

Warkov

Warkov

Ian Gordon Lumsden et Denise Courtois

Numéro 66, printemps 1972

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57929ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

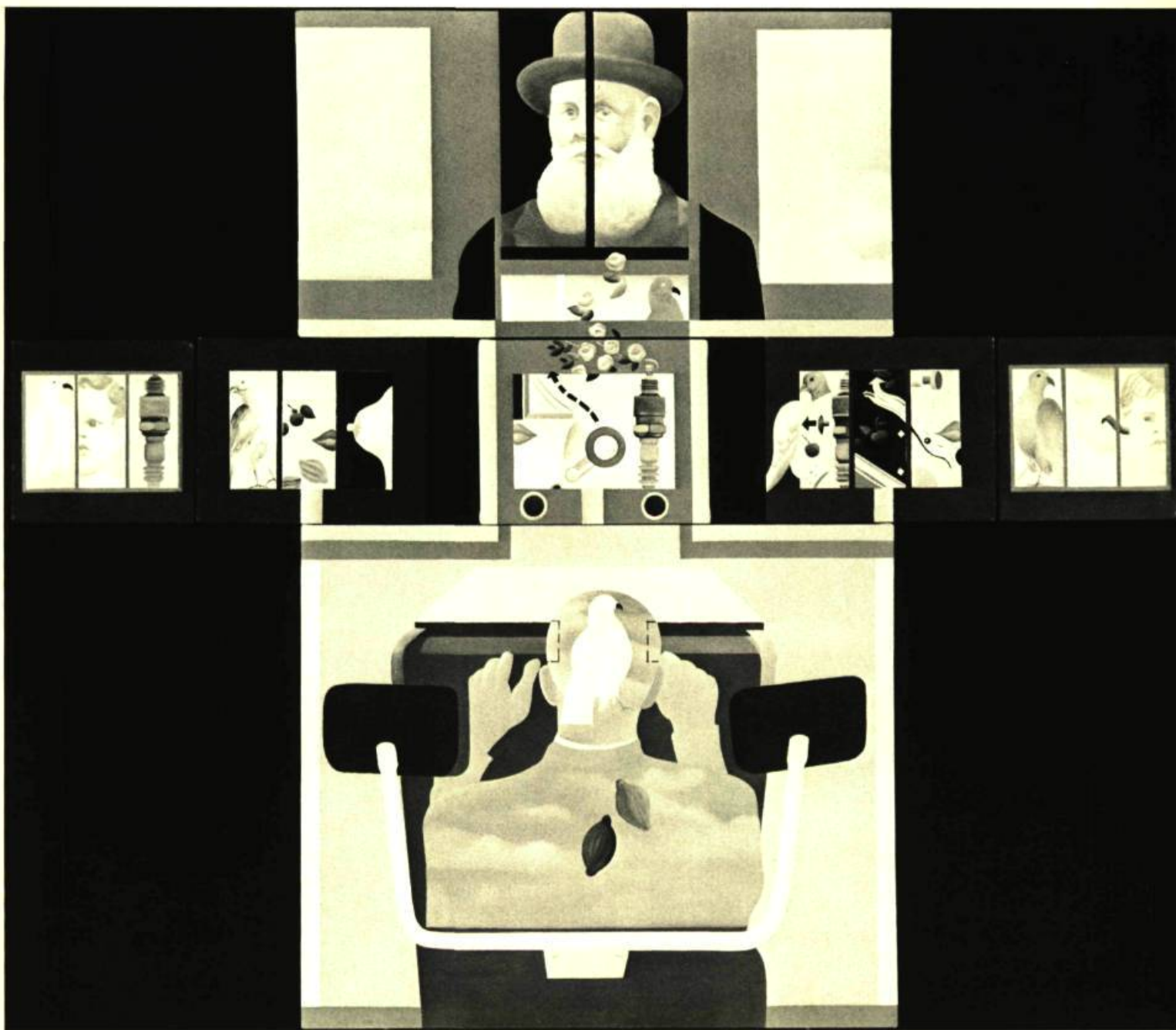
0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lumsden, I. G. & Courtois, D. (1972). Warkov. *Vie des arts*, (66), 58–91.



1. *The Perpetual Dream Machine.*
Huile sur toile;
44 po. $\frac{1}{4}$ sur $51\frac{1}{4}$ (112, 4 cm. x 138,18)
Kington, Coll. The Agnes Etherington Art Centre.
(Phot. Victor Sakuta)

WARKOV

par Ian G. LUMSDEN

Si l'on demandait à quelqu'un de qualifier la peinture canadienne d'un seul mot, il conviendrait d'opter pour *ascétisme*. Même s'ils sont les premiers à venir à l'esprit, les facteurs géographiques : climat hors mesure, valeur accordée au soleil, isolement relatif des habitants du pays, ne constituent pas le fond du problème de l'austérité de l'art canadien, ils ne font que l'encadrer. Au cœur de la conjoncture de l'esthétique canadienne on trouve d'abord le calvinisme profond des premiers pionniers qui, de différentes façons, informe encore de nos jours le caractère du Canada.

Pour comprendre les racines du calvinisme au Canada, il faut préalablement saisir l'écrasante appréhension de ces pionniers, face à un rude et vaste territoire, virtuellement inviolé. Qu'il soit ensuite devenu un puissant mobile dans la formation de l'esthétique canadienne est démontré par le classicisme intransigeant des différentes expressions artistiques au pays.

Dans la peinture canadienne, le mouvement baroque brille par une absence presque totale. Il est supplanté par une

forme linéaire qui respecte généralement le plan de la toile. Cette présentation à plat, sombre et très ordonnée, peut avoir un certain attrait cérébral ou rationnel, mais il lui manque la passion et la vivacité qui émanent de la peinture française, italienne ou espagnole.

La résolution d'éviter ce qui, en peinture, est franchement sensuel et voluptueux introduit un tournant crucial quand l'artiste canadien cherche à représenter le nu.

Jusqu'au 20^e siècle, le nu a rarement été abordé pour lui-même, hormis le *Portrait d'une négresse*, un demi-nu légèrement provocant exécuté par François Beaucourt vers la fin du 18^e siècle, quelques nus de Brymner et plusieurs scènes de genre peintes assez tard au 19^e siècle, où l'on voit des enfants nus prenant leurs ébats au pourtour du tableau. Bien que le traitement du nu, au 20^e siècle, par des artistes tels que Holgate, Colville, Goodridge Roberts, Cosgrove, Snow, Fox et, même, Dennis Burton, puisse avoir quelque raison d'être intellectuelle, il possède un attrait hédoniste strictement limité, ce qui ramène plus ou moins l'oeuvre à un exercice académique. Même un sujet au potentiel aussi hautement chargé que la série de Graham Coughtry, *Two Figures*⁽¹⁾, avec ses allures baconesques et ses coups de pinceau bien ordonnés, a été raffiné (et déguisé) jusqu'au point de la stase pure. Parmi la multitude de nudités peintes au Canada au cours des derniers cinquante ans, il serait bien difficile d'en trouver deux qui soient vraiment des nus.

Bien que l'éthique protestante soit une puissante motivation d'un bout à l'autre du Canada, cette attitude de crainte envers Dieu s'intensifie quand on atteint les Prairies et se détecte dans les créations artistiques de cette région. Quand on pense à la richesse ethnique de ces provinces, on est d'autant plus étonné de la survivance de cette mentalité puritaine. C'est cette pharisaïque piété qui sous-tend l'oeuvre d'Esther Warkov, femme peintre de

Winnipeg, de descendance juive ukrainienne, à qui l'on doit la première école de peinture purement abstraite du Canada.

Fondée à Winnipeg entre les deux grandes guerres mondiales, cette école comprenait des artistes locaux comme L. L. FitzGerald, Bertram Brooker et Fritz Brandtner. Il semble logique que la nature sobre et rationnelle de la vie des Prairies ait amené la communauté artistique à analyser systématiquement la forme pour la réduire à ses composants de base. Le véhicule d'expression de Warkov suit cette ligne réductrice, mais, au lieu de simplifier le sujet jusqu'en ses éléments géométriques fondamentaux, elle ne dépasse pas la silhouette plate, conservant ainsi un facteur figuratif dans sa peinture.

C'est par une polarisation aiguë du style et du contenu que la peinture de Warkov manifeste son dynamisme. La sobriété du moyen d'expression fait choc et, par là, donne de la puissance aux diatribes parfois mordantes et souvent laconiques contre la société contenues dans les éléments picturaux de ses tableaux. Les maux de l'environnement immédiat de Warkov constituent un microcosme du malaise universel.

Warkov sait que l'impact de sa peinture dépend de cette sobriété. Il est difficile de présenter au monde de façon contrôlée et systématique ses déchaînements intérieurs. Il est indéniable que libérer ses frustrations dans un langage expressionniste abstrait est urgent et se révèle d'une grande valeur thérapeutique, témoin par exemple, un *De Kooning*. Warkov a opté pour une discrète ironie en présentant de multiples images pop qu'elle tire des moyens de communications. C'est la juxtaposition surréaliste de ces images qui confère à son oeuvre toute sa puissance. Toutefois, le surréalisme de Warkov n'est pas celui de Dali ou de Chirico.

Le style de Warkov ne s'apparente pas au double code du mouvement surréaliste parisien de 1920, qui essayait d'établir que l'ultime réalité, le



2. *Lost-Souls' Cabinet*, 1969-1970.
60 po. sur 86½ (152,4 cm. x 219,75)
Montréal Coll. Galerie Godard Lefort.

surréal, émanait du subconscient et n'avait rien à voir avec les apparences et que, conséquemment, seule la déraison pouvait mener au grand art. La psychothérapie a rendu désuète la première théorie, et le mouvement automatiste, plus contemporain, a eu raison de la deuxième.

Le monde de Warkov n'est pas emprunté à un royaume imaginaire; il comprend des personnages et des objets très réels, qui habitent ou ont habité ce royaume. La manipulation de ces icônes de tous les jours sur la toile aux multiples composantes est la façon dont Warkov prononce son émouvant réquisitoire contre la société. La prise de position sociale de Warkov dans

ses tableaux, par exemple dans *Noon Hour Target Practice at the Funny Farm*⁽²⁾ et *A Rose-Covered Cannon is Still a Cannon*⁽³⁾, rapproche possible-ment son oeuvre de l'école pop américaine des années 60, en particulier de Robert Indiana, plutôt que du mouvement surréaliste parisien des années 20. Cette comparaison est encore renforcée par le bidimensionalité plane des éléments de la composition, obtenue par l'utilisation de la silhouette. Cependant, la nature insaisissable de nombre des meilleures oeuvres pop avec la dénégation de l'artiste d'avoir eu aucune intention sociale, dépasse de loin les déclarations souvent pédantesques de Warkov, défraîchies à force

d'avoir été utilisées.

Warkov évite le cliché grâce à une dilution stylistique du sentiment vitriolique caché derrière ses représentations, qui sont en somme une sorte de satire. Le classicisme canadien lui-même, dépouillé jusqu'à la stérilité, complète l'effet, tout comme la lumière intense et surréelle qui lessive ses compositions et que l'on retrouve dans les travaux des *réalistes magiques* Alex Colville et Christopher Pratt, et de beaucoup d'autres peintres canadiens. Un thème décoratif composé d'objets manifestement inoffensifs adoucit également le côté criard de l'oeuvre et ajoute indirectement à son efficacité.

La sobriété du tableau de Warkov *Stonewallian's Lament — Oh Lord We've Got the Devil in our Souls*⁽⁴⁾, a été voulue pour démentir l'éthéré de l'élan émotif qui a présidé à sa conception. L'incongruité entre la pureté transcendante de la présentation et l'intention presque sauvagement satirique se reflète également dans *The Daughters of Revolution* de Grant Wood⁽⁵⁾. Wood et Warkov font tous deux appel à la caricature pour exprimer leur dégoût respectif des excès du fanatisme religieux et du nationalisme outrancier qui caractérisent la mentalité de ceux dont la Bible règle l'existence. En regardant leurs personnages aux silhouettes rigides, drapés dans une éclatante bonne conscience née de leur excessive vertu, on se rend compte de l'écœurement de ces artistes pour l'éthique protestante du Nord-Américain, qui se refuse au plaisir. Dans des tableaux comme *Coffee Break*⁽⁶⁾, *A Rose-Covered Cannon is Still a Cannon*, *Noon Hour Target Practice at the Funny Farm* et *The Dilemma of Being a Professional Gambler*⁽⁷⁾, la conscience sociale pénétrante de Warkov jette l'anathème sur l'industrie spécialisée dans l'exploitation de la violence et de la guerre, à quoi s'ajoutent tous les moyens de communication de masse. Dans son double réquisitoire contre ceux qui exploitent les horreurs de la guerre et de la violence à des fins monétaires et contre ceux qui succombent à cette sinistre exploitation, Warkov utilise un type de satire très proche de celui qu'a employé Richard Lester

dans son film *How I won the War*⁽⁸⁾, tourné en 1967.

Coffee Break dénonce l'industrie de la publicité qui essaie d'imposer son produit au public en mettant en équation le sexe mâle et la capacité de tuer. Un soldat de commando, portant sur son casque et sur une main un motif paisley, et brandissant d'une main une cigarette à bout-filtre et, de l'autre, un fusil dirigé contre un homme noir, nu, et portant un remontoir au dos, résume le faux éclat donné à la guerre. La tentative de donner une apparence bénigne à la machine de guerre est bien mise en évidence dans le tableau franchement moraliste *A Rose-Covered Cannon is Still a Cannon*.

La retenue et l'objectivité que s'impose Warkov dans les commentaires sociaux qu'elle met dans ses peintures ont pour effet de les rendre moins didactiques, malgré le prêchi-prêcha de leurs titres; elles empêchent aussi d'autres tableaux aux nostalgiques évocations de sombrer dans une ridicule affectation. Ces toiles qui traduisent la mélancolie des vieilles photos fanées des albums de famille — évocations d'amoureux disparus et images d'enfants sans identité — sont une lourde entreprise pour un artiste. L'emploi monochromatique de la couleur intensifie le caractère existentiel et l'austérité de ces travaux.

L'iconographie employée par Warkov, les fruits et les fleurs flottant à la Magritte, les ailes détachées et les nuages cotonneux suspendus dans l'espace, jouent un rôle analogue à celui de la petite madeleine de Proust dans *A la recherche du temps perdu*, en ramenant le souvenir d'un passé idéalisé où les jours coulaient avec moins de complications et étaient savourés avec délices. Le motif du miroir et les images des chers disparus qu'il distille sont le truchement par lequel les vivants communiquent avec les morts, sorte d'exaucement d'un souhait. Les ajouts au corps principal de la toile, avec leur perspective circulaire en trou de serrure, dont le détachement contribue à la sensation de flotter dans un royaume sans âge, offrent aussi au spectateur des vignettes du passé.

La recours considérable à l'iconographie chrétienne, que l'on retrouve dans beaucoup de ses tableaux, témoigne de l'importance primordiale qu'avait la vie de l'esprit pour le pionnier canadien. Anges héraldiques, ailes et auréoles désincarnées, colombes de la paix peuplent les compositions de Warkov, en même temps qu'une multitude de pierres tombales et de clochers revêtus de bardeaux blancs et anciens. La richesse de son propre héritage juif-ukrainien a été remplacé par la religiosité typique des Prairies, qui est presque un renoncement à la vie. Occasionnellement, Warkov secoue cette vertueuse piété intérieure en démasquant l'hypocrisie qu'elle dissimule. L'intolérance raciale illumine *Vision of a Senior Citizen*⁽⁹⁾, tableau dans lequel la figure du Christ crucifié est noire.

Le style imagé de Warkov contient une intéressante polarité: celle des symboles qui sont des affirmations de vie, en contraste avec des images de mort. Des femmes manifestement fécondes sont juxtaposées à des fusils et des revolvers; un pommier germe sur le casque d'un soldat armé; un fusil tire des fleurs au lieu de balles et deux mariées sont séparées par une vitrine remplie d'effigies évasivement familières et soigneusement disposées sur les étagères. Cet assemblage étrange et quasi inexplicable d'images disparates sous-tend la qualité existentielle de presque tous ses tableaux. L'engagement humain de ce peintre est immédiatement apparent dans sa représentation de l'inégalité raciale, du triste état des personnes âgées et de la solitude des êtres sans amour. Le côté humain de l'art de Warkov raconte la solidarité de l'espèce humaine. ■

(Traduction de Denise Courtois)

English Original Text, p. 90

1. Deux silhouettes.
2. A la ferme où l'on rit, on pratique le tir à l'heure du midi.
3. Un canon couvert de roses est toujours un canon.
4. Lamentation de Stonewall: O Seigneur, le Démon habite nos âmes.
5. Les Filles de la Révolution.
6. La Pause-café.
7. Être un joueur professionnel pose un dilemme.
8. Comment j'ai gagné la guerre.
9. La Vision d'un citoyen âgé.

them. A colour can serve as a support to others and thus lose the integrality of a veritable verticality.

Eliminating the vertical-horizontal opposition forming a grill that Mondrian had conserved and which resulted in closed spaces, Molinari conserved only verticality and because of this, everything became colour.

A research carried to conclusion

Molinari pursued the evolution begun by Delaunay, Malévitch and Mondrian who "abstracted" painting by removing the object, but also by capitalizing on the notion of the surface and coloured geometric planes and on the inter-relationship of these planes. But in Mondrian's paintings there still existed a structure with angles that Molinari had used first, but that he gradually eliminated by the suppression of the horizontal and the re-erecting of the oblique to the vertical. In his work the time no longer exists. The line is actually only the limit of colours. Form disappears, for the repeated bands destroy one another as forms. It is no longer a matter of coloured rectangles on a surface, but of chromatic mutations and rhythmic sequences.

He suppresses the difference in the width of the bands, still giving the illusion of a field, for example when a narrow band is placed near a large band or when a band is wedged between two bands of the same colour. The rhythmic properties of colour are exploited to the utmost and Molinari obtains a new complexity by colour alone, by repeating the sequences. This serialization causes certain colours to become the dominant ones that provide proportion to the canvas.

The visual intensity becomes dazzling, the juxtapositions of colours being sharp, almost savage (I am thinking of those yellow-greens in the strident compositions). In other paintings, the colour is luminously modulated, vibrating with inflexions and almost solemn harmony.

The ten years from 59 to 69 thus constitute the determinant stage in Molinari's pictorial adventure in the course of which his theory of structure and colour is clarified. By the simplification of structure, he is able to reach a great complexity in colour. When he has the impression of "possessing" the surface, the space, he is interested strictly in colour which he then uses to reset the problem of surface. There is established almost a basic plan, a structure-colour cycle. His extremely tightened approach seems sometimes to resist but succeeds always, for he remains ready to rethink his system. This was shown during his last exhibition at Waddington, in October 71 where he presented canvases of the last two years.

In the canvases of 70, the squared construction establishes a multiplicity of structural relationships. The reading is done according to a relationship of 4, or 6, or 9 or even 16 surfaces, horizontally as well as vertically or diagonally. The exchanges are dynamic; the viewer searches, is upset, loses his security, finds it again with certain colours that forms a grill of warm colours which suddenly gives way to a grill of cold colours dominating the composition in turn. In fact, these works, simple in construction (squares juxtaposed in height and breadth) are rather more complex in their structure and appearance.

From this research of the square, Molinari

comes to cutting a given surface with the diagonal, a research quickly exhausted for it permits him to work with only two colours.

A period of synthesis

In fact Molinari is ready to work at a synthesis beginning with the elements that until now have been the very bases of his research: verticals resulting in parallel bands, diagonals resulting in oblique parallel bands and in triangles. Each of these elements circulates in a new spatiality. We are brought to an interplay of reversibility and variants in the reading. By the composition in rectangle-bands cut by diagonals, triangles with inverted points seem to float like flags. But the plurality of the colours makes the backgrounds move and the rectangular bands withdraw behind the triangles which themselves play hide-and-seek behind the oblique bands which... and so on... The spatial voyage on which Molinari takes us is practically unlimited and impossible to translate into words. He has not established a universe with 2 or 3 dimensions, but an infinite number of dimensional possibilities.

Perhaps more inventive than Vasarely who works only with the idea of tones in the same colour and who proceeds by traditional ranges of colour to divide or swell his canvas, Molinari creates a new spatiality with only a contrast of pure colours.

His strictly intellectual approach which refuses picturesqueness with intransigence contains no less an emotional, poetic charge. His work seems to be addressed only to the retina. This is a reproach currently being made of painters like Molinari who exploit the interrelationships of colours, and who are working with the process of perception. But the retina is a part of man. And as usual in the case of a career marked by important works, this is a spiritual itinerary which does not purport to give us a vision of the world, but which participates in the elaboration of a new vision.

(Translation by Yvonne Kirbyson)

Warkov

By Ian G. LUMSDEN

If one were asked to capsule Canadian painting in one word, the choice would have to be "ascetic". There are, of course, the obvious geographical factors to assist in explaining the austerity of Canadian art; the intemperate climate, the premium on sunlight and the relative isolation of the country's inhabitants. But these are auxiliary issues which support the predicament of the Canadian aesthetic, namely the over-riding Calvinism of its early settlers which still forms, albeit in different guises, a good part of the Canadian make-up today.

To appreciate the overwhelming apprehension these pioneers must have experienced when confronted with a vast and rugged country virtually untouched by man, is to understand the roots of Calvinism in Canada. That it has been such a moving force in the moulding of the Canadian aesthetic is exhibited in the rigid classicism of many of this country's art forms.

Baroque movementation is conspicuously absent in most Canadian painting. It is supplanted by a linear format in which the

planarity of the canvas is usually always acknowledged. This flat, sombre and very orderly presentation may have a certain cerebral or rational appeal but it lacks the compassionate, turbulent involvement evident in French, Italian or Spanish painting.

The avoidance of the frankly sensuous and sensual in painting becomes crucial in the Canadian artist's attempt to deal with the nude. In Canada the nude as a subject in itself, was rarely seen before the 20th century, other than the slightly provocative semi-nude, "Portrait of a Negress", executed by François Beaucourt in the late 18th century, a few Brymner nudes and several late 19th century genre paintings with nude children romping around the perimeter. Although the treatment of the nude in the 20th century by such artists as Holgate, Colville, Goodridge Roberts, Cosgrove, Snow, Fox or even Dennis Burton may have some intellectual *raison d'être*, the hedonistic appeal is strictly limited which often reduces the status of the work to little more than an academic exercise. Even a potentially highly charged subject like Graham Coughtry's "Two Figures" series with its Baconesque acknowledgments and precisely-ordered drippings has been refined (and disguised) to the point of pure stasis. Out of the multitude of nudes executed in Canada in the last 50 years, one would be hard pressed to find a couple of frankly naked presentations.

Although the Protestant ethic is a moving force in Canada from coast to coast, there is an intensification of this God-fearing attitude when one reaches the Prairies which manifests itself in the creative output of this region. The ethnic richness of this area makes the survival of this puritan mentality all the more astonishing. It is this self-righteous piety that is the propelling force behind the work of Esther Warkov, a Winnipeg painter of immigrant Ukrainian Jewish parentage. Warkov's legacy consists of the first school of pure abstract painting in Canada which developed in Winnipeg between the two world wars and comprised such local artists as L. L. FitzGerald, Bertram Brooker and Fritz Brandtner. It seems appropriate that the sober, rational nature of prairie life should lead to the systematic analysis and breakdown of form to its basic components by the artistic community. Warkov's vehicle of expression is of this same reductive nature although instead of carrying this simplification of subject to its most basic geometric elements, she stops at the flat silhouette and thereby retains the figurative factor in her painting.

The dynamism in Warkov's painting emerges from an acute polarization of style and content. The sobriety of the medium clashes and hence reinforces the often laconic and occasionally stabbing diatribes against society contained in the pictorial elements of her paintings. The ails of Warkov's immediate environment are a microcosm of a universal malaise.

Warkov understands the inherent strength in keeping her medium "cool". To present the unleashing of one's furies in a controlled and systematic manner is difficult. The immediacy and therapeutic value of venting one's frustrations in the abstract expressionist idiom, a De Kooning for instance, are obvious. Warkov has opted for a low-keyed irony in the presentation of multiple pop images drawn from the mass media. It is the surrealistic juxtaposition of these images

which endows her work with its potency. The surrealism in Warkov's work is, however, not that of Dali or De Chirico.

Warkov's painting is not a manifestation of the double-barreled coda of the 1920's surrealist movement in Paris which tried to establish that the ultimate reality, "super-realism", lay in the subconscious and had nothing to do with the appearances and its corollary that only unreason could produce great art. The original surrealists were superannuated by modern psychotherapy on the first issue and by the more contemporary "automatiste" movement on the latter.

The imagery in Warkov's oeuvre is not derived from an other-worldly dream realm but consists of very real figures and objects which inhabit or have inhabited this realm. The manipulation of these everyday icons on the multi-component canvas is the means by which Warkov makes her moving indictment of society. It is the social statement of Warkov's paintings as evidenced in such canvases as "Noon Hour Target Practice at the Funny Farm" and "A Rose-Covered Cannon is Still a Cannon", which possibly allies her work more closely with the American Pop school of the 1960's, in particular Robert Indiana, than with the Parisian surrealist movement of the 1920's. The flat two-dimensionality of the elements in Warkov's composition attained through her reliance upon the silhouette further strengthens this comparison. However, the elusiveness of many of the best Pop works with the artists' disclaimer of any social intent, far outstrip Warkov's often pedantic statements which have become shopworn through media overexposure.

Warkov copes with the cliché by a stylistic dilution of the vitriolic sentiment behind her presentations, in effect a type of satire. The very Canadian classicism, carried to the point of sterility furthers this end as does the intense, surreal light which bleaches her compositions and can also be found in the work of magic-realists, Alex Colville and Christopher Pratt, and many other Canadian painters. A decorative schema of patently innocuous objects also serves to diminish the blatancy and hence indirectly reinforces the potency of her work.

The sobriety of Warkov's "Stonewallian's Lament — Oh Lord We've Got the Devil

in our Souls" is an attempt to belie the emotionally volatile impetus which conceived the work. The incongruity between the transcendental purity of presentation and the almost savagely satirical intent is also mirrored in Grant Wood's "Daughters of Revolution". Both Warkov and Wood use caricature to convey their respective disgust of the excesses of religious fanaticism and ultra nationalism symptomatic of the "Bible Belt" mentality. The obvious self-righteousness of the personages in both paintings enhanced by the rigid, frontal posturings of the figures surmise the artists' disgust with the pleasure-denying, Protestant ethic of North American man.

In such paintings as "Coffee Break", "A Rose-Covered Cannon is Still a Cannon", "Noon Hour Target Practice at the Funny Farm", and "The Dilemma of Being a Professional Gambler", Warkov's incisive social conscience explodes the war/violence exploitation industry incorporating all the communications media. The type of satire Warkov uses to make this doublefold indictment, namely of those who exploit the horrors of war and violence for monetary gain and those who succumb to this tawdry type of exploitation, is very close to that employed by Richard Lester in his 1967 film "How I Won the War".

"Coffee Break" becomes a denunciation of the advertising industry in its attempt to foist its produce on the public by the equation of maleness with the ability to kill. A commando with paisley-patterned helmet and hand, totting a "filter-tip" cigarette in one hand and a rifle, directed toward a naked, black man bearing a wind-up key in his back, in the other hand summarizes this cheap glamorization of war. The attempt to render benign the machinery of war is evidenced in the overtly moralistic painting, "A Rose-Covered Cannon is Still a Cannon".

Warkov's restrained, "objective" manner of laying down a painting which mitigates the didacticism in these social commentary works despite their often preachy titles, also saves the nostalgic recollections of times passed in other paintings from descending to pure bathos. These canvases trade in melancholy transcriptions of faded old photographs from the family album, evocations of dead lovers and images of identity-less children, all of

which make excessive demands on the artist. The monochromatic use of colour furthers the austere, existential quality of these works.

The iconography employed by Warkov; the Magritte-like floating fruit and flowers, the detached wings, and the suspended, cotton-batting clouds, serve an analogous rôle to Proust's "madeleine" in "A la recherche du temps perdu" in that they all conjure up memories of fondly-savoured, less complicated days of an idealized past. The mirror motif and the images of past loved ones it distills, act as a medium through which the living communicate with the dead, a form of wish fulfillment. Vignettes of the past are also afforded the viewer through the circular, key-hole perspective adjuncts to the main body of the canvas. Their detached state contributing the feeling of suspension in a timeless realm.

The extensive employment of Christian iconography in many of her paintings is a testament to the over-riding importance of the life of the spirit to the Canadian pioneer. Heraldic angels, disembodied wings and halos, and doves of peace animate Warkov's compositions together with a host of tombstones and pristine, white, clapboard church spires. The richness of her own Ukrainian Jewish heritage has been replaced by the almost life-denying religiosity of the Canadian prairie. Occasionally Warkov will jar this introspective, self-satisfied piety through the exposition of the hypocrisy behind it. Racial intolerance illuminates "Vision of a Senior Citizen" in which the crucified Christ-figure is black.

The imagery bears an interesting polarity; that of life-affirming symbols in contrast to images of death. Manifestly fecund females are juxtaposed to rifles and revolvers, an apple tree sprouts from the helmet of a rifle-carrying soldier, a rifle shoots flowers instead of bullets, and two brides are separated by a cabinet full of elusively-familiar effigies neatly arranged on its shelves. This uncanny and somewhat inexplicable assemblage of disparate images underlies the existential quality of almost all her works. Warkov's commitment to humanism is immediately apparent in her portrayal of racial inequality, the plight of the aged and the loneliness of the loveless. Warkov's humanism speaks of a fellowship among mankind.

ÉMILIE BRAIS, C. R.

AVOCAT

BUREAU 2113
800 PLACE VICTORIA
TÉL. 878-3551
MONTRÉAL

CHAUSSURES
ARROW

2251, rue Aird

Montréal