way that a painting or the architecture of a church is. The criteria of beauty have been extended, or if you prefer, the conception of aesthetics has been widened; culture has also been redefined as being a certain way of thinking, a certain manner of approaching things, a branch of sociology. The realization has also been made that the world is heading towards a society of leisure. In fact, it already exists as soon as a large sector of the country's employees works only five days a week, and it is important to fill the two remaining days with gratuitous, disinterested activities which give man satisfactions different from those in his work. In short, I would say that we should stop thinking that culture is a luxury, and believe, on the contrary, that it is absolutely necessary and even fundamental for a healthy social life; I would add finally, that it is important to give up the corollary idea that culture exists for only a few people.

**Q.**—And, in your opinion, does this democratization not necessarily mean a devitalization of culture?

**A.**—Not necessarily. But if democratization of culture occurred to the detriment of the quality of the manifestations of cultural life, cultural life would only be degraded and fall into a sordid state. If this aspect of the question must be taken into account, we should be concerned with quality, and if quality is lacking, we might as well not think about culture, although that is difficult to imagine. To believe that the people appreciate only what is vulgar is an idea originating with the middle class. We have only to find a language that would allow everyone to understand what is beautiful.

**Q.**—How is the Government, and especially the Secretariat of State contributing to the democratization of culture?

**A.**—First, by our great desire to ensure the travelling of artistic presentations. But instead of speaking of culture in general, let us speak especially of art exhibitions. The Government wishes that exhibitions and presentations of every kind—in short, everything that can travel—circulate throughout the country and be accessible to everyone, whether they live in large or even the smallest centres. When the period of budgetary restrictions has passed, we will necessarily have to give subsidies to such a mobilization and in some way see to it that theatre, ballet, and opera cost no more than movies, in order that financial considerations do not keep the public from these presentations. That is our short-term programme. In the long run, and with the collaboration of provincial and city governments (in any event this is an idea that I value) it will be necessary to create community centres where cultural works would not only be enjoyed, but created as well. We could discover talented people and perhaps some geniuses, and moreover, people would have the opportunity to express themselves through the arts; I consider that most people are capable of a certain artistic expression. The quality would certainly be variable, but being so involved in the arts can only be beneficial to everyone.

**Q.**—Thus you foresee the accessibility of culture to people in all regions

of the country and all social classes. In a large city like Montreal, which is not deprived of artistic activities, there are, however, classes of society that are neglected. In another respect, there are Canadians of all languages, and we must note that some minorities, French or otherwise, are distant from large centres and pose very particular problems.

**A.**—Yes, we are attempting to reach all the official minorities, that is to say, for example, the English-language minorities in Quebec. Not those in Montreal, but those of the Eastern Townships or Gaspé. As for French-language minorities in other provinces, I think that we must attempt to put them back into the mainstream of their culture; that is to say, the Acadians should not be left only with presentations of folklore that goes back a hundred years, but on the contrary, they should be involved with the cinema, theatre, songs, music, not to mention the literature of present-day France.

**Q.**—Do you think that museums (and now we come to the National Gallery) can and must play a particular role in this democratization of culture, and are they not already doing so?

**A.**—I think that in part they are, when I consider what is being done in Canada, and even here in Ottawa, and when I realize the number of people who visit museums (whether they are museums of art, science, or technology), I think that museums are fulfilling a major role in the initiation of the public. Moreover, the museum is a mass medium since it can easily receive great numbers of visitors all year long and give each one a precious experience. Through my experience as a young man, I know that my own first contact with modern painting at the Montreal Museum of Fine Arts was an unforgettable moment, and I think that everyone has a similar experience in the course of his life—whether it is the discovery of modern painting, the treasures of King Tutankamen, or Indian or Eskimo art. Experiences of this kind must be multiplied and put within the reach of the greatest possible number of people.

**Q.**—The work of the National Gallery extends throughout all of Canada thanks to its travelling exhibitions. Do you foresee that this decentralization might take a more concrete form, in other words, do you think it is possible to establish branches of museums throughout the country?

**A.**—It must be noted that the objects of the National Gallery are more mobile than those of certain other museums. Assuredly, it would be very difficult for an aviation museum for example, to move its old airplanes across the country. Some museums should thus be decentralized. A museum of natural sciences, for instance, should have branches on the Atlantic and the Pacific, were it only for the marine specimens. On the other hand, a fine arts museum that is able to have its masterpieces travel (the National Gallery is an excellent example of this) requires decentralization less. I am not a specialist in this matter, but I have been told, and it is worrisome, that most museum directors object to letting the works, for which they are responsible, travel. If collections cannot be moved, I think that it will be necessary to think of creating branches of the National Gallery, because it would not be right to accumulate indefinitely works of art in Ottawa and hold them back at a distance from the people.

**Q.**—Do you think that the National Gallery bears its name well? And is it well named?

**A.**—I share the opinion of linguists who assure me that it is poorly named in French, since, properly speaking, a "galerie", is a shop where paintings are sold. In Europe I was asked if the Canadian government was selling paintings through its national "galerie"! In English the name is correct. All that would be needed is to find an appropriate name and write in the constitution of the museum. I am convinced that the Gallery is fulfilling its role properly, that it is providing satisfaction and that it will grow in stature as years go by, and as more Canadians become aware of the value of art.

**Q.**—Is it really national and does it deeply incorporate the two cultures of the country, or, more precisely, is it truly bilingual, truly bicultural?

**A.**—I think that it is bilingual to a certain point, but that, as in all federal services, some progress is still to be made. Important projects are in the process of being carried out, and, as Secretary of State, this is my responsibility and I recognize the necessity of working in this direction. In the artistic area, cultural duality must absolutely not be thought of as a liability or an inconvenience, but, on the contrary, as a very great asset.

Thank you very much, Sir.

Translation by Yvonne Kirbyson

## *La Galerie Nationale et nos deux cultures*

par Jean Sutherland BOGGS  
Directrice

Parmi toutes les institutions fédérales du Canada, rares sont celles qui ont eu autant de chance que la Galerie Nationale. Sa responsabilité—la peinture, la sculpture, les arts graphiques—apporte une réfutation

à la tour de Babel, une forme d'art qui n'a pas de langue. Peu de gens se soucient de savoir, par exemple, si Camille Carot parlait français ou italien quand il peignit le *Pont de Narni* (fig. 2), près de Rome. J'espère que la Galerie demeurera toujours libre de fonder ses jugements sur la vue plutôt que sur l'ouïe de son personnel. Nous avons suivi cette politique à la galerie des beaux-arts de l'Exposition de 1967, alors que les deux œuvres canadiennes étaient de Riopelle et de Borduas ainsi qu'à la Biennale de Venise quand, en 1968, les deux artistes choisis furent Comtois et Molinari (deux Montréalais) et qu'en 1970, d'autre part, ce sera seulement l'ancien Torontois, Michael Snow.

Nous devons néanmoins, dans nos expositions et nos acquisitions, respecter notre double héritage culturel. Dès le moment où, avec l'engagement du premier directeur, la Galerie Nationale est devenue une institution d'ordre professionnel, on a reconnu les sources d'où sont issues nos deux cultures et la façon dont elles se sont développées au Canada. Récemment, nous avons eu le plaisir de prouver tangiblement cette reconnaissance en ouvrant, au troisième étage, des galeries d'art canadien.

Il eut été impossible pour aucun de mes prédécesseurs à Ottawa d'oublier la richesse de l'art des Canadiens d'expression française à cause de la présence de feu Marius Barbeau, qui fut notre collègue au Musée National et qui a, durant cinquante ans, partagé l'édifice Victoria Memorial avec la Galerie Nationale. Barbeau n'a pas seulement soutenu l'intérêt pour l'art du Québec, il a également manifesté un souci aussi vif pour les deux autres principales traditions culturelles du pays, celle des Esquimaux et des Indiens, et a recueilli pour le Musée National quelques-uns des plus beaux spécimens de leurs œuvres. Quoique, à ma souvenance, il ne soit venu à la Galerie qu'une seule fois après ma nomination comme directeur (c'était à l'occasion d'une conférence donnée par son vieil ami Gérard Morisset), sa présence est toujours vivante depuis que nous avons réinstallé la première galerie d'art canadien (qui est une galerie d'art canadien-français—fig. 3) et que nous avons monté notre récente et magnifique exposition des *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux*, qui comprenait plusieurs pièces qu'il avait collectionnées pour le Musée National de l'Homme.

Notre collection d'art primitif du Canada français ne pourra jamais égaler celle du Musée de Québec. Cependant, avec des dons comme celui de Mme N. Sharp de deux évangélistes d'Urbain Briën dit Desrochers, ou de récents achats comme celui de deux portraits attribuables à Roy-Audy, nous nous efforçons de fortifier les liens de continuité avec le Canada d'hier. À l'aide de modestes acquisitions d'art décoratif et de généreux prêts de meubles par le Musée National de l'Homme, nous tentons aussi de donner une idée des intérieurs dans lequel ces peintures et ces sculptures ont été produites.

Nous pouvons justifier l'attention que nous portons à l'art français par l'intérêt que nous avons à étudier en profondeur une tradition culturelle qui a la même source que celle du Canada français. Quand, en 1966, nous avons acquis *Le Mécanicien*, de 1920, par Fernand Léger (fig. 4), nous pouvions même faire valoir que ce peintre avait passé une partie de la Seconde Guerre mondiale à Montréal. Mais, à vrai dire, c'est avec un plaisir uniquement esthétique que nous nous procurons un dessin de Matisse (fig. 5) ou une toile de Degas (fig. 1). Le portrait d'une femme inconnue de Degas a pour moi une signification toute particulière, parce que, si irrémédiablement Canadienne anglaise que je puisse être, la plus grande partie de mes recherches a porté sur Degas, et j'ai même publié un livre sur les portraits de cet artiste. Par conséquent, j'ai des raisons très personnelles d'être fier de cette acquisition. Mes prédécesseurs ont aussi ajouté à la collection des œuvres de peintres français contemporains comme Manessier et Nicolas de Staël (fig. 6).

La Galerie doit cependant assumer ses responsabilités sur un autre plan: la nécessité de donner des explications et—même si je ne devrais jamais l'avouer quand il est question d'une institution fédérale—d'en seigner dans les deux langues. A son niveau le plus bas, il s'agit de fournir des cartouches bilingues corrects sur chaque œuvre d'art. Mais cela signifie aussi que nos publications et nos services doivent être bilingues, que nos dispositifs mécaniques, comme les guides sur ruban, soient disponibles en anglais et en français et que les programmes éducatifs de visites guidées, de films et de conférences soient préparés dans les deux langues. Et ici, nous faisons face aux frustrations et au même sentiment d'inefficacité désespérante que les autres agences gouvernementales. Nous faisons notre possible—mais nous n'atteignons pas la perfection.

La traduction est notre cauchemar. Un simple cartouche sur un tableau peut présenter des problèmes et provoquer d'interminables discussions. Les difficultés augmentent pour les textes plus longs, particulièrement quand il faut rendre dans la traduction la saveur de l'original—souvent écrit par un artiste dans un langage peu classique mais savoureux, et qui lui est propre. Nous espérons ardemment l'avènement d'un monde véritablement bilingue où un espace égal serait donné à l'anglais et au français, mais non plus pour des traductions littérales. Même maintenant, nous aimerions publier une revue destinée aux jeunes dans laquelle il y aurait des textes en français et en anglais sur une même œuvre (le Léger, par exemple), un même artiste ou une même exposition—mais avec une documentation et des interprétations différentes—ce qui inciterait à les lire dans les deux langues.

Nos deux cultures ne peuvent pas cheminer parallèlement ensemble à l'infini. Elles s'useraient l'une l'autre. Elles se provoquent et se

stimulent. Cela se produit dans les arts. Cela arrive à la Galerie Nationale. Grâce à ces échanges et à cette collaboration, la Galerie Nationale continuera de grandir et de prendre les aspects que lui réserve l'avenir.

Traduction de Lucile Ouimet

### La Galerie Nationale: 90 ans de vie artistique

par R. H. HUBBARD  
Conservateur en chef

Un soir de mars 1880, le jeune marquis de Lorne, quatrième gouverneur général du Canada, arrivait en traîneau à la porte de l'hôtel Clarendon, à Ottawa, afin d'inaugurer l'Académie Royale du Canada. Lucius O'Brien, président, et Napoléon Bourassa, vice-président de la nouvelle société, se trouvaient là pour l'accueillir. Lorne et sa femme, la princesse Louise,\* fille de la reine Victoria et elle-même artiste, furent les vrais fondateurs de l'Académie. Ils nommèrent les premiers académiciens et rédigèrent une charte qui obligeait les membres à déposer leur morceau de réception dans une "National Art Gallery". La nécessité d'abriter une collection qui comprenait déjà quelques-unes des toiles importantes de l'époque obligea le Gouvernement à fonder une galerie nationale dans la capitale fédérale.

Deux ans plus tard, en 1882, eut lieu l'ouverture officielle de cette Galerie en même temps que l'inauguration d'une autre grande fondation du marquis de Lorne, la Société Royale du Canada; et le Gouverneur fut l'un des premiers visiteurs des salles d'exposition, alors logées dans l'édifice de la Cour Suprême. Un ministre des Travaux Publics déjà fort occupé reçut la charge supplémentaire de diriger la Galerie, ce qui eut pour effet de retarder d'un quart de siècle le progrès de cette institution. Six ans plus tard, la Galerie fut installée dans de nouveaux locaux au Victoria Hall, édifice victorien mansardé, depuis longtemps disparu. Dans un rapport publié dans les *Documents parlementaires* de 1896, on peut noter avec surprise, au sujet de la Galerie, que "la réouverture du Service de Pisciculture peut avoir été une des causes du nombre croissant de visiteurs". On trouvera l'explication de cette étrange déclaration en se reportant à un paragraphe de la première édition du *Bædeker du Canada* (1894):

À l'angle des rues Queen et O'Connor se dresse un édifice qui, assez curieusement, est conjointement occupé par la Galerie Nationale des Arts et l'exposition des pêcheries. Cette dernière se trouve au rez-de-chaussée et au sous-sol. Au-dessus, la Galerie est petite et renferme surtout des œuvres canadiennes...

À en juger par des photographies de l'époque, l'objet le plus important de la Galerie était un grand poêle placé au milieu de la pièce. Quand le critique d'art de la *Montreal Gazette*, William Watson, visita la Galerie en 1907, il fut accueilli par l'odeur de cuisine provenant du déjeuner que la concierge était en train de préparer sur ce poêle.

Au début du siècle, la collection de la Galerie comprenait, à part les morceaux de réception des académiciens, quelques trésors de l'art canadien primitif; cinq sujets de l'Ouest par Paul Kane, des peintures d'Antoine Plamondon (*Nature morte aux pommes et aux raisins*), de William Brymner et de Maurice Cullen, ainsi qu'une sculpture de Philippe Hébert.

En 1907, le Gouvernement nomma un conseil consultatif des arts composé de particuliers qui furent chargés d'administrer les subventions de la Galerie, la détachant de la sorte complètement de l'Académie. Le Conseil était dirigé par deux collectionneurs de renom, sir George Drummond, de Montréal, et sir Edmund Walker, de Toronto. La qualité des achats effectués à cette époque témoigne du souci du Conseil de monter une collection vraiment nationale. Une œuvre très sensible du Reynolds des débuts, *Charles Churchill*, fut la première œuvre d'importance choisie chez les vieux maîtres et une *Vue d'Étapes*, de Boudin, inaugura la collection de peinture française moderne.

En 1910, le Conseil décida de retenir les services du premier directeur de la Galerie, Eric Brown, un Anglais qui devint par la suite un authentique Canadien. À compter de ce moment et jusqu'à sa mort, en 1939, en tant que les minces subventions dont il disposait le permettaient, Brown s'occupa de monter la collection. Sous sa direction, la Galerie devint non seulement un bon musée mais elle fut aussi un lieu d'animation artistique qui rayonna dans le pays tout entier au moyen d'expositions itinérantes. Sur le plan des expositions d'art canadien contemporain, Eric Brown livra plusieurs batailles contre les forces conservatrices de l'époque et défendit le Groupe des Sept avec énergie. L'Académie s'opposa avec vigueur à ses tendances avant-gardistes et, en plusieurs occasions, eut presque raison de son obstination. Il gagna finalement la bataille et, à partir de 1910, acheta des œuvres importantes d'Ozias Leduc, de Tom Thomson, d'A. Y. Jackson, et d'autres, l'année même où ces ouvrages furent exécutés. Il est intéressant de noter, à la lumière des événements que nous vivons actuellement, qu'il insista dès cette époque pour que les cartouches des tableaux fussent rédigés dans les deux langues du pays.

En 1911, troisième déménagement. La Galerie s'installe au Musée Victoria, un grand bâtiment ou plutôt un amoncellement de pierres, conçu dans un style tenant à la fois du château français et de la demeure seigneuriale écossaise. Une aile de cet édifice servit d'abri à la Galerie durant 48 ans, le reste étant destiné à l'exposition d'objets scientifiques. Un conseil d'administration fut nommé en 1913. Cette semi-autonomie fut sans aucun doute à l'origine de la politique d'indépendance de la Galerie et de sa croissance vigoureuse en dépit des obstacles causés par la guerre et la crise économique.

Les catalogues de la collection, à partir de 1912, indiquent l'entrée progressive dans la galerie d'un nombre impressionnant d'œuvres de grande valeur. Un Monet, un Sisley, un Degas et un Pissarro; plusieurs maîtres flamands et allemands; et toute une série de peintures italiennes du Tintoret, de Véronèse, de Bronzino et de Canaletto. Dans les décennies qui suivirent, de 1910 à 1930, plusieurs autres œuvres vinrent s'ajouter à la collection. Les années 30 ont vu s'accroître les acquisitions d'ouvrages de diverses écoles: Piero di Cosimo et Véronèse, chez les Italiens; Le Greco et Murillo, chez les Espagnols; Rubens et Van Dyck, chez les Flamands; Rembrandt et Lievens, chez les Hollandais; Claude et Rigaud, chez les Français, ainsi que des toiles de l'école anglaise, ancienne et moderne. Le cabinet des gravures et des dessins, qui devint par la suite une section bien connue de la Galerie, fut fondé en 1921.

La Seconde Guerre mondiale interrompit les plans d'un nouvel édifice, et les fonds d'acquisition disparurent. La Galerie intensifia alors son programme d'expositions itinérantes à travers le pays, entreprit des films et des cours radiophoniques pour les écoles, fonda la revue *Canadian Art*. Après la guerre, les acquisitions prirent une envergure inconnue jusque-là. Des acquisitions du calibre d'*Abraham et les trois anges*, de Murillo, la *Pietà* de Quentin Massys et un grand nombre de peintures françaises de Corot, Daumier, Courbet, Monet, Pissarro, Degas, Renoir, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Braque, Matisse, Picasso... vinrent enrichir la collection. Toutes ces œuvres furent acquises sous le directorat de feu H. O. McCurry (1939-55) et de M. Alan Jarvis (1955-59). Après la Guerre, la Galerie continua de s'intéresser aux développements de l'art canadien en achetant des toiles importantes de Pellán, de Borduas, de Riopelle et de plusieurs autres, à mesure qu'ils se faisaient connaître, et en les exposant à la Biennale de Venise et dans plusieurs autres expositions internationales.

L'achat d'une douzaine de chefs-d'œuvre de la collection du prince de Liechtenstein fut l'événement capital des années 50. Cette collection comprenait des œuvres de Simone Martini, Filippino Lippi, Memling, Massys, Rubens, Rembrandt et Chardin. Le domaine de la sculpture, si longtemps négligé, est actuellement représenté par Rodin, Matisse, Lipchitz, Arp, Henry Moore...

En 1960, la Galerie déménagea dans l'immeuble actuel où l'espace est à peu près suffisant pour mettre la collection en valeur. Sous la direction de Charles Comfort (1960-65) et du directeur intérimaire, le Dr W. S. A. Dale (1965-66), la collection s'est enrichie d'œuvres de Jacopo di Cione, Dosso Dossi, Orazio Gentileschi, du Guerchin, de Veit Stoss, Jordæns, Jan Steen, Jacques-Louis David, Bourdelle, Marino Marini... et d'œuvres canadiennes contemporaines de toutes les tendances. Depuis 1966, le progrès de la Galerie s'est accéléré sous la direction de Miss Jean Sutherland Boggs. La collection a pris des directions d'une haute importance (acquisition d'ouvrages de Jordæns, Rembrandt, Franz Hals, Canova, Delacroix, Degas, Gauguin, Rouault, Fernand Léger, Jackson Pollock, James Rosenquist...); de grandes expositions ont été organisées (Expo 67; Jacob Jordæns); et un programme très diversifié d'expansion est en plein essor dans tout le Canada.

Traduction de Lucile Ouimet

\* On raconte que la princesse Louise provoqua l'ire des Canadiennes-Anglaises d'Ottawa pour avoir constaté que les Canadiennes-Françaises du Québec, vives et cultivées, étaient plus divertissantes qu'elles.

#### From the permanent collection: Leduc and Borduas

by Pierre THÉBERGE  
Conservateur adjoint de l'art canadien

The permanent collection of Canadian art in the National Gallery includes more than 5,200 works classed into the three main areas of painting, sculpture, and decorative arts.

The diploma works of the members of the Royal Canadian Academy are a part of the permanent collection. The collection is growing constantly due to annual purchases which are divided almost equally between ancient and contemporary art, and also due to donations and bequests. The most important legacy of recent years has, no doubt, been that of the Rt. Hon. Vincent Massey, who bequeathed more than one hundred objects to the National Gallery in 1968.

The history of Canadian art is illustrated in an almost complete manner in the National Gallery, and regular acquisitions are filling in the gaps that existed in the collection. Pursuing the policy, in 1969

the Gallery purchased three canvases dating between 1926 and 1929, of the Toronto painter Bertram Brooker (1888-1955), a pioneer of Canadian abstract art, whose works, thought to be too far ahead of their time, were unfortunately misunderstood by his contemporaries.

Other purchases have increased the representation of artists whose works mark some of the most important milestones in the history of our art.

Two excellent works by Ozias Leduc had already been purchased as early as 1915 (*Green Apples*), and 1916 (*Golden Snow*); two more have just been purchased for the permanent collection: they are the small *Still life with book and magnifying glass* (c. 1900), and the magnificent picture *The Child and the Bread*, painted between 1892 and 1899. The latter picture shows the exceptional perceptual delicacy and keenness of the man who was the master of Borduas. *The Child and the Bread* unites the precision of the still life with the humble grandeur of character painting. These two recent purchases brought to six the number of canvases by Ozias Leduc in the National Gallery. If a painter of the importance of Ozias Leduc is well represented in the collection, five canvases by his pupil Paul-Émile Borduas have just been acquired to complete the knowledge of the latter painter. The National Gallery purchased its first Borduas canvas in 1948 (*Vegetal Parachutes*) and, during his lifetime, regular purchases brought to seven the number of his paintings in the collection; two other canvases were acquired in 1960 and 1962. Last year the National Gallery acquired five more Borduas pictures including a self-portrait with eyes that are penetrating, that dates back to about 1928; it was generously donated by Madame Borduas.

Two other works were purchased, including the *Portrait of Maurice Gagnon*, the critic, and the artist's friend, dated 1937, and *Tahitian Woman* dated 1941, whose boldness announced a new maturity in the artist. A magnificent canvas from around 1956, *White background*, is added to this group, which was finally capped by the purchase of the magnificent and dramatic *Composition No. 24*, one of the artist's last works; it was executed in Paris at the end of 1959, it would seem. If, among the thousands of works included in the permanent collection, we found it proper to mention only those of Ozias Leduc and of Borduas, it is not only because of their historical importance, but also because in many respects, each of these two groups of paintings appears exemplary to us. Along with other painters, these two painters, one from a distant past, the other from a recent past, represent the best and most authentic element that our art contains; all the other works in the permanent collection of Canadian art in the National Gallery could be measured to the vigour of their inspiration.

Translation by Yvonne Kirbyson

#### Some recent acquisitions

By Jean-René OSTIGUY  
Conservateur chargé de la recherche en art canadien

The acquisitions of the last four years at the Canadian National Gallery are characterized by an exceptional enrichment in the area of twentieth century Canadian painting and sculpture. More than fifty new works have been acquired including three from the Parisian period of Borduas, two by Riopelle from the time of his very first appearance on the international market, one by Pellán, two by Jock Macdonald, three early works by Bertram Brooker, two large sculptures by Robert Murray, one by Ulysse Comtois, two impressive paintings by Jack Bush, and Jacques Hurtubise, three by Guido Molinari. These are works about which much has already been written, or about which one would like to write at length. And then, there are additional works like those by Greg Curnoe and John Meredith dating from 1960 that I was about to forget.

I have already stated my thoughts on *Girl with the anemones* by Alfred Pellán in the last Report of the National Gallery; now I intend to concentrate on a 1967 painting by Jacques Hurtubise, *Nicotine*. It is a splendid work that was recently exhibited, after certain reservations had been expressed about it. It warrants an apology to the artist. This illustrates the self-critical and reflective thoughts that beset a group of curators. It was not sufficient that *Nicotine* be the first of a series in which the artist risked using more than two colours, what was needed was a work completely different from *Katia* (1965) and rich in content. Now it establishes that presented in appropriate conditions of lighting and setting, the work meets every criteria, and finally earns universal approbation. Until 1967, Hurtubise had distinguished himself especially by the explosive force of his rhythmical compositions; he had touched on chromatic modulations in paintings with ambiguous, almost watered optical effects. Here he shows a perfect control of polychromatic optical effects in a moving space that is expansive and deep. The light that is given off is reminiscent of the brightest paintings of Jacques Villon. However, it is not the coloured fields of the French countryside which we sense behind these coloured triangles, but rather the thousand reflections of the city lights on the sky of his imagination.

A distance of twenty years permits one to approach unhesitatingly the small watercolour and the large oil by Jean-Paul Riopelle dated 1947 and 1950 respectively. Both are personal works like those about which André Breton liked to comment, and which burn with the most beautiful of romantic fires. No matter how closely related he is to Jackson Pollock, Riopelle definitely distinguishes himself from him in many ways. His art breathes forth the Quebec and French mentality.

But among other acquisitions, among the least spectacular, among the most familiar, those before which one does not necessarily faint in ecstasy, are there none that are memorable? *Salamandre* by David Samila and *Polychromatic wood* by Ulysse Comtois unfailingly provoke the most spontaneous smiles. Finally, the surprise of the day's choice, a small *Landscape* by Rodolphe Duguay, dated 1931, which I find as moving as a sketch by Tom Thomson. It strikes one of these notes that ring true, often as an exception, among the numerous examples of the native painting of Quebec.

Translation by Yvonne Kirbyson

### Le Cabinet des Dessins et des Estampes

par K. M. FENWICK

Conservateur honoraire des estampes et dessins

La nature même des traditions françaises et britanniques, dont dérive la culture d'un pays comme le Canada, a joué un rôle important dans le développement des collections de la Galerie Nationale. Les œuvres françaises y ont toujours suscité un intérêt particulier, sans que les autres écoles en soient négligées pour autant. Nous voulons ici rappeler aux lecteurs de *Vie des Arts* l'importance de l'école française dans la collection du Cabinet des Dessins et des Estampes.

Déjà en 1912 des dessins de maîtres français du dix-neuvième siècle comme Daubigny, Millet et Rousseau entraient dans la collection. Toute une variété d'œuvres s'y sont ajoutées depuis: des dessins du dix-septième siècle par Dumonstier, Vouet, le Lorrain et d'autres, de même que plusieurs œuvres des maîtres dessinateurs du dix-huitième siècle, Watteau, Boucher, Fragonard, les Saint-Aubin et leurs contemporains. Les dix-neuvième et vingtième siècles sont également bien représentés par quelques-uns des artistes les plus importants de cette époque, Ingres, Corot, Daumier, Renoir, Moreau, Redon, Matisse et Rouault. Des achats récents nous permettent maintenant d'admirer un dessin rare de Jacques Bellange (1594-1638) (*Vie des Arts*, N° 57, p. 19); deux vues de Saint-Petersbourg aux détails exquis par Louis-Nicolas de Lespinnas (1734-1808) dont les œuvres topographiques sont remarquables de précision, de délicatesse et d'élégance; un petit pastel d'une grande fraîcheur par Delacroix; une étude de chats, typique de Steinlen, et une aquarelle de Bonnard.

Le nombre et la qualité des œuvres françaises de cette collection ont impressionné les critiques italiens et britanniques, l'an dernier, au cours d'une exposition de dessins européens choisis parmi la collection de la Galerie Nationale et présentés chez Colnaghi, à Londres, et aux Offices, à Florence. Ces dessins ont été particulièrement admirés par les critiques et les connaisseurs français lorsque l'exposition fut ensuite présentée à Paris dans les galeries du Cabinet des Dessins au Louvre.

Cet intérêt porté aux aspects français de notre culture dans les collections de la Galerie Nationale s'étend aussi aux œuvres des artistes québécois qui, à leur meilleur, rivalisent avantageusement avec leurs confrères européens. Parmi les acquisitions récentes, on compte deux œuvres remarquables: une étude d'un garçon lisant par Ozias Leduc et la *Jeune Fille à la guirlande* par Suzor-Côté.

La collection des estampes ne le cède en rien à celle des dessins dans le domaine français; rappelons sa présentation des plus importants graveurs français de Jean Duvet (1485-v.1561) (p. 42, fig. 1), le distingué contemporain de Dürer, à Toulouse-Lautrec, Villon et Picasso (considéré dans ce contexte comme Français) dont la Galerie possède un exemplaire complet de la *Suite Vollard*. Plus récemment la Galerie a acquis *L'Adoration des mages*, chef-d'œuvre de Bellange et de remarquables tirages de l'œuvre des grands maîtres de la gravure en couleur au dix-huitième siècle.

Rien qu'il ne soit pas possible d'exposer la collection en son entier, un choix de gravures et de dessins est habituellement présenté dans les galeries du Cabinet des Dessins et des Estampes. Sur demande aux conservateurs, les étudiants et les visiteurs peuvent voir dans la salle d'étude les œuvres qui ne sont pas exposées.

Traduction de Pierre-W. Desjardins

### The Barbizon School and the Landscape Tradition in Canada

by Mary C. TAYLOR  
Acting Curator of Drawings

As is noted elsewhere in this issue, some of the earliest arrivals in the drawing collection of the National Gallery were the landscape drawings by the mid-century group of French artists known as the Barbizon School. One obvious reason for these purchases was the fact that in 1911-1912 artists such as Daubigny, Théodore Rousseau, Corot, Millet, Decamps and Jacque were at the peak of their popularity in North America (a popularity which was to decline sharply after the First World War only to be recently revived) and these early buyers were simply reflecting the popular taste of the day. It is interesting to note, however, that the element of sentimentalism sometimes noted in the work of the Barbizon School, in Millet for example, is completely lacking in this early group of drawings chosen for the Collection (see fig. 1). Even when the drawings contain human figures, they reflect the Barbizon painters' dedication to exact observation of nature.

The three drawings by the noted Barbizon painter Charles-François Daubigny acquired in 1912 demonstrate even more the predilection of the early collectors for closely observed landscape, as do the three drawings by Théodore Rousseau also among the earliest acquisitions. One of these in particular, the *Valley and the River* (fig. 2), besides being a drawing of unusual freshness, strikes immediate chords of familiarity in any viewer who has taken a casual drive into the foothills of the Laurentians in summer.

This brings us to another point which can be made about the group of drawings: they must also have been chosen for the Collection because of their subject matter. Even as early as 1912 the tradition of landscape had become established in Canadian painting and it is natural that the early collectors would have inclined toward European works of art which reflected the internal preferences of Canadian artists. While it is unlikely that this central group of landscape drawings actually influenced the Canadian painters of this century, there is a remarkable stylistic resemblance between some of them as, say, the recent group of landscape drawings by A. Y. Jackson which this artist donated to the Collection (fig. 3), a resemblance easily explainable by a similar fondness for the topographical configuration of the land and an eagerness to portray it.

Let us hope that this continuum of tradition between the men who left Paris for the quiet and seclusion of a village in the Forest of Fontainebleau, and the men who ventured far from the comforts of civilization into the wilds of northern Canada—that is, the basic landscape tradition of Canadian art—will not be broken.

Traduction de René Haxaire

### Le maniérisme et l'art de notre temps

par Pamela Osler DELWORTH  
Conservateur intérimaire des estampes

Le maniérisme, style du XVI<sup>e</sup> siècle peu apprécié jusqu'à tout récemment, est maintenant devenu le centre d'un renouveau d'intérêt pour la période postrenaissance. Bien qu'il soit d'abord apparu en Italie, le maniérisme devint rapidement un phénomène international, s'établissant solidement en France où il prit une saveur particulière dans l'atmosphère brillante de la cour de François I<sup>er</sup> et d'Henri II, à Fontainebleau, vers les années 1530 à 1560. Bien que l'École de Fontainebleau ne soit pas représentée de première main dans les collections de la Galerie Nationale, on y trouve toutefois des œuvres de Jean Duvet (1485-vers 1561) et de Jacques Bellange (1594-1638), deux artistes dont les œuvres quoique indépendantes de l'École de Fontainebleau ont cependant certains liens avec elle. La gravure qui représente Duvet en train d'étudier l'Apocalypse (fig. 1) avait déjà été acquise en 1922 à une époque où elle présentait peu d'intérêt même pour un collectionneur. L'eau-forte de Bellange, *L'Adoration des mages* (fig. 2), et son dessin du *Saint Jean-Baptiste prêchant* (fig. 3) sont deux acquisitions récentes qui ont déjà soulevé un intérêt considérable.

On connaît peu de chose sur la vie de Duvet. Seules quelques références d'archives et soixante-dix-huit ou dix-neuf de ses gravures nous sont parvenues, et cependant il conserve une place importante dans l'histoire de la gravure en France, pour avoir été le premier à utiliser la gravure au burin sur cuivre; sa plus ancienne planche datée est une *Annunciation* de 1520. La première planche de son *Apocalypse figurée* (fig. 00) porte une inscription latine qui se lit comme suit: "Jean Duvet orfèvre de Langres a terminé ce travail en 1555 à l'âge de 70 ans."<sup>(1)</sup> Les vingt-quatre planches de l'*Apocalypse* constituent son œuvre la plus importante mais elles sont peu connues, de même que ses autres œuvres, en partie à cause de la rareté des tirages et aussi parce qu'elles n'ont jamais été suffisamment appréciées. Une seule autre gravure de cette série, *Saint Michel et le dragon*, fait partie de la collection de la Galerie Nationale.

La première planche, *Duvet étudiant l'Apocalypse*, rappelle par certains côtés la dernière gravure, *Saint Jean à l'île de Pathmos*. Toutefois, on

suppose généralement que malgré son apparence d'homme énergique dans la force de l'âge, Duvet a traité cette planche comme une page de titre et s'est représenté lui-même sous les traits du personnage barbu, en train non pas d'écrire mais de réfléchir aux mystères des visions apocalyptiques. Le rapport avec saint Jean est sans doute intentionnel. La sensibilité et l'imagination de Duvet l'empêchaient de demeurer indifférent aux vicissitudes des guerres de religion ou aux enseignements révolutionnaires de Luther et Calvin qui modifiaient radicalement un monde solide et familier. Les mots de l'Évangéliste: "Moi, Jean, qui suis aussi ton frère et compagnon de peine" ont dû sembler particulièrement appropriés à Duvet troublé par les conflits intérieurs et extérieurs. On peut trouver d'autres allusions cachées à Duvet dans le cygne, "l'oiseau à duvet", de même que dans les plantes "duvetueuses" et dans l'oiseau dont le duvet est exposé pendant que l'aigle lui arrache les plumes. C'est le genre de jeux de mot recherchés dont se délectaient les artistes de l'École de Fontainebleau et dont ils avaient fait une forme d'expression personnelle. Ces jeux d'esprit, superficiels d'une part, servaient aussi de masque et leur usage reflétait souvent un profond engagement personnel. Le cygne, portant une flèche dans son bec, nage triomphalement vers Duvet, après avoir brisé la chaîne qui le retenait au tronc d'arbre sans vie. C'est le symbole de la victoire de Duvet: MENS RESTAT/VICTRIX GRA/DEQ.SVADET/OPUS, une réaffirmation de sa foi pendant une époque de bouleversement spirituel.

Bien qu'à titre d'orfèvre du roi Duvet jouit du patronage et de la protection de François 1<sup>er</sup> et d'Henri II, l'oppression religieuse en France empêchait de travailler selon son goût un homme de tendances aussi libérales. Il vécut donc en exil volontaire à Genève de 1540 à 1556. Il y travailla dix ans à ses illustrations de l'Apocalypse, les terminant en 1555. Un privilège royal d'une durée de douze ans fut accordé l'année suivante mais Duvet attendit jusqu'en 1561 avant de publier ses illustrations à Lyon. Certains ont avancé que ce retard était peut-être dû à la difficulté de trouver un texte convenant à la fois aux catholiques et aux protestants, vu le peu d'orthodoxie de la symbolique de Duvet. Que viennent faire par exemple les trois Parques dans le Livre de la Révélation ou dans l'iconographie chrétienne des catholiques? Était-ce une allusion à demi obscure de Duvet à la doctrine de la prédestination qui suscitait une controverse angoissante pour tous les esprits avertis de l'époque?

L'ardeur intense de Duvet s'exprime par sa façon personnelle de composer et son utilisation du burin. Bien que des tendances gothiques naïves soient à l'origine de l'entassement de la composition, du bouleversement de la perspective spatiale et de la grossièreté du dessin, Duvet n'a rien d'un copiste naïf par son utilisation des divers éléments dans l'espace du tableau. En dépit de ses emprunts à des sources aussi disparates que Dürer (voir l'*Apocalypse* de 1498), Mantegna et Michel-Ange (par la configuration tourmentée et anti-classique des formes humaines), Duvet crée quelque chose d'entièrement différent. C'est un effort de synthèse mais qui n'aboutit pas tout à fait et qui résulte pour le spectateur en une impression de désaccord et de tension. L'utilisation désordonnée du burin dans toutes les directions avec des retours sur lui-même contribue à l'atmosphère de frénésie qui s'accroît encore dans les planches suivantes de l'*Apocalypse*. Duvet avait reçu une formation d'orfèvre et n'était pas sans ignorer la perfection technique des gravures de Dürer et de Marcantonio. Le burin n'était sûrement pour lui qu'un simple instrument d'expression, et ce que nous pouvons être tenté de considérer comme une maladresse technique n'est que l'adoption délibérée d'un maniérisme personnel particulier.

Beaucoup plus tard, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Bellange traite le nouveau procédé de l'eau-forte d'une façon tout aussi dégagée; il se préoccupe moins de la perfection technique de l'eau-forte que de son usage en tant que forme d'expression particulièrement bien adaptée à un dessin nerveux et agité. Bellange est encore plus maniéré que Duvet. Cette manière est évidente dans les formes allongées, les petites têtes ovales et les doigts tenus et gesticulants: ce sont là des formes de stylisation caractéristiques de la seconde génération de l'École de Fontainebleau et du maniérisme international tardif. Deux œuvres de Bellange nous montrent ici la nature excentrique et très décorative de son travail: un des plus beaux tirages de son eau-forte de l'*Adoration des mages* (fig. 2) et un dessin à la pierre noire d'une grande rareté du *Saint Jean-Baptiste prêchant* (fig. 3). Le dessin est probablement plus tardif que la gravure puisque les personnages y sont un peu moins capricieux, plus doux et d'une rondeur plus baroque. Mais les deux donnent une impression d'irréalité comme si des comédiens aux gestes exagérés s'amusaient à jouer pour leur propre plaisir quelque scène de théâtre sans se préoccuper des spectateurs. Cette impression d'irréalité est encore accentuée dans les deux œuvres par la composition entassée et irrégulière qui bascule vers le haut. Bellange cache sa personnalité derrière une façade de bel esprit et défie presque le spectateur d'interpréter des symboles aussi obscurs que celui des deux combattants de l'*Adoration*. Il s'agit manifestement d'une symbolique de combat et de triomphe, probablement spirituel, mais le lien entre cette symbolique et le sujet principal de la composition demeure un rébus élégant. Sauf quelque quatre-vingt dessins, quarante gravures et une poignée de tableaux douteux, nous connaissons peu de choses au sujet de Bellange, qui fut peintre à la cour des ducs de Lorraine, à Nancy, de 1602 à 1616.

Certains ont écrit que le maniérisme marquait une des transformations les plus profondes de l'histoire de l'art et que sa redécouverte

de nos jours impliquait un pareil changement.<sup>(2)</sup> Certainement l'impression, croissante aujourd'hui, d'aliénation entre l'individu et son contexte social, les défis radicaux à l'autorité établie et aux façons traditionnelles d'envisager les choses, la quête créatrice de réponses et d'interprétations nouvelles et imaginatives qui mènent à une envie irrépressible de recréer un environnement complet sont symptomatiques des anxiétés modernes et reflètent le jeu de tensions psychologiques, sociales et culturelles profondément enracinées. Vu l'arrière-fond des soucis contemporains, ce n'est pas par hasard qu'on trouve aujourd'hui un intérêt renouvelé et une signification nouvelle aux œuvres d'une époque dont l'évolution est dans bien des cas parallèle à la nôtre.

1. Duvet est en fait né à Dijon, mais la famille Duvet venait de Langres, et Duvet lui-même s'est marié dans cette ville, en a pris la citoyenneté et a exécuté plusieurs œuvres pour elle.

2. Arnold Hauser, *Mannerism, the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1965, p. 3.

Traduction de Pierre-W. Desjardins.

### Several Seventeenth Century French Paintings in the National Gallery Collection

by Myron LASKIN, Jr.

Research Curator, National Gallery of Canada

Among the earliest purchases of the National Gallery were a number of nineteenth century French works, especially by the Impressionists and members of the School of Barbizon. However, the acquisition of important earlier French pictures began only in the 1930's. Today the collection is still not large but does include several highly distinguished works, most of which date from the seventeenth century.

The reason for the relatively recent representation of this period in Ottawa results from the enthusiastic rediscovery of French Baroque painting, which only followed that of the same period in the Low Countries, Italy, and Spain. Since World War II a considerable amount of scholarship has been devoted to French 17th century painting, and its results as well as some unsolved problems are reflected in the National Gallery collection.

The paintings in the National Gallery from the first half of the seventeenth century, those by Vouet, Bigot, Poussin, and Claude, were all painted in Italy, for the most part in Rome, which was at that time the principal artistic center of Europe.

In the sixteenth century the principal artists in France were imported from Italy, and in the seventeenth it was natural for young French painters to go to Rome to study the ancient marbles, the great Renaissance masters, as well as the contemporary scene.

The revolution in European painting initiated by Caravaggio is clearly reflected in the *Fortune Teller* (fig. 1) by Simon Vouet and the *St. Jerome* (fig. 2) by Trophime Bigot. The Vouet is closely related to similar early works by Caravaggio, seemingly a combination of scenes from everyday life in Roman taverns and the theatrical performances in the tradition of the *commedia dell'arte*. A gypsy girl reads the palm and puts a coin into the hand of the other woman, presumably a courtesan. In the tradition of the *voleur volé* the man at the right steals from the pocket of the gypsy. The caricatured men gesticulate as on the stage, and the woman of easy virtue even invites us to unravel the complicated action like spectators of a practical joke. From this witty picture one would not guess that Vouet returned to France to become *premier peintre du roi* to Louis XIII.

In contrast to the frivolous *Fortune Teller* indebted to the young Caravaggio, the *St. Jerome* derives its simple and deeply felt religious spirit from the mature work of Caravaggio, represented in the National Gallery collection by Rubens's copy of Caravaggio's *Deposition*. The light radiating from the candle concentrates our attention on the humble old man translating the Bible at a pauper's desk, with only the incongruous cardinal's hat and red mantle to identify the great church father. As in Caravaggio he is depicted as a man who could well have been modelled on a poor man found in the streets of Rome. Probably this canvas was painted in Rome itself by the still mysterious Provençal, Bigot; as a virtually identical *St. Jerome* has never left that city (now in the Corsini Gallery) and the supposed pendant, a similar *Repentent Magdalen* now in the museum in Ponce, Puerto Rico, also has an Italian provenance.

In the 1620's, when Poussin went to Italy and settled in Rome, Caravaggism was declining while the classical tradition of the Carracci and Domenichino was gaining in importance. In 1953 the National Gallery acquired for a modest sum a picture attributed to Poussin but which is still problematic on all accounts (fig. 4). The foremost living authority on Poussin, Sir Anthony Blunt, attributes it to the young Poussin shortly after his arrival in Rome in 1624 and not yet free from the mannerism of the second school of Fontainebleau.

A label on the back of the picture states that it comes from Palazzo Barberini in Rome, and cardinal Francesco Barberini, the nephew of

the reigning Pope Urban VIII, was Poussin's first patron in Rome. However, this label is probably nineteenth century. It may record a correct tradition, but there is no supporting evidence. In addition this attribution has met with little favor; and my own opinion is that it was painted by an Italian artist, perhaps a Neapolitan close to Cavalino, under the influence of Poussin, who probably visited Naples where he certainly had a group of patrons. Therefore the date could be about 1640 or later. Finally, the subject is also uncertain. Blunt has identified it as *Cleopatra before Augustus after the defeat and death of Anthony*, but Peter S. Walch claims that it represents *Trajan Receiving the Entreaties of Conquered Nations*, which also does not appear conclusive.

The Ottawa landscape by Poussin (fig. 3) fortunately presents no problems of attribution as the grandiose classical expanse of nature composed from elements observed in the countryside near Rome is fully typical of Poussin's mature style. It has been universally admired, and Félibien shortly after the artist's death recorded that it had been painted in 1650 but calls it only a landscape with a woman washing her feet. If Poussin intended to represent any subject at all, it still baffles art historians.

By the end of the seventeenth century, the situation in Paris had completely changed as Hyacinthe Rigaud, who painted the family group (fig. 5) won the Prix to Rome in 1682 but never went to Italy. Until very recently this elegant and stately group portrait was completely unidentified, but George Gallenkamp has just discovered that the picture was very important to the artist himself as in his *Self-portrait* of about 1727 in Perpignan, his birthplace, he represented himself in the act of painting the Ottawa picture. In fact the mother in this group became widowed in 1707 and in 1710 became the wife of Rigaud himself.

---

*Notes on some recent acquisitions at the National Gallery of Canada, 1968-69*

by Gyde Vanier SHEPHERD  
Curator of European Art

Elle (l'œuvre d'art) plonge dans la mobilité du temps, et elle appartient à l'éternité. Elle est particulière, locale, individuelle, et elle est un témoin universel. Mais elle domine ses diverses acceptions et, servant à illustrer l'histoire, l'homme et le monde même, elle est créatrice de l'homme, créatrice du monde, et elle installe dans l'histoire un ordre qui ne se réduit à rien d'autre.

(Henri Focillon, *Vie des formes*, 1934)

The likeness of Marie-Josèphe-Rose Tascher de La Pagerie, Empress Josephine, seductive creole from Martinique, was recorded in painting by Prud'hon and David at about the same time as Chinard was portraying her in sculpture. In Pierre Paul Prud'hon's *Joséphine dans les jardins de Malmaison* (Louvre, 1805), the mistress of Imperial France reclines like the Muses of Raphael's *Parnassus*, as romantic in reverie as she is neo-classical in form. In Jacques-Louis David's great *Sacre* (Louvre, 1806-07), it is only Josephine's delicate profile we see as she kneels to be crowned before her Emperor and husband. Joseph Chinard's sculptural commemoration, although an official portrait, reveals a different Josephine: less the Muse of Parnassus (or goddess of Olympus) and more the woman. By means of the highly polished white Carrara marble Chinard invests her charm with physical power, her features with an intelligence that might demand and hold the attention of an emperor. Her head, slightly turned, is firmly set above the courtly *décolletage* embroidered with Imperial Napoleonic insignia: the eagle clutching its bolts of lightning, stars, palmettes, bees and laurel. Set upon her head are a diadem and a coronet, both elaborately carved. The diadem bears the likeness of Napoleon in classical profile, escorted by geni.

The painted sketch of two heads by the outstanding Ingres pupil Théodore Chassériau, executed in Rome in 1840, is a haunting vision. The perfectly oval face of the young woman at the left is exquisitely drawn, the eyes caught in an act of passionate memory. Over her shoulder appears a face cast in a classical mould, taken perhaps from an antique relief. With brilliant movements of the brush, predominantly in dark brown, Chassériau outlined his figures, sketched in the features, delineated the hair. With an economical use of colour he articulated the surfaces of the background and the faces, and imbued the figure on the left with that deeply brooding expression. In this small oil sketch the neo-classical and psychological preoccupations of nineteenth century French Romanticism are held in balance with incredible subtlety and sensitivity.

Eugene Delacroix was the French Romantic painter *par excellence*, the noble genius enslaved by flesh revealing in his art man's noble aspirations in the midst of great struggle for heroic exaltation. In 1824 he wrote in his *Journal*: "Mon âme a des ailes, mais le brutal géôlier est sévère . . . Oh! triste destinée! désirer sans fin mon élargissement, esprit que je suis, logé dans un mesquin vase d'argile." With such an intellectual bent it is not surprising that Delacroix became interested in the dramatic writing of Shakespeare in plays like *Othello* and *Hamlet*. Philippe Verdier in the revue *Yale French Studies* (No. 33, December 1964) has written an enlightening article about the relationship between these two artists. Professor Verdier quotes from Delacroix's *Journal* (April 16, 1856; English version): "By depicting with great profundity sentiments which the ancients overlooked or did not even know, he (Shakespeare) discovered a microcosm of feelings, which with all men, in all times, exists in a confused state . . . until a particularly gifted genius has dipped his torch into the innermost recesses of the soul." Against the background of a deep blood-red curtain, Delacroix, deriving inspiration also from Rossini's opera of 1816, depicted (in 1847) *Othello* entering Desdemona's bed-chamber holding a lamp. The vivid contrasts of colour and Delacroix's dense, emotional brushwork set the fateful, tragic scene: "Yet I'll not shed her blood, nor scar that whiter skin of hers than snow, and smooth as monumental alabaster. Yet she must die, else she'll betray more men. Put out the light, and then put out the light." (Shakespeare, *Othello*, V, 2)

Gustave Moreau became a pupil of Théodore Chassériau in 1848 and through him was initiated into the exotic Romanticism of both Ingres and Delacroix. (Under Delacroix's spell the creole Chassériau produced his own illustrations for Shakespeare's *Othello* in 1844.) When Moreau painted the small panel *Apollon vainqueur du serpent Python* about 1880 he undoubtedly looked back at Delacroix's great ceiling of the Galerie d'Apollon in the Louvre of 1849-51 portraying the same myth. Yet Moreau's mind and eyes sought other visions in a uniquely personal, prismatic symbolism. "Mon cerveau, ma raison me semblent éphémères et d'une réalité douteuse. Mon sentiment intérieur seul me paraît éternel et incontestablement certain." (Quoted from von Holten's *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, 1960.) Apollo resurrected over the transfigured Python probably represented for Moreau the triumph of Good over Evil, the Apotheosis of the Hero (von Holten). Transfigured against splinters of light, rising out of a phantasmagoria of colours (pestilential vapours from a stagnant pool), this strange puppet god seems to remind us of such curiosities as the impaled humming-bird on an ivory perch which Moreau collected and displayed in his Paris home, now a museum.

Paul Gauguin carved his portrait head of the Dutch painter, Meyer Isaac de Haan (1852-95), at the inn of Marie Henry in Le Pouldu on the coast of Brittany. The two artists lived and worked there in the fall of 1889 and the summer of 1890. Once described as a hunchback, de Haan was also the subject of two paintings by Gauguin from this period. The two canvases, like the sculpture, portray a gaunt oriental face with craggy features, cat-like eyes and pointed beard. In one, de Haan's face is haunted by configurations of Eve and Nirvana; in the other, his head rests on one hand (just as it does in the sculpted portrait) while his piercing eyes look upon Carlyle's *Sartor Resartus* and Milton's *Paradise Lost*. Gauguin must have found de Haan a curiously esoteric subject. The Dutchman's head emerges from the wood and its green vegetation like some savage primeval apparition in Gauguin's roughly hewn oak sculpture. The face is expressionless, archetypal, a mask. In the vegetation on the top of the head a cock is perched like a medieval gargyle, a grotesque visual pun upon the name of de Haan (in Dutch, the word for cock). In this exceptional work Gauguin has created an icon which is both sublime and satanic.

---

*Contemporary art from abroad at the National Gallery*

by François GAGNON

What direction have the purchases of the National Gallery of Canada been taking since the publication of the second volume of its "Catalogue of paintings and sculptures" by R. H. Hubbard in 1959?

One thing becomes evident to anyone who consults a list of recent acquisitions in this area, and that is the substantial enrichment of the collections of contemporary American art. Before 1959, the National Gallery had only a small watercolour by Sam Francis entitled "Painting" (1957, acquired in the same year). Such is not the case

today; the collection has been increased by a group of works that form a coherent whole; they correspond to one another and include the famous "No. 29" (1950) by Jackson Pollock, the large panel by Rosenquist, "For the American Negro", the assemblage by G. Segal, "Gas Station". Even more progressive statements have not been excluded, like "D.D." by Jules Olitski, or the work of Dan Flavin or Carl André. Also there was no attempt to exclude older works that give a historical dimension to the collection, like "Portrait of Georges Luks" by Robert Henri (acquired in 1961), "Rising Tide" by A. Dove or even "Wings" by C. Sheeler. It is evident that there was an intention to fill a gap and present the viewer with a coherent group.

The same could not be said about the contemporary French painting and sculpture. Of course this collection has not remained at a standstill since 1959. Since 1956 the Gallery already had a work by Nicolas de Staël ("Port de Sicile", 1954) and a sculpture by Jean Arp ("Cypriana" 1931-1938, acquired in 1955). Since that time it has gained a watercolour by Maurice Estève (acquired in 1964), a painting by C. Lopicque, and a canvas by A. Manessier ("La Sève"). Only the work of J. Bazaine, E. Pignon, and especially of Bissière are missing on this list. In another area also the Gallery purchased in 1964, a "Casque fendu" (Cracked Helmet) by Jean Ipoustéguy, and in 1967 the "Boîte en valise" (Box in a Suitcase) by Marcel Duchamp. Acquisitions belonging to earlier periods have also been sought: the Gallery had two Gauguins that were fairly representative; now it has one of his sculptures, "Tête de Meyer de Haan". Let us also mention two works by Rouault a "Christ on the Cross" and "Les deux filles" (two works on paper).

The only area that appears to have progressed in a continuous manner at the National Gallery is contemporary English art. Since 1959 twelve new works have been added to the collection of 31 works of this school. To the works by Ben Nicholson, Victor Passmore, William Scott, G. Sutherland, F. Bacon, there are now added "Around and around in the Pink" by Alan Davie, a work by Sandra Blow, one by Roger Hilton, etc. . . .

The rest of the collection is somewhat poorer and includes a work by K. Appel ("H. Lazard, 1956, that is often reproduced), a Giacometti (acquired in 1955), two works by Manzu (one acquired in 1956, the other after 1959), two works by Marino Marini and "Le Chat Noir" by Severini (also acquired in 1956), a gouache by Feito, and a work by Popova, "The Pianist" acquired recently (1966) which could be related to the futurist painting by Severini.

Such are the facts. They are something to think about. Let us present our thoughts on this without further ado. Essentially, the Museum is a cultural institution and thus throughout the development of its collections, especially those of contemporary art, it reflects less the production of the most original, the least mannered, the least imitative art, than it does the art that is best accepted by popular culture.

The purchases of French painting of the last ten years are significant in this respect. It would be easy to say that the curators who suggested the purchase of a work by Estève, by Manessier, by Lopicque . . . lacked boldness, as Wolz, Fautrier, and Dubuffet were available at the same time. However, the problem seems to me to be less one of being open to avant-garde currents—it might in a given time and place be audacious to purchase an Estève—than to be a problem of acceptance of what is not well received by popular culture. In sum, much less a problem of boldness than blindness. It is maintained that culture enlightens us, but rather it acts to dull our perceptions and instead presents us with only a few propositions, and prevents us from seeing anything else. Thus when Estève and Manessier were in the field of vision it was impossible to see Fautrier, Wolz, or Dubuffet.

Let us go further. Culture is sensitive to similarities. It was easy to believe in the value of Estève, Manessier, and Bazaine when we saw Cézanne in their work. It was less easy to discern such reminiscences in the work of Fautrier or Dubuffet. This was true to the extent that Michel Tapié then classified these painters in the vague category of "different art". As for culture, seeing must include recognizing, whereas with true art producing is inventing. Let it be clearly understood that these two intentions will not easily be reconciled.

The same reasoning that we have maintained about French painting can be pursued in other areas of contemporary European art. Marino Marini and Manzu prevented us from seeing Fontana and Baj, and Bozanska (whose "Portrait de Femme", 1901, the Gallery has just acquired), and less orthodox statements from Poland like the work of Leberstein.

Thus it seems to me, the problem of the most recent acquisitions in American art at the National Gallery is not that there is demonstrated a negligence on the part of the curators towards European art, but once again we go back to the culture to decide the choices to be made; the succession of the New York school to the Paris school seems to me to be essentially a cultural choice. How shall the new direction which the National Gallery has just taken be considered in ten years? Shall we not see then that once more the Museum reflected less the real production of art than the art that was already established by culture and thus chosen for resemblance rather than for invention? I fear this greatly unless between now and that time we choose to de-cultivate and we attempt to be liberated from cultural conditioning.

Translation by Yvonne Kirbyson

*Since 1967, Mr. Brydon-Smith has been the contemporary art curator of the National Gallery in Ottawa. Before that he was a curator for the Art Gallery in Toronto.*

by François MEYER

B.S. To talk about American art, since coming to the National Gallery I have proposed it because there was some modern or contemporary European art in this collection, but there was only one watercolour by an American artist, that was Sam Francis and that was very lyrical.

F.M. Was it a reaction to the National Gallery being really European oriented?

B.S. It was a reaction. It wasn't conscious on my part because I came here after the administration thought that there should be some American art in the collection. I did not come here and consciously think, well, I'll have to change what has been done. I think I was brought in to . . .

F.M. More than purchasing, in fact, you organized exhibitions. What was your purpose with the Rosenquist and the Flavin show?

B.S. Well the main purpose is to give a broader base to the things that we are proposing for purchase. Rather than bringing up one picture by Rosenquist and exhibiting it at the Gallery along with the other things that were in the collection and, consequently, would be in the collection, the purpose was to show the public, and when I think of the public I think of going somewhat beyond Ottawa, that is people who are interested in art in Toronto and Montreal, well they do come to exhibitions here and they come for historical exhibitions too. I feel that from Ottawa you can reach people in Montreal.

F.M. What do you think about having your exhibition travel?

B.S. You don't have to have the exhibition travel; people can come here for a day from Montreal very easily. Toronto is a little more difficult, but even that can be done in 2 days, even one day if one flies. The purpose, as I say, is to give a context and to get away from this generalization; that is, most people have heard of pop art but this kind of art is being done by individual artists in a very personal style and I want to make that clear, that it isn't something that can be pigeon-holed and drawn together and has nothing to do with the individual who create it. When I came here to Ottawa, this community had not seen very much American art and although I would have been probably more personally interested in doing a Flavin show when I came here in 67, I thought that this would be really misunderstood.

F.M. You had to start by something.

B.S. Something that could be related to.

F.M. You have to stop people putting people into context.

B.S. Right, somewhere you know. Rosenquist was somebody who had interested me and I thought I would like to organize an exhibition and I thought that he would be right for Ottawa. As it turned out that was just the way it was, people did respond here to the show, and it went beyond Ottawa to Montreal and Toronto where people were more aware of the kind of things that Rosenquist did. Nevertheless there were a lot of paintings here from Europe, which, as I say again, are part of private collections and not readily available.

F.M. What is the kind of response that you had in the Flavin show?

B.S. Internationally and maybe even nationally it may be more successful than the Rosenquist, but I think that it didn't get the local response that the Rosenquist did. I thought I had maybe prepared the way for something very abstract.

F.M. Do you think that we are coming back to social implication which arouses immediate reaction to pop art, and not in environmental art?

B.S. I think there is as much to respond to in environmental or abstract art, it is just that it demands more from the viewer, so much more depends upon the personal exchange with the artist. If the viewer is not willing to take the time to look at what is in front of him then the experience will be something less than that in front of a picture where there is some anecdotal significance. But again this is no reason why we should show only pop art, and this is why we try to strike some kind of balance.

F.M. Where are you going now? What are you going to do?

B.S. I don't have any plans, that is immediate plans. I think that I would like to take my time and look at what is going on, not only in New York at this moment or even Los Angeles or Chicago, but to look around Europe a little more than I have, there's London and Paris. I would like to get away from the pressures of having to produce one show a year. You're here, you have to justify your position, therefore I think art galleries have become like circuses, one is trying to outdo the other in being more controversial and more up to date. I think many curators and directors are caught up in this because publicity becomes such an important aspect, of justifying one's social role in the community to the extent that if you don't get any publicity, you don't exist. I can't say that I haven't been unaffected by this, because I have in the past. It became clear that you had to make the newspapers, and television was even more desirable, and then there were the art magazines, and after working at all these levels, you go



back and say, well, it has been successful. Nobody was really looking at what they were doing, what they were presenting.

F.M. Is it to the prejudice of a real reflection on art?

B.S. Yes, I think it was great for art, nothing was bad because it put more attention on the art of the 60's than on any other art.

F.M. Did it lead to false ideas of what was going on, a new trend towards the spectacular?

B.S. It also tends to force the artist's hand, to outdo himself and I think that we are in a situation now where artists are doing some re-evaluating, they are not as concerned about keeping up and outdoing the next artist or even themselves in the next show, and they are consolidating. I think art will become better for it, I mean I think these last few years have been pretty heady years and the whole field in terms of the magazine, the art gallery showings, has expanded greatly and finally there is the museums where something like the National Gallery getting interested in buying and exhibiting contemporary art, I mean art that is being done a month or two in advance of when it is purchased whereas previously contemporary art was some 10 or 15 years old.

F.M. The artists are very convinced that they are trapped and they are trying to put on shows that are of the present time and they are facing fantastic problems—it's a totally different kind of thing . . .

B.S. Like the Flavin exhibition, I can talk about that briefly. The Rosenquist was more standard because there were paintings, but the Flavin show took much more involvement on the part of the artist. He had to come to the gallery 2 or 3 times in the year prior to the exhibition to look at the space. He then worked on a plan of the 4th and 5th floors as well as photographs of details, corners and thermostats, light switches and doors and other things. Then he spent about 4 weeks before the exhibition, supervising the entire installation. It's not that this can't be done, but then the artist, I think, should get a fee for this, this is part of his work. You are not buying an object, you are really buying the artist's services and they should be paid for.

F.M. Talking now in terms of service I get the feeling that something is happening and that the artist who was, shall we say, a month before, producing immortal things, has now become secular, by the same token, he is temporal and mortal; the total balance is completely changed. Would you agree?

B.S. I think I maybe don't understand exactly what you mean in terms of differences between . . .

F.M. What I mean is that in the past century, artists were producing tangible objects that could sustain . . .

B.S. Well now but when we think of the artist in the 16th century and even the 17th, when you think of all the great interiors, the great, great environments that were done in that period, I think that what is happening today is maybe slightly analogous. I think it was in the 19th century when romanticism and the individual became important, and the artist worked alone, and what is happening now is that a change is taking place and it's mainly because of economics, social-economics, because there is money available for the artist to realize larger and larger works.

F.M. Did the National Gallery pay Flavin these fees?

B.S. We paid these fees.

F.M. Like a salary.

B.S. For the time that he was there and I have always done so since coming here, —this goes back to the shows I did in Toronto in 1966 when I did the Les Levine show called "Slipcover" and I insisted that he be paid a fee if he was going to come up and work, and this was taking him away from productive activity which would make money for him, then we should.

B.S. I would like to clarify if there is anything that I've said that you feel wasn't clear to you. I would rather . . . My intentions is . . . I think this is one of the difficulties with art today, so much is being written that is not clear and sensible and if that ends up being confusing to me, what must it be like to the person that is fresh and wants to know something about it.

## International Exhibitions

by Joanna Woods MARSDEN  
Coordinator of international exhibitions

All too often today there is talk of an art that has become international and stripped of national characteristics. It is true that new ideas are communicated with increasing rapidity from one country to another by magazines as well as by artists who are continually travelling. It is also true that in most cases, widespread abstraction has eliminated references to a given place or society, and that the fundamental problems of art today, as in the past, are set apart from any considerations of nationality. But, even so, we can not forget that works of art are, after all, connected to a moment in time, to a place, and that art always reflects the historical spirit and the philosophical ideas of an

era, and inevitably, the geographical area in which the artist lives. Perhaps this is a simplistic stock notion, but it is a stock notion that must be taken into account when considering contemporary art. Aside from the individualism of the artist, his style or his ideology, his greatness or his mediocrity, the work that he produces is an integral part of his way of life, and his culture.

A Canadian work from even the second half of the XXth century is already less comprehensible considered away from this continent, out of its context. The paintings of the end of the 60's, those of Charles Gagnon, for example, or the first series *View of Victoria Hospital* by Greg Curnoe, are attached to our part of the world as naturally as the landscapes by van de Cappelle or van Goyen are to the Netherlands. All things considered, Curnoe does not need to sign his paintings *Made in Canada*. Jackson Pollock said: "An American is an American, and, naturally, whether he wants it to or not, his painting will be affected by this." He did not seek to establish a relationship between nationalism, as such, and artistic quality, but he sought to define what might be called a *feeling for environment*. It is this feeling for the environment which is so very important, and which it is impossible for us to bring with us when we transport works across the Atlantic.

The gigantic scale, the rigour, the severity of a Canadian work may seem impenetrable to those who live in a country that is relatively small, at least in our eyes. It would be necessary to explain that this painting is a reflection of an uninterrupted empty space, of a horizon that extends without variation of forms or colours, of a lack of decoration that contrasts with the variety of details that time has added to other continents. The concern for elegance and refinement that is present in every aspect of European life, whether this concern is expressed by the decorative designs of a façade, by the preparation of a meal or the compliments that close a letter, makes us feel the layers that history has accumulated, to the same extent that the monuments amassed by the centuries do. This world is quite different from Canada; here spaces are multiplied, forms are presented with a surprising simplicity and starkness, and daily life takes on a relative informality. Even our bureaucratic systems have not yet been in existence long enough to rationalize their complexities to the same extent. In fact, Canada is a country cut off from every form of past civilization, and contrary to the old world, has essentially optimistic views about the future. How can one understand the achievements of a culture that is so different, unless one comes into contact with it?

Having said this, let us give a brief summary of the programme created precisely to accomplish this impossible task. Two years ago, the international exhibitions service began operating in Paris, at the National Museum of Modern Art, with an exhibition of contemporary art: *Canada: Art of today* (plate 1). This exhibition, which was probably too large, except in the opinion of the Canadian critics, then went to the Galleria Nazionale di Arte Moderna in Rome, and then to the Musée des Beaux-Arts de Lausanne, and at the end of 1968, it arrived at the Palais des Beaux-Arts of Brussels. This was the first time that works by Canadian artists under forty years of age were seriously brought to the attention of critics, curators, and the public of foreign countries. Four cities, London, Bath, Bordeaux, and Paris conjointly held a retrospective of works by Morrice (plate 3) who spent almost his entire career in Europe, mainly in Paris, and whose paintings had vanished into museums or private collections in Canada. Besides, European art lovers did not fail to grasp this opportunity to view works that had been inaccessible for years, and to revalue the work of an artist who has been neglected.

A third exhibition, also held in 1968, took place at the Canadian pavilion of the 34th Venice Biennial (plate 2). This exhibition included sculptures by Ulysse Comtois and paintings by Guido Molinari, who was given the David Bright award for the best artist under 45.

By exhibiting drawings of the old masters from the Print Room of the National Gallery of Canada in London, Florence, and Paris in 1969, the international programme departed, for once, from "Canadian content". A decisive moment in the history of the Print Room occurred when Kathleen Fenwick went into retirement after forty years and gave up her position of responsibility for the collection. It was, of course, the first time that such an important selection of works from the national collections was exhibited in museums like the Louvre and the Offices. Experts and art lovers took advantage of this to get an idea of what Canada had acquired in this area. Later in 1969, the VIth Paris Biennial presented the sculptures of Les Levine, and, in the musical section, the *Nihilist Spasm Band* from London (Ontario). Members of the band amazed the viewers-listeners, and even the Canadian organizers of the show with their easy and relaxed style and their sense of humour, which the Parisians took to be an Anglo-Saxon characteristic. The same artists performed with equal success at the preview of *Canada: Current tendencies* (we are evidently not noted for our original titles!). The exhibition held in the Galerie de France included about thirty experimental works in plexiglass and other materials (plate 6). More recently, the works by the N.E. Thing Co. in Vancouver, by Greg Curnoe, and Robert Murray were presented at the *Xth Biennial of Sao Paulo*, where the artist Robert Murray received one of the most important awards.

Translation by Yvonne Kirbyson

Dans ses discours d'après-dîner, le Secrétaire d'État ne manque jamais de lancer son cri de guerre, à savoir qu'au Canada les arts doivent être d'une manière ou d'une autre "démocratisés" sans que, bien entendu, ne soit en rien diminué leur degré d'excellence. Personne ne saurait contester cette politique qui rappelle la déclaration électorale désormais classique de feu Dwight Eisenhower. ("Ce problème nous concerne tous. Nous devons avancer tous ensemble. Personne ne doit être laissé en arrière.") Le seul point faible dans l'admirable philosophie du Secrétaire d'État, c'est qu'elle est d'application très difficile. Le Gouvernement devrait-il offrir du rock and roll au Centre National des Arts ou exposer Norman Rockwell à la Galerie Nationale? Comment un directeur de musée peut-il démocratiser sa politique d'acquisition sans abaisser les normes de son choix? J'aurais une simple proposition à faire aux directeurs de musées, jeunes ou modestes: imiter la Galerie Nationale et fonder une collection de photographies.

Voyons ce que la Galerie Nationale a accompli en trois ans pour sa section de photographies. Avec un budget annuel de \$10,000, elle a réuni une collection de 800 photographies de calibre international et susceptible de devenir un instrument de recherche très utile aussi bien qu'une source d'inspiration pour les photographes canadiens. Et, si on en juge par les expériences tentées au Musée d'Art Moderne de New-York, la Galerie Nationale pourrait attirer par cette initiative bien des gens qui, autrement, ne pénétreraient jamais chez elle.

Dès le début, la collection a été sous les soins de James Borcoman, directeur du programme d'éducation de la Galerie et conservateur de la photographie. Quand, en 1967, M. Borcoman voulut convaincre le Conseil d'administration de la Galerie d'instituer un département de photographie, il insista fortement sur la correspondance qui existe entre la peinture et la photographie, surtout au 19<sup>e</sup> siècle. Comme l'a montré le Dr Aaron Scharf, dans *Art and Photography*, la photographie s'est introduite dans l'art de cette époque d'une façon tellement profonde que, même dans l'œuvre des artistes qui la refusaient, on peut déceler des traces de l'image photographique. Delacroix regrettait, pour son œuvre, qu'une invention aussi admirable soit arrivée si tard. Millet, Millais, Courbet, Corot, Degas, les Impressionnistes, Picasso, Duchamp, Ernst, Rauschenberg, Warhol, ont tous été influencés de diverses manières par la photographie. En se plaçant à un niveau beaucoup plus élevé, on peut soutenir que la photographie a transformé notre façon de concevoir le monde. Comme le dit M. Borcoman, "aucune étude sérieuse des arts visuels ne peut être complète sans une connaissance de l'histoire de la photographie ou sans la compréhension de l'influence profonde qu'elle a eue sur l'acte de peindre".

Mais la collection de la Galerie Nationale est beaucoup plus qu'un complément à l'histoire de la peinture. Par-dessus tout, elle présente un grand intérêt historique. La collection contient, par exemple, 103 pièces du peintre de genre et photographe français, Charles Nègre (1820-1881),—en fait, la Galerie possède la plus grande collection publique de ses œuvres au monde. Elle conserve d'autres trésors, notamment un album extrêmement rare de photographies de l'archéologue-photographe, Auguste Salzmann, des exemples du travail de Henry Fox Talbot, l'inventeur du procédé positif-négatif, et d'Eugène Atget, l'incomparable photographe parisien de scènes de rues. La collection, qui comprend des pièces remontant à 1843, illustre l'histoire presque complète de la photographie. Avec raison, M. Borcoman s'est efforcé de se procurer des exemples qui donnent une vue d'ensemble du travail de chacun des photographes, afin de faire connaître l'étendue de leur vision. Edward Weston et Aaron Siskind, par exemple, sont représentés par plus de 40 épreuves chacun, Walker Evans et Robert Frank, par plus de 30.

Il est étonnant que la Galerie Nationale soit seule au pays à posséder une collection de photographies historiques qui est en pleine activité. "Je crois, dit M. Borcoman, que le monde de la photographie n'est pas aussi actif qu'il devrait l'être. Nos photographes ne voient pas ce qui se passe ailleurs. Ils ne sont pas non plus suffisamment au fait des traditions de cette discipline. Une bonne partie du travail intéressant qui se fait actuellement est réalisé par des photographes qui se tournent vers le passé." Malheureusement, peu de gens, même parmi les photographes, ont vu la collection de la Galerie Nationale qui, par surcroît, est rangée sous clef, à cause du manque d'espace pour l'exposer. Cependant, une série de 82 photographies, intitulée *The Photograph as Object*, circule actuellement en Ontario; elle constitue une excellente initiation.

Que les autres musées canadiens suivent ou non l'exemple de la Galerie Nationale, ils devront agir avec célérité. Car, le prix des photographies va sans cesse en augmentant en raison du nombre croissant d'institutions qui commencent des collections. Un original d'Atget, par exemple, qui valait, il y a trois ou quatre ans, aussi peu que \$15, coûterait maintenant \$250. Cependant, ce ne sera bientôt plus le prix mais la rareté qui apportera des limitations. En effet, bien que la photographie soit le plus répandu des arts visuels, elle est en même temps celui que l'on prend le plus volontiers pour acquis. L'incurie a causé la disparition de beaucoup de photographies de valeur.

Traduction de Lucile Ouimet

"Why not put the whole National Gallery on wheels? Why not send the whole thing across the country? There, there is a real need for what, in Ottawa, is only a diversion for diplomats and idle tourists."

This was said towards the end of a banquet where the food and wine had obviously been enjoyed. Without going so far as to imagine those eight floors set on wheels and heading for the West, it is still possible to take the crux of the problem seriously.

There are now about two thousand objects that are part of itinerant exhibitions, a third of which are reproductions, that is to say, material that can be replaced. Which leaves more than one thousand and three hundred objects, paintings, sculptures, drawings, engravings or photographs—works that by definition are original and most often irreplaceable—which the National Gallery had lent to museums and art centres which temporarily assumed their conservation and use.

Evaluating the immediate risks that all stages of a travelling exhibition present, and ascertaining that accidents that have indeed befallen works of art in circulation prove these risks are serious, leads one very quickly to conclude that there is a need to limit these operations within a maximum security.

Unless, obviously, works of art are considered like renewable riches, like simple fuel for education. That is a kind of dangerous gambling that is incompatible with the very idea of a museum. Thus we shall not consider this possibility. Let us try rather to see what is involved in this idea of maximum security of which we spoke a few moments ago.

If we amuse ourselves in reducing to a few simple factors the whole complexity and the imponderables of a programme of itinerant exhibitions, and considering these factors in relation to one another, we can, if we really insist, arrive at the formula:

$$RC = \frac{Ne \times V \times Nv \times A \times S}{F \times Rt \times Rm \times Rp}$$

which allows us to visualize homogeneously ideas that would otherwise seem anomalous (I readily admit the advantages of the pedantic and falsely scientific aspect of this kind of formula).

Obviously, everyone will have interpreted: "rentabilité culturelle" (the potential for cultural achievement) (RC) of a programme of travelling exhibitions is function of the number of exhibitions in circulation (Ne) and of their aesthetic and informative value (V), quite as much as of the total number of visitors (Nv) and the animation (A) which will have made the visitors take fullest advantage of the exhibitions presented—all this is multiplied by the efficiency of the system (S) of organization, distribution and control of the exhibitions. On the other hand, this potential for cultural achievement is inversely proportionate to the fragility (F) of works of art involved and to the risks of transportation (Rt), of the "manutention" (handling) (Rm) and the presentation (Rp) of the exhibitions in the course of their tour. For those who might not have noticed it let us point out the fact that the factor \$ does not even appear in this equation.

We suspect that each of these points might give rise to a theoretical study that would suffice to fill an entire issue of *Vie des Arts*; and that each one of them, from one day to the next gives rise to complex technical solutions that are difficult and costly. Thus let us restrict ourselves to alluding to a single pilot-experiment, that of workshops on museology which essentially attack the factors Rm and Rp.

The formula of the workshops, if not simple, is at least astute: three days of discussion, information and practical tasks on how to take full advantage of travelling exhibitions, in an exhibition room that had just been set up, for the benefit of people responsible for exhibitions in a given area. The Jonquière Workshop, which was held from June 21-23, 1969, assembled about twenty people in a cultural centre which, in the beginning, lent itself better to lectures, performances, and meetings than to exhibitions. By building in the foyer itself, in consultation with the National Gallery, a hall that met minimum standards, the Municipality of Jonquière had the opportunity henceforth, to receive exhibitions it could not have taken advantage of previously. Working in connection with the Federation of Quebec Cultural Centres and the National Gallery, at the same time, assured a training period for the employees and the volunteers who were to be in charge of the reception, hanging, publicity, or animation of exhibitions.

Undertaken in an atmosphere of study and discussion (about staff, security and control of the surroundings) the Jonquière workshop was quickly transformed into a practical place where people learned how to unpack canvases, to examine them for damage, to transport them in complete safety, to arrange them on the walls so that they might say what they have to say, and to use proper tools, etc. There was soon nothing to do but to inaugurate *Forme-Couleur*, the exhibition which had been the object of the group's attention, questions, and discussion for three days. The inauguration was held amidst all the warmth and enthusiasm that is to be found in Saguenay.

Prepared and animated by the delegate of the National Gallery in Quebec, André Vigeant, with the collaboration of the Federation of Cultural Centres and the Cultural Centre of Jonquière, the workshop had produced a first exhibition—which was also organized by André

Vigean—a true exhibition hall completely new, as well as responsible people able to cope with the situation.

The next workshops, planned for New Brunswick, Québec, and the West, will not permit us to send “the whole National Gallery on wheels across the country”. But, at least, they will allow more people, outside large cities, to see closely what they usually know only by the approximation of reproductions: flesh and blood works of art.

Translation by Yvonne Kirbyson

### Chronique de deux restaurations.

par Nathan STOLOW

Directeur du laboratoire national de restauration et de recherche

Pendant la période de l'après-guerre on a manifesté un intérêt croissant pour l'application de la méthode scientifique à l'examen et à la conservation des œuvres d'art. Les statistiques récentes de l'UNESCO démontrent l'existence dans 38 pays d'au moins 133 musées et institutions connexes où ont été fondés des laboratoires de conservation. Les centres les plus importants font aussi des recherches scientifiques.

Les deux exemples qui suivent d'examen et de traitement de restauration illustrent les méthodes scientifiques modernes utilisées au laboratoire de conservation et de recherche de la Galerie Nationale du Canada.

#### 1. *La Toilette de Vénus* de Boucher

A l'automne de 1961 ce tableau de la collection du Musée National du Suède, à Stockholm, faisait partie de l'exposition itinérante *Héritage de France* qui circulait au Canada. A l'arrivée à Montréal les conservateurs découvrirent qu'à certains endroits la couche picturale menaçait de se détacher de la toile. Comme le tableau n'avait jamais été rentoilé depuis son exécution en 1746, tout portait à croire que la toile était dans un état très fragile. Il était donc probable qu'elle supporterait mal les rigueurs du voyage et de l'hiver canadien. Les organisateurs de l'exposition, en accord avec les autorités suédoises, décidèrent qu'il serait préférable de faire transporter le tableau à Ottawa sous une surveillance attentive pour le faire examiner à la Galerie Nationale et le soumettre aux traitements de conservation appropriés. On assurait ainsi le retour indemne du tableau à Stockholm. Le laboratoire de la Galerie y trouvait une occasion unique d'effectuer la documentation, l'examen et le traitement de conservation d'un tableau de grande importance. Pendant l'hiver et le printemps le tableau fut examiné en détail pour s'assurer de son état réel. Il fut radiographié et photographié en blanc et noir, en couleur, en infra-rouge et en fluorescence d'ultra-violet. De plus, la palette de Boucher fut étudiée à l'aide de coupes transversales de minuscules fragments de peinture prélevés sur les rebords du tableau.

Le tableau n'avait jamais été rentoilé. Les dimensions du châssis étaient de 38 pouces  $\frac{1}{2}$  sur 50 $\frac{3}{4}$ , et plus de  $\frac{3}{4}$  de pouce de la peinture était repliée par-dessus le châssis sur chacun des côtés. A une étape préliminaire de l'examen on jugea important de récupérer le plus possible de ces rebords cachés du tableau en construisant un plus grand châssis et en modifiant les dimensions du cadre. La composition incomplète de la *Toilette de Vénus* semblait indiquer qu'à l'origine le tableau avait été de plus grandes dimensions. Cependant aucun document montrant la composition originale n'a encore été découvert. L'examen des rebords du tableau ainsi que de la surface elle-même permettait de distinguer des surpeints, surtout dans la partie supérieure. Une étude de la couleur bleue du ciel a permis d'étudier en détail ce surpeint (fig. 4). Le rassemblement des données de la radiographie (fig. 2), de la photographie en ultra-violet (fig. 3) et des études microscopiques a rendu possible une évaluation assez complète des zones de restauration des surpeints et des régions fragiles. A la suite des divers examens, on a pu déterminer une méthode de traitement: le rentoilage (en utilisant la table chauffante pour consolider la toile et la couche picturale fragile), la suppression à l'aide de dissolvants de la couche jaunée de vernis de résine naturelle, le montage du tableau nettoyé et rentoilé sur un châssis plus grand, la mise ton sur ton des lacunes (inpainting) là où elle s'avérait nécessaire et finalement l'application d'une couche de vernis résineux approprié. Les quelques explications qui suivent sont extraites du compte rendu de M. M. Ruggles qui a effectué le travail de conservation.

“La surface du tableau a été entièrement recouverte d'un cartonnage de papier de soie “wet strength” à l'aide de colle de parchemin diluée. Une fois les clous enlevés, on a découvert qu'une réparation ancienne d'un demi-pouce de diamètre fixait solidement la toile au châssis à 21 pouces du coin supérieur droit. La seule façon de dégager la toile sans danger était de scier cette partie du châssis et d'enlever par petits éclats le bois de la surface de la toile. On a ensuite rempli les lacunes et les trous de clous d'un enduit fait de carbonate de calcium et de colle de parchemin diluée, et appliqué un cartonnage de papier de

soie aux rebords de la toile. Puis, on a nettoyé à l'aspirateur l'envers du support, enlevé les vieux rapiécages de papier et nivelé les nœuds et toutes les autres imperfections. L'imprégnation de l'adhésif de cire-résine (composé de quatre parties de cire d'abeille pour une partie de résine dammar et une partie de gomme élémi) a été effectuée sur une table chauffante à pression par la vide. On a tendu sur un châssis temporaire le nouveau support de toile de lin non blanchie semblable à celui du tableau (32 fils de chaîne doubles et 27 de trame au pouce carré); on l'a humecté d'eau, mis à sécher, puis retendu. Cette toile a ensuite été imprégnée à son tour du mélange de cire et de résine sur la table chauffante. Le rentoilage lui-même a été fait sur la table chauffante, recouverte d'une large assise de papier buvard de façon à éviter l'impression de la trame du support dans la couche picturale du tableau au moment de la pression par la vide. La durée de l'opération et les températures ont été enregistrées sur des graphiques. Le chauffage a duré environ 40 minutes, avec une température maximum de 75 degrés centigrades. Le cycle entier de chauffage et de refroidissement a duré environ 70 minutes et la pression par la vide mesurée aux extrémités était d'environ  $\frac{3}{5}$  d'une atmosphère.

Une fois le rentoilage terminé, on a enlevé le cartonnage de papier de soie avec un linge humide et l'excédent de cire sur la couche picturale avec une émulsion d'eau et d'hydrocarbure de pétrole. En même temps on a aussi nivelé les remplissages d'enduit. Le vieux vernis décoloré a été nettoyé avec un mélange dissolvant composé à parts égales d'alcool isobutylique, de diacétone et de shell sol 715. On a utilisé l'acétone sur certaines zones où la résine semblait plus résistante et sur les surpeints, par exemple dans la partie supérieure gauche du ciel, sur la main et le pied droits de Vénus, sur l'épaule gauche et la tête de l'angelot à droite. On n'a pas tenté toutefois d'enlever la draperie supérite (4 pouces sur 2 à la partie supérieure, à 16 pouces du rebord droit) et le rajout tradif (1 pouce  $\frac{1}{2}$  sur 2 à la partie supérieure, à 30 pouces du côté droit).

Un nouveau châssis en tilleul d'Amérique fut construit conformément aux nouvelles dimensions du tableau (modifiées par la récupération des rebords de la toile). Le tableau mesure maintenant 40 pouces  $\frac{1}{2}$  sur 52 $\frac{1}{2}$ , à comparer aux dimensions originales de 38 $\frac{3}{4}$  sur 50 $\frac{3}{4}$ . Des clous étamés ont servi à fixer le tableau rentoilé au nouveau châssis.

Une couche de résine dammar diluée au xylène fut appliquée avant la mise ton sur ton des lacunes (inpainting). Un apprêt gris pour l'aquarelle a été ajouté à tous les enduits de remplissage et des pigments broyés dans du butylméthacrylate normal et du xylène ont servi à la mise ton sur ton des lacunes. Après deux semaines de séchage, une solution de butylméthacrylate normal et de xylène fut appliquée au pistolet comme couche finale.”

#### 2. *La Vierge à l'Enfant* attribuée à l'atelier de Labrosse.

Cette œuvre est une sculpture en bois polychrome transférée du Musée de Chambly à la Galerie Nationale du Canada. On n'avait au préalable recueilli aucune documentation technique à son sujet. La sculpture était recouverte d'une très généreuse couche de peinture blanche laquée et luisante qui cachait en grande partie les surfaces originales, peintes et dorées. Cette œuvre ne semble pas avoir été sculptée à partir d'un seul bloc mais est constituée d'un grand nombre de morceaux de bois (probablement de pin blanc de l'Est du Canada) collés ensemble. L'illustration 6 montre l'apparence générale de la pièce avant sa restauration; elle a 63 pouces de haut (sans la base) et une circonférence maximum de 70 pouces. La fissuration et le décollage périodique des morceaux de la sculpture ont nécessité des traitements de restauration dans le passé; à en juger d'après les flipots et surtout d'après l'application de la peinture blanche, ces traitements ont été exécutés par des mains très inexpertes.

Il a d'abord été nécessaire de déterminer l'étendue de la polychromie originale sous la couche de peinture. On a utilisé à cette fin une technique de montage et de section transversale de fragments de peinture. Bien que la structure des couches variait selon l'endroit de prélèvement des fragments, les fragments prélevés dans le manteau et les drapés de la Vierge présentaient une structure assez uniforme. La peinture blanche laquée recouvrait presque toute la sculpture et en particulier couvrait d'une seule couche les flipots en bois des restaurations précédentes. Seuls la tête de l'Enfant, les pieds, le visage et les mains de la Vierge ainsi que les dorures n'avaient pas été couverts de peinture laquée. Une épaisse couche de vernis assombrissait la couleur des chairs et des cheveux tandis que la peinture blanche laquée cachait l'épiderme rosé de l'Enfant.

Les tests de nettoyage et l'analyse des coupes transversales démontrèrent qu'on pouvait enlever le vernis brunâtre de la tête de l'Enfant, du visage et des pieds de la Vierge avec un mélange de shell sol, d'acétone et de cellosolve dosé selon un rapport de 3:1:1. La couleur brune originale des cheveux étant de composition résineuse, le dévernisage de ces zones comportait des risques de dommage par l'action des dissolvants. On pouvait enlever la peinture blanche qui couvrait le rose du corps de l'Enfant en la faisant renfler à l'aide d'alcool éthylique et en la grattant avec un racloir. La suppression de l'important surpeint de peinture blanche exigeait une étude considérable. La façon la plus efficace de l'enlever consistait à utiliser un agent de renflement très fort et sélectif qui agirait très rapidement en imbibant et en faisant renfler les deux couches supérieures de surpeints. Le diméthyl formamide remplissait ces conditions. Une méthode convenue d'application de ce dissolvant (l'application de la quantité requise de

dissolvant à un endroit précis du surpeint et l'utilisation du scalpel au moment approprié de ramollissement ou de renflement) permettait d'enlever les deux couches supérieures avant que ne se produise un renflement discernable des couches inférieures. On laissait ensuite s'évaporer ce qui restait de diméthyl formamide. Un détail de la fig. 8 montre l'aspect de la sculpture en cours de nettoyage. Les zones nettoyées laissent apercevoir la polychromie ancienne et la couche de crasse, incrustée.

Le traitement commença, compte tenu de l'état de l'œuvre et du résultat des examens. Ce traitement comprenait la suppression de tous les surpeints, des vieux filpots et de la colle desséchée des joints, le bouchage des lacunes là où c'était possible, la reconstruction des parties manquantes (on décida toutefois de ne pas reconstruire les pieds de l'Enfant), la mise ton sur ton, la redore et l'application de fongicide à la cavité intérieure de la sculpture.

Les quelques notes qui suivent sont extraites du compte rendu du traitement.

"A la suite des tests de l'examen préliminaire, on a jugé dangereux de dévernir au dissolvant les cheveux de la Vierge et ceux de l'Enfant. La couleur des cheveux avait été appliquée en couche très mince sur une préparation blanchâtre et s'enlevait très facilement sous l'action du dissolvant. On a donc abandonné le nettoyage des cheveux puisqu'aucun progrès esthétique n'en résulterait. On a enlevé assez facilement la peinture blanche laquée à l'aide de diméthyl formamide. Sa suppression fit apparaître des dommages considérables à plusieurs des joints, des restaurations, de la colle desséchée et cassante et un état général que seul pareil nettoyage pouvait révéler. On corrigea les pertes en remplissant les trous jusqu'au niveau des zones de polychromie environnantes avec un mélange de carbonate de calcium et de colle de parchemin. Pour la mise ton sur ton de ces lacunes on a utilisé des pigments broyés dans une émulsion de Rhoplex, ce qui a contribué à donner à la sculpture nettoyée son apparence générale de matité.

La suppression de la couche de peinture blanche a fait apparaître une dorure usée aux extrémités des vêtements de la Vierge et sur la boule que l'Enfant tient dans sa main. Dans certaines zones la dorure avait été refaite à la feuille de bronze ou de métal, au cours, semble-t-il, d'une restauration plus récente. On a refait la dorure usée, érodée ou trop brunie en utilisant du sel de plomb doré par-dessus une couche préparatoire d'argile rouge d'Arménie. La dorure a été atténuée avec de la terre d'ombre brûlée en suspension dans une solution d'acétate de polyvinyle et de toluène.

La base a été enlevée, laissant voir l'intérieur de la sculpture et l'assemblage des fragments de bois. Après avoir nettoyé la cavité à l'aspirateur, on l'a vaporisée avec un fongicide composé de tétrachlorure de carbone et de 10% de paradichlorobenzène. On a remplacé la base par une autre plus solide et s'harmonisant mieux avec l'œuvre maintenant complètement restaurée (fig. 9)."

Les deux restaurations décrites ne sont qu'un échantillon de la longue liste de projets entrepris par le laboratoire. Chaque œuvre d'art présente des problèmes techniques particuliers et requiert une méthode de traitement qui lui est propre. Nous consacrons toujours un temps considérable à l'établissement d'un diagnostic complet avant le traitement. Cette précaution, souvent considérée comme fastidieuse, représente au contraire pour nous du temps bien employé.

Traduction de Pierre-W. Desjardins

## La Présentation d'une Exposition

par Pierre-W. DESJARDINS

Jack MacGillivray, le préposé à la présentation des œuvres à la Galerie Nationale du Canada, examine avec Pierre-W. Desjardins les problèmes que pose la présentation d'une exposition comme celle des *Chefs-d'œuvre indiens et esquimaux du Canada*. Avant de venir travailler à la Galerie Nationale, M. MacGillivray était directeur de l'Edmonton Art Gallery, et il a participé à l'élaboration des plans du nouvel édifice de ce musée.

Q.—En quoi consiste le travail du préposé à la présentation des œuvres au musée?

R.—C'est lui qui est responsable de tout ce que voit le visiteur en arrivant à la galerie. Son travail consiste essentiellement à faire l'installation des œuvres d'art sous le meilleur jour possible, de façon à les mettre le mieux en valeur avec un minimum de risque. Il doit aussi considérer l'ensemble des œuvres et la création d'un climat qui leur soit favorable. La Galerie Nationale présente des problèmes particuliers car l'édifice n'a pas été conçu pour être une galerie d'art; c'est en fait un édifice à bureaux transformé en musée.

Q.—Vous préparez sans doute de longue date l'aménagement des expositions?

R.—Plusieurs mois à l'avance, parfois jusqu'à quatre ou cinq mois. L'exposition *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux* était la plus importante et la plus complexe que nous ayons installée depuis mon arrivée à la Galerie. Je suis d'abord allé voir l'installation qu'on

en avait fait à Paris au cours du printemps et de l'été dernier. Au Musée de l'Homme tout était présenté dans une obscurité relative avec des projecteurs spéciaux et un éclairage réduit au minimum, ce qui produisait un effet dramatique par le contraste très marqué des ombres et des lumières. Ceci accentuait les qualités magiques et mystérieuses des œuvres présentées à la façon d'objets précieux dans de petites boîtes à œillette. Le résultat était très heureux mais ce genre de présentation a été utilisé souvent en Amérique, jusqu'à devenir une espèce de cliché muséographique. Nous lui avons donc préféré une présentation plus directe et moins dramatique, montrant les objets simplement en tant qu'œuvres d'art, de façon à pouvoir les examiner de plus près en toute liberté pour leur dessin, leur couleur et leur qualité sculpturale.

Q.—Concrètement, comment préparez-vous la présentation d'une exposition?

R.—Nous utilisons une maquette des galeries à l'échelle (un demi-pouce au pied) que nous peignons dans les couleurs projetées pour l'exposition. Nous y installons ensuite des miniatures des objets et des tableaux pour étudier l'espace qui doit être assigné à chaque œuvre et les relations des œuvres entre elles. Ceci nous permet d'installer immédiatement les œuvres à leur place à mesure qu'elles sont déballées et d'éviter les dommages et la manutention inutile. Pour les *Chefs-d'œuvre indiens et esquimaux*, l'espace des grandes galeries avait été réduit au moyen de panneaux montés dans des armatures, du plafond au plancher, formant des murs qui pouvaient isoler certaines pièces. Les objets étaient très espacés, mis en valeur par de grandes zones blanches. L'éclairage créait un effet dramatique et faisait ressortir les couleurs des objets et des masques. Vu le système très efficace de gardiens, on a pu accrocher les masques directement au mur, en les protégeant simplement par une corde à linge en plastique blanc qui respectait l'effet obtenu par l'environnement blanc.

De même, les vêtements ont été présentés plutôt comme œuvres d'art qu'objets anthropologiques, en s'intéressant surtout à leur dessin et à leur ornementation. Ils étaient exposés derrière de grandes feuilles de plexiglass de façon que les visiteurs puissent s'en approcher pour les examiner de tout près. Lorsque les deux faces des objets étaient intéressantes, les pièces étaient présentées entre deux feuilles de plexiglass et semblaient ainsi flotter dans l'espace. Pour éviter les reflets dans les grandes zones de plexiglass, celles-ci étaient toujours orientées vers des murs vides et sans éclairage. C'était là un facteur important pour déterminer leur emplacement.

Il était difficile aussi de présenter convenablement un si grand nombre de petits objets à hauteur de vue et de façon à pouvoir circuler autour d'eux. Le problème a été résolu par la construction de toutes petites vitrines insérées dans des colonnes qui allaient du sol au plafond. On évitait ainsi l'encombrement de même que les risques de vol. Ces colonnes donnaient l'impression de troncs d'arbres et faisaient ainsi coïncider l'esthétique et la technique.

Chacune des vitrines était faite de quatre feuilles de plexiglass. Le fond était de bois recouvert de tissu et, à la partie supérieure, une grille en métal cachait la source de lumière.

Q.—Dans quelle mesure vous préoccupez-vous du côté éducatif des présentations?

R.—Seulement dans la mesure où le service d'éducation désire faire mettre en valeur un aspect particulier d'une exposition. Dans le cas de celle-ci, une salle était consacrée à la présentation d'une série de photographies de villages indiens des îles de la Reine-Charlotte prises il y a environ cent ans, de même qu'à une série de diapositives en couleur de ce qui en reste aujourd'hui. Ces diapositives étaient montrées en rétroprojection sur un écran double de huit pieds de haut, avec accompagnement de musique indienne. L'utilisation des masques était illustrée de façon semblable par des effets d'éclairage appropriés. Cette salle donnait aussi au visiteur l'occasion de s'asseoir et de se reposer.

Q.—Quelle a été la réaction du public face à cette présentation?

R.—Il y en a eu très peu. Cette formule était peut-être surtout remarquable par la discrétion de ses effets. Les bonnes présentations passent généralement inaperçues.

Traduction de Pierre-W. DESJARDINS

## The Publications of the National Gallery

by Micheline MORISSET

The National Gallery enjoys a prestigious position in Canada and abroad. This it owes to its exhibitions—local, travelling, and international—and to its increasingly important acquisitions (*The Tribute by Rembrandt*, in 1967, *Les Jeunes piaillent comme chantent les vieux* (the children squel as the old sing) by Jacob Jordæns and *Seated personage* by Franz Hals, in 1969), and to its publications whose scope and quality meet the standards of the best museum publications in the world.

Every year the Gallery publishes a dozen catalogues, either in a bilingual edition, or in two editions, one French and one English, two

issues of the *Bulletin* written by the curators or the executives of different services, a report on the Gallery's activities in all areas, a quarterly programme of current art events, posters, reproductions, and innumerable booklets of information about collections, lectures, exhibitions, etc.

Until quite recently, the Gallery also printed for its sales counter, memorandums, calendars, and greeting cards, bearing illustrations of works in its collections.

Apart from all that there were also catalogues in the form of pamphlets, posters, folders, and even boxes of materials which the Extension Service has accompanied the sixty itinerant exhibitions that annually travel across the continent, from Newfoundland to the Yukon.

Such a diversity of publishing endeavours is not an easy matter to organize. First there is the problem of budgeting: austerity does not help. "We are short of money and we are short of time. But time wouldn't matter as much if there were money" said Olive Dickason, a former editorial writer of the *Globe and Mail* who for three years has been in charge of Information Services (publications and public relations). She came to the Gallery when its administration was being restructured by Mrs. Jean Boggs.

Mrs. Dickason always speaks French to French-speaking people—the charming lady is also preparing, at the same time, a master's degree at the University of Ottawa on the history of the French regime.

The staff of the Publications Service includes an English-language proof-reader, Herbert G. Folkes, and a French-language proof-reader, Alain Desautels. But lay-out artists and printers work on a contract. (It has been established that this policy stimulates the imagination and skill of tenderers and produces the best results.) They discuss terms and prices with Arnold Witty, a technician who spent a long time learning the difficulties of the trade with different printers in Montreal.

The staff always faces deadlines that are hard to meet. And yet, it is rare that a catalogue for an exhibition in Ottawa is not ready—at the last minute. In Europe, however, custom permits a catalogue to be printed only after the exhibition. All of the catalogues are written by the curators or coordinators of exhibitions. Afterwards, the texts and their translations are checked, under the supervision of the authors. And this supervision is a serious one, for the reputation of the authors is at stake. (1) When there is need for a catalogue for an international exhibition, the texts are written in our two official languages, and in the language of the country in which the exhibition is being held, if such is required. Thus, for the Canadian participation in the Xth Biennial of Sao Paulo, the texts of each of the three catalogues—the one on Robert Murray by Brydon Smith, the one on Greg Curnoe by Dennis Reid, the one on Iain Baxter by Pierre Th  berge—were printed in three languages—English, French, and Portuguese. These trilingual catalogues were then inserted into a shopping bag which bore a sketch of the Canadian flag. If the exhibition travels to several countries, usually an English-French catalogue is sent ahead to join another catalogue written in the official language of each of the countries visited, and whose translation is done right there. For example, for *Drawings from Raphael to Picasso*, which the National Gallery is currently exhibiting at the Louvre, after having shown them in London, and at the Uffizi in Florence, the English and French versions of the catalogue were written in Canada and the Italian version in Italy. (2) When the foreign language version is written in Canada, it is in collaboration with the translators of the embassy of the country involved.

About 2,000 catalogues are printed for a local exhibition. The catalogue for the exhibition which will commemorate next summer the fiftieth anniversary of the *Group of Seven* will be printed in 5,000 copies. If this exhibition is then to be presented outside the country, as certain talks under way would have us think, a new version of the catalogue would be written in one or another of the host countries; it is evident that the number printed would depend on the anticipations of the museum where the exhibition was being held.

It should be understood that there are different kinds of catalogues. There are those like the Jordaens one, scholarly works whose value lies not so much in their being guides for a given exhibition—they are often hard to handle—but in their being summaries of research and precious information about a certain period in the history of art. The Jordaens catalogue, published in 1968, had 420 pages; it reproduced the entire works of the exhibition—which it completed moreover with 44 reference illustrations—that accompanied texts by Michael Jaff   of King's College, Cambridge, the organizer of this great retrospective.

There are catalogues that are guides; they are easy to handle and they identify the works in a chronological or some other order, for example the catalogue of *Canadian Indian and Eskimo Art*, prepared for young people by the National Gallery. This very abridged version, adapted from the catalogue file published by the Mus  e de l'Homme in Paris, was very practical, uncluttered, and selective.

There are the eye-catching catalogues that were mentioned previously: posters, comic strips, road maps, or construction boxes, they are part of travelling exhibitions, and 7,000 copies of these may be printed.

The Publications Service is always on the lookout for ingenious designers who, while conforming to the requirements of an information vehicle, will be able to bring out the most inventive and attractive features of the inevitable and necessary catalogue.

## NOTES

(1) Regrettably, most of the catalogues were first written in English and, most often, the French versions were almost literal translations, not texts that had been thought out in French.

(2) It should be noted that format plays a part in this, the catalogues of exhibitions at the Uffizi and the Louvre always have the same presentation.

Translation by Yvonne Kirbyson

## *The National Gallery Library: A Future Visual Arts Research and Information Centre?*

by Wim BLOM  
Curatorial Administrator

During the past decade there has been a remarkable development of interest in the visual arts in Canada. Through exhibitions and publications the National Gallery has often contributed directly to this growing interest. In view of its national responsibility to Canadian art, it is just fitting that the National Gallery should not only house the largest collection of Canadian art but also be the chief source of information on the visual arts in Canada.

A good library is the nerve centre of a museum. Without the information that a library provides a museum cannot function. The National Gallery is fortunate to possess one of the best art libraries in the country. It was established at the beginning of the century and since 1918 books have been systematically accessioned. At present the Library contains more than 30,000 volumes besides important collections of art periodicals, exhibition and sales catalogues. There are approximately 3000 publications pertaining to Canadian art and Canadiana. The Library files contain material of both current and historical interest in the form of newspaper clippings, magazine articles, exhibition announcements, invitations, small catalogues and biographical material. There are two subsidiary libraries in the National Gallery, the library of the Department of Prints and Drawings and the scientific collection of the National Conservation Research Laboratory. The so-called curatorial files, though they do not form part of the Library, contain historical data and documents relating to every work of art purchased for the permanent collections. The Gallery also has a Photograph Library containing some 20,000 photographs of paintings and sculpture in the National Gallery and elsewhere. A slide library has 10,000 slides.

For some twenty years the National Gallery and the National Film Board have been partners in a project to make films on art available. This collaboration led to the establishment of the Canadian Centre for Films on Art/Centre Canadien du Film sur l'Art, which works closely with the Canadian Film Institute where the national collection of films as well as the productions of the National Film Board of Canada are housed and serviced. The National Gallery collection of films on art are also in the care of the Canadian Centre.

The National Gallery Library plays a triple role: primarily it serves the staff of curators and research workers with material specifically related to the permanent collections in the Gallery; secondly, it serves as a national research library in the fine arts and, because of its emphasis on Canadian art, it also serves Canadian and foreign museums and libraries in this field; and it provides an information service to government departments, educational institutions and the adult public.

Any organization in possession of these basic resources of information on art and art activities in Canada would logically, and indeed necessarily, wish to develop them in order to provide more efficient and rapid nation-wide service. This is exactly what the National Gallery envisages: the establishment of a Visual Arts Research and Information Centre.

Although the concept of this centre is within a Canadian context, international material should form an important part but with certain limitations. A number of outstanding art libraries and research centres exist in the United States, and in view of their proximity it would be unwise, and at the same time exceedingly costly, to attempt duplication of material so readily to hand. In Canada there are already certain specialized libraries in some fine arts fields, e.g., architecture, and there would be no purpose in duplicating such source material at the National Gallery Centre.

The chief function of the Visual Arts Centre would be to collect all publications, catalogues, and documents, or duplicates of documents, pertaining to Canadian art, past and present. It would be the task of the Centre to develop the availability of such Canadian material and to employ the most advanced methods of communication to make this material available for research and information. Since its beginning the National Gallery Library was built around the collections of painting and sculpture. Now it needs to look beyond these boundaries if it is to serve a nation.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART  
Fifth avenue at 82nd st.

15 avril-31 mai: Dessins américains du 19e siècle; Dessins d'architecture américaine; 16 avril-7 septembre: 19e siècle américain; 1er mai-4 octobre: Essor de l'architecture américaine; 29 mai-26 juillet: Chefs-d'œuvre du musée de Beaux-Arts; 2 juin-28 juin: Photographie de Dorothea Lange; 6 juin-7 septembre: Cent ans de gravures; 10 juin-2 août: Tapis orientaux de Joseph McMullen.

THE MUSEUM OF MODERN ART  
11 West 53rd. St.

Jusqu'au 10 mai: Hector Guimard (1867-1942); jusqu'au 7 juin: Theo Van Doesburg, architecte; 1er avril-31 mai: Frank Stella; 2 avril-30 juin: Natures mortes du cinéma japonais; 8 avril-5 juillet: Photographies topographiques; 13 avril-7 juin: Photographies de Belloc; 19 mai-15 août: Frei Otto; 15 juin-16 août: Nouvelles acquisitions; 19 juin-9 août: Graphiques.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART  
945 Madison Avenue at Seventy-Fifth St.

Jusqu'au 19 avril: Rétrospective de Jim Dine; jusqu'au 10 mai: Exposition spéciale de Morris Louis (1912-1962); 8 avril-3 mai: Sculptures de Robert Morris; 5 mai-24 mai: Récentes acquisitions; 19 mai-5 juillet: Réalité de l'apparence.

INDIANA ART GALLERY OF THE UNIVERSITY OF NOTRE DAME  
Notre Dame

Jusqu'au 12 avril: Âge de Vasari; 14 avril-11 mai: Art folklorique en Amérique; 19 avril-7 mai: Festival d'art contemporain; 25 avril-1er juillet: Rétrospective de Stanley S. Sessler; 10 mai-7 juin: Exposition des étudiants.

FRANCE

GALERIE DE FRANCE

3, Faubourg Saint-Honoré

Avril-mai: Sculptures de Liberaki; juin: Oeuvres récentes de Pierre Soulages.

## TRANSLATIONS/TRADUCTIONS

### EDITORIAL

#### *The Work of Art Accessible to Everyone.*

by Andrée PARADIS

Before adopting a definite position regarding museums in Canada, it seems wise to take stock quickly of our wealth in this area. This issue constitutes the first part of this examination. It proposes to look at the history of the National Gallery of Canada, and with the help mainly of its staff, to consider it in its present condition. But, beyond that, in the spirit of a truly realistic prospective, the Honorable Gérard Pelletier, the Secretary of State, tells us what future he foresees for the institution for which he is responsible.

The museum, like any other public institution, is subject to the imperatives of rapid change that alter the character of twentieth century societies; and until today it has been thought of as a place for conservation, and of late there have been attributed to it many new functions which elate some people and worry others.

A conference recently held in Paris, under the auspices of Unesco, brought forth interesting findings on the role, or should we say the mission, of museums in the present-day world. In an article which appeared in the December 4th issue of *Le Monde*, the art critic, M. Conil Lacoste, examined one of the main themes of the conference, the evolution of the museum from the static body it once was and which has begun to take action; it has increased its audience, has renewed its methods, and reconsidered its orientation. He informs us that what is called "the revolution of museums" has begun. How this revolution shall proceed without sacrificing any essential element remains one of the major questions to be resolved for "there are conditions and limits within which the museum can function, can be adapted to crowds of people, and can expand into new areas of knowledge while remaining a tool of documentation and research."

A Canadian, Mr. Duncan F. Cameron, a consultant in museum science and President of the Canadian Conference of Arts, placed a document quoted by M. Lacoste into the records of the conference. According to Mr. Cameron, it must be recognized that the sphere of action of the museum seems no longer limited. By evaluating complementary activities which are constantly added to the daily routine of museums, "from the concert to the fashion show, by way of the conference, the guided tour, the ladies' club, the nursery, and courses in crafts", he adds that "all that would be fine if these activities constituted a natural extension of the basic functions and the social role of the museum. But in most of these cases (...) the museum has become a social centre, a club, a school, a college, or a bazaar because it was not able to be a true museum". Moreover, should such exaggeration take its course, we should not be surprised to see "sauna" for example becoming a part of these incongruous activities.

It is evident that today the museum is seeking to be itself, that is to say, to be faithful to its mission of conservation, and open to the idea of communication. Although it can make real contributions to education, the museum is not a school, since its specific mission lies elsewhere. It must be concerned with facilitating the examination and understanding of the works by means of catalogues, labels, explicative panels, filmed and taped commentaries; but it can be truly useful and fully exercise its functions only when those who come to it have certain knowledge and have learned to look.

An increasingly greater number of people are visiting museums. In 1966 an inquiry conducted in the United States, where the increase in museum visits is highest, revealed—what specialists had already noted—that this new curiosity favoured neither artistic culture nor

tastes very greatly, and that most of the visitors spent more time buying postcards, publications, and small trinkets than in contemplating the works. In view of the lack of a certain artistic education which should begin at least in school, if the family circle has not been able to favour it, there should be nothing surprising about the passive reaction of a public that is most often disappointed and confused before works with which it cannot easily communicate. In his book published by the Éditions de Minuit, entitled *The love of art*, which bears as a sub-title: "Museums and their public", Pierre Bourdieu, a professor of sociology at the University of Lille, proved by means of inquiries that the people who visit museums in France belong for the most part to a cultured elite, that is to say, to a public whose level of education is between the baccalaureate and the "licence", despite the fact that art history occupies a very unimportant place in that course of studies, and that the teachers complain of not having received an adequate education in this field themselves.

The central thesis of the book by Pierre Bourdieu is that increasingly numerous crowds can be drawn to museums, but that there can be little improvement in their tastes if they are not prepared, and he quotes Heidegger who said that what we see least well are the glasses on our own noses. One of the myths of the cultured class, he adds, is to consider culture as natural. Thus, at all costs, the museums must be made accessible to those who have little culture, and they should see to the formation of tastes in the very young child.

In our country, methods of evaluating physical and other needs of museums are in use and they are taking new directions. Richard Simmins of Vancouver, conducted an inquiry into the state of Canadian museums and prepared a detailed report (1) for the Canada Arts Council, in which certain pertinent conclusions were drawn, which we summarize briefly:

- 1) A radical change is necessary in the conception of Canadian museums, and their future organization must be reconsidered.
- 2) The development and support of these institutions will be assured only if at least \$60,000,000 is invested in them, and that will answer only present-day needs; those of the next generation will be even more considerable. It is thus urgent to define the obligations of the federal, provincial, and municipal governments in this area.
- 3) The raising of funds for museums is going through an acute crisis. The Art Gallery of Toronto, the best supported Canadian museum, must annually canvass 600 industries in order to come up with the sum of \$70,000. At the Montreal Museum of Fine Arts, the situation is very serious, since the foreseen deficit for 70-71 will be in the area of a million dollars and it regularly increases by \$150,000 per year.
- 4) The problem of regional disparity is yet to be solved. In a country as vast as ours, museums must be conveniently located. A city like Halifax should have a museum. Other disparities exist in the area of subsidies; they too should be rectified.
- 5) In time, museums should become State responsibilities in order to do away with the idea of patronage, and the protection of prestige, which is detrimental to the role of cultural diffusion by the museum.

What will happen to the museum in the future? Will our growing concern about the accessibility of the work of art bring a closer relationship between museum scientists and educators? For the time being, let us evaluate our museums.

(1) The Simmins Report on Art Gallery Development in Canada. Volume I, April, 1969; Volume II, September, 1969.

(We request our readers to notice that some of our collaborating writers have graciously allowed their articles, which were written in English, to appear in the French version. Moreover, we apologize for not giving, due to a shortage of space, the usual translation of texts included in the second part of the magazine.)

Translation by Yvonne Kirbyson