

An abstract painting featuring a rich palette of colors including deep blues, vibrant greens, bright yellows, and dark purples. The brushstrokes are thick and expressive, creating a textured, layered effect. The composition is non-representational, with various shapes and colors overlapping and blending into each other.

JENNIFER HORNYAK

DAVID MALBOEUF
RIMA HAMMOUDI

Howjak.

For my sister, Gillian Ross Kelsey, an inspiring artist.

Well I have come to terms with a lot of things, because, when all's said and done, there's really very little one can do about a lot of things. You just accept them. The point is you just have to keep on working and you just have to keep on living. That's the ball game.

— Jim Dine

JENNIFER HORNYAK

DAVID MALBOEUF
RIMA HAMMOUDI

Table des matières

Avant-propos	11
Préface	13
Chapitre 1 – Une somme de destruction	15
Cacher les tableaux	22
Dans l’atelier	26
Chapitre 2 – Le Pont	37
Le début	42
L’Est	46
Le retour	53
Chapitre 3 – Éviter tout ornement	63
La couleur	63
La lumière	76
La beauté, le travail	86
Œuvres sélectionnées	95
Bibliographie	292
Liste des illustrations	296
Biographie	305
Collaborateurs	308
Note de l’artiste	309

Table of Contents

Foreword	11
Preface	13
Chapter 1 –A Sum of Destruction	15
Hiding Paintings	20
In the Studio	23
Chapter 2 –The Bridge	37
The Beginning	42
The East	46
The Return	53
Chapter 3 –Pursuing Unadorned Beauty	63
Colour	63
Light	76
Beauty and Work	86
Selected Works	95
Bibliography	292
List of Illustrations	296
Biography	305
Collaborators	308
Artist’s Note	309

Avant-propos

« Je suis terriblement enthousiaste », me dit Jennifer Hornyak en désignant une récente toile, *Pale Green with Plum*, « sur ce jaune citron dialoguant avec la tâche bleue située en haut à droite. Pour atteindre ce bleu, vous devez parcourir le tableau, rafraîchi à un moment donné, affrontant difficulté et obstruction à un autre. La peinture est un voyage. C'est ma vie. »

Le calme tranquille de Jennifer Hornyak dissimule une intensité profonde et implacable - voire même féroce - de finalité artistique. Loin de s'affaiblir avec le temps, cet objectif a acquis force, clarté, résonance et impact. La réimpression accueillie de ce livre inclut l'ajout de 36 planches couleurs d'œuvres nouvelles réalisées entre 2012 et 2018, témoignant d'une production prolifique en cours et de la trajectoire d'une artiste en pleine mesure et possession de ses aptitudes et de ses intentions.

« Je pense que pour chaque artiste, le but ultime est de trouver son unicité. Au début, vous doutez de vous, mais maintenant je ne le fais plus. J'ai confiance où le pinceau me mènera. Je suis persuadée que je peux parvenir à quelque chose qui est authentique à moi – même, mon expérience de vie, ma mère, mon père, mes transgressions, mes amours, ma vision et mon point de vue - la marque que porte mon être. »

Comme les auteurs le remarquent à maintes reprises, qu'il s'agisse de fleurs dans un vase, de personnages errant dans un paysage ou de portraits chargés d'émotion, le vrai sujet est le somptueux « comment » de la peinture - sa caresse visqueuse, ses coups de pinceaux rugueux et tendres, la musicalité et la texture de sa couleur et de sa tonalité, la découverte, la perte et la restauration du sens de la peinture et de sa ponctuation.

Pouvons-nous percevoir une tendance à l'abstraction croissante des œuvres de l'artiste, qui s'abandonnent plus ouvertement à des harmonies de couleurs, des rythmes de composition et une résolution aussi parfaitement calibrée? Peut-être et pourtant, le choix du sujet ou de la métaphore de Jennifer Hornyak ne peut être écarté. Loin de là. Figure humaine et vase partagent une structure, une incarnation. Et ils sont profondément autobiographiques. « Vous voyez, réfléchit-elle, le vase est comme la main ou même le corps. Ma main, les mains de l'artiste. De là émergent le lyrisme, la beauté, un monde. Donc, ils sont l'ancre, le point de départ. Ils sont devenus la forme qui me porte dans la peinture. Puis je saute. »

Victoria Leblanc

Foreword

"I am terribly keen," Jennifer Hornyak tells me, gesturing towards her recent painting, *Pale Green with Plum*, "on that lemon yellow talking to the blue patch over there in the upper right. To reach that blue, you must trek through the painting, refreshed at one moment, confronting difficulty and obstruction at the next. Painting is a journey. It is my life."

Jennifer Hornyak's quiet poise belies a profound, unrelenting intensity – perhaps even fierceness – of artistic purpose. Far from waning over time, that purpose has gathered force, clarity, resonance and impact. The welcome reprinting of this book includes the addition of 36 colour plates of new works completed between 2012 and 2018, all of which bear witness to an ongoing prolific output and to the trajectory of an artist in full measure and possession of her ability and intent.

"I think that with every artist, the ultimate aim is to find your uniqueness. At first you second guess yourself but now I don't. I trust where the brush will take me. I trust I can come out with something in the end that is me, my life experience, my mother, my father, my transgressions, my loves, my view and my point of view – the mark that carries my being."

As the authors here repeatedly note, whether the painting is of flowers in a vase, wandering figures in a landscape, or portraits emotionally laden, the true subject is the sumptuous "how" of the paint – its viscous caress, its rough and tender brushstrokes, the musicality and texture of its colour and tone, the finding, losing and finding again of the paint's meaning and punctum.

Can we perceive a lean towards increasing abstraction in the artist's works, as they abandon themselves more overtly to such perfectly calibrated colour harmonies, compositional rhythms and resolution? Perhaps. And yet, Jennifer Hornyak's choice of subject or metaphor cannot be discarded. Far from it. Human figure and vase share structure, embodiment. And they are deeply autobiographical. "You see," she reflects, "the vase is like the hand or even the body. My hand, the artist's hands. Out of them emerge lyricism, beauty, a world. So they are the anchor, the jumping off point. They have become the form that carries me into the painting. Then I leap."

Victoria Leblanc

Préface

Il y a quelques années, je disais à Jennifer Hornyak qu'elle était l'une des rares artistes à peindre des fleurs dont je voudrais un tableau accroché à mon mur. Me voilà aujourd'hui assise à écrire cette introduction avec une petite peinture de l'artiste devant moi : un bouquet sur fond gris, dense.

Pourquoi lui avoir dit cela? Tout simplement parce que je pense que l'art de Jennifer Hornyak ne repose pas exclusivement sur ses sujets, que ce soit des fleurs ou des figures. Son travail transcende ces formes. Le motif floral, récurrent d'une toile à l'autre depuis plusieurs années, où les plus récentes figures isolées prennent prétexte du miroir en tant qu'instrument de réflexion : en d'autres mots, ils renvoient à soi-même. Au premier abord, l'art de Jennifer, peinture de genre et de natures mortes, est en réalité un piège miroitant. Ses arrangements floraux et ses figures solitaires, souvent écrasées par leur propre poids, deviennent notre double.

Le travail de Jennifer est pur plaisir sur le plan visuel. À ceci, ajoutons la richesse de la couleur, l'onctuosité de la matière, l'élaboration complexe des compositions et la beauté du sujet. Mais, il y a autre chose. Pourquoi cette peinture soutient-elle ainsi notre regard et nous interpelle-t-elle, bien au-delà du motif? Quelle en est l'essence? Ces fleurs et ces figures au naturalisme déformé, aux couleurs vives et souvent mutantes, nous incitent par leur singulière beauté à scruter et à dépasser leur simple représentation. En fait, les tableaux de Jennifer deviennent l'instrument privilégié d'une prise de conscience de notre fragilité et de notre précarité; ils renvoient à notre propre mortalité.

Essentiellement, les œuvres de Jennifer « ramènent à l'ordre ». Tel un *ex-voto* ou *memento mori*, elles nous rappellent l'impermanence de notre existence. Je regarde ce petit tableau posé sur ma table, que l'artiste m'a offert il y a quelques années, et je suis étonnée encore une fois de son pouvoir d'évocation. Remarquable amalgame de vie et d'humilité, ce petit bouquet de fleurs est à lui seul un vibrant témoignage de la condition humaine.

Sophie Jodoin

Preface

A few years ago, I told Jennifer Hornyak that she was one of the few artists whose paintings of flowers I would like to hang on my wall. Now, here I am today, sitting down to write this introduction while staring at one of her small pieces: a bouquet on a dense gray background.

Why would I have told her such a thing? Simply put, it is because I think her art is not solely based on her subjects, be they flowers or figures. Her work transcends these forms. The floral motif, recurring from one canvas to another for several years, or the more recent isolated figures, act as a pretext for a mirror, as an instrument of reflection. In other words, they refer to one's self. At first glance, the work suggests genre painting and still life; but in reality, Jennifer's paintings are actually a shimmering trap. Her floral arrangements and solitary figures, often crushed by their own weight, become our reflection.

Jennifer's work offers pure enjoyment on a visual level as it entices with a wealth of colour, a smoothness of material, a development of complex compositions and the beauty of the subject. But there is something more. What is it in these paintings that effortlessly captures our attention and attracts us beyond reason? What is their essence? These flowers and figures convey a distorted naturalism, often in bright and altered colours, which lead us by their singular beauty and probe beyond their mere representation. Jennifer's art becomes a precious instrument of awareness of our own fragility and vulnerability, which in effect pushes us to reflect on our own mortality.

Ultimately, Jennifer Hornyak's work instills order. As an *ex-voto* or a *memento mori*, it reminds us of the impermanence of our existence. I look at this small painting lying here on my table, given to me by the artist just a few years ago, and I am amazed once again of its evocative power. A remarkable blend of life and humility, this single small bouquet of flowers is a vibrant testimony of the human condition.

Sophie Jodoin





Une somme de destruction

Matin hésitant sur Montréal en ce mois de décembre austère. Quelques rayons blanchâtres percent difficilement les carreaux cernés de l'atelier de Jennifer Hornyak, situé au troisième étage d'un édifice industriel du début du 20^e siècle dans le quartier ouvrier de St-Henri, aux abords du canal Lachine. À la lumière qui s'infiltré par le mur nord couvert de fenêtres du sol au plafond, s'ajoute l'éclairage stérile et intermittent de quelques tubes de néons. Il flotte dans l'air une lourde odeur d'huile et de térébenthine, mêlée à celle du café noir qui coule paresseusement dans la carafe. La radio, maladroitement syntonisée entre deux stations, diffuse un mélange de sonate pour piano de Brahms et de bruit blanc. Une cinquantaine de canevas encrouvés jonchent le sol, pendent aux murs et couvrent les tables dans un remarquable désordre. Nous ne comptons plus les tubes de peinture empilés un peu partout en de précaires petits monticules, si encrassés que nous avons peine à en distinguer les couleurs. Deux hautes étagères, à l'entrée et dans le coin nord de l'atelier, accueillent un bric-à-brac extraordinaire. S'y trouvent, entre autres, des bibelots de toutes sortes et de toutes provenances : des fleurs, coupées et séchées; des statuettes d'oiseaux façonnées de bois ou de cuivre; des coquillages; des cailloux et des paniers d'osier tressés. Or, ces étagères abritent avant tout de petites peintures que Jennifer range ici par dizaines. À ces petites œuvres s'ajoutent celles disposées sur une table blanche trois fois plus longue que large, au milieu de chiffons et de pinceaux souillés. À proximité se trouve l'une des trois tables sur lesquelles sont déposées d'épaisses vitres qui tiennent lieu de palettes; lors d'une journée typique, une douzaine de tubes y seront vidés alors que deux fois plus de pinceaux seront jetés.

Sous une grande table rectangulaire posée au milieu de l'atelier se trouve quelques étagères où sont conservés les matériaux et les diverses mixtures qui seront utilisées dans la réalisation des tableaux : des cristaux de résine ambrée qui se dissolvent lentement dans quelques jarres en verre; des flocons de cire d'abeille, au parfum agréable de miel; de la colle de peau de lapin, pour apprêter la toile; de la craie et des pigments en poudre, conservés dans des sacs et des contenants de plastique transparents. Organisées en ordre chromatique, une centaine

A Sum of Destruction

Morning slowly rises through the austerity of a typical Montreal winter. A few bright rays pierce through the window of Jennifer's studio, located on the third floor of an industrial building in Saint-Henri, just by the Lachine Canal. While the neon bulbs pulse faithfully overhead, the sunlight begins to find its way in through the northeast wall — made up almost entirely of large windows — and slowly fills the studio with natural light. The air is filled with a heavy smell of oil and turpentine, mixed in with the coffee percolating slowly across the room. Tuned awkwardly in between two stations, the radio is releasing a distorted mix of Brahms's piano sonata and white noise. Fifty coated canvases litter the floor, hang from the walls, and cover the tables in a spectacular mess. Countless tubes of paint are piled into several mounds each one completely masked with dry paint and charcoal fingerprints, so much so that it is impossible to read the labels to figure out which colour lies within them. Two high shelves — one at the entrance and the other in the northeast corner — offer an extraordinary display of knick-knacks: souvenirs from distant lands, dried flowers, wood and copper figurines of birds, shells, pebbles, and wicker baskets. Taking up most of the space on these shelves are dozens of Jennifer's small paintings. We see more of these miniature pieces spread across a white table — three times longer than wide — next to aluminum containers filled with bouquets of sodden brushes. Close by are three glass-covered tables, which are used as palettes. During a typical day, a dozen tubes of paint will be emptied on the glass surface, and twice that number of brushes will be discarded.

Stored on a few shelves hanging beneath a large workstation are materials and various concoctions that are used: amber resin crystals slowly dissolving in glass jars; beeswax flakes that give off a pleasant scent of honey; rabbit skin glue, used to dress canvas; and, chalk and powdered pigments stored in clear plastic bags and containers. Organized in chromatic order, a reserve of at least a hundred tubes of oil paint are stored under the table.

A long roll of Belgian linen leans against the wall unit, a wooden structure that is almost four meters high, divided into two horizontal sections, and equipped with

de tubes de peinture à l'huile sont groupés sous la table, en réserve.

Un long rouleau de lin belge est appuyé au mur qui mène à un séchoir à tableaux haut de quatre mètres et dont la structure de bois, divisée en deux étages, est munie d'interstices entre lesquels sont glissés les tableaux. Nous y retrouvons une quarantaine de toiles, la plupart de formes carrées, mais de tailles variées, remises ici pour le séchage. Certaines des peintures sont toujours en chantier, alors que d'autres sont terminées. En outre, ces dernières sont stratégiquement entreposées sur la section supérieure, hors d'atteinte pour Jennifer qui a la fâcheuse habitude de repeindre à perpétuité ses tableaux. Le long du mur opposé se trouve un large comptoir de bois, peint blanc coquille, dans lequel s'encastrant un évier d'où s'échappe à l'occasion un mince filet d'eau. Depuis les dernières années, au-dessus de l'évier s'accumule pêle-mêle sur un babillard des coupures de journaux et de magazines, des photos et des notes manuscrites, la plupart gondolées par les éclaboussures.

Se réchauffant les mains sur une tasse de café balzacien, Jennifer Hornyak se faufile entre les tableaux pour s'installer devant un immense canevas vierge, plus large que haut, qui trône sur l'atelier. Elle reste ainsi immobile quelques instants, puis glisse sa main sur la surface lisse et crayeuse de la toile. Elle prend finalement une longue tige de fusain et esquisse des formes, fonçant à chaque passage le trait précédent. Puis, une fois la toile découpée de cette manière, elle la couvre de couleurs à l'aide d'un large pinceau plat. Le tableau s'amorce sur un fond taché de couleurs rabattues : gris froids ou ocres chauds. De ces taches initiales est déduit un réseau de crayonnés noirs, dessinés au pastel gras. Alors, la danse commence : la peinture est étalée et regroupée, les formes sont déplacées, rapetissées et agrandies jusqu'à ce qu'elles trouvent leur position finale. Afin de découvrir l'harmonie parfaite entre toutes les valeurs, chacune des formes seront maintes fois peintes et repeintes : plus claires pour les amener au premier plan et plus sombres pour les repousser au fond de la toile. La peinture est presque martelée sur le canevas, appliquée avec force à l'aide de pinceaux, de rouleaux ou d'éponges et souvent même avec les doigts ou le revers de la main. La matière s'accumule rapidement et, pour mieux poursuivre son labeur, Jennifer utilise à la fois des chiffons, afin d'enlever l'excédent de peinture, et de larges spatules et truelles pour en gratter la surface. Elle retourne alors au dessin, cette fois-ci à l'aide de bâtons à l'huile noirs ou blancs pour délimiter les formes et rediriger la composition. Puis, elle reprend la peinture, les chiffons, les spatules et le dessin à nouveau.

vertical slots where canvases can be inserted. There are some forty paintings — mostly square-shaped but of all different sizes — arranged here for drying. Some of the paintings are still works-in-progress, while others are completed. The latter have been strategically placed on the top half of the unit, out of Jennifer's reach and safe from her incessant habit of repainting finished pieces. Along the opposite wall is a large white-painted wooden counter embedded with a deep sink, which occasionally lets out a trickle of water. Just above hangs an overfilled bulletin board, plastered with collected newspaper and magazine clippings, photographs, and handwritten notes, all with curled corners from being repeatedly splashed.

Warming her hands on a cup of coffee, Jennifer threads between the tables to go stand in front of a huge blank canvas, wider than it is high. She remains motionless for a few moments, then slowly moves her hand over the smooth surface of the chalky canvas. She finally reaches for a long stick of charcoal and begins to sketch shapes, darkening each line as she passes over it multiple times. Then, once the canvas is divided, she fills the shapes with colours by using a wide flat brush. The painting begins with a background of folded colours, in this case patches of cold gray and warm ocher. And now, the dance begins: the paint is applied and combined to make forms, then these forms will be moved, shrunken and enlarged until they find their final place on the canvas. To find the perfect harmony between the various elements, all forms will be painted and repainted, lightened to bring them forward or darkened to push them to the very back of the canvas. The paint is practically hammered on, authoritatively applied with brushes, rollers or sponges, and often with fingers or the back of her hand. The material accumulates rapidly. In order to continue to paint, Jennifer uses rags to remove excess paint and wide spatulas and trowels to scratch the surface. Soon, Jennifer begins drawing again, this time with oil sticks, black or white, to delineate the shapes and redirect the composition. Then come the paint, rags, and spatulas, and soon enough, she is back to drawing once again.

As the days, weeks, months and even years go by, the layers of paint quickly build up on the canvas. Like predicting the age of an old oak tree by counting the number of growth rings, we can estimate the age of a Hornyak painting by assessing the thickness of the layers of paint. Some pieces boast layers of almost a centimeter thick, and the accumulation of material produces a variety of scars and cracks on the surface of the paint. Those painted continuously for over a year become very heavy and difficult to maneuver because of the titanium metal, cadmium, and cobalt that make up the pigmentation of the paint. After toying with form and colour for

Avec les jours, les semaines, les mois et même les années qui filent, la peinture s'accumule sur la toile. À l'instar d'un vieux chêne dont nous connaissons l'âge par le nombre d'anneaux que nous révèle sa tranche, nous pouvons estimer l'âge d'un tableau de Jennifer en évaluant l'épaisseur de sa couche picturale. Certaines œuvres sont épaisses de près d'un centimètre et l'accumulation de matière produit une variété de balafres, crevasses et cicatrices sur la surface de la peinture. Les tableaux peints sur plus d'une année deviennent très lourds et difficilement manœuvrables en raison des pigments d'origine métallique — titane, cadmium, cobalt — contenus dans la peinture. Après avoir jonglé avec les formes et les couleurs pendant un temps incalculable, les formes abstraites se transforment en objets : un rectangle devient un vase de fleurs, un triangle se métamorphose en geai bleu et un cercle en assiette de porcelaine. C'est de la pénombre qu'émergent les objets tels que fleurs, oiseaux et vases. Chaque tableau est différent et possède sa propre trajectoire qui ne saurait être raccourcie.

Et finalement, le tableau est terminé : il est verni, encadré et photographié. Mais, sur le point d'être expédié vers une galerie, il est intercepté par Jennifer, retiré de son encadrement et prestement renvoyé sur le chevalet pour être retravaillé « encore un peu », comme elle le dit si bien. Puis, les semaines s'écoulent et le tableau continue d'accumuler les couches successives de peinture alors que l'œuvre d'autrefois n'existe plus que pour l'artiste qui garde en tête le parcours de chacun de ses tableaux. La surface picturale devient sèche et friable : on doit l'enduire d'épaisses couches de médium à peindre (un mélange d'huile de lin polymérisée, de résine de dammar et de térébenthine de gomme) pour la réhydrater et pour éviter que l'œuvre ne se fissure; des protubérances apparaissent sur la surface de la toile due à l'abondance de peinture et doivent être retirées à l'aide d'un couteau ou d'une fine lame de rasoir. Et toujours, Jennifer continue de peindre. Or, en certains cas, quelques années plus tard, elle constate l'état pitoyable dans lequel le tableau se trouve : la toile est trop lourde et trop fatiguée tandis que le châssis de bois est tordu par les mois d'hiver écoulés près des calorifères. Le tableau fané, escorté de plusieurs de ses semblables, se dirigera vers le dépôt.

Les rescapés de ce terrible maelström sont bien rares : sur les centaines d'œuvres amorcées annuellement, seulement quelques dizaines seront complétées. Cela illustre le regard sévère que Jennifer pose sur son travail. L'impasse découle peut-être du fait que son œil évolue plus vite que sa main ne travaille. Même les œuvres qui franchiront le fil d'arrivée sain et sauf doivent se méfier :

an extended period of time, the abstract shapes become identifiable objects: a rectangle becomes a vase of flowers, a circle a china plate, and a triangle a blue jay. Each painting is different and has its own endless trajectory.

When the painting is finally complete, it is varnished, framed, photographed, and prepared to be sent off to a gallery, only then to be intercepted by Jennifer, removed from its frame and hung back on the wall to be reworked "only a little," as she says. As the weeks pass, the tired canvas continues to accumulate successive layers of paint. The image of what a piece looked like before it was altered exists only in the artist's mind as she remembers the timeline of each one of her paintings. The surface eventually becomes dry and frail, at which point it must be coated with thick layers of painting medium — a mixture of stand oil, dammar resin and pure gum turpentine — to rehydrate and prevent the work from any potential cracking. Bulges swell on the surface of the canvas and accumulations of paint are sometimes removed with a knife or a thin razor blade. Still, Jennifer continues to paint. There are times, after a few years, when a painting reaches a pitiful state: the fabric becomes too heavy from being overworked, and the wooden frame is twisted from enduring the winter months by the radiator. The painting, along with a slew of others, is then taken to the dump.

There are rarely any survivors of this merciless maelstrom. Of the hundreds of works spawned annually, only a few dozen will ever be completed. This is a clear indication of the severe judgment Jennifer confronts her paintings with. The issue at hand may lie in the fact that her eye evolves faster than her hand can ever work. Even the pieces that cross the wire should be wary of any assumed safety because a Hornyak painting is never officially done. It has happened before, when standing face-to-face with one of her sold pieces, that Jennifer couldn't resist asking the collector if she could repaint it "correctly". A telling example of this took place in 2009 when collectors invited her to join them for dinner at their home. Upon arrival, she noticed one of her paintings from the early '90s hanging above the fireplace. Two days later, the painting was back in her studio, where Jennifer removed it from its original frame and began reworking it. Stemming from the same momentum was her decision to order an entirely new frame, feeling that the original one no longer seemed appropriate. We can just imagine the reaction of the faithful collectors when the truck came to deliver their painting. It is safe to say that any claim of completion is but a temporary respite, an extended intermission between two painting sessions, with no telling how long it may last.

This illustrates the kind of relationship Jennifer has with her art. While the longevity of art is at the heart

une œuvre de Jennifer Hornyak n'est jamais terminée. Il n'est d'ailleurs pas rare que, tombant nez à nez avec l'un de ses anciens tableaux, Jennifer succombe à l'envie de demander au collectionneur de lui céder temporairement le tableau pour pouvoir le « repeindre correctement »*. Pour citer un exemple, cette manie chez Jennifer s'est manifestée alors qu'elle fut invitée pour dîner chez des collectionneurs. En effet, elle constata dès son arrivée que l'un de ses tableaux, peint au début des années quatre-vingt-dix, trônait au-dessus du foyer. Deux jours plus tard, le tableau se retrouvait à l'atelier de Jennifer où il fut retiré de son encadrement original, puis repeint. Dans le même élan, Jennifer jugea que l'encadrement n'allait plus du tout avec le nouveau tableau et en commanda un nouveau, plus approprié selon elle. Imaginons un instant la réaction du couple lorsque le camion vint livrer leur tableau. En vérité, toute finitude n'est jamais qu'un répit temporaire, ou un simple entracte entre deux séances de peinture, aussi éloignées soient-elles.

Il s'agit là d'un bon exemple du type de relation que Jennifer entretient avec son art. Alors que pour plusieurs artistes, la pérennité de l'œuvre demeure au cœur de leurs préoccupations, Jennifer se moque bien que son travail soit conservé ou non. En fait, Jennifer elle-même n'a que faire de ses tableaux lorsqu'ils sont terminés puisqu'elle se situe déjà ailleurs. Tout comme si la conclusion d'une œuvre ne signifiait pas sa naissance — à partir de laquelle elle existe, tant pour les collectionneurs, les galeries que les spectateurs —, mais plutôt sa mort puisque le processus de création est abouti. À partir du moment où l'œuvre est achevée, Jennifer la délaisse aussitôt et tout l'intérêt de même que la passion qu'elle y consacrait s'évanouissent. C'est sans compter, de toute évidence, sur les journées de grand ménage, où Jennifer prend en considération chaque œuvre, jugeant si elle doit être épargnée ou détruite. C'est dans un esprit bon enfant qu'elle rend son verdict, le pouce en l'air, à la manière des antiques empereurs romains. Certains canevas seront sacrifiés, pour être remplacés prestement par de nouveaux, pleins de promesses. Il n'y a ni tristesse ni frustration dans cet exercice trimestriel, seulement de la joie à l'idée d'entamer de nouvelles œuvres. Elle n'entretient aucun regret quant aux tableaux détruits, d'ailleurs elle n'y pense que rarement : « Il y a une raison pour laquelle je laisse aller certaines peintures. J'y ai vu quelque chose de faux qui ne pouvait être arrangé, alors je m'en suis débarrassée parce qu'il n'y avait aucune façon de contourner le problème. Cela devait en être ainsi. Même si aujourd'hui je ne me rappelle pas des raisons de

of many artists' concerns, Jennifer does not care whether or not her works are preserved. In fact, Jennifer has no use for her paintings once they are completed, and she quickly shifts her attention elsewhere. It is as if the completion of a work does not entail its existence — despite being very much alive for collectors, galleries and the audience — but rather its death, for there is nothing left to do but move on. From the moment a work is finished, Jennifer immediately abandons it, filtering out every last drop of passion that advanced its creation. There are also daylong spring-cleaning marathons, when Jennifer puts each painting in the studio on trial and judges whether it should be salvaged or destroyed. New canvases, freshly stretched and full of promise, will quickly replace the ones that have been discarded. There is neither sadness nor frustration during this quarterly routine, only the excitement of starting new pieces. Jennifer does not carry even an ounce of regret from her harsh decisions: "There is a reason I let go of certain paintings. I saw something wrong with it that couldn't be fixed, so I got rid of it because there was no way around it. It just had to be that way. Even if I don't remember now what that reason was, it was a good enough reason then, and I trust my judgment."

There are times when certain paintings are saved during the lethargic, albeit ruthless, clean-up. Completely encrusted and darkened, similar to those being sent to the landfill, a lucky painting will be hung and re-worked. Through a series of quick brushstrokes, Jennifer manages to revive it, relieving it from the agonizing uncertainty it has suffered for the past few months.

With each destruction of a beautiful discovery, the artist does not really suppress it, but rather transforms it, condenses it, makes it more substantial. What comes out in the end is the result of discarded finds.¹

The way Jennifer treats her works relates to ephemeral art, a vast art movement focusing on the relationship between work, time and deterioration. The leading question being asked by artists gravitating within this movement deals with the endurance of a work of art, and ultimately, what characterizes the death of it. Instantly, we think of the photographers Richard Schilling and Andy Goldsworthy, who both practice a form of land art, which can easily be categorized as a form of ephemeral art. In the beautiful documentary *Rivers and Tides*, Andy Goldsworthy is shown assembling thin branches onto a precarious structure that is suspended nearly a meter above ground. He patiently adds individual branches,

* Traduction libre de l'anglais.

ma décision, c'était une raison suffisante alors, et je fais confiance à mon jugement. »*

Parfois, certaines œuvres en réchappent *in extremis* lorsque Jennifer, à la suite d'une interminable léthargie, redonne vie à un canevas encroûté et sombre, à première vue bon pour la décharge. Elle arrive, en quelques coups de pinceau, à résoudre l'énigme du tableau qui agonisait depuis des mois.

Dans chaque destruction se trouve une belle découverte. L'artiste ne la supprime pas vraiment, mais plutôt, la transforme, la rend plus substantielle. Ce qui en ressort à la fin est le résultat des trouvailles écartées.¹

Cette relation toute particulière que Jennifer entretient avec ses œuvres se rapproche de l'Art éphémère, ce vaste mouvement artistique qui s'intéresse aux articulations entre l'œuvre, le temps et la détérioration. Au cœur des préoccupations des artistes qui gravitent à l'intérieur de ce mouvement se trouve un questionnement quant à la définition de la pérennité d'une œuvre d'art et, ultimement, de ce qui caractérise la mort d'une œuvre. Spontanément, nous pouvons penser aux photographes Richard Schilling et Andy Goldsworthy qui pratiquent une forme de *Land Art* s'inscrivant à l'intérieur de la démarche de l'Art éphémère. Dans le superbe documentaire d'Andy Goldsworthy, intitulé *Rivers and Tides*, nous le voyons assembler de minces branches d'arbres dans une structure précaire, suspendue à près d'un mètre du sol. Patiemment, il ajoute des branches avec prudence pour éviter que la structure, qui se fragilise à mesure qu'elle prend de l'envergure, ne s'écroule. Une faible brise berce doucement la sculpture alors qu'il s'affaire et, soudainement, une bourrasque fait voler en éclats la structure laborieusement assemblée. Goldsworthy, alors assis sur le sol humide et spongieux de la campagne anglaise, prend une pause, ferme les yeux, se relève calmement et continue son chemin, ni endeuillé ni déçu. Jennifer peint de la même manière : elle porte chaque toile jusqu'à son point de rupture, où tout peut s'écrouler. Une seule marque, un seul coup de pinceau suffirait à rompre l'ensemble; rien ne saurait être ajouté à l'œuvre sans en compromettre le fragile équilibre. Hélas, c'est souvent une fois cette touche fautive appliquée que la méprise est constatée. Mais il est trop tard, la toile a franchi son point de sublimation et l'artiste doit recommencer.

Lorsque je travaille sur une œuvre, je la mène souvent jusqu'au bord de son effondrement. Et cela est un bel équilibre.²*

knowing that the fragility of the structure increases with its size. A light breeze gently rocks the sculpture, and a sudden gust of wind blows it into shattered pieces. Goldsworthy — sitting inches away from where the destruction took place — closes his eyes and takes a few moments to digest the disappointment, then calmly gets up and moves on. Similarly, Jennifer paints by pushing each canvas to its breaking point. A slight rub or yet another brushstroke could easily cause the painting to fall apart, and soon nothing could be added without compromising its delicate balance. All it takes is just one stroke too many to bring the painting beyond salvation, and, alas, the artist is left with nothing to do but start again.

When I make a work, I very often take it to the edge of its collapse, and that's a very beautiful balance.²

Land art is not the only manifestation of ephemeral art. There are of course one-time performances — evidenced by only a few photographs — as well as installations made entirely of perishable materials. Think of the artists Jana Sterbak, who presented a dress made primarily of meat — shocking many at her exhibition *Jana Sterbak: State of Being* held at the National Gallery of Canada in Ottawa — and more recently, Damien Hirst, who, with his installation *A Thousand Years*, delves deeper into this notion of self-destructive work.

A lesser-known form of ephemeral art is Taiwanese paper sculpture. The custom of burning paper objects during religious rituals derives from the Chinese belief that there is continuity between the living world and the kingdom of the dead, and that fire facilitates communication between the two worlds. This tradition goes as far back as the Han dynasty (207 BC-220 AD), during which people made clay replicas of objects that were believed to help the deceased on their journey into the afterlife. Paper gradually replaced clay due to its low production cost, a preference that persists to this day. This tradition re-emerged through a multitude of artists whose specialty is to sculpt paper to make figures, animals or objects that were to be burned immediately. One of the most outstanding of these sculptors is Ho Lien-fu, a Taiwanese artist who has received little acclaim for his outstanding creations. He is extremely skillful with the techniques of folding and draping bamboo armatures with coloured paper to make them convincingly appear as arms, legs, sleeves and pants. He spends countless hours folding, colouring and manipulating paper in order to perfect the facial expressions on his sculptures, never troubled by the fact that his works will be burned only a few hours after

* Traductions libres de l'anglais.

Le *Land Art* ne constitue pas l'unique manifestation de l'Art éphémère. Il y a notamment les performances, qui ne laissent comme traces que de rares photographies, et certaines installations utilisant des matériaux périssables. Pensons, à titre d'exemple, à l'artiste Jana Sterbak et sa célèbre robe fabriquée de viande* qui souleva à l'époque la controverse. Plus récemment, nous pouvons citer Damien Hirst qui, avec son installation *A Thousand Years*, développe encore plus cette notion d'œuvre autodestructrice.

La sculpture taïwanaise sur papier constitue une autre forme d'Art éphémère fort méconnue. La coutume de brûler des objets de papier pendant les rites religieux découle de la croyance chinoise, à savoir qu'il existe une continuité entre le monde des vivants et le royaume des morts : le feu faciliterait la communication entre les deux univers. Cette tradition remonte à la dynastie Han (de 207 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.), alors que dans l'argile étaient façonnés des objets dont le défunt aurait besoin dans son voyage. En raison de son faible coût de production, le papier remplaça progressivement l'argile et aujourd'hui, ce matériau persiste encore. Une multitude d'artistes émergent de cette tradition : leur spécialité consiste à sculpter le papier pour en faire des figures, des animaux ou des objets qui seront aussitôt brûlés. Un artiste méconnu, nommé Ho Lien-fu, représente l'un des plus extraordinaires sculpteurs de papier taïwanais. Il est extrêmement adroit avec les techniques de pliage, enveloppant des armatures de bambou avec des papiers colorés pour leur octroyer une apparence convaincante de bras, de jambes, de manches et de pantalons. Il passe d'innombrables heures à plier, colorer et tendre le papier afin de reconstituer des expressions faciales à ses sculptures. Il ne semble jamais se préoccuper du fait que ses œuvres seront brûlées, souvent seulement quelques heures après leur confection. « Ces choses ne sont pas conçues pour être mises sur une tablette et pour être jolies »³ dit-il sur un ton détaché, à la façon taoïste. Toute son attention est concentrée sur son travail, dans lequel il s'immerge complètement. Il en va de même pour Jennifer qui, lorsqu'elle peint, arrive à faire abstraction de ce qui l'entoure.

Le plus déstabilisant dans cette notion de l'éphémère demeure la complète absence de préoccupation pour la préservation de son travail, du moins en apparence. Nous associons la longévité d'une œuvre à sa conservation physique, dans la mesure où, aussi longtemps que l'objet demeure intact, l'œuvre de l'artiste est conservée.

* Cette robe fut présentée au Canada dans le cadre de l'exposition *Corps à corps* au Musée des Beaux-Arts, à Ottawa.

they're done. "These things are not designed to be placed on a shelf and be pretty,"³ he said in a casual Taoist manner. All of his attention is focused on his work, in which he completely immerses himself, as does Jennifer, who, when painting, becomes oblivious to her surroundings.

What destabilizes this notion of the ephemeral is the complete lack of concern for the preservation of the work, or at least that is how it seems to us at first. We often equate the durability of a work with its physical preservation; that is, only if the object remains intact is the artist's work preserved. Yet it is clear that the impact of a work can be felt well beyond its corporeal existence. It is survived through the influence it brought on, the social changes it encouraged, and the movements leaders passed on to their successors. The German philosopher Martin Heidegger, one of the greatest thinkers of the 20th century, offers an informed perspective on what art really is:

What is art? We seek its nature in the actual work. The actual reality of the work has been defined by that which is at work in the work, by the happening of truth.⁴

It seems absurd to characterize a piece of art strictly by its physicality: a work transcends its own material form as we continue to feel the impact of great historical figures even long after their deaths. Some argue that despite the success of novels such as *War and Peace* and *Anna Karenina*, Leo Tolstoy's legacy is founded on the influence he had on Mahatma Gandhi. The two men exchanged a lengthy correspondence, and Tolstoy's anarchist pacifist doctrine inspired Gandhi to develop *satyagraha*, a type of nonviolent resistance that ultimately led to India's liberation. In light of this, it would be absurd to limit Tolstoy's work to his novels, as accomplished as they are.

HIDING PAINTINGS

In 2006, just days before the opening of her exhibition at the Galerie de Bellefeuille, Jennifer, feeling completely dissatisfied, decided to repaint almost half of the pieces that were scheduled to be presented. This may seem rather trivial, but the fact that the paintings had been photographed for the exhibition catalogue, and that the catalog was already printed and sent to collectors, makes this an enticing anecdote. Needless to say, collectors who took advantage of the pre-sale by buying paintings based on how they appeared in the catalog were

Pourtant, il apparaît évident que l'impact d'une œuvre se ressent bien au-delà de sa corporéité : nous pouvons la sentir autant dans l'influence qu'elle a pu avoir que dans les changements sociétaux qu'elle a initiés et dans les mouvements artistiques qui lui ont succédé. Dans son ouvrage *The Origin of the Work of Art*, le philosophe allemand Martin Heidegger, parmi les plus illustres penseurs du 20^e siècle, fournit un point de vue éclairé sur ce qui constitue la réalité d'une œuvre :

Qu'est-ce que l'art? Nous cherchons sa nature dans l'œuvre en tant que telle. La réalité d'une œuvre a été définie par ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre, par l'apparition de la vérité.⁴

Il apparaît absurde de contraindre la notion d'œuvre à l'unique caractère physique d'une pièce : une véritable réalisation artistique transcende sa propre matérialité, tout comme nous continuons à ressentir la résonance des grands personnages qui ont jalonné l'histoire, et ce, bien au-delà de leur décès. Selon certains par exemple, l'œuvre majeure de l'écrivain russe Léon Tolstoï, au-delà de ses romans *Guerre et Paix* et *Anna Karénina*, est d'avoir considérablement influencé Gandhi. En effet, à travers leur correspondance, Gandhi puisa dans la démarche « d'anarchisme pacifiste » de l'auteur russe pour élaborer le *satyagraha** qui mena ultimement à la libération de l'Inde. Il serait par conséquent illogique d'assujettir l'œuvre de Tolstoï à quelques romans, aussi achevés soient-ils.



Pink Flowers with Green and Turquoise (2006), Huile sur toile/
Oil on canvas 36" × 36"

now owners of works that no longer existed; or rather, existed in an entirely different form. With great skill and a touch of charm, the team at Galerie de Bellefeuille helped explain to the collectors that the works they purchased had been "slightly" modified.

Of the transformed paintings presented in this exhibition is *Pink Flowers with Green and Turquoise*, shown here in its two variations. The first version is purified, with flowers seemingly emerging from a deep blue background, while the second version is much denser, with a complex composition that allocates attention to the entire surface of the canvas. While the objects and prominent elements remain similar in both versions, it is mainly within the tones that the transformation took place. The Prussian blue was replaced by acid green, while a few colour accents were meticulously preserved, such as the purple rectangle and white flowers. Both versions offer backgrounds divided into a network of rectangular shapes, which is reminiscent of certain works by the Irish-American painter Sean Scully. In fact, Jennifer does not hide her admiration for this painter, recently honouring him with *Fleurs "Scully-esques"* in 2011. The painting shows a vase set with white flowers, nested on a structure of squares and rectangles, similar of the *Wall of Light* series, which Scully has been working on since 1998. Scully's geometric abstractions bring with them images of the Irish landscape, calling to mind the many stonewalls along the coast of the Emerald Isle. Jennifer shares Scully's pleasure in



Pink Flowers with Green and Turquoise II (2006), Huile sur toile/
Oil on canvas, 36" × 36"

* Pensée de résistance non violente développée par Gandhi.

CACHER LES TABLEAUX

En 2006, quelques jours avant l'ouverture de son exposition à la Galerie de Bellefeuille, Jennifer, insatisfaite, entreprit de repeindre près de la moitié des tableaux. Cela peut sembler plutôt anodin, mais les tableaux avaient déjà été photographiés, imprimés et publiés dans le catalogue d'exposition. De surcroît, le catalogue avait déjà été envoyé aux collectionneurs, ce qui rend l'anecdote d'autant plus savoureuse. C'est ainsi que des collectionneurs ayant acheté les tableaux qui paraissaient dans le catalogue se retrouvaient désormais propriétaires d'œuvres qui n'existaient plus, du moins plus sous cette forme. Inutile de préciser que les gens de la Galerie Bellefeuille ont dû déployer un grand tact et beaucoup d'habileté pour expliquer à ces collectionneurs que les œuvres qu'ils avaient achetées avaient été « légèrement » modifiées.

Pink Flowers with Green and Turquoise représente l'un des tableaux de cette mémorable exposition; il est présenté ici (page précédente) sous ses deux versions. De la première, plus épurée, les fleurs semblent émerger



Wall of Light #5 (2010)
Sean Scully
Huile sur toile/Oil on canvas
18" x 24"

de l'arrière-plan bleu profond, alors que de la seconde, une composition chargée répartit l'attention sur toute la surface de la toile. Nous retrouvons à l'intérieur des deux versions plus ou moins les mêmes éléments. En effet, la transformation s'est principalement effectuée au niveau des valeurs : le bleu Prusse y a été suppléé par des verts acides, tandis que les quelques accents de couleurs, notamment le rectangle violacé et les fleurs blanches, ont été méticuleusement conservés. D'une variante à l'autre, l'arrière-plan a été fractionné en un réseau de formes rectangulaires qui s'imbriquent dans une structure évoquant certaines œuvres du peintre américain d'origine irlandaise, Sean Scully. D'ailleurs, Jennifer ne cache pas son admiration pour ce peintre; elle va jusqu'à lui rendre hommage dans le tableau *Fleurs "Scully-esque"*, peint tout récemment. Nous y apercevons un vase serti de fleurs blanches, reposant sur une structure imbriquée de carrés et de rectangles, rappelant avec éloquence la série *Wall of Light* sur laquelle Scully travaille depuis 1998. Les abstractions géométriques de Scully portent en elles quelque chose du paysage irlandais : ce sens de la matière, lourde et humide et la réappropriation des nombreux murets de pierres empilées qui jalonnent la côte de l'île Émeraude. Jennifer partage avec Scully ce



Fleurs "Scully-esques" (2011), Huile sur toile/Oil on canvas, 20" x 18"

painting stacked shapes, giving them the right values and putting them together in highly balanced compositions.

Fleurs avec Rose Coquillage has also existed in two different forms. First presented in an exhibition in Atlanta, the painting was intercepted on its way to a gallery in Montreal. When she saw the little painting wrapped in several layers of plastic, Jennifer decided that she needed to repaint it. At first, she freed the flowerpot from the dark background, as seen in the original version. She then removed any heavy undertones by bestowing the painting with light and delicate colours, allowing the pink shell in question to shine.

There are some pieces that are repainted to the point where barely a hint of the original version is traceable. Take, for example, *Fleurs avec Ligne Turquoise*, first painted between 2008 and 2009, and completely transformed in 2011. When comparing the two paintings, there seems to be no indication that the old version is buried beneath its successor. However, with a closer look it becomes obvious that the similarities are clearly imprinted on the surface of the painting. The texture reveals evidence of the hidden work. In the 2011 version we see an outline of the green-gray shape that is under the flowerpot in the first version. Additionally, the thick layers of paint are much more pronounced in the current version, which is a clear indication of the previous attempts that lie beneath them.

plaisir d'emboîter les formes, de leur attribuer les bonnes teintes et de les assembler dans des compositions hautement équilibrées.

Fleurs avec Rose Coquillage est également l'un des tableaux à paraître sous deux formes. Il fut tout d'abord présenté dans une exposition à Atlanta avant que Jennifer ne l'intercepte, alors qu'il se dirigeait vers une galerie de Montréal. En fait, lorsqu'elle aperçut le petit tableau enveloppé sous plusieurs revêtements de plastique, elle prit la décision de le repeindre. Elle dégagait d'une part le pot de fleurs de ce sombre arrière-plan tel que vu dans sa version originale et libéra ensuite le tableau de sa lourdeur; elle lui permit de s'exprimer dans un langage plus léger et délicat afin que le rose coquillage puisse réellement briller.

Cependant, d'autres œuvres seront repeintes en entier, de telle façon que plus rien, du moins en apparence, ne subsiste de l'ancienne version. *Fleurs avec Ligne Turquoise*, originalement peinte entre 2008 et 2009, puis complètement transformée pendant 2011, constitue un exemple éloquent de cette manœuvre. En observant les deux œuvres, rien ne laisse présager que l'ancien tableau se dérobe sous les couches de peinture. Mais, il est bel et bien là puisque l'artiste s'en est inspiré pour le nouveau tableau. En outre, quelques formes imprimées sur la surface picturale trahissent son occultation. La texture du tableau de 2011 révèle en effet des indices de l'ancienne œuvre enfouie : nous pouvons notamment y déceler les contours de la forme vert gris d'origine sous le pot de fleurs. De plus, l'empâtement est plus prononcé

Of course, Jennifer's spontaneous mania complicates the task of those in charge of diffusing her work because incessant revisions make it difficult for there to be enough paintings to fill an exhibition. Consequently, a scheme has been developed: any painting that Jennifer has completed is placed either out of reach, in an alcove on the south wall of the studio — a few meters above the ground and accessible only by a ladder — or locked in a warehouse. There are a handful of works that are hidden and protected from the same artist that created them, until they are ready to be sent off to a gallery. Admittedly, the precautions border on the absurd. However, ridiculous as they may seem, it is because of these measures — in place since 2007 — that Jennifer has been able to present more paintings than in previous years, and this in itself justifies all that is done to protect her work.

IN THE STUDIO

Like a writer's den or a chef's kitchen, an artist's studio is a highly individualized space, structured to reflect the artist's own sense of productive order. Jennifer's studio is undoubtedly an intimate and creative space, but it also extends beyond this. It is a bustling meeting place, where it is common to find half a dozen people all attending to their respective tasks. One of the assistants is preparing canvases, the other is on the phone with galleries and Jennifer's suppliers, the photographer shoots a powerful flash on finished paintings that are not yet dry, the delivery man unloads the last order of tubes of paint, the framer drops off a few frames as he crosses paths with the courier who is picking up ten or so paintings that are to be



Fleurs avec Rose Coquillage (2010), Huile sur lin/Oil on linen, 10" × 10"



Fleurs avec Rose Coquillage II (2011), Huile sur lin/Oil on linen, 10" × 10"



Fleurs avec Ligne Turquoise (2009), Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen, 28" × 30"



Fleurs avec Ligne Turquoise II (2011), Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen, 28" × 30"

dans la version récente, trahissant ainsi toutes les tentatives précédentes.

Évidemment, cette manie de Jennifer complique considérablement la tâche de ceux chargés de diffuser son travail. D'ailleurs, nous pouvons deviner qu'il n'est pas si simple pour Jennifer non plus d'accumuler quelques tableaux dans le but de les présenter dans le cadre d'une exposition. Par conséquent, un stratagème a été élaboré pour pallier cette lacune : tout tableau terminé est placé hors d'atteinte, soit dans une alcôve pratiquée dans le mur sud de l'atelier — à quelques mètres du sol, cet endroit n'est accessible que par un escabeau —, soit dans un entrepôt cadennassé. Là y reposent les œuvres, protégées de l'artiste — celle-là même qui leur a donné vie — jusqu'à ce qu'elles soient expédiées aux galeries de Jennifer. Disons-le franchement, tout ça frôle l'absurde. Pourtant, grâce à ces mesures, mises en place depuis 2007, Jennifer put exposer un plus grand nombre d'œuvres que dans les années précédentes, ce qui justifie toutes les ruses utilisées pour protéger ses œuvres.

DANS L'ATELIER

Au même titre que le repaire d'un écrivain ou la cuisine d'un chef, l'atelier d'un artiste constitue un espace très individualisé, structuré de manière à refléter sa personnalité et sa façon de travailler. L'atelier de Jennifer est un lieu intime de création certes, mais il occupe aussi d'autres fonctions. Il fait également office de lieu de rencontres et il n'est pas rare d'y trouver une demi-douzaine de personnes, tous affairées à leurs tâches respectives : un des assistants prépare les toiles; l'autre est au téléphone depuis le matin avec les galeries et les fournisseurs de Jennifer; un photographe fait éclater son puissant flash sur quelques toiles encore humides; un livreur arrive avec la dernière commande de tubes de peinture; un encadreur quitte l'atelier, quelques tableaux sous le bras, tout en rencontrant le transporteur qui vient chercher une dizaine de tableaux à livrer à St-John's ou à Calgary. D'autres jours, ce sont les petits-enfants de Jennifer qui occupent l'espace et qui, assis sur de hauts tabourets disposés autour de la grande table centrale, y vont de leurs propres œuvres, cherchant à tout moment conseil auprès de Jennifer quant à la façon de s'y prendre pour dessiner un arbre ou un oiseau. Ils demeurent toutefois conscients que le studio représente en premier lieu un espace de travail et de création. Ils se mettent donc à l'œuvre d'emblée lorsque Jennifer leur apporte pinceaux et peintures. Une scène mémorable de cet échange entre Jennifer et ses petits-enfants fut lorsqu'elle conseilla à l'un d'eux d'appliquer la peinture avec retenue alors qu'elle-même en était à répandre la peinture à l'aide

delivered to St. John's or Calgary. Other days, the studio is filled with Jennifer's grandchildren, who go about their own projects as they sit on high stools arranged around the large central table, seeking advice from her about how to draw a tree or bird. The children are very aware that the studio is a creative space, and they are hard at work almost as soon as she sets them up with paints and brushes. Jennifer also advises them on technique, as in one memorable instance when she suggested that one of her grandchildren use less paint on the canvas, meanwhile she was using a trowel to apply paint onto her own work. A playful vigor fills the studio, and Jennifer is transformed as her own painting becomes less serious. Although little work of her own will be done on such days, she is delighted with the change of pace that her grandchildren bring. The next day is calmer as Jennifer spends a few hours drawing a model. Consumed with the task of replicating the postured figure, she becomes submerged in the silence, disturbed only by the faint drone of the blowing fan and the friction of the brush as it meets the canvas. The session will be punctuated by several breaks, where the two will indulge in casual conversation over a cup of tea and some scones.

Drawing is not form, it is a way of seeing form.⁵

Drawing from the model is a cornerstone of Jennifer's art. She spends several hours drawing each week to ensure that her hand stays light and secure. She uses charcoal on paper and prefers to render quick sketches by having the model alternate poses every few minutes. All of her sketches are grouped in thick black books stored randomly around the studio. The sketchbooks also hold an accumulation of magazine clippings and photographs, which are sometimes referred to for inspiration, or perhaps even a starting point for a painting. But more than for insight, Jennifer claims that "the purpose of drawing is mainly to practice how to look." This notion of looking is something she learned during a three-week drawing seminar that she



d'une truie à mortier. Une ambiance légère et enjouée flotte dans l'atelier ces jours-là et Jennifer elle-même s'en trouve transformée : la peinture semble moins lourde et les œuvres moins chargées. Bien que le travail soit ralenti, Jennifer apprécie grandement le changement d'ambiance qu'amènent ses petits-enfants. Le jour suivant, un modèle viendra poser pendant quelques heures. Alors, l'ambiance sera fort différente: Jennifer, retraitée dans le mutisme de son labeur, s'acharnera à la tâche devant ce jeune modèle qui s'efforce de conserver la pose. Seuls les bruits du ventilateur et celui du frottement de pinceau sur la toile rugueuse habilleront le silence. La séance sera ponctuée de plusieurs pauses où seront partagés tasse de thé et *scones* au gré d'une conversation légère entre Jennifer et son modèle.

Le dessin n'est pas la forme, c'est une façon de voir la forme.⁵

Le dessin d'après modèle est une pierre angulaire de l'art de Jennifer. Elle y consacre quelques heures chaque semaine, afin de maintenir la main légère et assurée, notamment par l'entremise de poses rapides exécutées prestement au fusain, sur papier. Tous ces croquis sont regroupés à l'intérieur d'épais carnets noirs remisés çà et là dans l'atelier. Dans ces mêmes cahiers, elle accumule les coupures de magazines et les photos qui servent à l'occasion d'inspiration pour des œuvres. Bien qu'elle se réfère parfois à ses croquis pour la réalisation de certaines œuvres, « le but de l'exercice est principalement de s'entraîner à regarder » explique Jennifer. Pourtant, le dessin représente davantage qu'un simple exercice formateur; plusieurs de ses ébauches sont de véritables œuvres achevées. Le trait assuré et précis de Jennifer surprend souvent ceux qui n'escomptaient pas trouver une telle rigueur dans son dessin anatomique. Dans un autre ordre d'idées, Jennifer se remémore les enseignements qu'elle reçut durant un séminaire en Toscane. Le professeur demandait alors aux étudiants de choisir un objet ou une scène afin d'en tracer les contours, reprenant chaque ligne lourdement jusqu'à en transpercer le papier. Le superbe dessin de cette femme, tiré d'un récent cahier de croquis, démontre toute la virtuosité de son crayonné, sa compréhension de l'anatomie et son exceptionnelle capacité à rendre, en quelques coups de fusain, les attributs subtils de l'ethnicité du modèle. Jennifer n'est pas tenue de peindre la peau pour suggérer, par exemple, l'origine afro-américaine du modèle puisque toute l'information est transmise dans les détails : la forme du crâne, l'angle de la mâchoire, le volume de la lèvre inférieure et le front fuyant.

En complément du dessin d'après modèle vivant, Jennifer aime s'inspirer des objets qui s'avoisinent dans

attended in Tuscany. The instructor had the class choose an object or setting and asked them to draw it again and again in the same spot, insisting that they go over the same lines until the lead or charcoal penetrated the paper. However, Jennifer's drawings are more than mere sketches; several are accomplished works. She is quite good at drawing the human figure and many people are surprised to see that she possesses such a skill. Taken from a recent sketchbook, this beautiful drawing of a woman demonstrates how the virtuosity of Jennifer's mark making and her understanding of anatomy provide her with an exceptional ability to render the subtle attributes of the model's ethnicity with but a few strokes of lead. It is not necessary for Jennifer to paint the skin of the model to convey that she is African-American, for all is communicated in the fine details: the shape of the skull, the angle of the jaw, the plumpness of the lower lip, and the receding forehead.

In addition to live models, Jennifer enjoys drawing the objects scattered around her studio by arranging them in a still life display. She often brings a bouquet of white peonies or tulips from the market, which she places in a carefully chosen vase, then adds a few items — ornaments, stones, sculptures — to form an assortment of rich colours and textures. Her paintings rarely involve more than one of these elements, and it becomes almost



Untitled (2008), Mine sur papier/Pencil on paper, 8 1/2" × 11"

son atelier qu'elle assemble en natures mortes. Elle ramène souvent du marché un bouquet de pivoines blanches ou de tulipes qu'elle dépose dans un vase, sélectionné avec soin. Elle y ajoute ensuite quelques objets — bibelots, cailloux, sculptures — dans un ensemble cohérent et riche en couleurs. Pourtant, à l'intérieur de ses tableaux, elle n'en conserve souvent qu'un seul élément : quelques fleurs, un vase, un motif; nous pouvons d'ailleurs trouver certains des objets qui meublent son atelier dans plusieurs de ses tableaux.

En certains jours, l'atelier est un véritable chantier où il est recommandé de se munir de gants et d'un



Fleurs Polonaises (2011). Huile et aluminium sur panneau de bois/Oil and aluminum on wood panel, 7" × 8"

tablier. Jennifer cherche constamment de nouveaux procédés et de nouveaux matériaux à introduire dans sa peinture. La peinture est parfois lancée sur le canevas, parfois versée et, à certaines occasions, appliquée à l'aide d'un balai ou d'une serpillière. Quelques œuvres sont découpées en morceaux, dont certains seront recollés sur d'autres œuvres, accompagnés de coupures de journaux ou de magazines. La peinture à l'huile est parfois mélangée à une mixture de cire d'abeille et de térébenthine — aussi appelée encaustique à froid — pour former une substance onctueuse appliquée généreusement en de forts empâtements. Dernièrement, Jennifer a exploré l'utilisation de l'aluminium comme support. Nous découvrons de beaux exemples de cette technique dans *Fleurs Polonaises* ou dans le diptyque *Martha's Vineyard*. Lorsque la peinture est appliquée en transparence sur l'aluminium, à l'exemple de *Martha's Vineyard*, la qualité réfléchive du métal transmet un lustre particulier aux pétales rosés. Ce petit diptyque évoque également *Little White*, peint dans un style fort sem-

entertaining to trace which of the objects that furnish her studio have made the final cut.

On some days, the studio is like an experiment lab where gloves and an apron are quite necessary. Jennifer is always looking to introduce new processes and materials into her work. At times, paint is thrown on the canvas, other times poured, or applied with a broom or a mop. Some works are cut into pieces, only to be reassembled later on along with some newspaper or magazine clippings. Oil paint is sometimes combined with a mixture of beeswax and turpentine — also called cold encaustic — to form a smooth paste, which is applied liberally in thick layers. Recently, Jennifer explored the use of aluminum as a working surface, as in *Fleurs Polonaises*, or in the diptych *Martha's Vineyard*. When the paint is applied transparently on aluminum, as is the case in *Martha's Vineyard*, the reflection of the metal transmits a particular sheen on the pink petals. *Little White* was painted in a very



Little White (2009). Huile sur panneaux de bois/Oil on wood panels, 12 1/4" × 7 3/4" (Diptyque/Diptych)

similar style. However, the latter is made up of strong contrasts, whereas the former offers softer and more subtle tones. Both works are assembled so that the work on the

blable en 2009. Cependant, là où l'œuvre de 2009 compose dans les forts contrastes, *Martha's Vineyard* joue des notes plus subtiles. Les deux diptyques sont assemblés



Martha's Vineyard I and II (2011), Huile et aluminium sur panneaux de bois/Oil and aluminum on wood panels, 10" × 7" (Diptyque/Diptych)

de façon à ce que l'œuvre du bas, dans laquelle les fleurs atteignent la partie supérieure du tableau, guide l'œil du spectateur vers le second panneau pour qu'il pose finalement le regard sur les fleurs qui coiffent le diptyque vertical.

Dernièrement, Jennifer a introduit la feuille d'or dans son répertoire. Cette technique ancestrale remonte à plus de 4000 ans, alors qu'en Égypte antique, on recueillait dans le sable des rives du Nil des grains qui scintillaient sous la lumière de la lune. Cette poussière d'or était alors chauffée et martelée pour fabriquer les feuilles qui recouvraient les statues et autres objets liturgiques. Puis, au fil du temps, l'or fut utilisé pour recopier les manuscrits sacrés, notamment dans le cadre de l'enluminure chrétienne. Cette dernière se développa au Moyen Âge sous Charlemagne, et des chefs-d'œuvre — à l'image de *l'Évangélaire de Godescalc*, un manuscrit entièrement transcrit en lettres d'or — en découlèrent.

bottom, where the flowers touch the top of the canvas, guide the viewer's eye to the second scene of flowers in the vertical diptychs.

Most recently, Jennifer has introduced gold leaf into her repertoire. This ancient technique dates back over 4000 years, when Ancient Egyptians collected grains that glittered in the moonlight from the sand banks of the Nile. This gold dust was then heated and hammered into sheets, which were then used to cover statues and other liturgical objects. Through time, gold was used to copy the sacred manuscripts, particularly in the context of Christian gilding — developed during the Middle Ages under Charlemagne — to give birth to masterpieces such as the *Godescalc Gospels*, a manuscript made entirely of gold and silver. Although the gold leaf is often associated with objects of worship, Jennifer uses it more for aesthetic purposes rather than for symbolic ones, and she particularly favours a variety of 22K gold, an alloy with a silvery shimmer. Some wood panels are fully lined with gold leaf before Jennifer begins painting, while other times it is applied directly on the painting at the very end. Jennifer adores how the reflective nature of gold leaf can transform surrounding colours, a quality that gives her paintings a multi-tiered identity entirely dependent on the light in the room and the angle from which they are looked at. For example, a green seen from a frontal-view will appear as turquoise from the left and a dark gray from the right. Then, for the sake of coherence and unity, some frames are set with a touch of that silvery gold, thereby allowing the painting to extend beyond the canvas as the frame becomes an integral part of the work as a whole.

Silver with Orange and Blue is a beautiful demonstration of Jennifer's use of gold leaf. The short bouquet of peach flowers is painted in a lighter hue of the tangerine coloured hemisphere atop the canvas. As usual, Jennifer confronts the powerful orange with the purest of blues to bring out all the complementary qualities. The deep green descends into black in the bottom section of the piece. This painting is similar to *Red Flowers with Gold Leaf and Circles* insofar as both were created by following the same steps. Firstly, a wooden panel was completely tiled in gold leaf. Subsequently, Jennifer painted on the bottom layer, attempting to leave certain areas of gold leaf intact. In other cases, as with *Pink Flowers with Gold Leaf*, gold leaf was applied last when the painting was almost complete. She replaced the dullness of the dirty ochre background with gold plating in order to animate this small piece. Still, the texture of the thick layers of paint is visible through the thinness of the gold leaf.

Before taking such liberties — formal and thematic — with her painting, Jennifer spent several years exploring

Bien que la feuille d'or soit souvent associée aux objets de culte, Jennifer l'utilise davantage pour sa qualité plastique; elle apprécie particulièrement une variété d'or de 22 K, un alliage au moirage argenté. Certains panneaux de bois en sont complètement tapissés, avant même qu'elle n'amorce le tableau. À l'inverse, la feuille d'or est parfois appliquée directement sur la peinture au terme de l'œuvre. Le caractère réfléchissant de la feuille d'or joue avec le regard du spectateur et transforme les couleurs qui l'avoisinent, modifiant leur aspect en fonction de l'angle de l'œuvre. Par exemple, un vert aperçu de face peut prendre des allures de turquoise lorsque nous nous déplaçons vers la gauche, ou encore se transforme en gris chaud lorsque nous effectuons quelques pas vers la droite. Cette identité multiple ravit Jennifer, liée au fait que le jeu entre ses œuvres et la luminosité ambiante — l'intensité, l'angle de l'éclairage — amplifient l'expérience physique du spectateur. Puis, dans un souci de cohérence et d'unité, certains encadrements sont aussi sertis d'un filet d'or argenté, poussant ainsi l'œuvre en dehors de la toile, jusqu'à ce qu'elle déborde sur l'encadrement qui devient ainsi une partie intégrante de l'œuvre.

Silver with Orange and Blue est un magnifique tableau où Jennifer utilisa la feuille d'or. Le court bouquet de fleurs couleur pêche reprend la teinte de la demi-sphère tangerine qui coiffe le tableau. Ce dernier prend alors des allures de soleil crépusculaire. Fidèle à son habitude, Jennifer plaque contre ce puissant orange le plus pur des bleus pour en faire ressortir toutes les qualités complémentaires. Le profond vert se décline jusqu'au noir et forme ainsi le troisième tiers du tableau. Ce tableau s'apparente à *Red Flowers with Gold Leaf and Circles*, peint de façon similaire. Tout d'abord, un panneau de bois fut complètement doré à la feuille, dans un motif carrelé. Par la suite, Jennifer peignit sur cette couche de fond, cherchant à laisser intacts certains passages de la feuille d'or. Dans le tableau *Pink Flowers With Gold Leaf*, la feuille d'or est appliquée en dernier lieu, alors que la peinture est presque achevée. Il ne fallut que renouveler la couleur fade de l'arrière-plan, un ocre salit, par un placage doré pour ranimer ce petit tableau à l'esthétique inusitée. Nous percevons nettement la diversité au niveau de la texture de la feuille d'or qui épouse les empâtements de peinture qu'elle recouvre.

Avant d'en arriver à cette liberté dans la peinture, tant au niveau formel que thématique, Jennifer a exploré plusieurs sujets et processus artistiques à travers les années. De ces expériences découlent à la fois l'assurance et la souplesse de son art, hautement personnel et inimitable. De toute cette peinture et ce dessin, ces œuvres vues et imaginées, ces musées visités et ces livres lus, ces habitudes de travail et ces réflexes développés avec le temps, émergent son style, sa facture.

many subjects and artistic processes. From these experiments arises a level of confidence and flexibility in her art, which is both distinct and inimitable. It is through all of the painting and drawing, the works seen and imagined, the museums visited and books read, the work habits and the perspectives that have been developed over time, that her style has emerged.



Pink Flowers with Gold Leaf (2011), Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel, 8" × 10"



Red Flowers with Gold Leaf and Circles (2011), Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel, 16" × 16"



Silver with Orange and Blue (2011), Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel, 14" × 14"



Silver Marie with Cream (2011), Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel, 12" × 10"





Fleurs avec Ovals (2011), Huile sur toile/Oil on canvas, 24" x 24"



Still Life with Blue (2011), Huile sur toile/Oil on canvas, 34" x 34"





Vase Bleu avec Oiseau (2005), Huile sur toile/Oil on canvas, 24" × 24"





Silver Marie with White (2011), Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel, 36" x 36"

Le pont

Les tableaux peints par Jennifer au début des années quatre-vingt en disent long sur ses premières influences artistiques. Il est étonnant de constater qu'en dépit du fait que Jennifer ait quitté l'Angleterre depuis plus de vingt ans au moment où elle les peint, ces tableaux s'expriment dans un langage fortement européenisé. Nous nous serions peut-être attendus à ce que l'influence du Vieux continent se soit tarie avec les années, mais tel n'est pas le cas. Néanmoins, la plus grande surprise se situe au niveau de la parenté de style de Jennifer avec, non pas un peintre anglais comme nous aurions pu l'anticiper, mais plutôt un artiste allemand. En effet, la ressemblance entre certaines œuvres d'Ernst Kirchner et de Jennifer est indéniable. Or, que retrouvons-nous dans la peinture de cet artiste qui interpellait si fortement Jennifer à l'époque? En fait, plus que l'art de Kirchner, c'est tout un mouvement européen qui influencera Jennifer. Ainsi, au tournant du 20^e siècle, plusieurs artistes allemands issus de Dresden, dont George Grosz et Emil Nolde, se réunirent sous la gouverne d'Ernst Ludwig Kirchner pour fonder le désormais célèbre groupe *Die Brücke*. Leur peinture — aujourd'hui nommée Expressionnisme allemand — tout comme leur nom, était directement influencée par les travaux du philosophe Friedrich Nietzsche. Justement, le collectif puisera cette métaphore du pont dans le roman *Ainsi parlait Zarathustra*. Ce groupe était fasciné par les profondes mutations qui chamboulent l'Allemagne de 1910, notamment le phénomène d'urbanisation. Pour reprendre la métaphore, l'homme se trouvait donc devant ce pont nietzschéen à franchir — cette mutation nécessaire — afin de rejoindre l'autre rivage, celui de la modernité. Évidemment, toute notion de modernité est liée à l'industrialisation. Avec la fin de la deuxième Révolution industrielle, nous observons une migration urbaine massive de la population. Cette dernière quitte la campagne, et du même coup la famine, au bénéfice de la ville, afin d'y trouver du travail dans les mines, les usines de teintures synthétiques et de métallurgie. Nul besoin de s'étendre sur les terribles conditions de vie de ces pauvres travailleurs — ici n'est pas le cœur du

The Bridge

Jennifer's paintings from the early '80s are a clear indication of her initial artistic influences. Seeing as how they were painted over twenty years after Jennifer left England for Canada, it is surprising that these pieces speak in a highly Europeanized language. One would assume that any original influences that Jennifer had would have faded away over the years only to be replaced by their North American counterparts. But a geographical shift did not sway Jennifer's preferences, evidence of which is found through the undeniable resemblance between Jennifer's style at the time and that of German artist Ernst Kirchner.

But more than just by Kirchner's art, Jennifer was inspired by the entire European transformation that was taking place at the same time. At the turn of the 20th century, many German artists from Dresden, including George Grosz and Emil Nolde, followed the direction of Ernst Ludwig Kirchner to form the now famous group *Die Brücke**. Their painting — today referred to as German Expressionism — was directly influenced by the works of Friedrich Nietzsche, drawing from the metaphor of the bridge used in his novel *Thus Spoke Zarathustra*. This group was fascinated by the profound changes taking place in Germany around 1910, including the phenomenon of urbanization and the subsequent social transformations. To use Nietzsche's metaphor, man stood in front of this bridge of transformation before crossing over to the shore of modernity. Of course, any notion of modernity is linked to industrialization. With the end of the Second Industrial Revolution, there was a mass migration of people moving from the countryside — where famine was rampant — to the cities in order to find work in mines and synthetic dye and metallurgy factories. We can get a better sense of the severity of their situation by reading a small excerpt from Zola's *Germinal*:

The pikemen had resumed work in the cutting. [...] Stretched to their sides they hammered more loudly, with the one fixed idea of filling a large number of trams. [...] They no longer felt the water which streamed on them and swelled their limbs, the cramps or forced attitudes,

* German for The Bridge.

propos —, mais le lecteur pourra aisément assouvir sa curiosité en lisant cet extrait de *Germinal* du romancier français Émile Zola :

Dans la taille, le travail des hayeurs avait repris. [...] Allongés sur le flanc, ils tapaient plus fort, ils n'avaient que l'idée fixe de compléter un gros nombre de berlines. [...] Ils cessaient de sentir l'eau qui ruisselait et enflait leurs membres, les crampes des attitudes forcées, l'étouffement des ténèbres, où ils blémisaient ainsi que des plantes mises en cave. Pourtant, à mesure que la journée s'avancait, l'air s'empoisonnait davantage, se chauffait de la fumée des lampes, de la pestilence des haleines de l'asphyxie du grisou gênant sur les yeux comme des toiles d'araignées, et que devait seul balayer l'aéragé de la nuit. Eux, au fond de leur trou de taupe, sous le poids de la terre, n'ayant plus de souffle dans leurs poitrines embrasées, tapaient toujours.⁶

C'est ainsi que ces paysans migrants à la recherche d'une vie meilleure ne trouvèrent à la ville qu'une indigence différente, mais tout aussi grande. Cet exode vers les villes n'apporta que peu de soulagement aux misères des gens alors que l'urbanisation les confronta avec de nouveaux défis, tels que de s'accommoder à l'exiguïté de la cohabitation. Jusqu'alors regroupés en petites communautés rurales, les citadins durent apprendre à côtoyer un grand nombre de personnes, alors que paradoxalement, ils virent leur réseau social se désintégrer : l'homme, perdu dans la masse, fit l'expérience d'une nouvelle solitude au cœur même de la ville et entouré de ses semblables. La vie de ces hommes — errants dans les rues maculées de Berlin, de Dusseldorf, tout autant que de Paris et de Londres — réunis dans les bars ou les cafés pour boire et bavarder avant de déambuler, le pas titubant, dans les rues étroites de ces nouvelles mégapoles, inspira profondément les artistes, peintres comme écrivains, de ce début de 20^e siècle.

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

Ô bruit de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
Ô le chant de la pluie [...]

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur à tant de peine.⁷

the suffocation of the darkness in which they grew pale, like plants put in a cellar. Yet, as the day advanced, the air became more poisoned and heated with the smoke of the lamps, with the pestilence of their breaths, with the aphixia of the fire-damp — blinding to the eyes like spiders' webs — which only the aeration of the night could sweep away. At the bottom of their mole-hill, beneath the weight of the earth, with no more breath in their inflamed lungs, they went on hammering.⁶

Unfortunately, farmers moved to cities in search of a better life only to find themselves drowning in a misery that was quite similar and equally as overwhelming to the one they tried to escape. The prospect of the city instilled a sense of hope, but the exodus from rural life brought little relief from suffering. With urbanization came



Tavern (1909),
Ernst Ludwig Kirchner, Huile sur
toile/Oil on canvas, 28 1/4" × 32"

new challenges, including the massive influx of city migrants. Having come from sparsely populated rural areas, new urban dwellers had to adapt to an increasingly overcrowded environment, while paradoxically witnessing the disintegration of their social networks. The individual, lost in the mass, was experiencing a new

sense of loneliness, swallowed by the city and perpetually surrounded by fellow drifters. The lives of these men — wandering in the dirty streets of Berlin and Dusseldorf, and also Paris and London, meeting in bars, cafés, drinking and chatting, then stepping out onto the narrow streets of these new megacities — deeply inspired painters and writers of the early 20th century.

It rains in my heart
As it rains on the town,
What languor so dark
That soaks to my heart?

Oh sweet sound of the rain
On the earth and the roofs!
For the dull heart again,
Oh the song of the rain! [...]

By far the worst pain,
Without hatred, or love,
Yet no way to explain
Why my heart feels such pain!⁷

Ce n'est pas la misère des citoyens qui inspire Jennifer à l'époque, mais plutôt l'ambiguïté dans leurs relations. Jennifer précise que c'est l'odeur de suspicion, cette ambiance paranoïde émanant des scènes de rues et de cafés qui l'a séduite chez Kirchner. À l'instar de Kirchner, elle peint de nombreuses scènes publiques, bruyantes et agitées, dans lesquelles les personnages se côtoient tout en se méfiant les uns des autres.

En observant de pair *Tavern* et *Night at the Ritz*, nous constatons la façon dont Jennifer s'approprie le langage pictural de Kirchner. Nous observons en avant-plan un premier groupe de personnes réparties autour d'une table ou d'un comptoir sur lesquels s'accumulent les bouteilles. Puis, de petits groupes similaires sont répétés jusqu'à l'arrière-plan, où les personnages ne sont



Night at the Ritz (1987), Huile sur toile/Oil on canvas, 48" × 70"

plus que de vagues silhouettes. À travers les huisseries, entre les tentures et les colonnes, l'espace est suggéré en aplats de couleurs claires, laissant croire que la pièce se poursuit au-delà du canevas. Les deux œuvres portent un univers sonore riche, où s'empilent le tintement des verres qui s'entrechoquent et le canon chaotique des conversations entremêlées.

Il est aussi intéressant de comparer les œuvres *Berlin Street Scene* et *Evening at the Opera*. Dans les deux cas, nous pouvons lire des rapports hommes/femmes maladroits à l'intérieur desquels se mêlent séduction et méfiance. Les décors campés, suggérés par des coups de pinceau expressifs, dynamisent les toiles. La touche y est nerveuse, vibrante, et traduit cette fébrilité même de la vie urbaine.

Plus tard, Jennifer compose d'autres scènes issues de ses propres observations, comme le tableau *Confidences*. Orienté par le titre de l'œuvre, le spectateur considère tout d'abord les deux personnes assises à la même table, alors que la scène suggère lesdites confidences.

It was not so much urban poverty that inspired Jennifer; but rather, she was fascinated by the ambiguity in human relationships emerging from this overwhelming proximity. Jennifer says that what seduced her into Kirchner's painting was the smell of suspicion and the paranoid atmosphere emanating from his cafés and street scenes. Like Kirchner, she painted many public scenes, noisy and bustling, where characters would come together while remaining wary of each other.



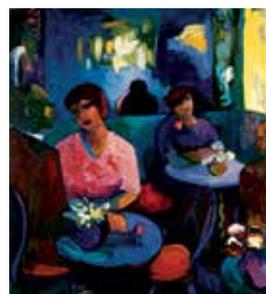
Berlin Street Scene (1913-1914)
Ernst Ludwig Kirchner
Huile sur toile/Oil on canvas
47 5/8" × 37 3/8"



Evening at the Opera (1988)
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 30"

When looking at *Tavern* and *Night at the Ritz*, it becomes clear how Jennifer appropriates Kirchner's visual language. Both paintings offer foregrounds made up of small groups of people clustered around bottle-filled tables and counters, while similar figures reappear as vague silhouettes in the hazy background. Through the doorframes and in between the curtains and columns, the space is clearly built with bright and solid colours, suggesting that the scene extends beyond the canvas.

The intertwined sounds of tinkling glasses and the boisterous hum of scattered conversations complement both settings with a rich auditory ambiance.



Confidences (1987)
Huile sur toile/Oil on canvas
60" × 48"

Similarities can also be found in Kirchner's *Berlin Street Scene* and Jennifer's *Evening at the Opera*, both of which portray the wandering gaze of bourgeois bystanders. The

awkward male-female interactions within these paintings are illustrated through notes of suspicion and seduction. These pieces pulse with energy and the excitement of city life, rendered by expressive and vibrant brushstrokes.

Puis, l'œil se met à errer et remarque alors la dame au chapeau rouge : assise seule à l'arrière, elle incline la tête légèrement pour mieux succomber au vice de l'indiscrétion. Uniquement alors, nous remarquons cet homme, dont seul le profil apparaît à l'intérieur du canevas, qui observe longuement cette scène de confidences. C'est ainsi que cette scène d'apparence anodine, à l'intérieur de laquelle deux personnes croient se livrer l'une à l'autre en toute intimité, révèle une tout autre réalité tandis que voyeurisme et inconvenance se côtoient.

Parallèlement, l'exclusion que la ville fit subir à plusieurs de ces citadins représente sans aucun doute l'une des nombreuses conséquences de cette urbanisation. Jennifer représentera ces exclus, non pas d'un point de



Lady with Birds (c. 1985)
Huile sur toile/Oil on canvas
Dimensions inconnues/
Unknown dimensions

vue misérabiliste, mais avec grand respect et dignité. Ainsi, le tableau *Lady with Birds* nous présente une vieille dame vêtue de hardes, les cheveux serrés sous un foulard grisâtre, trouvant auprès de pigeons quelques instants de camaraderie. Pourtant, malgré sa misère apparente, son menton légèrement relevé lui confère un air digne et le sourire naissant sur

son visage évoque l'aurore d'une certaine béatitude. Cette métaphore toute franciscaine met en scène les futurs protagonistes de certaines œuvres à venir, soit les oiseaux; elle s'inscrit dans la préoccupation que Jennifer cultive envers les êtres abandonnés, négligés ou oubliés.

Encore aujourd'hui, alors que Jennifer effectue un retour à la figure humaine après un entracte de près de vingt ans, la solitude demeure au cœur de sa peinture. Dans *Two Yellow Trees with Figure*, la femme qui, avec son manteau noir à la mode française du début du 20^e siècle semble sortir tout droit d'un tableau d'Edgard Degas, erre seule dans un paysage désert. Quelques plans de couleurs suffisent à suggérer l'espace et nous pouvons voir poindre en contrepoint deux arbres dorés à la limite de l'horizon. Avec les années, les personnages de Jennifer Hornyak ont finalement abandonné les cafés, restaurants et lieux publics pour se retirer dans le silence et l'errance. C'est une errance physique, le voyageur foulant la terre, mais aussi une errance philosophique, celle de l'âme qui se laisse guider. Ce voyageur incarne à la perfection la figure emblématique de la pensée allemande, *Der Wanderer*, particulièrement présente chez les romantiques tels que Novalis, Tieck, Eichendorff.

Soon enough, Jennifer began painting scenes based on her own observations, as we see in *Confidences*. Led by the title of the work, the viewer first sees a couple sitting at a table where secrets are likely being shared. As the eye wanders we notice a lady in a red hat, sitting alone in the back with her head slightly tilted, suggesting her inability to resist eavesdropping. Close by is a man — whose profile barely makes it into the painting — who witnesses the discreet violation of confidentiality. This seemingly innocuous scene, where two people believe themselves to be in privacy, reveals a different reality where discourtesy and voyeurism meet.

Being excluded by the city was one of many effects of urbanization that Jennifer was compelled to portray, not so much from a sense of pity, but more in order to pay tribute to the undying dignity that persisted in isolation. In *Lady with Birds* we see an older woman dressed in heavy layers of clothing, with her hair tied back and wrapped in a scarf, standing among a flock of pigeons with which she is sharing a moment of camaraderie. Despite her apparent misery, the woman's raised chin exemplifies her sense of pride, and her slight smile seems to be rooted in a certain state of bliss. This painting — an obvious Franciscan metaphor — is the first to feature birds, thereby foreshadowing Jennifer's future works where we see her extensive use of this symbol.

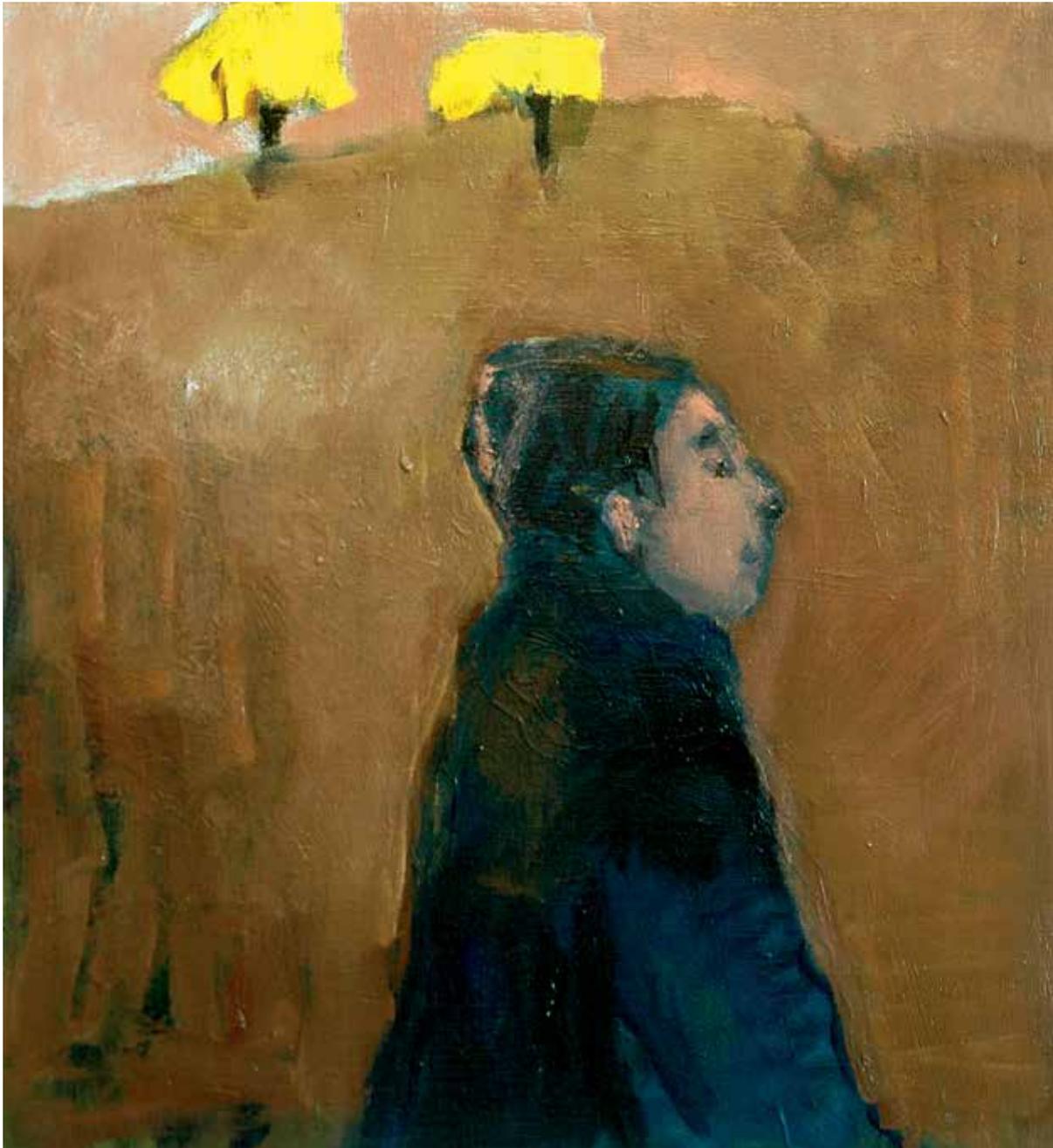
Even today, as Jennifer returns to the human figure after an intermission of almost twenty years, the theme of solitude is at the heart of her paintings. In *Two Yellow Trees with Figures*, the woman — whose black coat is an emblem of early 20th century French style — seems to have come straight out of an Edgar Degas painting as



Woman in Street Clothes, Portrait of Ellen Andree (1879) Edgar Degas
Pastel sur papier/Pastel on paper,
19 3/32" × 16 1/2"

she wanders alone in a desolate landscape. Shots of colour are enough to suggest depth, and we can see two golden trees dawning at the edge of the horizon. Over the years, Jennifer Hornyak's characters gradually abandoned cafés, restaurants and public places only to withdraw into silence and wandering. This type of wandering is both physical and philosophical: the traveler is actively moving

towards destinations, while the soul roams freely with no targeted end-point. The idea of *Der Wanderer* has been embodied in works by several German Romantics, such as Novalis, Tieck, Eichendorff. From Goethe to Schubert,



Two Yellow Trees with Figures (2011), Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel, 23 3/4" × 23 3/4"

De Goethe à Schubert, nous retrouvons corollairement cette notion du voyage initiatique, de ce long périple nécessaire dont nous connaissons toujours le début, mais jamais la fin.

LE DÉBUT

Londres 1961. Ayant complété ses études deux ans plus tôt et alors âgée de 21 ans, la jeune Jennifer caressait le rêve de voyager. Dès l'arrivée du printemps, Jennifer et son amie d'enfance Christine Booth, avec qui elle partageait alors un minuscule appartement, décidèrent de quitter l'Angleterre en direction de Montréal, Canada. Le plan était fort simple : faire ses valises et embarquer dans le premier cargo en direction de l'Amérique. À ce moment, il était impossible pour Jennifer de prédire l'impact que ce voyage aurait sur sa vie; elle quittait l'Angleterre, convaincue qu'elle y reviendrait quelques mois plus tard.

Bref, Jennifer et Christine embarquèrent sur le *Manchester Miller*, un cargo quittant le port de Tillbury. En plus de nos deux complices, il se trouvait à bord trois autres passagers, les membres de l'équipage et 9,500 tonnes de marchandise : évidemment, les deux jeunes filles contrastaient fortement avec le décor ambiant. Notons au passage qu'il était très rare, à l'époque, que de jeunes femmes voyagent ainsi, seules, sans l'accompagnement de leur famille ou de leur mari. Néanmoins, tous furent amicaux et affables à l'égard de Jennifer et de Christine, rendant la longue traversée agréable. Sur le bateau, elles passaient leurs journées à lire alors que les matelots s'affairaient à leur besogne. Le soir tombé, tous se réunissaient pour partager le repas durant lequel s'échangeaient récits et anecdotes de voyages. La soirée se poursuivait, souvent jusque tard dans la nuit, à jouer des parties de cartes.

Il était prévu que le voyage prendrait une semaine, mais les intempéries reportèrent considérablement leur arrivée à Montréal. En effet, seulement quelques jours après s'être engagé sur l'océan Atlantique, le navire fut accueilli par de fortes turbulences : de grands vents et de puissants courants marins soulevèrent le navire avant de le laisser retomber lourdement sur l'eau. Encore aujourd'hui, Jennifer se revoit en train d'aider les matelots à attacher l'équipement, la marchandise et les meubles avec de la corde. Par bonheur, le navire en sortit indemne, la mer s'apaisa et le voyage put continuer.

Jennifer passait de longues journées à contempler la ligne d'horizon où le ciel rejoint la mer, à respirer l'air salin et à se laisser bercer par le rythme régulier

we find this notion of a life-long journey, the beginning of which we all come to experience, while the end remains universally unknown.

THE BEGINNING

London, 1961. After finishing school and working in London for two years, Jennifer was consumed with the desire to begin traveling. Having only ever journeyed through England, 21-year-old Jennifer was preparing herself for a transatlantic voyage. She, along with her childhood friend, Christine Booth, set off for Montreal in the early spring, fully equipped with a sense of adventure and a desire to explore beyond what they had known. The plan was quite basic: pack the trunk, board the ship, and go. At the time, it was impossible for Jennifer to predict the impact the trip would have on her life, and she left convinced that she would return home after only a few short months. Needless to say, the trip was guided by sheer improvisation.

Jennifer and Christine boarded the *Manchester Miller*, a freighter destined to leave from the Port of Tilbury. Accompanying them were three other passengers, the ship's crewmembers, and nine and a half thousand tons of cargo. It was obvious to everyone on the ship that the young travelers stood out amongst the rest. It was quite uncommon at the time for young women to be taking such trips alone, unattended by family or husbands. Days on the ship were spent reading in their cabin, exercising and staying out of the way as the crewmembers went about their work. After dinner, everyone would gather to play cards and tell stories. Fortunately, Jennifer and Christine were welcomed and befriended by everyone, allowing them to enjoy the long journey ahead.

It was estimated that the voyage would take one week, but a few gusts of extremely bad weather postponed their arrival in Montreal. Just a few days after heading out into the Atlantic Ocean, the ship was met with severe water turbulence. Heavy winds and rushing currents caused the ship to rise up a few feet only to crash back down into the waters. Jennifer remembers joining the crew as they all tied down whatever could move with thick rope. Luckily, the cargo was unaffected and nothing was lost.

Jennifer spent long days gazing at the horizon, breathing in salt water air and lulled by the steady rhythm of the waves. While today it is possible to travel from one end of the globe to another in less than a day, crossing the Atlantic by boat took several weeks, leaving the traveling mind to roam in and out of thoughts about the land behind it and the land that was slowly coming within reach. Floating in this state of uncertainty, the traveler of such an

des vagues se brisant sur le *Manchester Miller*. C'est ce périple, ce *Wanderung*, dont il est question dans la pensée allemande romantique. Alors qu'aujourd'hui il est possible de voyager d'un bout à l'autre du globe en moins d'un jour, faire la traversée de l'Atlantique par bateau sur plusieurs semaines apportait alors un tout autre point de vue sur le voyage. Les semaines s'écoulant, l'esprit pouvait se promener librement entre la terre quittée et celle que l'on tente de rejoindre. Ainsi tiraillé dans ce mouvement d'aller-retour, flottant dans un état limnique, le voyageur de ce temps courait le monde le cœur serré d'avoir quitté et extatique de découvrir. Pour Jennifer cependant, l'ivresse l'emportait sur le doute alors que le navire franchissait les derniers kilomètres qui la séparaient du golfe du Saint-Laurent. Or, à ce moment de l'année, il était toujours recouvert d'épaisses glaces et forçait par le fait même les passagers ainsi que l'équipage à accoster à Cape Ray, une petite bourgade au sud-est de la côte terre-neuvienne. Bien loin de Londres où, au même moment de l'année, les perce-neiges et les jonquilles fleurissaient déjà, Cape Ray était toujours reclus dans la glace. Après environ une semaine, les glaces ne montraient aucun signe d'affaiblissement. On dut faire appel au brise-glace *McLean* pour permettre à l'équipage de reprendre la route, du moins jusqu'aux Îles-de-la-Madelaine. Le navire progressait péniblement, tentant de se frayer un chemin jusqu'à la ville de Québec. Alors que les jeunes filles amorçaient leur troisième semaine de voyage, les glaces ralentissaient l'embarcation à la hauteur de Trois-Rivières. Il n'en fallut pas plus pour que Jennifer et Christine décident de débarquer du *Manchester Miller* pour terminer le voyage jusqu'à Montréal par train.

À leur arrivée le premier avril, Montréal se remettait lentement d'une tempête de neige qui avait paralysé la ville. Même si la ville semblait à première vue plutôt sobre, Jennifer sentit immédiatement une forte connivence avec Montréal. Le père de Christine s'était chargé d'organiser leur emménagement : les deux jeunes filles ont donc logé chez Madame Bourbeau, une lointaine connaissance de la famille qui louait des chambres dans le quartier Outremont. Moins d'un mois plus tard, Jennifer fut engagée par Monty et Ena Adam comme secrétaire à leur club de golf de St-Thérèse. Jennifer parle aujourd'hui des Adam avec gratitude. Elle décrit ce couple écossais comme une véritable famille d'accueil : il la considérait davantage comme l'une de leurs filles plutôt que comme une employée, jusqu'à l'inviter dans les soirées au club et dans leurs vacances familiales.

Au début de cette aventure, Jennifer croyait s'engager dans un périple provisoire; elle pensait retourner à Grimsby après seulement quelques mois. Elle n'a jamais

été laissée triste de s'être éloigné de tout ce qu'elle avait connu mais elle était aussi excitée de voir ce qu'elle avait encore à découvrir.

Jennifer, cependant, fut plus gagnée par l'excitation que par la tristesse. Son enthousiasme ne diminua jamais, même lorsque le navire navigua droit dans le golfe de Saint-Laurent, qui était jonché de glace et considéré comme impenétrable. Le navire fut obligé d'ancrer près de Cape Ray, un petit village sur la pointe du sud-est de la côte de Terre-Neuve. Contrairement à Londres, où les fleurs commencent à pousser, Cape Ray avait l'air incroyablement décoloré, complètement entouré de glace et capturé par le froid mordant. Après presque une semaine, la glace ne montra aucun signe de relâchement de sa prise tenace. Finalement, le navire fut libéré par le brise-glace *McLean*, qui traversa la glace et ouvrit un passage étroit qui menait jusqu'aux Îles de la Madeleine. Le voyage fut lent et difficile, nécessitant des pilotes de rivière pour sauter à bord et guider le navire vers Québec. Ici encore, ils furent bloqués pendant quelques jours à Trois-Rivières. Plus de trois semaines s'étaient écoulées, et être bloqué par le temps devenait intolérable. À ce moment, Jennifer et Christine décidèrent de débarquer du navire et de se rendre à Montréal par train.

Après son arrivée à Montréal le 1^{er} avril, la ville était encore en train de se remettre d'une tempête de neige qui avait paralysé la ville. Bien que la ville semblait un peu désolée, Jennifer fut vite sensible à son charme. Le père de Christine avait arrangé pour les jeunes filles de rester chez Madame Bourbeau, un lointain parent qui louait des chambres dans son Outremont. À peine un mois s'était écoulé lorsque Jennifer décida de chercher un emploi pour couvrir les dépenses de son voyage. Après avoir occupé diverses fonctions qui ne furent pas très stimulantes, Jennifer commença à travailler pour Monty et Ena Adam en tant que secrétaire à leur club de golf de St-Thérèse. Jennifer parle des Adam avec sincère affection, les décrivant comme un couple écossais qui la traitait plus comme une fille que comme une employée. En l'emmenant avec eux lors de leurs voyages et en l'invitant à leurs soirées, Jennifer fut toujours accueillie avec une chaleur toujours croissante par le couple. Les Adams l'accueillirent avec joie.

En partant pour une aventure plutôt qu'un déménagement permanent, Jennifer n'avait jamais anticipé qu'elle serait séduite par le charme de Montréal. Sans parler, Jennifer et Christine furent toutes deux rapidement convaincues de rester à Montréal plus longtemps qu'elles ne l'avaient initialement prévu. L'été venu, elles quittèrent la maison de Madame Bourbeau pour aller habiter dans leur propre appartement au centre de la ville. À l'époque, Montréal était au milieu d'un profond changement historique. Avec une persévérante urbanisation, la ville était témoin d'une accumulation de gratte-ciels et de ponts souterrains et de

anticipé l'ampleur de son inclination au charme de Montréal, et que, sans effort, les mois se transformeraient en années. En effet, dès l'été venu, Jennifer et Christine mouvèrent de chez Madame Bourbeau pour emménager dans leur propre appartement au cœur de la ville. À cette époque, Montréal était dans une période de profonds changements historiques. Dû à l'urbanisation persistante, la ville voyait les gratte-ciel et les ponts se multiplier de même que le sol se creuser pour accueillir des passages souterrains et un nouveau réseau de métros. Les années soixante furent une décennie d'expansion sans précédent pour Montréal, tant sur le plan économique, politique que sur le plan culturel. Jennifer baignait dans ce bouillonnement de renouveau, aussi cherchait-elle à trouver son identité : toutes deux — Jennifer comme la ville — se transformaient. Alors que Jennifer cherchait à se redéfinir dans ce nouveau monde, Montréal pour sa part s'efforçait de conquérir sa place sur l'échiquier mondial en tant que métropole émergente.

Ce n'est qu'un an après son départ d'Angleterre que Jennifer retourna à Grimsby, mais seulement pour quelques semaines. Un bateau l'attendait pour la ramener chez elle, à Montréal.

subway system. The '60s was a decade of overall expansion that took place on economic, political and cultural grounds. Jennifer was becoming immersed in a city that was thriving on invention and revolution while she herself was exploring her own identity. The two of them, Jennifer and the city, were experiencing overwhelming transformations. While Jennifer was discovering herself in an entirely new world, Montreal was redefining itself as an emerging cosmopolitan.

A year after leaving, Jennifer returned to Grimsby to visit her family for a few short weeks, only to embark on yet another ship headed towards her new home in Montreal.



Red with Green and Purple (2009), Huile sur toile/Oil on canvas, 50" × 40"

L'EST

Le *Wanderung* de Jennifer ne s'arrêta pas à son arrivée au Canada. Ce désir irréprensible de découvrir d'autres lieux, d'autres couleurs et d'autres formes la mena à parcourir le globe, cueillant au passage les saveurs de chaque pays visité, pour ensuite en imprégner ses tableaux. Sur plusieurs de ses œuvres, nous pouvons voir les empreintes de ces voyages, notamment par de nombreuses références à l'Orient. De l'Espagne au Japon, en passant par la Turquie, la Thaïlande et la



Fleurs avec Vase Japonais (2010), Huile sur lin/Oil on linen, 24" × 24"

Chine, l'influence de l'Orient sur l'art de Jennifer est indéniable. La simplicité des estampes japonaises avec ses couleurs claires appliquées en transparence que Jennifer rappelle en posant la couleur en aplats compartimentés; l'élégance de sa calligraphie telle que nous la retrouvons, réappropriée, dans plusieurs œuvres dont *Fleurs Japonaises*. Dans ce petit tableau, le tracé noir au coin supérieur droit évoque justement cette calligraphie (souple, mais assurée). Des fleurs vermillon rappelant une laque orangée sont déposées dans un simple vase blanc souligné d'un fin trait de noir. Cet amalgame, noir-vermillon-blanc, est un bon exemple d'agencements de couleurs empruntés à l'Orient. Tout comme l'orange clair sur vert foncé de *Red with Green and Purple* (page précédente). Ce grand tableau, réalisé dans le cadre de son exposition individuelle présentée à la Galerie de Bellefeuille en 2009, offre une proposition de coloris fort originale. Les quelques élans de mauve et lavande rehaussent habilement l'ocre jaune et le vert alors que l'un des carrés bleu saphir offre à cet oiseau un endroit

THE EAST

Jennifer's *Wanderung* did not stop upon her arrival in Canada. The irrepressible desire to discover other places, colours, and forms led her to travel the globe and to taste the flavours of each country she passed through, only to later revisit them in her paintings. We can see the footprints of these trips, including numerous references to the Orient, in several of her paintings. From Spain to Japan, through Turkey, Thailand and China, there has been an undeniable Eastern influence on Jennifer's art. The simplicity of Japanese prints — designed in transparent bright colours — and the elegance of calligraphy are revisited in several works, including *Fleurs Japonaises*. The black lines at the top right of this small painting mimic the soft and firm articulations of calligraphy. Vermilion and orange lacquer flowers are deposited in a simple white vase thinly outlined in black. This combination of black, white and vermillion is a good example of colour schemes that Jennifer borrowed from the Orient.



Fleurs Japonaises (2010), Huile sur lin/Oil on linen, 10" × 10"

Eastern influence is further demonstrated in the bright orange in *Red with Green and Purple* (previous page). This large painting, which was part of her solo exhibition presented at Galerie de Bellefeuille in 2009, offers a forceful display of colours. A small bird rests on one of the many sapphire blue squares, while the few bursts of purple and lavender enhance the yellow ochre and green. This painting is definitely one of the more abstract pieces in Jennifer's entire collection. With alarming precision, she remembers the scene that inspired this work. While strolling along the outskirts of Osaka, Jennifer caught

où se poser. Ce tableau est sans hésiter l'un des plus abstraits dans tout le répertoire de Jennifer. Par ailleurs, elle se remémore avec exactitude, jusque dans les moindres détails, la scène qui lui inspira cette œuvre : alors qu'elle se promenait tout près d'Osaka, elle aperçut à l'orée d'une forêt dense et sombre une procession de moines bouddhistes zen qui progressaient le long d'une route caillouteuse. Elle fut marquée par la façon dont l'orange safrané des robes des moines tranchait avec le vert sombre de la forêt de conifères. Elle se souvient également que lors d'un séjour dans un temple bouddhiste, elle se levait dès l'aube afin d'esquisser les moines qui s'affairaient à l'entretien d'un jardin *Kansho-niwa** déjà immaculé. Jennifer raconte avec admiration que « les moines bougeaient sans effort, plaçant chaque roche aux parfaits endroits. Leur précision était désarmante. »** Du Japon, elle apprécia en outre les petits autels qui contenaient des offrandes, fleurs, fruits et encens, que nous retrouvons un peu partout sur le Continent Est asiatique et qui sont en soit autant de petites natures mortes.

Il y a aussi les tissus aperçus, touchés et ramenés de voyages; la couleur délicate et transparente de la soie qu'elle reprend dans ses fins glacis qui se superposent dans ses toiles; la fine porcelaine chinoise comme celle que nous retrouvons dans *Pink Flowers with Grey Blue* et qui met en scène un vase blanc décoré délicatement de fioritures bleutées.

Le magistral tableau *Fleurs Chinoises* prête vie à cette notion de l'Est, tout en y incorporant avec grande virtuosité les deux grands thèmes de la peinture de Jennifer : la figure humaine et la nature morte. Une structure géométrique s'organise au centre du tableau où nous retrouvons à la fois des fragments d'objets que nous pouvons reconnaître — vase, fleurs, chaises, table —, mais aussi des formes purement abstraites. Cette même structure pourrait s'interpréter sur deux modèles : celui d'un jardin typiquement compartimenté à la façon chinoise (hautement géométrisée) et celui d'un exercice complexe de composition. Le noble pourpre de l'arrière-plan est habilement rehaussé d'aplats ocre vert et gris froid. La femme — nous devinons son ascendance asiatique par sa toque serrée et par le blanc kimono qu'elle porte — semble affairée à la tâche et nous l'apercevons alors qu'elle s'apprête à quitter le tableau.

Jennifer n'est pas la seule artiste européenne à avoir été inspirée par l'Orient. En effet, tout un mouvement

glimpse of a procession of Zen Buddhist monks walking out from a forest and progressing along a gravel road. She instantly noticed the striking contrast between the monks' orange saffron robes and the dark green of the coniferous forest. Just a few days later, Jennifer would reencounter another group of monks during her stay at a Buddhist temple. Upon rising in the early morning, she would sit and sketch the monks as they engaged in their silent ritual of perfecting an already immaculate design of the *Kansho-niwa**. In admiration, Jennifer remembers how “the monks moved effortlessly, placing each rock into its perfect spot. The precision was dumbfounding.” She also has a vast appreciation for the small shrines containing bits of Japanese culture — incense, small porcelain replicas of fruits and flowers — which she encountered throughout East Asia, and which continue to appear in her still lifes.



Pink Flowers with Grey Blue (2009), Huile sur lin/Oil on linen, 12" × 10"

There are also textures, felt and brought back from her trips. The delicate colour of transparent silk is replicated through overlapping glazes, along with fine Chinese porcelain, much like that found in *Pink Flowers with Grey Blue*, which features a white vase decorated with subtle blue frills and filled with a bouquet of pink flowers.

* Jardin conçu pour la méditation.

** Traduction libre de l'anglais.

* A Type of Zen garden meant to stimulate contemplation.



Fleurs Chinoises (2009), Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen, 51" × 48"

artistique nait de l'ouverture du passage vers l'Est à l'époque où Bonaparte revint d'Égypte, ses coffres remplis de trésors jusqu'alors inimaginables. De fait, plusieurs événements facilitèrent le passage vers l'Orient au 19^e siècle, notamment l'indépendance de la Grèce et le déclin de l'Empire ottoman. Les conditions de voyages s'améliorèrent alors considérablement et il devint possible aux artistes de visiter les Orients. D'Ingres à Delacroix, avec ses cavaliers algériens, en passant par Gérôme, Matisse, Gauguin et Picasso, l'Orient a longtemps représenté une source intarissable d'inspiration. Ce qui est fascinant, c'est la façon dont l'Orient est une sorte d'écran fantasque où chaque artiste y projette sa propre personnalité, ses propres désirs : pour Ingres, ce fut l'érotisme ambigu des harems; pour Delacroix, le retour vers une énergie primale, animale, plus près de l'état sauvage. Là, sous un soleil intense qui se joue de l'ombre au profit de couleurs éclatantes, Gauguin découvre cette énergie fauve et panachée comme autant de façons de fuir l'Europe et de se soustraire à ses obligations.

Quant à Matisse, il effectua plusieurs voyages vers le Maroc entre 1913 et 1921. Il explora la lumière africaine dont il avait tant entendu parler et qu'il avait à peine effleurée lors d'un voyage en Algérie. Des glissements visibles dans son art se produisent lors de ses séjours à Tanger : une abstraction accrue des formes, l'arrangement des objets en tant qu'entités séparées et l'augmentation du noir dans ses tableaux par exemple. À l'instar de cet artiste, Jennifer revisite également ces lieux à travers des œuvres telles que *Rouge Marocain* et *Fleurs dans un Vase Marocain*. Dans ces dernières, nous observons une utilisation extensive du noir et du rouge de même qu'une préoccupation particulière pour les motifs, finement illustrés sur ces vases. En effet, l'un d'eux, couvert de noir, est décoré de coutures blanches, tandis que sur l'autre, des bandes de lavande et de rouge brûlé s'alternent.

Si nous reconnaissons les influences externes sur la peinture de Jennifer et sur d'autres peintres anglais (comme Leighton et Waterhouse), il est important de tout d'abord définir ce qui caractérise la peinture anglaise. Il apparaît évident que dans nombre de pays, les écoles artistiques cheminent en blocs alors que c'est au contraire l'espace de liberté offert au talent individuel qui semble différencier la peinture anglaise. Avec Hogarth, nous voyons la peinture anglaise pleinement exprimer son souci de dépeindre l'ensemble de la vie sociale; avec Gainsborough, elle exprime le cœur de la sensibilité poétique; avec Constable et Turner, elle se tourne vers le paysage, de la vanité patriotique jusqu'au romantisme infini. Et plus récemment, les représentations de la nature se cachent dans les abstractions libres

Fleurs Chinoises embodies Eastern concepts through the integration of two major themes seen in Jennifer's paintings; namely, the human figure and still life. A geometric structure is organized in the center of the painting where we find both fragments of objects that we can recognize — vases, flowers, chairs — along with purely abstract forms. This same structure could easily be interpreted as a representation of a Chinese garden, which is typically organized in a complex geometrical composition. The noble purple background is cleverly enhanced by green ochre and cold gray. The woman — easily presumed to be of Asian ancestry, given the tight bun and kimono — busily walks away from the table towards the outer boundaries of the canvas.

Of course, Jennifer is not the only European artist to have been inspired by the Orient. An entire artistic movement emerged as Bonaparte returned from Egypt with unimaginable treasures. In fact, several events facilitated the passage to the Orient in the 19th century, including the independence of Greece and the decline of the Ottoman Empire. Travel conditions improved considerably and it became possible for artists to visit previously unreachable lands. From Ingres to Delacroix — with his Algerian cavalry — to Gérôme, Matisse, Gauguin and Picasso, the Eastern world has long been an endless source of inspiration. It is intriguing to see the way the Orient led to the display of deep fantasies, each artist projecting his own personality and desires. In Ingres, we find the ambiguous eroticism of harems; in Delacroix, we see a return to a primal and animalistic energy; for Gauguin, the discovery of Tahiti — where the intense sun plays with shadows and bright colours — enabled him to both explore fauvism and escape his European obligations.

As for Matisse, he made several trips to Morocco between 1913 and 1921. He explored the African light, which he had heard so much about but was barely able to explore during his trip to Algeria. Visible shifts in his art occurred during his stay in Tangier: an increasing abstraction of form, the arrangement of objects as separate entities and the increasing use of black in his paintings. Like Matisse, Jennifer also revisits the same destinations through works such as *Rouge Marocain* and *Fleurs dans un Vase Marocain*. In the latter, we see extensive use of black and red, as well as a particular concern for pattern, which is finely illustrated on the vases in both paintings. While one vase is black and decorated with a white stitch, the other stands with alternating bands of lavender and burnt red.

If we recognize the external influences the East had on Jennifer and other English painters, such as Leighton and Waterhouse, it is important to first define what character-

du Cornouaillais Peter Lanyon, recelant des traces de cette relation avec la mer et le rivage. Finalement, la peinture anglaise s'enfonce dans la chair : torturée chez Bacon, lourde chez Freud et tuméfiée chez Saville.

Malgré les immenses transformations que l'époque postmoderne a fait subir à la peinture anglaise, il subsiste quelque chose du sentiment ancestral pour le paysage, de l'ancienne rébellion romantique, du sens de la ligne et d'une certaine réserve dans la couleur. Pour Jennifer, la peinture anglaise sous-entend certaines préférences quant aux sujets, tels que les animaux (les chevaux, symboles de noblesse et de la classe ouvrière à la



Fleurs dans un Vase Marocain (2009), Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen, 36" × 36"

fois) et évidemment les jardins et les fleurs. Elle souligne qu'il y a quelque chose de typiquement anglais dans cette préoccupation pour son logis, dans la manière de le décorer et dans l'importance accordée à l'intérieur qui représentent autant de symboles d'individualité. Où la peinture française se préoccupe des sensations, la peinture anglaise met l'accent sur les objets.

izes English painting. It seems that in many countries art advances through schools of collective thought, whereas English art is mainly celebrated through individual talents. With Hogarth, we see English painting representing the full spectrum of social life; with Gainsborough, it expresses the heart of the poetic sensibility; with Constable



Rouge Marocain (2010), Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel, 8" × 6"

and Turner, it portrays landscape with a sense of patriotic vanity and from a Romantic perspective. More recently, nature is morphed through heavy abstraction, as in works by the Cornish painter Peter Lanyon, whose paintings are clearly influenced by the relationship between the sea and the shore. Furthermore, English painting explores the subject of flesh — tortured in Bacon, heavy in Freud and swollen in Saville.

Despite the enormous transformations that English painting underwent during the postmodern era, we still find traces of its past: the appreciation of the landscape, the remnants of the Romantic rebellion, and the way English painters use the line and treat colour. For Jennifer, English painting implies inherent preferences for subjects such as animals, especially horses — a symbol for both the nobility and the working class — and of course for gardens and flowers. She stresses that interior decoration and the importance of inside space are typical English concerns, which in turn represent symbols of individuality. While French painting is typically concerned with sensations, English painting focuses on objects.



Danube Blue and Yellow (2011), Huile sur toile/Oil on canvas, 36" × 36"

LE RETOUR

Ce qui est grand dans l'homme c'est qu'il est un pont et non un but : ce qu'on peut aimer dans l'homme, c'est qu'il est une transition.⁸

L'Éternel Retour représente le mythe fondamental de la pensée de Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. De même, la démarche artistique de Jennifer sous-tend ce cycle des renaissances. À cet égard, autour de 2008, elle décide de reprendre pour sujet l'homme, après l'avoir délaissé pendant plus de vingt ans. Tout d'abord, soulignons que les circonstances entourant cette fracture dans la peinture de Jennifer au tournant des années 90 demeurent nébuleuses. En quelques mois seulement, les personnages désertèrent ses tableaux pour faire place, en premier lieu, à des flots de couleurs encore inarticulées et qui, avec le temps, se matérialiseront en natures mortes telles que nous les connaissons aujourd'hui. En dépit du bouleversement de l'expérience, il serait d'une navrante simplicité que de chercher à expliquer un processus complexe et un changement radical dans le style de Jennifer uniquement par le décès de son époux. En contrepartie, cette métamorphose dans sa peinture n'était pas non plus le fruit d'une décision consciente. Jennifer n'a jamais vraiment choisi d'abandonner la figure humaine : suivant la mort de son mari, il y a d'abord eu ce dégoût, de la peinture comme du reste, puis la fatigue et la lassitude. Plusieurs mois plus tard, lorsqu'elle reprit le pinceau, ce fut pour appliquer la peinture sans apparente logique, simplement pour remplir le canevas de verts et de bleus profonds. Or, avec le temps, des formes apparurent; tout d'abord dissimulées dans la masse de peinture, puis émergeant de la matière en ensembles ordonnés, sous forme de nature morte. Alors qu'elle n'avait plus aucune ambition pour la peinture, Jennifer fit la rencontre de Jacques et Helen Bellefeuille, propriétaires de la Galerie de Bellefeuille. À l'époque, ils trouveront en Jennifer l'artiste idéale pour inaugurer leur nouvelle galerie, située sur l'avenue Greene à Westmount. Grâce à leurs encouragements persistants et leur immense ardeur au travail, Jennifer retrouva l'énergie de préparer une exposition qui paraîtra à l'Automne 1994. Ce fut le point de départ d'une longue et fructueuse relation qui persiste encore à ce jour avec les gens de la Galerie de Bellefeuille. Jennifer présenta avec eux six expositions solos (1994, 1998, 2003, 2006, 2009 et 2011) et participa à plus d'une vingtaine d'expositions de groupe, notamment dans le cadre d'événements internationaux comme la *Toronto International Art Fair (TIAF)* et la foire d'Art de *Chicago Contemporary and Classic*.

THE RETURN

What is great in man is that he is a bridge and not a goal; what can be loved in man is that he is a *going-across* and a *down-going*.⁸

The eternal recurrence is the fundamental myth in Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra*. Similarly, Jennifer's artistic process is constantly perpetuated by this cycle of rebirth. With this in mind, it is no surprise that in 2008 she took on the human figure after abandoning it for almost twenty years. It is important to note the circumstances surrounding the two-decade long gap that began in the early '90s, when, within just a few months, the characters that once filled the canvases were replaced with waves of inarticulate colours, which eventually evolved into the still life that we know today. Despite the heartbreaking experience of losing her husband Nicholas in 1992, referring strictly to his death would result in a simplified explanation of the radical and complex change in Jennifer's artistic style. In truth, this transformation was not a conscious reaction or premeditated decision, and so Jennifer never really chose to abandon the human figure. Nicholas' death brought about intense feelings of aversion, for painting and everything else, along with endless fatigue and weariness. When she was finally able to take hold of a brush several months later, it was only to apply paint in no apparent logic, causing her to fill the canvas with greens and dark blues. Over time, shapes appeared — at first hidden beneath the mass of paint, and then emerging from the structures of arranged objects — in the form of still life.

It was then, at a time when she no longer had any real ambition for painting, that Jennifer met Jacques and Helen Bellefeuille, the founding owners of Galerie de Bellefeuille. To them, Jennifer was the ideal artist to present at the launch of their new gallery on Greene Avenue. With the Bellefeuilles' persistent determination and immense hard work, Jennifer found the energy to prepare paintings for an exhibition that was scheduled for the fall of 1994. This was the very start of a continuing and fruitful relationship between Jennifer and the Bellefeuilles. Jennifer presented six solo exhibitions (1994, 1998, 2003, 2006, 2009 and 2011) with them and participated in over twenty group exhibitions, including those held through international events like the *Toronto International Art Fair (TIAF)* and the *Chicago Contemporary & Classic*.

Nietzsche's eternal recurrence is related to a particular feeling that accompanies an early recognition of what does not yet exist. Similarly, Jennifer Hornyak pursues

L'Éternel Retour de Nietzsche est lié au pressentiment : c'est la reconnaissance anticipée de ce qui n'est pas encore. De la même façon, Jennifer Hornyak, cherche à retrouver dans ses tableaux des formes connues, familières et tente de recréer des tableaux inédits. Elle tend vers le tableau parfait, cette nouvelle façon de peindre qui l'habite, mais qui lui échappe à la fois. Cette quête inachevable la suit à chaque instant, la maintient éveillée la nuit, non pas d'angoisse, mais plutôt d'expectative, comme si à chaque instant elle se trouvait si près de l'atteindre. Cependant, cette quête est ponctuée de moments graves. Après quoi, le poids de cette immuable quête s'alourdit sur les épaules de Jennifer alors qu'elle subit épisodiquement des périodes de haute exaltation et de profondes déceptions. Vite las de ces trouvailles de la veille, elle se remet inlassablement à l'œuvre tel Sisyphé au pied de la montagne.

Retrouver chaque jour la gravité du commencement; l'incertitude du commencement; l'acquiescement du commencement.⁹

Depuis près de trente ans déjà, Jennifer Hornyak traite sa peinture de façon impitoyable, jugeant sévèrement ses œuvres passées et éprouvant le même malaise que nous ressentons parfois en relisant les pages d'un vieux journal intime. Il n'est pas rare que des artistes éprouvent cette même aversion envers leurs premières œuvres, cherchant même à en dissimuler l'existence. Citons à titre d'exemple l'auteur tchécoslovaque Milan Kundera qui, lors de son entrée dans la Pléiade, exigea que plusieurs de ses textes de jeunesse, notamment certains essais pamphlétaires, soient exclus de l'édition définitive. À l'opposé, il est impossible pour Jennifer de contrôler son œuvre ainsi : ayant joui d'un certain succès commercial dès ses débuts, les œuvres qui lui servirent de plate-forme d'apprentissage furent mises en circulation. Elle ne parvient pas à masquer son profond malaise lorsqu'elle croise certaines de ces toiles qui font, aujourd'hui, souvent partie de prestigieuses collections. « Il faut toujours se réserver le droit de rire, le lendemain, de ses idées de la veille »¹⁰, disait Voltaire.

L'Éternel Retour est également revisité par le compositeur Philippe Glass dans ses pièces circulaires qui se prolongent sans fin. Imaginons pouvoir tordre l'une de ses pièces, telles que *Satyagraha, Act 3* pour en joindre la fin et le début en une boucle, alors la musique continuerait sans fin, dans un cercle de musique infinie. Jennifer effectue cette torsion, joignant sa peinture actuelle avec celle qu'elle faisait au début de sa carrière. En réactualisant aujourd'hui les thèmes chéris d'autrefois, Jennifer complète la boucle. De cette manière, elle nous laisse contempler son œuvre non pas linéairement,

familiar shapes by recreating them in unexplored forms. With this method she aims to create the perfect painting, an ideal form she both strives for and recognizes as being out of reach. She continues on this never-ending quest as she lies awake at night, from anticipation more than anxiety, as though at any moment she could finally grasp the unattainable. At times, this quest is punctuated with serious moments. Its weight sits on Jennifer's shoulders as she experiences episodes of heightened emotions. The feeling that she has reached the end of the quest is quickly replaced with the profound disappointment of realizing that she is perpetually at the beginning of it. Soon, already bored from the previous day's findings and recognizing the Sisyphean fate that she has subscribed herself to, Jennifer returns to the task by surrendering herself to her work.

Find in each day the seriousness of the beginning, the uncertainty of the beginning, the acquittal of the beginning.⁹

For more than thirty years Jennifer Hornyak has assessed her paintings with unforgiving judgment, leaving her to experience a similar discomfort that is felt by most when revisiting pages of an old diary. It is quite common for artists to feel some aversion towards their earlier works, sometimes even going to great lengths to conceal their very existence. Take for example Czech author Milan Kundera, who, upon being notified of his entry into the Pléiade, insisted on the exclusion of several political pamphlets that he wrote early in his career. Conversely, it is impossible for Jennifer to control the exposure of her past paintings seeing as how a number of her earlier pieces were instantly put into circulation. While she feels fortunate to have experienced some commercial success at the start of her career, she cannot hide her deep unease when encountering some of the paintings that are now part of prestigious collections.

You must always reserve the right to laugh today what was thought of yesterday.¹⁰

The eternal recurrence is riveted by Philip Glass' circular compositions. Imagine twisting a piece like "Satyagraha Act 3" in such a way that the end and the beginning meet, thereby creating an endless musical arrangement. Jennifer also engages in a similar type of twisting by joining her current paintings with the works she created at the beginning of her career. She completes the loop by reviving cherished themes of the past. In this way, we are left to contemplate her work in a circular rather than linear fashion.

soit du début à la fin, mais de façon circulaire, comme la manifestation d'un cycle.

Même si la peinture de Jennifer évolue avec le temps, ses tableaux partagent tous une certaine parenté. Ils sont des variations sur un même thème : il lui serait possible de continuer à peindre les mêmes fleurs et les mêmes natures mortes, à l'infini, ne modifiant qu'une forme ou une couleur d'un tableau à l'autre. Cette façon de créer rappelle la pièce *Spiegel im Spiegel* du compositeur Estonien Arvo Pärt. Cette musique est composée suivant un arrangement algorithmique : d'une mesure à l'autre, la mélodie est répétée rigoureusement, mais déplacée diatoniquement de manière ascendante ou descendante, reprenant le thème à l'infini. La pièce se déroule dans une quasi-répétition du motif. Cependant, nous constatons avec surprise que le thème du départ, légèrement modifié à chaque mesure, est complètement transformé lorsque la pièce se termine. Pourtant, aucune rupture n'est sentie : la modulation s'est faite en douceur, à l'insu de l'auditeur. Nous retrouvons ce même glissement à l'intérieur des œuvres de Jennifer. Si nous

Although Jennifer's techniques have changed over time, her paintings are ultimately variations of the same theme. It is quite possible to paint the same flowers and the same still life, to infinity, by replacing an object or a colour with another. This method reminds us of the musical piece "Spiegel im Spiegel" by Estonian composer Arvo Pärt. This piece is composed through an algorithmic arrangement — from one measure to the next, the melody is repeated but moved diatonically, in an ascending or descending shift, and in an endless manner. The entire piece is an ongoing repetition of the exact same pattern; however, we note with surprise that the melody, slightly modified within each measure, is completely transformed by the end of the piece. Still, no rupture is felt; the modulation is so smooth that the listener barely hears the shifts as they take place. We find the same shift within Jennifer's works. If we organize select paintings of flowers — produced between 2002 and 2011 — in a logical progression of colours and forms, we notice how Jennifer tends to paint in the same melodic line. Moving from one canvas to the next, we detect subtle changes in the background



1



2



3

organisons quelques tableaux de fleurs, réalisés entre 2002 et 2011, dans une progression logique de couleurs et de formes, nous remarquons la façon dont Jennifer arrive à peindre différentes propositions de la même ligne mélodique. D'un tableau à l'autre, il arrive que la couleur de l'arrière-plan change, glissant du turquoise clair au vert émeraude pour finalement se rompre dans un vert acide. Ou peut-être est-ce les fleurs qui passent du crème au rose, au corail puis à l'orangé? Les objets se

colour, slipping from light turquoise to emerald green and finally souring into acid green. The flowers also stir in and out of colours, going from cream to pink and coral to orange. Objects move on the surface of the canvas through an array of checkered, dotted and herringbone patterns.

Working with small formats is a major challenge for an artist. Some painters use large canvases, thinking vastness will necessarily equate to a strong impact, much like a

déplacent sur la surface de la toile, et nous voyons naître sur certaines œuvres des motifs de tout genre : quadrillés, chevrons et pointillés.

Travailler de petits formats constitue un grand défi pour un artiste. Certains peintres utilisent de grandes toiles, croyant ainsi donner plus d'impact à leur peinture, à la manière d'un musicien novice qui joue plus fort afin de marquer l'intensité dans son jeu. Malgré leur petite taille, les miniatures que Jennifer peint depuis 2001 possèdent une présence physique indéniable, un poids extraordinaire et sont lourdement chargées de matière et de couleur. Ces petites œuvres représentent de véritables bijoux : elles se laissent apprécier individuellement, certes, mais plus encore lorsqu'elles sont considérées dans leur ensemble. De cette répétition se manifeste quelque chose d'intrinsèque à Jennifer, car dans chaque pot de fleurs se trouve une partie d'elle : « Peu importe si

novice musician who plays louder in order to convey intensity. Despite their size, the miniature works of art that Jennifer has painted since 2001 have a profound physical presence, and bear an extraordinary weight from loads of texture and colour. These small pieces are real gems. Each deserves individual consideration, of course, but their significance is deepened even more so when observed together. The aforementioned mode of repetition is a seemingly intrinsic element of Jennifer's creativity, and it is portrayed once again through the varying contours of the flowerpots. "Regardless of my intentions, the final shape of each flowerpot is a direct reflection of my mood. The objects may be the same, but how I paint them entirely depends on how I feel about the world that day."

Finally, we return to the Nietzschean symbol of the bridge that evokes the transitive nature of things, and which is a perfect metaphor for Jennifer's creative process.



4



5



6

j'en ai l'intention ou non, la forme finale de chaque pot de fleurs est une réflexion de mon humeur. Les objets sont les mêmes, mais la façon dont je les peints dépend entièrement de ce que je pense du monde ce jour-là».*

Finalement, le pont de *Thus Spoke Zarathustra* qui évoque la nature transitive des choses représente une

Far beyond the depths of her celebrated work — presented, observed, loved and criticized — the sum of her craft is buried under impenetrable layers of paint. The unseen paintings, which were granted a fleeting appearance in Jennifer's path, influenced — and may have even had a more profound affect — all of her exhibited works.

* Traduction libre de l'anglais.

métaphore parfaite du processus créatif de Jennifer. Bien au-delà des tableaux terminés, exposés, vus, aimés et critiqués, il y a la somme de toutes les œuvres enfouies sous les couches de peinture. Ces œuvres, qui n'ont jamais vu le jour et qui n'étaient que temporaires dans la trajectoire de Jennifer, ont nourri celles qui les ont succédées et auront eu une importance encore plus profonde que toutes les œuvres finales. Car, outre le résultat de l'œuvre (la destination) c'est le processus (le pont) qui prévaut. L'œuvre finale n'est jamais considérée ni au départ ni même en cours de production, mais plutôt constatée lorsqu'elle se manifeste. Une ligne en appelle une autre, une couleur en suggère une autre : c'est ainsi que le tableau se construit progressivement. Après toutes ses années à tenter d'atteindre ce tableau parfait qu'elle imagine et qui lui échappe, force est d'avouer que le chemin pour s'y rendre aura peut-être été l'essentiel de cette quête.

Ultimately, it is always the process, and not the result of relentless work, that will prevail. The form of a painting is never seen at its inception or even during production, but found only as it occurs. A line leads to a curve and a colour spreads into a plethora of hues, gradually bringing life to the canvas. After all of these years of striving for that perfect painting, fearing that its unimaginable form will somehow escape, it must be admitted that the path towards it is the heart of her quest.



7



8



9



10



11



12



13



14



15

Pages précédentes/Previous pages:

1. *White Flowers with Pear* (2010), Huile sur lin sur panneau de bois/Oil on linen on wood panel, 10" × 10"
2. *Petit Vase avec Turquoise* (2005), Huile sur toile/Oil on canvas, 16" × 16"
3. *Pink and Green* (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 10" × 10"
4. *Pink Flowers with Blue Vase* (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 12" × 12"
5. *Pink Flower in Dark Vase* (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 10" × 10"
6. *Fleurs Crème* (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 10" × 10"
7. *Blue Mood* (2011), Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel, 10" × 10"
8. *Pink with Black Vase* (2011), Huile sur toile/Oil on canvas, 10" × 10"
9. *Blue with White Spots* (2011), Huile sur toile/Oil on canvas, 8" × 12"
10. *Lady Pink* (2011), Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel, 9 1/2" × 6 1/2"
11. *Fleurs Irlandaises* (2011), Huile sur lin/Oil on linen, 10" × 10"
12. *Pink with Green and Blue* (2011), Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel, 8" × 10"
13. *Pink with Sage Green* (2011), Huile sur lin/Oil on linen, 10" × 10"
14. *Petites Fleurs avec Vert Bleu* (2011), Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel, 10" × 10"
15. *Fleurs avec Rouge Ocre* (2009), Huile sur toile/Oil on canvas, 8" × 10"

I never tire of coming and going,
death never closes my way with a stone,
I never weary of being and non-being.

Sometimes I ask myself: where did they come from—
Was it father or mother or mountains
That left me the debts to the mineral kingdom,

These threads from a fiery sea?
All I know is: I keep moving, I move to be moving,
I sing because I sing because I sing.¹¹

Éviter tout ornement

LA COULEUR

D'un simple coup d'œil à travers la porte entrouverte, nous ne pouvons qu'être frappés par la mosaïque de couleurs et de textures qui décore l'intérieur de la demeure de Jennifer Hornyak. Plutôt qu'un exercice d'ordre ou d'harmonie, la pièce offre un spectacle éclectique de formes et de couleurs qui s'entrechoquent. Chaque mur est méticuleusement couvert de peintures, de gravures et de photographies. Juste au-dessus du foyer est déposé un superbe dessin de Nicola Hicks, à côté duquel se trouvent plusieurs petits tableaux, dont une émouvante eau-forte de Tom Hopkins. L'œil errant, nous voyons bien plus que nous ne pourrions retenir, et puis, nous constatons avec incrédulité que derrière la porte entrebâillée du sous-sol est accroché un intrigant tableau de Peter Hoffer. Toutes ces œuvres collectionnées avec goût, mais sans apparente cohésion, constituent un éloquent témoignage de l'esthétisme qui habite Jennifer. Un angle retiré du salon est utilisé comme sanctuaire littéraire, où deux hautes bibliothèques renferment romans, biographies, guides de voyages et anciens ouvrages législatifs. Dans un espace plutôt contigu sont disposées six ou sept chaises, toutes de provenances diverses, placées convivialement. Jennifer dépose sur le coin d'une table deux délicates tasses de porcelaine anglaise, expliquant que son père les avait autrefois offertes à sa mère à l'occasion de leur mariage; elle y verse une brûlante tisane au citron qui embaume immédiatement l'air. L'après-midi s'écoulera à fouiller parmi de vieilles piles de photos jusqu'à alors laissées en jachère. En ouvrant un des épais albums, quelques portraits s'en échappent. Elle se saisit de l'un d'eux, pris au même moment où elle vendait sa première peinture : nous la voyons avec ses trois enfants dans l'ancienne demeure familiale. Alors que, quelques années auparavant, Jennifer avait cessé d'exercer son art pour s'occuper de ses enfants, ces derniers étant maintenant tous en âge d'aller à l'école, elle avait pu se remettre à peindre. Cependant, jamais elle ne regretta sa décision de mettre en veille sa carrière le temps d'éduquer ses enfants. Certes, la situation apparaissait bien différente pour les femmes de ce temps; en y repensant, elle ne peut que candidement avouer : « Ce n'était pas tellement un choix. C'est ainsi que la vie était. »* Mais,

Pursuing Unadorned Beauty

COLOUR

With just a quick glance from the doorway, we are instantly struck by the mosaic of colours and textures that decorate Jennifer Hornyak's home. Rather than implementing an air of order or harmony, Jennifer's décor comes together in an eclectic clash of shapes and colours. Each wall is meticulously covered with paintings, engravings and photographs. An outstanding drawing by Nicola Hicks hangs just above the mantelpiece where it is surrounded by several small paintings, including a poignant etching by the late Tom Hopkins. The wandering eye — seeing much more than the mind could ever remember — notes the intriguing Peter Hoffer painting hanging right behind the basement door. All of these works have been collected with taste, but without any apparent cohesion they hang as an eloquent testimony to Jennifer's aesthetic. The far corner of the living room is used as a literary sanctuary, where two elaborate wooden shelves hold a small collection of novels, biographies, travel guides, and ancient law books. Six or seven chairs, each of a different pattern, are dispersed about in a fairly modest space, giving the room an inviting atmosphere. Jennifer places two fragile bone china cups on the corner of the table while mentioning that they are the same ones her father had given her mother as a wedding gift. She fills them with hot lemon tea, the scent of which immediately pervades the room. This particular afternoon will be spent looking through old photographs that she hasn't turned to in seemingly forever. As she opens one of the heavy albums, a few stray photos escape and fall to the floor. She picks one of them up; a portrait of her and her three young children in their old family home, taken around the same time she sold her first painting. By then, the children were all in school and Jennifer had begun painting again. She never once regretted postponing her career in order to raise her three children at home. Admittedly, the situation appeared quite different for women at that time, and in retrospect, Jennifer candidly admits that the decision was an easy one to make: "It didn't feel like a choice. That's how life was." The impulse she had to embrace motherhood far outweighed the immediacy of pursuing her artistic passion. Although very little painting was done for almost a decade after she arrived in Montreal in 1961, Jennifer always knew she

l'instinct qui la poussa à s'occuper de l'éducation de ses enfants surpassa amplement l'envie de poursuivre sa passion. En outre, même si elle ne put produire que bien peu de peinture dans les premières années qui ont suivi son arrivée à Montréal en 1961, Jennifer savait qu'elle y retournerait lorsque le temps serait venu. Et ce moment arriva au début des années 70, à l'âge de 33 ans, lorsqu'elle s'inscrivit au Baccalauréat des Beaux-arts de l'université McGill. Avant même d'avoir terminé ce programme, elle participa à de nombreux ateliers au Centre des Arts *Saidye Bronfman*, étudiant aux côtés de Yehouda Chaki et Seymour Segal. Elle suivit aussi des séminaires, dont un au Vermont, sous la guidance de professeurs tels que Stanley Boxter, Elmer Bishop, Georges McLean et Tom Butters.

Pendant les années 80, les œuvres de Jennifer Hornyak gravitaient autour de la figure humaine, avec de rares incursions dans le paysage et la nature morte. C'était une peinture de fascination pour *l'Autre*, pour ses interactions avec les humains, mais surtout pour ce qu'il



Amour Possessif (1987)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 41"

a déjà été. Elle portait un intérêt particulier pour les protagonistes vieillissants et oubliés, dont la compagnie était probablement fort prisée autrefois, mais qui désormais embarrassait et ennuyait. C'était en outre une peinture de scènes bourgeoises, de bals, de fêtes et de soirées mondaines, excepté que ces tableaux narraient des instants précis, de petits récits universels : le regard

oblique d'un amant jaloux, la tendresse maladroite d'un vieillard pour son épouse de longue date ou le rire forcé de quelques convives devant un interlocuteur ennuyeux. Le regard de Jennifer y était parfois affectueux, parfois voyeur, mais jamais moralisateur.

En questionnant Jennifer à propos des œuvres de cette période, elle insiste sur l'importance du contexte dans lequel elle peignit ces scènes. Elle raconte avec émotion la façon dont la peinture lui permit d'entrer en contact avec les gens. D'autant qu'à son arrivée au Canada, au début des années 60, elle ne connaissait presque personne. Lors de ses temps libres, Jennifer, cahier de croquis sous le bras, errait et découvrait les rues de

would return to her craft when she was ready to. That time came in the early '70s at the age of thirty-three, at which point she enrolled in the program of Fine Arts at McGill University, only to leave it uncompleted a year later. Soon after, Jennifer began participating in workshops at The Saidye Bronfman Centre for the Arts, where she was a student to Montreal artists Seymour Segal and Yehouda Chaki. She also attended seminars in Vermont, with artists such as Stanley Boxter, Elmer Bishoff, George McLean and Tom Butters.

During the '80s, Jennifer Hornyak's works revolved around the human figure, with occasional forays into the landscape and still life. This focus stemmed from her



The Golden Wedding (1987)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 36"

fascination in painting the Other as it indulged in interactions, and also as it had once been. Jennifer showed a particular interest in the aging and forgotten protagonist, one whose company may have been desired in the past, but which has now grown stale and unwanted. There was also painting of bourgeois scenes, dancing, and social gatherings, except that these pieces portrayed precise

moments and small universal narratives: the sidelong glance of a jealous lover, the fragile tenderness an old man extends to his wife, or the forced laughter guests offer a boring speaker. Jennifer's gaze was sometimes affectionate, sometimes voyeuristic, but never preachy.

When asking Jennifer about the works of this period, she stresses the importance of the context in which she painted these scenes. She remembers earnestly how painting allowed her to connect with people. This was especially true when she first arrived in Canada in the early '60s and knew virtually no one. In her spare time, Jennifer quickly discovered the streets of Montreal through day-long strolls and aimless wandering, always equipped with a sketchbook tucked beneath her arm. At some point in the day she would ask a random passerby to spare a couple of minutes to act as a model so she could sketch their portrait. The shy strangers' astonishment and embarrassment were quickly replaced by intrigue, and it was not unusual that they would fill those few minutes with stories and personal anecdotes. Lives were divided and

* Page précédente Traduction libre de l'anglais.

Montréal. Elle finissait toujours par aborder un passant au hasard pour lui demander de poser quelques minutes, en tant que modèle et lui permettre ainsi d'esquisser son portrait. Dès lors, l'étonnement et la gêne faisaient rapidement place à la curiosité; il n'était pas rare, en vérité, que les quelques minutes s'étirent et que la pose s'accompagne d'histoires et d'anecdotes personnelles. Des fragments de vies étaient alors partagés : le souvenir de personnes laissées derrière, des récits d'exils, de regrets, mais aussi de joies, d'amour et d'espoir. Tout comme plusieurs de ses modèles, Jennifer était loin de sa terre natale et elle cherchait à trouver sa place dans ce nouveau pays qu'elle tentait d'appivoiser.

Le plaisir de dessiner les passants persista plusieurs années. Avec la rencontre de Nicholas Hornyak, un jeune ingénieur hongrois qu'elle épousa, elle fera la connaissance de toute une communauté qui influencera considérablement sa peinture. Dans cette collectivité hongroise, elle découvrit notamment des gens affables et joyeux, amoureux d'art et de réjouissances. Cependant, elle partagera également avec eux ce sentiment de déracinement et d'attachement à sa culture : cette tristesse, celle de n'être jamais réellement chez soi, ni dans son pays d'origine où tout a changé depuis le départ ni dans sa terre d'accueil où nous ne demeurons toujours, malgré nous, qu'un étranger. Ce sont ces gens que nous retrouvons dans ses tableaux des années 80. Encore aujourd'hui, Jennifer souligne avec gratitude que son mari Nicholas et la communauté hongroise lui permirent alors de se sentir chez elle, ici à Montréal, même à plus de 5000 km de l'Angleterre.

De ses premières œuvres, surtout caractérisées par une peinture directe et honnête, jusqu'à ses tableaux plus récents, la recherche esthétique de Jennifer s'est raffinée. Elle délaisse en effet peu à peu la séduction des amalgames simples pour chercher dans les sentiers inexplorés une beauté plus rare, toute silencieuse et qui se révèle doucement. Il y a de ces goûts, moins faciles et résolument impopulaires qui ne se développent qu'avec le temps et qui viennent remplacer, par une appréciation des accords complexes et des couleurs humbles, les fascinations juvéniles pour les gratifications instantanées. Jennifer est désormais attirée par un esthétisme plus fin, tel qu'il peut se trouver dans ces moments de silence qui passeraient inaperçus, mais qui, lorsque proprement soulignés, révèlent des qualités insoupçonnées.

Une appréciation comparable pour le « négligé » se retrouve dans *Le Marchand de Venise* où Shakespeare met en place les éléments typiques d'une intrigue pétrarquiste dans laquelle s'entrechoqueront drame familial et comédie de mœurs. En effet, dans cette pièce,

relieved: memories of those left behind, and tales of exile and regret, but also of joy, love and hope, were all recollected. Like many of her models, Jennifer was far from her homeland and trying to find her place in a new country. An empathetic ear allowed for each of these personal stories to swim its way through Jennifer's fingertips and onto her pad.

The pleasure in sketching strangers would persist for many years, but her marriage to Nicholas Hornyak would lead her into an entire community who would greatly influence her painting. The Hungarian community, consumed with people who she found incredibly friendly and cheer-



Untitled (c. 1985)
Mine sur papier/Pencil on paper
8" x 5"

ful, was fond of art and celebration. Unexpectedly, Jennifer also found solace within this community. With them she shared a sense of displacement, one that sprouts from a rejection of one's origins while being so deeply attached to what was left behind. There was also a sadness of never feeling truly at home; the native country — instead of persisting as 'home' — becomes a place where everything has changed since leaving it, and the chosen country is a place where the newcomer will

always be a foreigner. These are the people that are embodied in her paintings from the '80s. Even today, Jennifer notes with gratitude that Nicholas and the Hungarian community made Montreal feel like home, despite it being more than 5000 kilometers away from England.

There has been an obvious shift in Jennifer's aesthetic from her earlier works, which were painted with a direct honesty, to her more recent paintings. She gradually abandoned the seduction of simple charm by searching for rare beauty, as it lay silently or turns slowly in unexplored paths. Some tastes grow with time as they replace the inclination for instant gratification with an appreciation for complex arrangements of humble colours. Jennifer is now drawn to a finer aesthetic — as it may be found in those precise moments that go unnoticed — which, when brought into the limelight, reveal the most unexpected qualities.

A similar type of appreciation for the un-glorified is seen in *The Merchant of Venice*. Shakespeare sets up the

le personnage de la jeune Portia doit soumettre ses prétendants, selon les dernières volontés de son père, à un test afin de déterminer lequel pourra réclamer sa main. Elle les fait donc choisir parmi trois coffres celui qu'ils croient contenir son portrait. Les coffres ne se distinguent que par leur éclat puisque l'un est fait d'or, l'autre d'argent et le dernier de plomb. Naturellement, les deux premiers aspirants sont attirés par les coffres représentant les valeurs les plus nobles : l'or comme symbole de richesse et l'argent comme témoin de leur vertu. En fait, tous s'y méprendront, car le portrait de Portia se trouve dans le vulgaire coffre de plomb. Tous, jusqu'au jeune Bassanio qui, dans un long périple oratoire, compare l'or, l'argent et le plomb, pour finalement choisir la poétique *discordia concors*. Il se montre ainsi maître de la véritable éloquence : celle qui se moque de l'éloquence.

Ainsi, l'ornement n'est que le ravage trompeur
De la mer la plus dangereuse [...]
C'est pourquoi, or clinquant,
Dur pain du roi Midas, je ne veux pas de toi,
Ni de toi, pâle et vulgaire esclave
Qui va d'un homme à l'autre; mais toi, toi maigre plomb,
qui menace plus que tu ne promets,
ta douce pâleur me touche plus que l'éloquence (...)¹¹

À l'instar du personnage de Bassanio, Jennifer opte pour la véritable éloquence en ne cherchant la beauté non pas dans l'or clinquant ni dans l'argent sacré, mais plutôt dans l'austérité du plomb. Ce qui désormais émeut, c'est la façon dont l'ocre vert, placé contre le gris, le transforme en rose pâle et comment le sépia calcine les rouges et métallise les bleus. Plus jamais il n'est possible ensuite de revenir en arrière, de plaquer un rouge carmin contre ce bleu d'outremer et de s'émerveiller comme autrefois de tant de chatoiement. Certes, il y a un risque à composer avec ces notes, à tenter d'extraire des couleurs les plus éteintes ce qui leur reste de lumière. Or, Jennifer croit que ce risque en vaut la peine; elle cherche à rendre avec sincérité ce qu'elle voit, en évitant tout ornement qui, d'usage, accessoirise impunément toute forme de simplicité. Ces couleurs qu'elle utilise, toutes sévères soient-elles, portent la marque du temps qui passe : nous voyons dans chacune d'elles le chemin qu'elles ont parcouru avant de trouver leur finalité. C'est ainsi que lorsque nous regardons ce bleu gris, nous comprenons qu'il était naguère un bleu très clair qui, par osmose, échangea avec les couleurs avoisinantes ses teintes contre les leurs. Jennifer peint des formes qui sont en relation les unes avec les autres et qui, comme elle, ont été façonnées par le temps et la mémoire. Sa fascination pour les teintes imparfaites lui vient peut-être de ses propres souvenirs qui l'ont amenée à apprécier ces moments immobiles, emplis de

plot by combining the typical elements of a Petrarchan family drama with those of a comedy of manners. In this play, a young and beautiful Portia is surrendered to three potential suitors, each of whom are bound by the will of her father. In order to determine which suitor will claim Portia's hand in marriage, they must choose from three chests, only one of which contains her tiny portrait. There is nothing distinguishable about the chests aside from their glimmer; one chest is made of gold, the other silver, and the last of lead. Naturally, the first two suitors are immediately attracted to the chests that seem to represent the most esteemed qualities; the trunk of gold is seen as a token of propriety, and the trunk of silver as a symbol of virtue. Everyone will misunderstand the test — Portia's portrait rests in the truck of lead — except for Bassanio, who in a fluid speech comparing gold, silver and lead, eventually chooses the *discordia concors*. The young suitor proves himself to be the master of true eloquence, which in itself mocks the eloquent:

Thus ornament is but the guiled shore
To a most dangerous sea
[...] Therefore, thou gaudy gold,
Hard food for Midas, I will none of thee;
Nor none of thee, thou pale and common drudge
'Tween man and man: but thou, thou meagre lead,
Which rather threaten'st than dost promise aught,
Thy paleness moves me more than eloquence [...]¹²

Like Bassanio, Jennifer chooses to seek true eloquence not in the allure of gold or in the sacredness of silver, but in the austerity of lead. What now moves us is the way



Avalanche de Blanche (1994), Huile sur toile/Oil on canvas, 48" × 40"



Flowers de Vancouver (1994), Huile sur toile/Oil on canvas, 50" × 43"

silence. Elle porte toujours en elle la trace de ces longues nuits, lorsqu'encore enfant, sa famille se réfugia dans un petit cottage en campagne pour fuir les bombardements nocturnes de la *Luftwaffe*. L'étroite maison, sans eau courante, appartenait à un ami de la famille et les volets devaient être fermés une fois la nuit tombée pour éviter que la lumière ne trahisse leur présence. Avec trois jeunes enfants — Gillian, Timothy et Jennifer (Rachel n'était pas encore née) —, les parents de Jennifer étaient déterminés à mener une vie normale. Le père de Jennifer, un médecin, continua à visiter ses patients, parfois dans de périlleuses circonstances, guidé seulement par la lumière d'une lampe de poche. Les jours passaient lentement alors que les enfants se promenaient librement sur la ferme.

Il est remarquable de constater comme les couleurs de Jennifer Hornyak sont devenues sévères au fil du temps alors que ses thèmes fétiches, eux, ont gardé toute leur candeur initiale. Les mêmes fleurs, oiseaux, vases et fruits composent ses natures mortes, mais ils arborent désormais des nuances rompues et s'amalgament en camaïeux de verts et de gris. Bien au-delà de la touche frivole et du papillotage des teintes si caractéristiques de ses œuvres du début des années 90, telles que *Avalanche de Blanche*, *Flowers de Vancouver* et *Red Garden*, elle cherche depuis la beauté dans les couleurs négligées et dans les combinaisons improbables : les gris froids et

gray — set against green ocher — appears as a pale pink, or the way sepia calcines red and metallicizes blue. Once the eye recognizes such unassuming beauty, it is impossible to marvel at the prettiness of simple colour combinations, like crimson red against ultramarine blue. There is an obvious risk in attempting to extract colours from what remains of their overshadowed light. But Jennifer values the outcome of this risk, and she aims to portray the sincerity of what she sees by avoiding typical ornaments. The severity of the colours she uses bear the passing of time, tracing the path traveled by each one before it settles into its final hue. When we look at her gray blue, we understand that it was once a very pale blue, which, by osmosis, exchanged tones with the surrounding colours. Jennifer paints shapes that are connected with each other, and which, like her, have been shaped by time and memory.

Perhaps Jennifer's fascination with imperfect colours is rooted in her appreciation for such quiet moments, those filled with nothing other than soft sounds and movements. Buried deep are traces of the long nights she spent as a child in a small cottage on the countryside, where her family took refuge to escape the nightly bombings of the German *Luftwaffe*. The narrow house — belonging to a family friend — had no running water, and the blackened blinds would be pulled down after nightfall so no light would penetrate the darkness outside. With three young children — Gillian, Timothy and Jennifer (Rachel was not yet born) — Jennifer's parents were resolutely determined to lead as normal lives as possible. Jennifer's father, a doctor, continued to visit his patients, sometimes at



Red Garden (1994), Huile sur toile/Oil on canvas, 52" × 48"



clairs; les terres naturelles, vertes et brûlées; les bleus glacés et d'acier; les verts acidulés, amers et profonds, comme le vert des conifères. La peinture est souvent appliquée en glacis successifs de vert tilleul et de jaune indien. Elle utilise le noir — celui de Vélasquez et de Goya, carbonisé et contagieux — qu'elle mélange de façon toute délinquante aux couleurs les plus fragiles — beiges, roses et turquoises — et qui se propage dans les jaunes comme une épidémie, les laissant acides et verdâtres, comme dans *Jaune avec Fleurs Blanches*. Nous devinons qu'au départ, l'arrière-plan de ce tableau était d'un fragile citron cadmium. Pourtant, une petite touche de noir suffit à le transformer en cet ocre vert neutre. Nous serions tentés de regretter le joli jaune d'autrefois, aujourd'hui saboté, mais ce sacrifice nécessaire permet aux quelques pétales blancs de se distinguer. C'est aussi grâce à ce même vert que nous pouvons apprécier les délicates touches de bleu qui décorent le vase.

Dans *Flowers with Blue Jay*, un geai bleu est posé sur un rectangle turquoise clair alors que le reste du tableau se décline en couleurs terreuses, du jaune et rouge ocre au brun *Van Dyke*. Cela confère au turquoise une prodigieuse luminosité et une pureté éclatante. Cette combinaison d'ocre roussi et de turquoise clair demeure pour le moins surprenante; elle stimule l'œil en offrant un spectacle peu commun.

Lorsque maladroitement maniée, la couleur peut devenir une pâtisserie écœurante, trop sucrée et trop riche. Quant à Jennifer, elle aborde cette dernière avec prudence et respect, car elle reconnaît en elle une maîtresse capricieuse. Ce respect teinté de méfiance et sa recherche des teintes essentielles l'ont poussée à explorer le monochromatisme dans certaines œuvres où les coloris sont si restreints que nous croirions regarder une grisaille. Une composition comme *Caprice* — qui puise son titre de *capriccio*, une forme libre et fantaisiste de peinture, mais surtout de musique au 17^e et 18^e siècle — montre cette volonté de ne garder que les teintes indispensables : un simple vase noir, dans lequel quelques fleurs coupées sont déposées, trône au centre d'une table habillée d'une nappe immaculée. Cette scène du quotidien baigne dans une lumière froide où les gris se déclinent en nuances de bleu. L'utilisation du noir y est remarquable : les deux lignes tirées à la verticale de part et d'autre de la table circonscrivent un plan aussi large que la fenêtre se trouvant dans la partie supérieure du tableau. Ce même plan, divisé en trois sections égales serties en leur champ inférieur d'un carré bleu, donne la réplique à cette fenêtre par laquelle nous imaginons apercevoir une colline enneigée tapissée de quelques conifères qui attendent patiemment la fin de l'hiver. Cette relation entre l'intérieur — la nature morte — et

night under perilous circumstances with just a flashlight to guide him. Days passed slowly as the children wandered through the farm freely.

There is something remarkable in Jennifer's ability to maintain the original innocence of her themes while taking on such severe shades. The same flowers, birds, vases and fruits continue to make up her still lifes, but they now sit slightly broken as the colours meld into shades of green and gray. Unlike the flickering colours seen in her works from the early '90s, such as *Avalanche de Blanche*, *Fleurs de Vancouver*, and *Red Garden*, Jennifer now seeks beauty in neglected colours and in unusual combinations: cold and clear grays, burnt and natural umbers, icy steel blues, and sour greens that are both bitter and deep, similar to the green of conifers. Paint is often applied in successive glazes of lime green and Indian yellow. She uses black — that of Velasquez and Goya, which is charred and contagious — by deviously mixing it in with the weakest tints, such as beige, pink, turquoise, and then moving on to yellow, at which point becoming an epidemic spread, ultimately transforming it to an acidic green, as seen in *Fleurs Jaunes avec Fleur Blanche*. It can be assumed that the initial background of this painting was a delicate cadmium lemon, but a touch of black turned it into a dull green. We may be tempted to mourn the pretty yellow that has been completely sabotaged, but this sacrifice was necessary to allow for the white petals to stand out and for there to be an appreciation for the strokes of blue decorating the vase.

With *Flowers with Blue Jay*, the bird in question is placed on a light turquoise rectangle, while the rest of the image is presented in earthy colours, from yellow and red ocher to Van Dyke brown. This has the effect of awarding the prodigious turquoise with a dazzling purity. This combination of scorched ocher and light turquoise is somewhat surprising, as it stimulates the eye by providing a rare sight.

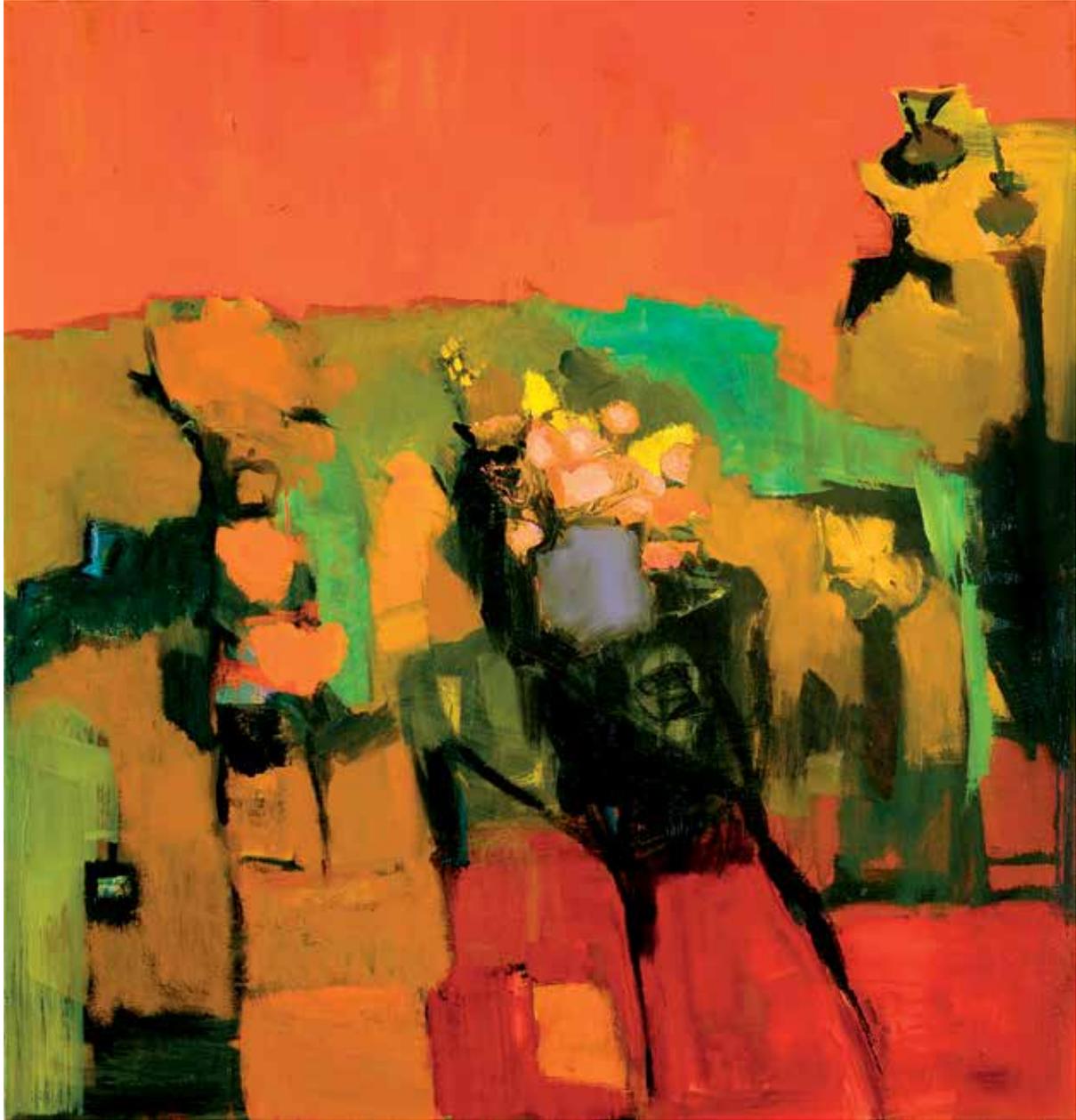
When handled clumsily, colour can become like an over-indulgent pastry, too sweet and too rich to enjoy. Jennifer approaches colour with caution and respect, and recognizes its fragility. This respect, tinged with suspicion and the desire to search for essential colours, pushed Jennifer to explore mono-chromatics in some works where the tints are so limited that one might think they are looking at a grisaille. A work like *Caprice*, which refers to capriccio, a form of fantasy painting of the 18th century, shows us that Jennifer will only keep the necessary colours. This scene of everyday life — a simple black vase, filled with some cut flowers and standing atop a stiff white tablecloth — is bathed in a cold light as the gray is dressed in shades of blue. The use of black is wonderful: the two



Flowers with Blue Jay (2009), Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas, 24" × 24"



Caprice (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 30" × 36"



Red with Peach (2009), Huile sur lin/Oil on linen, 51" × 48"

l'extérieur — le paysage que nous voyons à travers la fenêtre — n'est pas sans rappeler certains tableaux du peintre Richard Diebenkorn, surtout connu pour ses œuvres au sein du *Bay Area Figurative Movement*. Jennifer a d'ailleurs maintes fois souligné son admiration pour le travail du peintre américain. Son influence peut être sentie dans *Caprice* de même que dans plusieurs autres tableaux. Grâce à une utilisation à la fois restreinte et judicieuse de la couleur, Jennifer arrive à imprégner ce tableau d'une atmosphère remarquable. Les fleurs posées sur la table, probablement d'un rose tenace, apparaissent ici dans un fragile gris pourpre, victimes



Flowers on Red Ground Green and Blue (2006), Huile sur toile/
Oil on canvas 30" × 32"

elles aussi de la froidure ambiante. Tout l'équilibre du tableau dépend de la ligne noire, tracée à l'horizontale, qui rejoint l'extrémité droite du canevas et qui brise la symétrie. Il suffit en vérité de la cacher du pouce pour remarquer le vide que crée son absence.

Il existe cependant une dichotomie dans la peinture de Jennifer : un désir de retenue, mais aussi une volonté de pousser la peinture toujours plus loin. Certes, il y a le gris, le vert neutre et les bruns silencieux. Or, il y a aussi la couleur exaltée, triomphante et libérée que nous retrouvons dans certaines toiles de Jennifer : turquoise et oranges, ocres jaunes et lavande; elle force les couleurs à cohabiter avec d'improbables voisins. Il y a dans ce geste une forme de délinquance et un refus d'accepter certaines règles implicites. Il n'est pas rare que sur sa palette s'avoisinent plus d'une vingtaine de nuances à la fois, ce qui aurait certainement découragé le pauvre Rubens qui

lines drawn vertically on either side of the table circumscribe a plane as wide as the window located in the upper part of the canvas. This same plane, divided into three equal parts, each set with a blue square in its bottom half, becomes the counterpart to the so-called window. Through it a snowy hill is seen, perhaps implying that the conifers are waiting patiently for the end of winter. This relationship between the inside (still life) and the outside (window's glimpse of the landscape) is similar to what is seen in paintings by Richard Diebenkorn, best known for his works in the Bay Area Figurative Movement. Jennifer has frequently stressed her admiration for Diebenkorn's work, and his influence can be felt in *Caprice* and several other of her paintings. Through both the limited and judicious use of colour, Jennifer comes to impregnate this piece with a stirring atmosphere. The flowers placed on the table — originally a tenacious pink — appear here in a delicate purple-gray as they fall victim to the cold room. The balance of the painting relies on the black line found hanging horizontally in the far right, which destroys any hope for symmetry. One would only need to raise their thumb and hide this line in order to notice the void its absence creates.

There is also this dichotomy between the desire to both restrain and push colour. Often there are grays, greens and neutral browns, but sometimes there are also exalted hues, giving them a sort of triumphant release that can only be found in a few of Jennifer's paintings. She brings colours together in unusual arrangements — turquoise and orange, yellow ochre and lavender — all of which are pushed to coexist as such improbable neighbours. This can be deemed as a rebellious gesture, one of an outright refusal to accept implicit rules of colour. It is common for Jennifer to work with as many as twenty colours on one palette, a practice that would have certainly discouraged the poor Rubens, who swore by only using a limited palette. But by putting forth this variety, Jennifer is able to experiment and obtain colours in the strangest of ways: brown from a mixture of orange and black, purple by uniting magenta and turquoise, and pale grays are often elaborated by using white, viridian and alizarin crimson.

In *Red With Peach*, the background exists in shades of orange and magenta, while lime green lays flat against the yellow ochre periphery. Jennifer does not hesitate to use complementary colours, in this case green and red, with great freedom and thus manages to create both strong and atypical combinations. However, these contrasts are softened by the ochre, which leads the eye to circle through the painting. It is through this voyage that we are able to discover the purple vase, which is really only gray, holding the salmon and cream flowers. The use of

ne jurait quant à lui que par l'utilisation d'une palette réduite. Mais en utilisant une pluralité de teintes, Jennifer peut expérimenter et ainsi obtenir les couleurs des plus étranges façons : les bruns proviennent du mélange d'orange et de noir, les violets de l'union du magenta et du turquoise et les gris pâles sont souvent élaborés de blanc, de viridien et de cramoisi d'alizarine.

Dans *Red with Peach*, l'arrière-plan aux teintes orangées et magenta, plaqué contre un vert lime des plus surprenant, répond à l'ocre jaune des formes en périphérie. Jennifer n'hésite pas à combiner des couleurs complémentaires, dans ce cas le vert et le rouge, pour obtenir des contrastes à la fois forts et atypiques. Ces contrastes sont toutefois adoucis par l'utilisation du jaune ocre qui fait circuler l'œil à travers l'œuvre dans un mouvement circulaire. Ce n'est qu'une fois ce voyage accompli que nous remarquons enfin le vase violacée (qui n'est en fait que gris) contenant quelques fleurs saumonées et crème. Pour ce qui est de l'œuvre *Flowers on Red Ground Green and Blue*, l'utilisation du rouge est tout aussi remarquable. Alors que le fond devrait se faire discret — en vue de mettre en valeur les fleurs peintes dans cette fragile teinte à mi-chemin entre le lavande et le gris —, il se saisit au contraire du premier rôle sans aucune pudeur, occupant près de la moitié de la toile. Le même rouge cadmium, repris dans une teinte encore plus pure, encercle le centre de l'œuvre où semblent s'enfoncer les sombres bleus céruléens et indigo. La large bande brune horizontale coiffe le tableau et pousse toute la composition vers le bas de la toile, donnant à cette œuvre carrée une allure rectangulaire.

Nous remarquons la même utilisation des couleurs complémentaires dans *Flowers with Pink Bird*, alors que le vert pomme et le rouge écarlate se marient avec grande finesse dans ce superbe tableau. Le vase citronné de tulipes corail est posé sur une table ocre-vert où l'œil peut se réfugier lorsque la couleur se fait trop intense. Wassily Kandinsky, dans son petit traité *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, disait :

(...) le rouge vermillon attire et irrite le regard comme la flamme que l'homme contemple irrésistiblement. L'œil clignote, ne peut le supporter et va se plonger dans les calmes profondeurs du bleu ou du vert.¹²

Puis il y a cet oiseau, franchement plus blanc que rose (comme le titre semble pourtant indiquer), posé délicatement sur un rebord noir : il semble contempler la scène d'un air hébété, un peu surpris d'être la seule touche de blanc dans tout le tableau. Ce n'est du reste pas l'unique œuvre dans laquelle le titre paraît contredire ce que le tableau révèle vraiment. Notons d'aventure

red in *Flowers on Red Ground Green and Blue* is equally as remarkable. The red background, which should be discreet in order to highlight the delicate lavender-gray flowers, is the opposite as it shamelessly takes up the entire top half of the painting. The same cadmium red, used in its purer hue, circles the center of the painting, where the dark cerulean and indigo seemingly penetrate the canvas. The brown horizontal strip at the height of the canvas pushes the whole composition downward, giving this square piece a rectangular look.

A comparable approach to the use of red is found in *Flowers with Pink Bird*, where apple green and scarlet red co-exist with superb finesse. The lemon vase holding coral tulips is placed on a green ochre table, where the eye takes refuge as the surrounding colours become too intense. In his treatise *Concerning the Spiritual in Art*, Wassily Kandinsky says: "[...] vermillion has the charm of flame, which has always attracted human beings. Keen lemon-yellow hurts the eye in time as a prolonged and shrill trumpet-note the ear, and the gazer turns away to seek relief in blue or green."¹³



Vase Vert avec Rouge (2003), Huile sur toile/Oil on canvas, 10" × 12"

And finally, there is a bird, existing more as white than pink, resting gently on the black edge, dumbfounded, and left to contemplate the view surrounding it, perhaps slightly surprised to be the only touch of white in the entire scene.

This piece is not the only instance where the title contradicts what is actually shown. This playful indiscretion is also found in *Vase Vert avec Rouge* where the vase is too dark to ever be called green. Ultimately, the artist takes a certain pleasure in planting a false lead towards the read-



Flowers with Pink Bird (2009), Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen, 36" × 36"

Vase Vert avec Rouge qui rend perplexe tant ledit vase est tout sauf vert. En définitive, il y a dans cela un certain plaisir de l'artiste : elle s'amuse sans conteste à semer de fausses pistes de lecture, mais souligne aussi au passage qu'une même couleur peut se révéler bien différente selon les nuances qu'elle côtoie.

LA LUMIÈRE

Jennifer scrute intensément un tableau qui la tourmente depuis des mois, à l'évidence contrariée du spectacle qui s'offre à elle. Elle s'efforce depuis un long moment de mettre en valeur un détail, une tache grise au motif singulier. Elle conserve précieusement cet élément depuis la première couche de peinture, appliquée voilà déjà plus d'un an. Seulement, l'ensemble est très chargé et les couleurs qui l'entourent lui disputent la vedette. Elle a tenté à maintes reprises d'en modifier les teintes, remplaçant ce vert céladon par un rose pourpre ou ce bleu lapis-lazuli par un vert pistache; rien n'y fait, la petite tache n'arrive pas à briller. Déterminée, elle empoigne un pinceau qui trempe dans un solvant anthracite depuis quelques semaines (mois). Elle l'enduit d'une pâte d'huile noirâtre et s'approche du pauvre canevas qui se prépare à passer un dur moment. Petit à petit, Jennifer recouvre le tableau d'une épaisse couche opaque de noir, ne gardant à la fin que le délicat détail qui, entouré de profondes ténèbres, apparaît désormais dans toute sa gloire. La tache grise, auparavant si banale, brille à présent de pleins feux et nous avons peine à croire qu'elle renfermait tant de lumière.

D'une certaine manière, le précieux détail du tableau subit le même traitement que le prince Muichkine dans *L'Idiot* de Dostoïevski. En effet, dans ce roman, Dostoïevski cherchait à dépeindre un homme infiniment bon et pur. Il lui choisit donc pour forme le prince Lev Nicolaïevitch Muichkine, un être simplet et fragile, épileptique de surcroît. La cruelle et cupide aristocratie pétersbourgeoise s'étonne et s'amuse de la candeur et la bonté messianique du personnage. En dépit de toute sa bonne volonté, le Prince échoue et les gens autour de lui restent indifférents à ses efforts; il n'est, pour ainsi dire, qu'une faible lueur dans cet univers où se disputent pouvoirs et passions.

Dans ce récit, la figure du Prince s'oppose à celle du démoniaque Parfion Rogojine, un être dévoré par la haine et déchiré par son amour pour la belle Nastassia Philippovna Barachkova. Mais celle-ci, marquée par des violences passées, reste indisposée à l'amour. Elle vacillera entre la rédemption, au bras du prince qui veut la sauver, et la damnation, au bras de Rogojine, pour qui

ing of her work, but she also reinforces that how a colour is seen depends on the ones surrounding it.

LIGHT

In front of a painting that has been tormenting her for months, Jennifer sits to scrutinize it, clearly unsatisfied with the sight before her. She has been trying to highlight features of a single gray stroke — one she has carefully preserved since the first coat of paint applied more than a year ago — but the painting has become very busy and the colours surrounding it have conquered the show. Having tried repeatedly to change the colours — she's replaced a celadon green with a purple pink and a blue lapis lazuli with a pistachio green — she continues to feel defeated as the minor detail is still unable to shine. Determined, she grabs a brush that has been sitting in a murky solvent for weeks, maybe even months. She coats the brush with an oily black paste and moves toward the canvas, which hangs defenselessly as it senses its impending hardship. Bit by bit, Jennifer covers the canvas with a thick layer of opaque black, surrounding the precious gray with deep shadows, thereby allowing it to bask in all its glory. The tiny spot — previously a mere stroke of a mundane gray — now radiates, and we are left thinking that it is made of nothing else but light.

In a certain way, the subtle feature of this painting suffers from the same treatment given to Prince Myshkin in Dostoyevsky's *The Idiot*. When writing his novel, Dostoyevsky sought to portray a man infinitely good and pure through Prince Lev Nikolaevich Myshkin, an unsophisticated and fragile being, as well as an epileptic, who surprises and amuses the cruel and greedy St.-Petersburg aristocracy with his candor and messianic goodness. Despite his good intentions, the Prince fails to touch people around him. He is, so to speak, a dim light in a world where power collides with passion.

In this novel, the Prince's character is a foil to the demonic Parfyon Rogozhin, a man devoured by hatred and torn by his love for the beautiful Nastassya Filipovna Barachkov. But she, scarred by the violence suffered in the past, is indisposed to love. She wavers between redemption, found in the arms of the Prince, who wants to save her; and damnation, led into by Rogozhin, for whom she feels almost as much disgust as she does for herself. Blinded by his fear of losing her again, Rogozhin commits the unthinkable by killing Nastassya. When he realizes what he has done, he reaches out to the only person who could redeem his soul: the Prince. Near Nastassya's lifeless body, the Prince, engulfed by fear and darkness, sublimates his own grief of losing his beloved by consoling Rogozhin as he slowly slips into dementia:



Earth Pink (2009), Huile et acrylique sur panneau de bois/Oil and acrylic on wood panel, 12" × 8"



Vase et Fruits sur Fond Noir (2003), Huile sur toile/Oil on canvas, 36" × 28"



Flowers on a Black-Green Ground (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 12" × 10"

elle éprouve presque autant de dégoût qu'envers elle-même. Aveuglé par sa peur de perdre Nastassia une fois de plus, Rogojine commettra l'impensable : il l'assassinera. Mais lorsqu'il réalisera son geste, il ira quérir l'aide du seul être capable de rédimer son âme : le Prince. Près du corps gisant de Nastassia Philippovna, le Prince, englouti par la peur et les ténèbres, sublimera sa propre douleur d'avoir perdu sa bien-aimée : il veillera sur Rogojine alors que ce dernier glisse tranquillement vers la démence.

(...) alors, le prince tendait vers lui sa main tremblante, effleurait doucement sa tête, ses cheveux, les caressait, caressait ses joues... [...] Cependant, le jour s'était levé. Il s'allongea enfin sur les coussins, comme s'il était déjà tout à fait épuisé et au comble du désespoir, et pressa son visage contre le visage pâle et immobile de Rogojine; des larmes coulaient de ses yeux sur les joues de Rogojine (...).¹³

La sobre caresse du Prince à l'égard de Rogojine n'est spectaculaire que par le contexte dans lequel elle a lieu. Submergé par les ténèbres et la douleur, il ne suffit que d'un geste du Prince pour éclabousser de lumière le gouffre dans lequel Dostoïevski a plongé ses personnages. Ce n'est qu'à ce moment que tous reconnaissent en lui ce qu'il était vraiment, non pas une simple tache grisâtre, mais une véritable figure christique.

Tout comme Dostoïevski, Jennifer Hornyak installe les ténèbres dans plusieurs de ses tableaux pour mettre en valeur une lumière rare et vulnérable. Certains tableaux sont si sombres qu'un gris neutre prend des allures de blanc nacré alors que chaque touche de couleur devient précieuse. À l'instar de Rembrandt, Jennifer utilise le *chiaroscuro* pour faire naître une lumière qui ne peut exister que dans la pénombre. Elle organise des taches de lumière en constellations d'étoiles dansantes, rythmant ainsi la lecture de l'œuvre et dirigeant le regard du spectateur. Avec cette palette foncée, il lui est alors possible d'utiliser comme accents toniques des couleurs rabattues et fragiles, tel que nous pouvons l'observer dans le tableau *Earthpink*. Le rose des pétales n'est en fait qu'un gris pâle très légèrement coloré. Cependant, ainsi campé dans ce sombre décor, il résonne à la manière d'un murmure qui rompt le silence.

Dès 2003, Jennifer réalise plusieurs tableaux dans lesquels le noir prédomine, tel que *Vase et Fruits sur Fond Noir* et *Flowers on a Black-Green Ground*. Puis il y a cette série de tableaux exécutés entre 2005 et 2006, dont font partie *Fusion Blue White*, *White Blossom with Blue*, *Essence of Blue*, *Flagrante Flora* et *Triptych with Pink Bird*. Ces sombres tableaux amalgament bleus indigo, outremer et céruléen de même que turquoises de cobalt

Then Myshkin stretched out his trembling hand to [Rogozhin] and softly touched his head, his hair, stroking them and stroking his cheeks...he could do nothing else! [...] Meanwhile it had become quite light; at last he lay down on the pillow as though utterly helpless and despairing and put his face close to the pale motionless face of Rogozhin; tears flowed from his eyes on to Rogozhin's cheeks [...].¹⁴

The slight caress the Prince bestows on Rogozhin is intensified by the context in which it occurs. Overwhelmed by darkness and pain, the Prince's simple gesture is enough to splash light into the dark pit into which Dostoyevsky plunged his characters.

Like Dostoyevsky, Jennifer Hornyak instills darkness into many of her paintings only to bring to focus to a rare and vulnerable light. Some of her paintings are so dark that gray appears as white, and every touch of colour becomes invaluable. Similarly, Jennifer uses *chiaroscuro* as Rembrandt did: to give birth to a light that can only exist in darkness. She organizes her strokes of light in a constellation of dancing stars, setting the rhythm and reading of a piece, and directing the viewer's gaze. By using such a dark palette, she can play with the accents and tones of carefully folded colours, as seen in *Earth Pink*. The pink petals are actually a slightly coloured light gray, and portrayed as they are in this dark setting, they become soft whispers that break an eerie silence.

Since 2003, Jennifer has continuously allowed black to dominate several of her paintings, as seen in *Vase et Fruits sur Fond Noir* and *Flowers on a Black-Green Ground*. Between 2005 and 2006, a series of paintings were produced, including *Fusion Blue White*, *White Blossom with Blue*, *Essence of Blue*, *Flagrante Flora*, and the majestic *Triptych with Pink Bird*. These paintings exhibit an exploration of darkness and celebrate nocturnal beauty. In them we see the depiction of the motionlessness of night as indigo, ultramarine and cerulean blues are merged with turquoise and cobalt violet. The few marks of brightness hypnotize the eye — much like the embers of a dying fire — and with time, hidden secrets emerge from the obscurity of the blackened passages.

Pink Perhaps revisits these themes, but with a more refined perspective, where forms are affirmed with confidence and conviction. The blue waves surrounding the flowers send us into an underwater dive. The tilt of the vase and the way the isolated petal is seemingly being sucked away suggests that a current is pushing these objects from outside of the canvas. The darkness gives way to a unique light, one that can only be seen in the deepwater.

Page suivante/Next page:
Flagrante Flora (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 48" × 40"





Fusion Blue White (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 40" × 48"



Essence of Blue (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 38" × 40"



White Blossom with Blue (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 39" × 40"



Triptych with Pink Bird (2006), Huile sur toile/Oil on canvas, 54" x 40"



et violets pourpres par lesquelles naissent des ambiances nocturnes et immobiles. Dès lors, les rares pointes lumineuses hypnotisent le regard comme les derniers tisons d'un brasier qui se meurt et l'obscurité des passages quasi noirs révèle, avec le temps, le secret de certains détails dissimulés.

Pink Perhaps revisite ces mêmes thèmes, mais à l'intérieur d'une composition plus mature et épurée, où les formes sont affirmées avec confiance et conviction. Les flots bleuâtres entourant les fleurs nous plongent sous la surface de l'eau. L'inclinaison du vase et la façon dont ce singulier pétale semble être aspiré suggèrent que le courant pousse les formes vers l'extérieur du canevas. Des profondeurs émane une lumière d'une qualité que seul un contexte sous-marin peut conférer.

Dans le cadre de l'exposition *New Works*, présentée à la *Wallace Galleries* de Calgary au printemps 2011, Jennifer a également repris ce thème de l'obscurité en peignant le magnifique tableau *Natasha Blue*. Les quelques tulipes crème coiffent un vase indigo. L'une d'elles s'arque paresseusement et guide le regard du spectateur vers une simple carafe bleu-gris. À l'arrière, une lumière turquoise pénètre la pièce obombrée et donne juste assez de clarté pour laisser apparaître le motif circulaire de la tapisserie recouvrant les murs. D'ailleurs, cette tapisserie n'est pas sans rappeler la nappe dans *Nature Morte, Camaïeu* d'Henri Matisse, artiste qu'elle cite régulièrement en tant qu'influence sur son travail. En fait, il s'agit surtout l'amour des tissus, des broderies et des motifs que cette dernière partage avec Matisse. Cette passion se développa lorsque, une fois ses études au *Grimsby School of Art* terminées,



Nature Morte, Camaïeu (1909)
Henri Matisse, Huile sur toile/
Oil on canvas,
35" × 46"

Jennifer alla travailler à la *Courtelle Division of Courtaulds* à Hanover Square (Londres). À peine âgée de vingt ans à l'époque, elle découvrit les splendeurs des tissus et textiles, et continue, encore à ce jour, d'en être fortement inspirée. Elle

amasse ça et là des échantillons de tissus ou des coupures de magazines de design d'intérieur, pour ensuite les introduire dans certaines de ses œuvres.

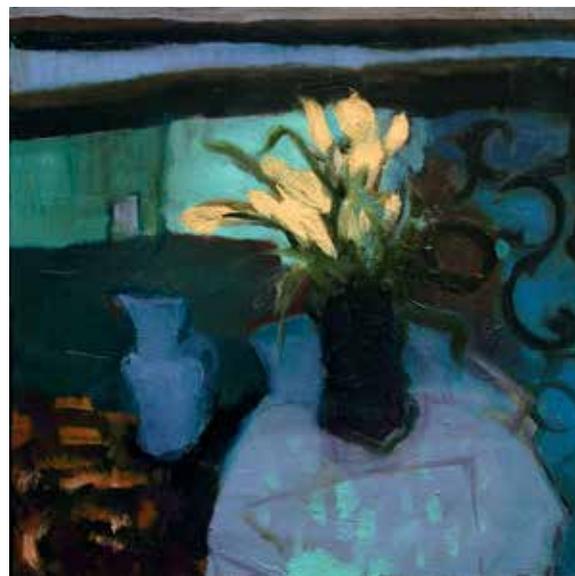
* * *

John Piper, peintre de grande curiosité, réalisa des œuvres purement abstraites pendant les années 30, avant de se tourner, autour de 1942, vers une vision romancée du paysage et de l'architecture anglaise. Le

Page de gauche/Left page:

Pink Perhaps (2009), Huile sur toile/Oil on canvas, 20" × 18"

As part of the *New Works 2011 Spring Exhibition*, presented at the *Wallace Galleries* in Calgary, Jennifer revisited the theme of darkness in *Natasha Blue*. The cream coloured tulips protrude from an indigo vase, where one tulip hangs lazily, guiding the viewer to a blue-gray pitcher. The rear light penetrates the shadowed piece with a turquoise light, giving just enough radiance to reveal the tapestry decorating the walls. This circular pattern is reminiscent of that in *Nature Morte, Camaïeu* by Henri Matisse, an artist that Jennifer often looks to with admiration. Truly, it is mainly the love of fabrics and embroideries that Jennifer shares with Matisse. After completing her studies at the *Grimsby School of Art*, Jennifer worked in the *Courtelle Division of Courtaulds* in Hanover Square, London. It was then, barely twenty years of age, that Jennifer discovered the wonders of fabrics and textiles, and she continues to be inspired by them to this day. It isn't rare to see Jennifer snipping pieces of fabric or magazine clippings, only to later implement similar patterns into her art.



Natasha Blue (2011), Huile sur toile/Oil on canvas, 24" × 24"

* * *

John Piper, a highly inquisitive painter, was compelled towards the abstract throughout the '30s before turning to a romanticized vision of English landscape and architecture in 1942. *After John Piper* is a testimony of both Jennifer's admiration for Piper's work and of her own commitment to English painting. Although nearly fifty years have passed since she left England, Jennifer's vivid memory and repeat visits allow her to recall the techniques and in-

tableau *After John Piper* représente un témoignage de l'attachement de Jennifer pour l'œuvre de Piper et pour la peinture anglaise. En effet, même si plus de quarante ans se sont écoulés depuis son départ, les souvenirs et les fréquents voyages à Londres lui permettent tout de même de se remémorer les œuvres qui l'ont amenée aux arts dès son jeune âge. Ce fut en premier lieu le théâtre qui la fascina : alors qu'elle fréquentait le *Queen Ethelburga's School*, elle campa les rôles d'Elizabeth Barrett Browning et l'Alice de Lewis Carroll. Lentement, sa créativité se transposa dans des cahiers de croquis et sur le canevas : Jennifer découvre finalement son médium de prédilection.

En comparant le tableau de Jennifer avec *Fawley II* de John Piper, nous pouvons percevoir une certaine parenté, ou du moins un intérêt commun dans la manipulation de la lumière. La composition de *After John Piper* est très complexe; les polygones de l'avant-plan sont répétés dans l'arrière-plan et chaque forme trouve écho chez une autre forme, ailleurs dans le tableau.



Fawley II (1989), John Piper.

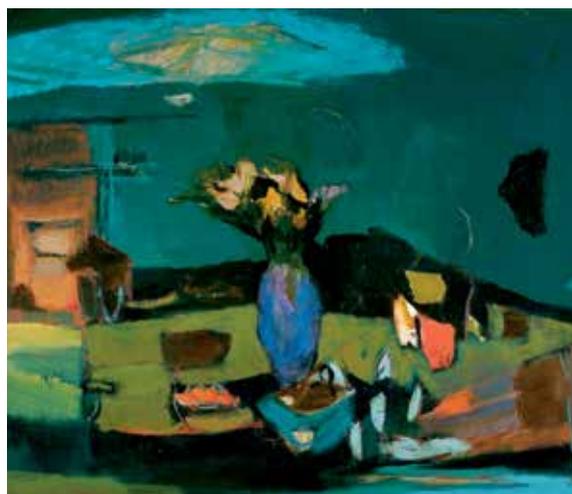
En d'autres termes, les éléments se répondent, se complimentent, mais se disputent également l'attention du spectateur. Courtisé de toutes parts, ce dernier ne peut poser nulle part son regard de façon définitive. Les deux formes rectangulaires à la

droite du vase de fleurs, l'une ocre et l'autre corail, sont d'efficaces rehauts. Il y culmine élégamment le mouvement vertical, amorcé par les taches bleu pâle au bas du tableau. Alors que nous nous attendrions à ce que les fleurs soient le point central de l'œuvre, nous nous surprenons à nous questionner sur ce qui porte réellement le premier rôle.

LA BEAUTÉ, LE TRAVAIL

Au cœur de la démarche artistique de Jennifer Hornyak se trouve la recherche d'une beauté toute platonicienne qui offre un aperçu de la grande Beauté. Entre toutes les gloses que les néo-platoniciens ont pu faire de la pensée du philosophe, il n'en est pas de plus éloquente, de plus limpide et de plus clairvoyante que le petit traité de Plotin sur la beauté. L'idée du beau est pour lui, comme pour Platon, la lumière la plus pure de notre intelligence, le miroir le plus net de notre perfection, le gage le plus certain de notre divine nature. L'âme, dit Plotin, « (...) étant un être divin et une

spirations that first drew her to art as a young girl. Initially, Jennifer was drawn to the theatre while attending Queen Ethelburga's School, where she was able to adorn the stage by taking on the roles of Elizabeth Barrett Browning and Carroll's Alice. Slowly, her creativity would transfer onto sketchpads and through paintbrushes, allowing her to discover her preferred creative outlet.



After John Piper (2009), Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas, 34" x 42"

Looking at Jennifer's painting and John Piper's *Fawley II*, one may detect a certain kinship, or least a common interest in the manipulation of light. The composition of *After John Piper* is very complex as the polygons in the foreground are repeated in the background and each shape is echoed in another form elsewhere in the painting. Essentially, the elements meet and compliment each other, but they also compete in a devious attempt to capture the attention of the observer, whose eyes struggle to settle anywhere permanently as they are being courted from all sides. The two rectangular shapes on the right side of the vase of flowers, one tan and one coral, move in an elegant vertical shift, initiated by the pale blue strokes at the bottom of the table. While we expect the flowers to be the main focus of the piece, we are surprised at ourselves as we speculate what is actually being put into the spotlight.

BEAUTY AND WORK

At the heart of Jennifer's artistic approach is the hunt for an entirely Platonic sense of beauty, which offers a glimpse into the divine. From all of the treatises that the Neo-Platonists were able to write from Plato's philosophy, none is more eloquent or more clear-sighted than Plotinus' "On Beauty". For him, beauty comes from the

part de la beauté, rend belles toutes les choses qu'elle touche et qu'elle domine (...). »¹⁴

Dans la même idée, Jennifer Hornyak regarde le monde qui l'entoure, attentive aux détails qui révèlent des traces de cette beauté omniprésente; ils lui inspireront ces futurs tableaux. Plutôt que de chercher à recréer ces moments, elle tente d'en saisir l'essence et d'en imprégner ses œuvres. « On ne peut reproduire la nature, dit-elle à propos du rôle de l'artiste, ni ne devrions-nous tenter de le faire. Tout ce que nous pouvons faire, c'est voir, et sentir, et nous permettre de nous transcender. »*

Mais qu'en est-il de cette transcendance, de cette manière de regarder la beauté ? Le regard de Jennifer lui permet de remarquer les détails qui passeraient autrement inaperçus : la façon dont la lumière se pose délicatement sur un vase de porcelaine chinoise; l'élégance dans la posture d'un étranger assis seul au café du coin; la délicatesse du repli de la nappe déposée sur une table; la torsion dans la nuque de cette jeune femme qui évoque le cou gracile du cygne; ce cardinal perché sur les lignes électriques qui, par le vermillon de son plumage, au plus profond du mois de février, transperce la désolation du paysage hivernal pour nous offrir un court instant de grâce. Avant même d'appliquer le premier coup de pinceau sur le canevas, l'amorce de l'œuvre émerge de toutes ces années de contemplation.

Et n'est-ce pas seulement en contemplant la beauté éternelle avec le seul organe par lequel elle soit visible qu'il pourra y enfanter et y produire des vertus réelles et vraies ?¹⁵

Le réel don de Jennifer, bien au-delà de son talent pour la peinture, demeure sa façon de regarder le monde qui l'entourne; tout comme Platon pour qui la vue est le plus clairvoyant de nos sens et l'emblème de notre intelligence : « L'ouvrier de nos sens a fait plus de dépenses pour l'organe de la vue que pour les autres sens. »¹⁶ C'est d'ailleurs par le regard, soutient-il, que l'homme peut entre apercevoir le divin, et d'une certaine façon, constitue son dernier refuge lorsque le doute s'installe. Il ne s'agit pas d'un point de vue enthousiasmé à l'excès, mais plutôt d'un regard tendre et lucide, qui remarque tout autant la laideur que la beauté. Jennifer possède cette extraordinaire sensibilité qui lui permet de voir dans les moindres détails toute la splendeur et la tragédie de l'existence.

« Mais il est beau de tendre vers la beauté, et de souffrir pour elle ce qu'il peut arriver de souffrir »¹⁷ dira Socrate à Phèdre.

purest corners of human intellect, and is the strongest link between man and his divine nature: "For the Soul, a divine thing, a fragment as it were of the Primal Beauty, makes beautiful to the fullness of their capacity all things whatsoever that it grasps and moulds."¹⁵

In the same vein, Jennifer looks at the world around her and is attentive to the details that reveal traces of this omnipresent beauty, as it will undoubtedly inspire future paintings. Rather than attempt to replicate such instances, she prefers to portray their essence in her art. "We cannot reproduce nature," she says, when discussing the role of the artist, "nor should we want to. All we can do is see and feel, and aim to transcend ourselves."

But where do this transcendence and way of looking at beauty lead? It is Jennifer's relentless gaze that guides her into rare glimpses, allowing her to capture details that would otherwise go unnoticed: the way light falls delicately on a Chinese porcelain vase, the elegant posture of a stranger sitting alone at a café, the sinuous folds of a napkin left on a table, the resemblance of a young woman's elongated neck to that of a gracious swan. Through this perspective, Jennifer notices the way a cardinal, cloaked in vermilion feathers, is perched on a power line in late February — victim to the desolation of the winter landscape — and acknowledges it as a moment of grace. Even before laying the very first brushstroke onto the canvas, the beginnings of Jennifer's work emerge from countless years of contemplation.

[...] beholding beauty with the eye of the mind, he will be enabled to bring forth, not images of beauty, but realities (for he has hold not of an image but of a reality), and bringing forth and nourishing true virtue [...].¹⁶

Jennifer's real gift, far beyond her talent with the paintbrush, lies in her encompassing perspective. In Plato's *The Republic*, sight is the most treasured of our senses and the emblem of our intelligence: "But have you remarked that sight is by far the most costly and complex piece of workmanship which the artificer of the senses ever contrived?"¹⁷ It is only through the eyes — a heightened and virtuous sight — he argues, that man can glimpse into the divine, and in some ways, retrieve final refuge in times of utter doubt. Jennifer looks on with a lucid gaze — one that is not directed by an indulgent appetite for only that which is appealing — and she comes to notice just as much unpleasantness as she does

* Traduction libre de l'anglais

Debout dans son atelier, face à la fenêtre par laquelle pénètre une lumière fragile du nord, Jennifer demeure immobile, absorbée par ce que ce pot de fleurs coupées lui révèle. Elle regarde ce pétale fané qui ne tient plus qu'à un fil sur la branche et qui ne peut que lui rappeler sa propre mortalité.

Nous retrouvons ce spectacle subtil dans *Fleurs Blanches avec Bleu Bronze* où, des quelques pétales restants, plusieurs jonchent déjà la table. Il n'y a rien de précieux ni de coquet dans cette nature morte; non plus dans ce turquoise, flanqué de noir et blanc, et qui perd toute cette joliesse dont il est souvent affublé. Simplement suggéré en aplat de bleu pétrole, un oiseau détourne son regard du pot de fleurs, et du même coup celui du spectateur : il l'invite à naviguer parmi les flots vert émeraude et aigue-marine qui l'enveloppent. À la base du tableau, une bande oblique de rose renvoie au doux incarnat des fleurs. À sa cime, quatre rectangles, vert-rose-rose-gris, sont assemblés dans une séquence surprenante qui reprend le délicat motif des pétales sur la table. Ce tableau rappelle forcément *Viridian and Red*, peint la même année et qui partage plusieurs de ses qualités. Ici, le vert se fait plus acide, mais l'élan demeure le même. Le pot de fleurs trône sur une structure totemique, une version simplifiée du totem que nous retrouvons dans le tableau du même nom. D'ailleurs l'utilisation du symbole totemique renvoi à la notion de verticalité décrite par Proclus comme l'aspiration vers l'en haut, cette trajectoire fondamentale de l'âme humaine.

Jennifer a exprimé de nombreuses fois, dans le cadre de conférences et d'entrevues, que la floraison représente pour elle une puissante métaphore de la condition humaine. Son caractère éphémère, cyclique, mais aussi cette victoire de la couleur et de la beauté qui souvent précède de peu la silencieuse décrépitude. Déjà au 16^e siècle, dans certaines régions catholiques comme la Flandre et la Hollande, des peintres comme Bruegel (pas le père, ni le fils, mais le frère de l'autre) mettaient en scène la nature morte dans des *vanitas*.* Ces derniers montraient la flétrissure des fruits et fleurs ainsi que le passage du temps sur les objets afin de dénoncer la vanité de l'homme qui tente de se souscrire à son inévitable fatalité. Une de ces belles *vanitas* est le tableau *Bouquet* de Jan the Elder Bruegel. Le luxuriant bouquet laisse présager des signes d'essoufflement, car pétales et fleurs fanées tapissent la table sur laquelle reposent quelques bijoux et pièces de monnaie. Bien loin de cette peinture moralisatrice du 16^e siècle — qui servait la

beauty. With an extraordinary sensitivity, she notes both the splendor and tragedy that rests in even the smallest of details.

But it is good to aim for beauty, and to suffer what it may need to suffer.¹⁸

Standing in her studio, facing the window through which fragile light enters from the north, Jennifer remains motionless, absorbed by what a vase of frail flowers seems to embody. A petal hangs loosely by a thin thread, inevitably reminding her of our own inescapable mortality.

This sense of fragility is reflected in *Fleurs Blanches avec Bleu-Bronze*, where the fullness of flowers hovers over the fallen petals that litter the table. There is nothing precious or pretty in this still life, nor in the turquoise spread across the entire canvas — flanked by black and white — which loses all of its appeal as it is muffled by a sense of loss. Existing through a few strokes of petroleum blue, a bird looks away from the vase, directing the viewer to-



Fleurs Blanches avec Bleu-Bronze (2009), Huile et cire d'abeille sur lin/
Oil and beeswax on linen, 44" × 40"

wards the smoky waves of emerald green and aquamarine. The thin stroke resting at the bottom of the painting is an instance of the same pink seen in the modest bouquet of flowers. Above are four rectangles — one green, two pink, and one gray — which are assembled in a sequence

* Vanitas est le mot latin pour désigner la vanité, la futilité, la frivolité de l'homme, mais également le vide et l'absence.



Viridian and Red (2009), Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas, 50" × 40"



Totem (2009), Huile sur toile/Oil on canvas, 42" × 34"

plupart du temps d'indulgence pour les plus riches et les moins pieux — les natures mortes de Jennifer soulignent cette même fin imminente, mais dans un appel urgent à la célébration de la vie. « Est beau ce qui procède d'une nécessité intérieure de l'âme »¹⁸ dira Der Blaue Reiter*. Jennifer peint, simplement, parce qu'elle ne saurait faire sans.

Pour elle, la victoire de la beauté dans ce monde souvent morne et parfois terrible demeure ce qu'il y a de plus prodigieux.

Le caractère fugace et imprévisible de cette beauté que Jennifer poursuit apparaît comme un paradoxe dans sa démarche artistique puisqu'il n'est possible ni d'en prédire ni d'en forcer l'apparition. Lorsqu'elle peint, Jennifer cherche à créer le terreau fertile à l'éclosion



Bouquet (1599)
Jan the Elder Bruegel
Huile sur panneau de bois/
Oil on wood panel, 20" × 15 3/4"

de cette beauté et de rester attentive à son émergence. Comme tout artiste travaillant selon ce qui est convenu d'appeler l'intuition, elle sait avec quelle soudaineté, d'une façon tout à fait imprévue que la forme imaginée peut lui sembler déficiente et de quelle manière, comme de soi-même, une nouvelle forme appropriée vient remplacer celle rejetée. Le peintre symboliste suisse

Arnold Böcklin disait à ce propos que la véritable œuvre d'art doit être une grande improvisation, en ce sens que réflexion, construction et composition préalable doivent être des étapes préliminaires par lesquelles nous atteignons le but, ce but qui ne pourrait qu'être inattendu, même pour l'artiste.

Pour Jennifer Hornyak, la peinture n'a jamais constitué un antidote à de quelconques angoisses existentielles, mais plutôt un outil pour partager la beauté qu'elle percevait. Il est navrant de constater qu'avec la dissolution du paradigme religieux, une multitude de succédanés ont émergé pour combler ce vide créé. Parmi ceux-ci, l'art moderne, avec son habitude et présomptueuse autosuffisance, s'est rapidement transformé en culte païen. Nous sommes toujours surpris d'entendre

that mimics the subtle pattern of the petals on the table. Painted in the same year, *Viridian and Red* thrives on the same momentum. The vase itself stands as a throne to a totem-like structure, a simplified version of the one seen in *Totem*. The use of such a symbol relates to the notion of verticality, described by Proclus as the aspiration that guides the human soul through its fundamental trajectory.

In numerous conferences and interviews, Jennifer has often expressed her interpretation of flowers as being powerful metaphors for the human condition. Their ephemeral and cyclic nature mirrors our own insofar as their triumphant colour and beauty directly precede their silent decay. Since the 16th century, in Catholic regions such as Flanders and Holland, painters like Brueghel (the eldest son of the Elder) presented the still life in *vanitas**, a form of painting that stages the realities of mortality and death through objects such as wilted fruit and flowers, effectively mocking the futility of any man ignoring his inevitable fate. A beautiful example of a *vanitas* is *Bouquet* by Jan Brueghel the Elder. The lush bouquet appears to be abating as it stands on a table, encircled by jewels, coins, and its own withered remnants. Unlike this painting — often perceived as a moralization of the wealthy and less pious — Jennifer's paintings do not attempt to prescribe any sort of ethic. Instead, Jennifer utilizes these metaphorical elements as a way to express the urgent need to celebrate life. Der Blaue Reiter** says, "That is beautiful which is produced by the inner need, which springs from the soul."¹⁹ Simply put, Jennifer's life without painting would be no life at all.

What is paradoxical about Jennifer's artistic process is her steady belief in the fleeting and volatile nature of this beauty. For her, the victory of beauty in a world that can so often be consumed by sadness and destruction is in itself prodigious. This belief entails her own inability to predict what she will pluck out from an image, thought or feeling that she aims to relay in her work. When she paints, she tries to create a fertile ground for the blossoming of this beauty, allowing her to remain alert to its emergence in whatever shape seems right. Like other artists guided by intuition, Jennifer is aware that a shape will inevitably convert into unexpected forms, thereby replacing what was initially envisioned. The Swiss symbolist painter, Arnold Böcklin, said that the real work of art should be like a great improvisation. In other words, reflection, construction and composition should only be

* Le cavalier bleu.

* From the Latin word describing the vanity, futility and frivolity of man, and also describing an absence or void.

** The Blue Rider.

certaines artistes qui, d'un côté se félicitent de leur très moderne agnosticisme et de l'autre, discutent sur leur art d'un ton hiératique en y apposant des épithètes sacro-saintes. La peinture de Jennifer Hornyak n'a rien de mystique ou d'ésotérique; elle ne tend pas d'expliquer quoi que ce soit. L'art a parfois tendance à susciter le questionnement plutôt que de promettre des réponses ou des solutions. Pour Jennifer, la peinture n'aura été qu'une occasion de travailler; d'être au service d'un idéal, de quelque chose de plus grand que soi; de s'inféoder à la tâche, inlassablement, tout au long de sa vie. Le travail, régulier et rigoureux demeure, selon Jennifer, l'unique responsabilité de l'artiste, car le reste — le style, l'art, la beauté, le succès — reste complètement indépendant de la volonté de l'artiste. Lorsqu'on lui demande pourquoi elle peint, Jennifer répond : « Je peins ce que j'ai appris, et j'ai appris en regardant et en travaillant, et en aimant travailler. Il n'y a rien dans ma peinture qui soit censé me contenter. »*

La beauté viendra en son temps habiter une démarche qui est honnête, lucide et profondément sentie. [...] l'art [est] le produit dérivé du travail. L'effort inverse, de capturer d'abord le produit dérivé [est] un reflet de fortune égoïste, de temps utilisé à des fins égoïstes et de décadence esthétique.¹⁹

Peut-être est-ce là où se trouve la vraie réponse : dans le travail ? Depuis les trente dernières années, Jennifer se rend à l'atelier le matin, enfle les mêmes hardes souillées et travaille jusqu'à ce que l'épuisement la pousse à s'affaler dans une vieille chaise de cèdre installée près des calorifères. Et encore ! Il n'est pas rare qu'elle demande à travailler, encore un peu, et que l'on doive l'aider, physiquement en changeant le pinceau dans sa main pour un autre ou en roulant la manche de sa chemise qui traîne dans la peinture qui dégouline le long de son avant-bras. Elle peint alors sur de petits panneaux de quelques centimètres, déposés sur une table puisqu'il lui devient pénible de soutenir le poids de son propre bras dans les airs. Elle finit par rentrer chez elle, un peu trop tard pour le dîner, et passe une courte nuit, rêvant au travail prévu pour le lendemain.

preliminary steps by which we reach the goal, leaving the goal itself to be unexpected, even for the artist.

Rather than painting to cure any sort of angst, Jennifer paints to share the beauty she sees. With the dissolution of the religious paradigm, a multitude of substitutes have emerged to fill the void. It is unfortunate that modern art, in its typical arrogant stance, has quickly turned into a pagan-like cult. It is always surprising how some artists applaud their modern-day agnosticism, meanwhile affixing sacrosanct epithets to their art and discussing it in a hieratic tone. Jennifer Hornyak's paintings are neither mystical nor esoteric, nor do they attempt to explain anything. Art persists with an incessant tendency to provoke questioning rather than with a promise to provide answers. For Jennifer, painting has been an opportunity to work in the service of an ideal — something that is greater than her own self — by committing herself completely to the task at hand. She feels work that is both regular and rigorous is the sole responsibility of the artist because the other components — style, art, beauty, and success — are completely independent of the artist's will. When asked what compels her to paint, Jennifer earnestly replies: "I paint what I learn, and I learn by looking and working, and by being in love with working. Nothing about my painting is meant to make me feel self-satisfied."

Beauty will come in good time to inhabit the statement which is honest and lucid and deeply felt [...] conceive of art as the by-product of a job of work done. The opposite effort to capture the by-product first [...] was always a reflection of selfish wealth, selfish leisure and aesthetic decadence.²⁰

Perhaps then, the true answer can only be found in work. For the past thirty years, Jennifer has made her way to the studio in the early mornings. Upon arrival, she puts on the same paint-smear shirt that was thrown to the side the night before. She works vigorously until exhaustion leads her to slouch in an old cedar chair. After working arduous stretches of prolonged hours, it is not uncommon for Jennifer to receive help with even the slightest physical tasks, like replacing the brush in her hand with a cleaner one or by rolling up her shirt-sleeve, which dips into the same paint that trickles down her forearm. There are times when it becomes difficult to sustain the weight of her own arm in the air, and so Jennifer sits at her desk and continues to paint on small panels. When she finally decides to head home, just as the sun falls dim, she prepares to spend the short night dreaming of the work that awaits her the next day.

* Traduction libre de l'anglais.



Œuvres sélectionnées
Selected Works

Bleu avec Fond Bleu

2002

Huile sur toile/Oil on canvas

20" x 20"



Fleurs Roses avec Vase Crème

2002
Huile sur toile/Oil on canvas
20" × 16"



Vase Noir avec Fond Jaune

2002

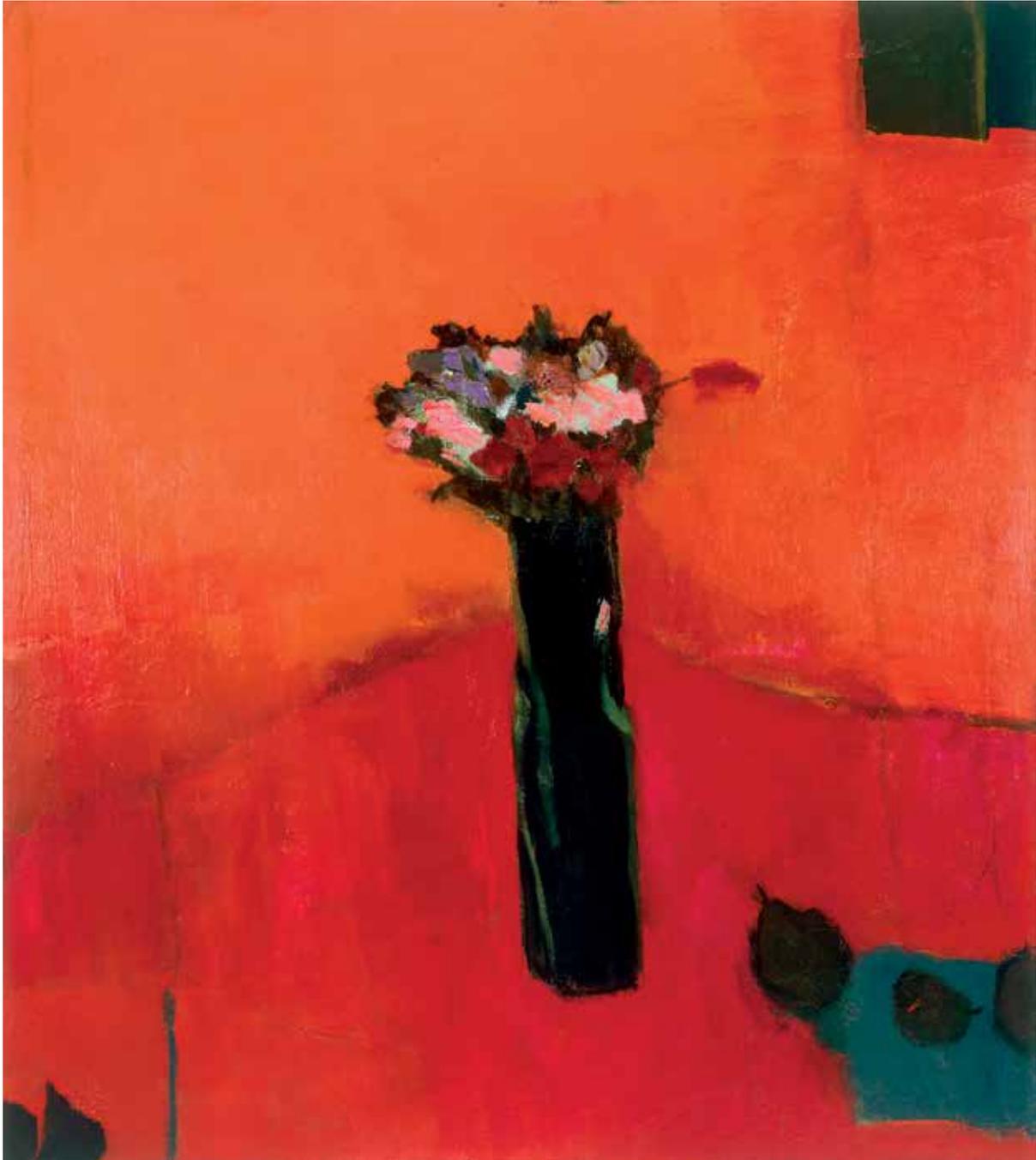
Huile sur toile/Oil on canvas

18" x 14"



Fleurs Malaga

2003
Huile sur toile/Oil on canvas
48" x 42"



Fleurs Roses avec Fond Rouge

2003

Huile sur toile/Oil on canvas

48" x 46"



Fleurs Rouges avec Carré d'Argent

2003
Huile sur toile/Oil on canvas
34" x 32"



Vase avec Fleurs Oranges

2003

Huile sur toile/Oil on canvas

24" x 24"



Cinq Roses Blanches sur Fond Violet

2004
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 38"



Fleurs Jaunes et Vase Gris

2004

Huile sur toile/Oil on canvas

12" x 10"



Blue Flowers on Coral Ground

2006
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 38"



Caprice with Red Orange Ground

2006
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 38"



Flowers with Brown Pot with Blue and Cream

2006
Huile sur toile/Oil on canvas
12" × 12"



Flowers with Black Pot on Blue Ground

2006
Huile sur toile/Oil on canvas
8" × 8"



Red Flowers in Green Pot

2006

Huile sur toile/Oil on canvas

8" x 8"



Red Flowers in Pink Pot

2006

Huile sur toile/Oil on canvas

32" x 30"



Red Flowers with Olive and Pink

2006
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 10"



Orange and Blue Flowers on Pink Ground

2006
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 10"



Violet Flowers on Pink Ground

2006
Huile sur toile/Oil on canvas
8" x 8"



White-Pink Flowers with Burgundy-Green

2006
Huile sur toile/Oil on canvas
14" × 14"



Black Bird with White Flowers

2009

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen
36" x 36"



Fleurs Blanches et Jaunes

2009

Huile sur toile/Oil on canvas

10" x 10"



Fleurs du Printemps

2009

Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas
10" x 10"



Fleurs Rouges avec des Roses Crème

2009

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen
30" x 30"



Flowers with Black and White

2009

Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas
36" x 36"



Flowers with Peach and Indigo

2009

Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas
36" x 36"



Flowers with Stripes

2009

Huile et cire d'abeille sur panneau de bois/

Oil and beeswax on wood panel

10" × 12"



Ice Blue with Coral

2009

Huile et cire d'abeille sur panneau de bois/

Oil and beeswax on wood panel

12" × 10"



Images with Red

2009

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen
46" x 50"



Little White with Brown

2009

Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas
14" x 18"



Navy with Alizarin

2009

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen
16" x 16"



Red with Cream

2009

Huile sur toile/Oil on canvas

8" × 10"



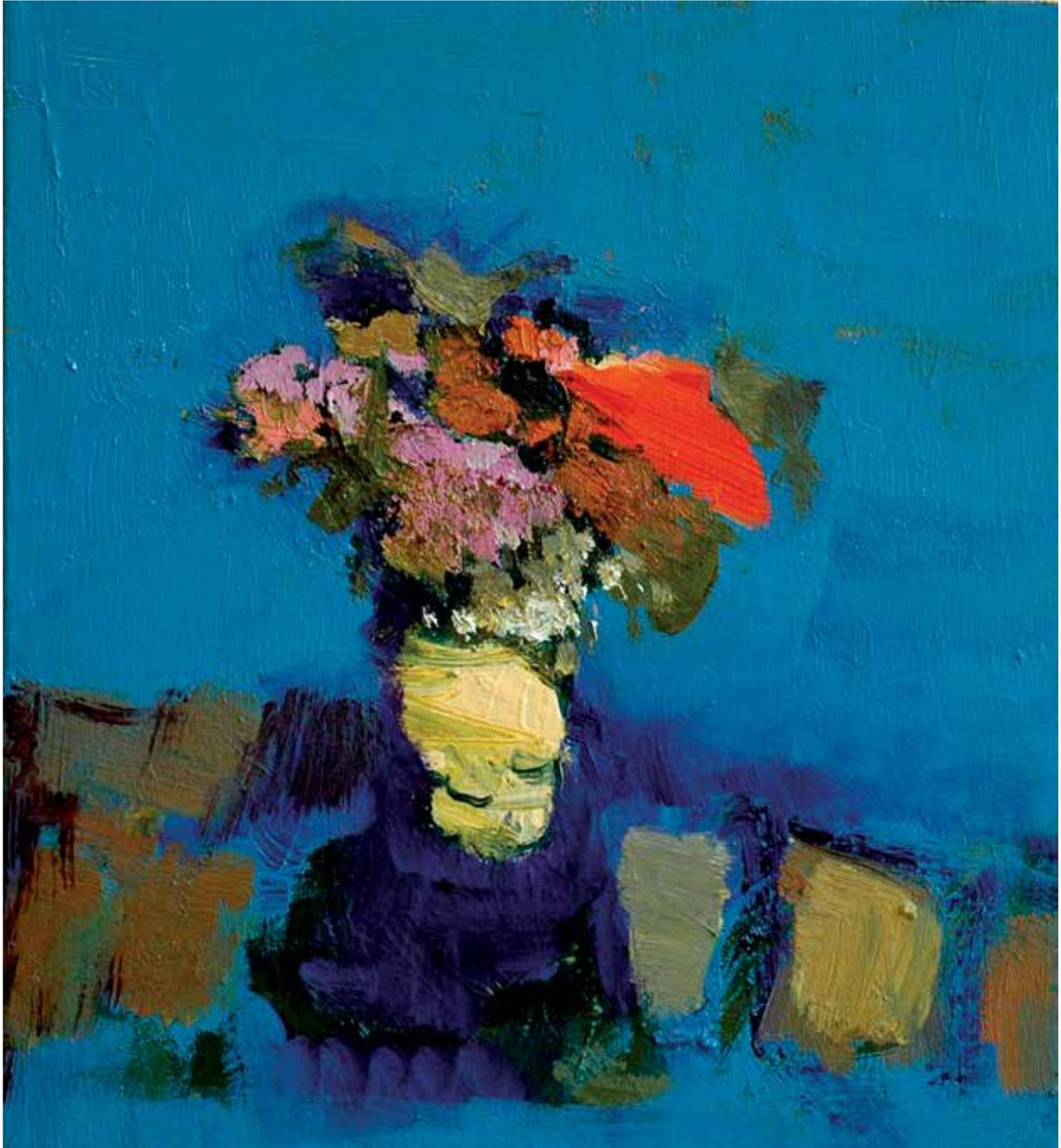
Studio Interior

2009
Huile sur lin/Oil on linen
40" x 50"



Bleu Outremer avec Jaune

2010
Huile sur lin/Oil on linen
20" × 18"



Coquelicots avec Crème

2010

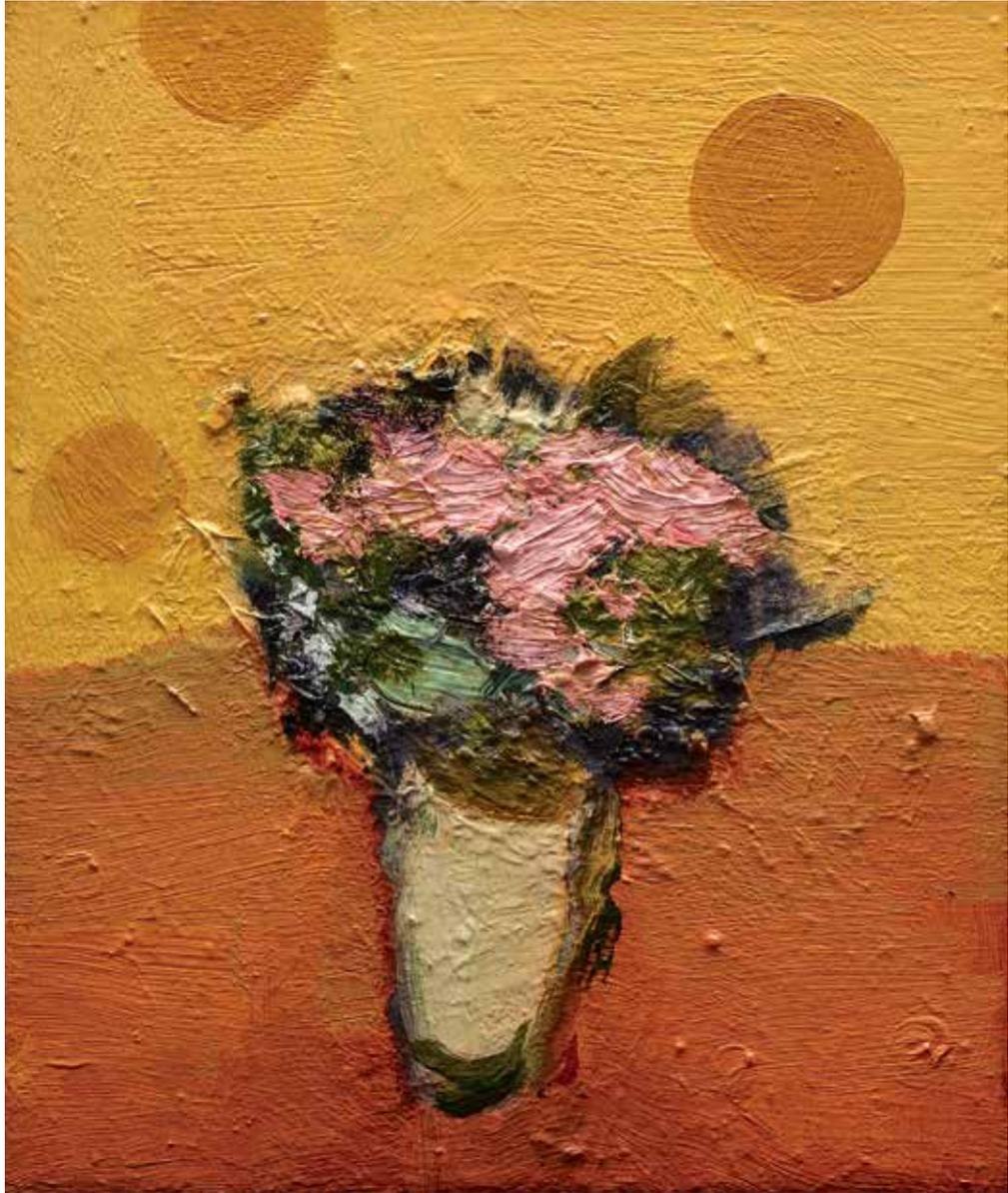
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
8" × 12"



Fleurs avec Cercles Ocre

2010

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
12" x 10"



Fleurs avec Vase Espagnol

2010

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

10" x 10"



Fleurs Devant une Façade Blanche

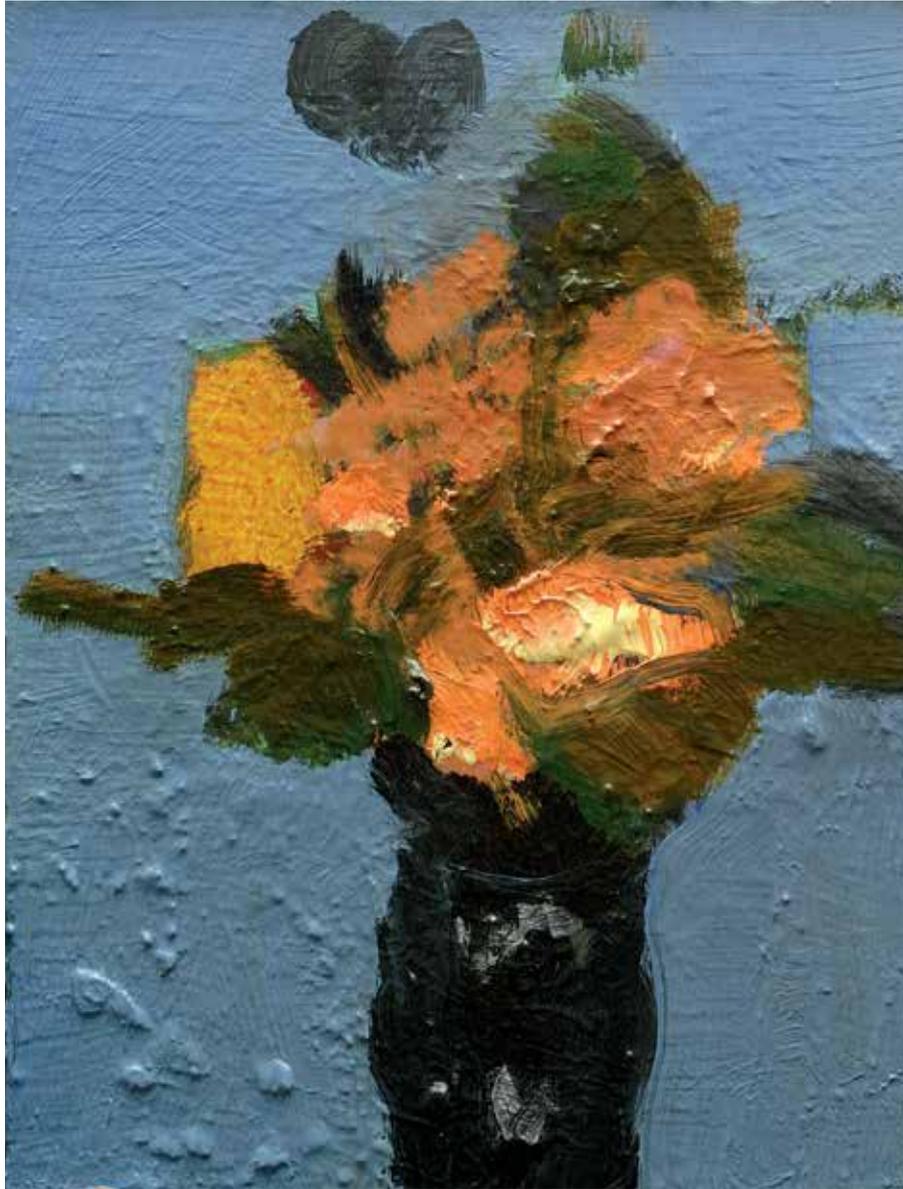
2010
Huile sur lin/Oil on linen
36" x 36"



Fleurs Firenze

2010

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
8" x 6"



Flowers with Three Circles

2010
Huile sur lin/Oil on linen
30" x 30"



Flowers with White Spots

2010

Huile sur lin/Oil on linen

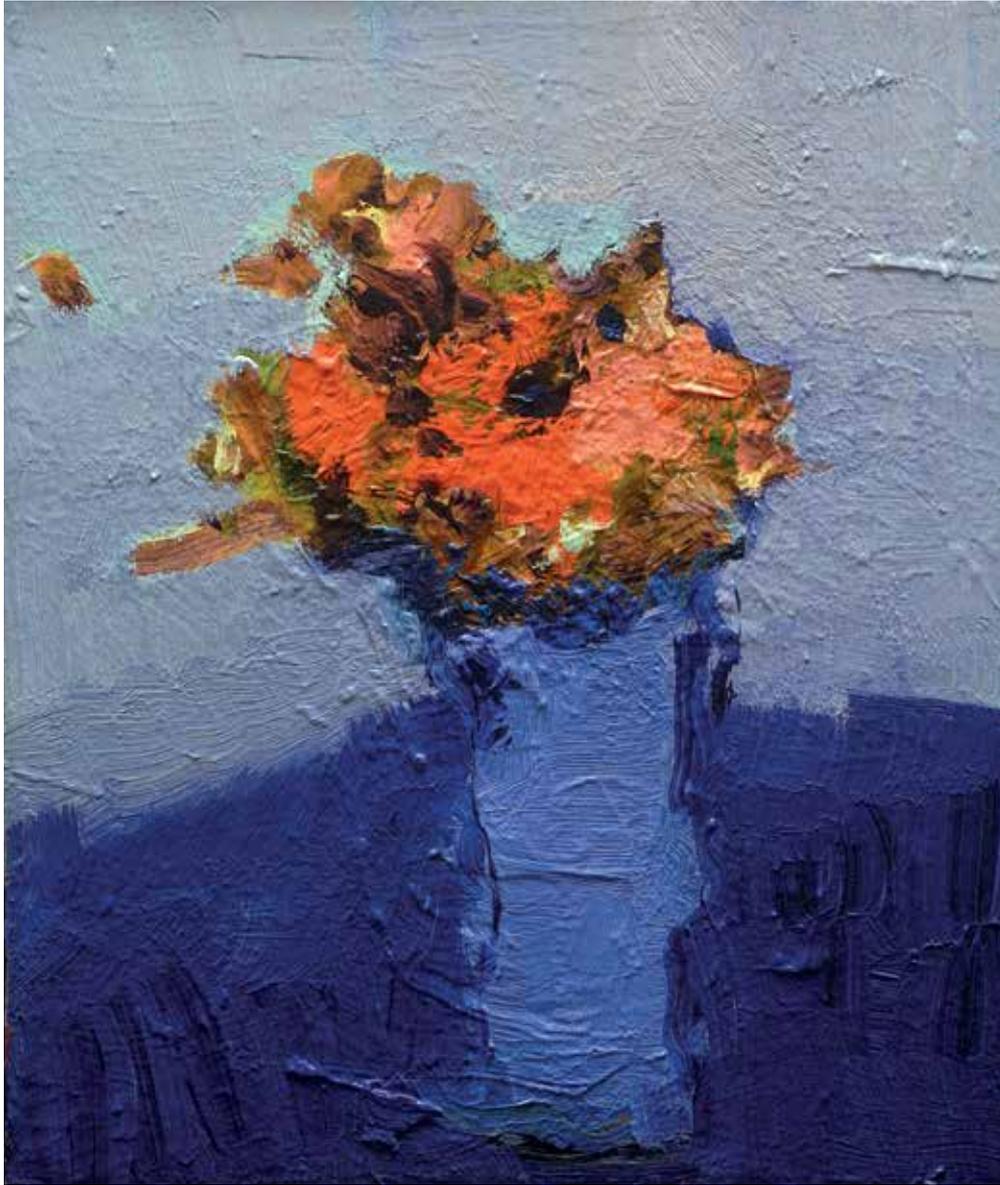
36" x 36"



Afternoon Red

2011

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
12" x 10"



Alizarin with Pale Rose

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

24" x 24"



Apple Green with Red

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

30" x 30"



Bloomsbury

2011

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
10" × 10"



Blue Naples

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

30" x 30"



Bronze with Blue

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

34" x 34"



Fleurs avec Mosaïque Rouge

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

30" x 30"



Fleurs avec Orange et Magenta

2011
Huile sur toile/Oil on canvas
18" × 20"



Fleurs avec Vert-de-gris

2011

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
10" x 10"



Fleurs avec Violet et Petits Carreaux

2011
Huile sur toile/Oil on canvas
36" x 36"



Fleurs Goyaesques

2011
Huile sur lin/Oil on linen
40" x 50"



Flowers with Mauve Pink

2011

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

14" x 14"



Flowers with Ochre Dots

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

30" x 24"



Gabrielle Pink

2011
Huile sur lin/Oil on linen
30" x 30"



Gershwin Green

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

36" x 36"



Penelope Pink and White

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

24" x 24"



Pink Medley

2011
Huile sur lin/Oil on linen
36" x 36"



Pink Pirouette

2011
Huile sur lin/Oil on linen
10" × 10"



Purple with Yellow Axis

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

36" x 36"



Red and Emerald

2011

Huile sur toile/Oil on canvas

30" x 30"



Red Stripes with Blue

2011

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

23 3/4" × 23 3/4"



White with Coral

2011

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
10" × 10"



White Flowers with Coral

2012

Huile sur lin/Oil on linen

16" × 16"



White Flowers with Lavender

2013

Huile sur lin/Oil on linen

24" x 24"



Interlaced Pink and Blue

2013

Huile sur toile/Oil on canvas

51" x 48"



Pink Tulips with Black

2013

Huile sur toile/Oil on canvas

36" x 36"

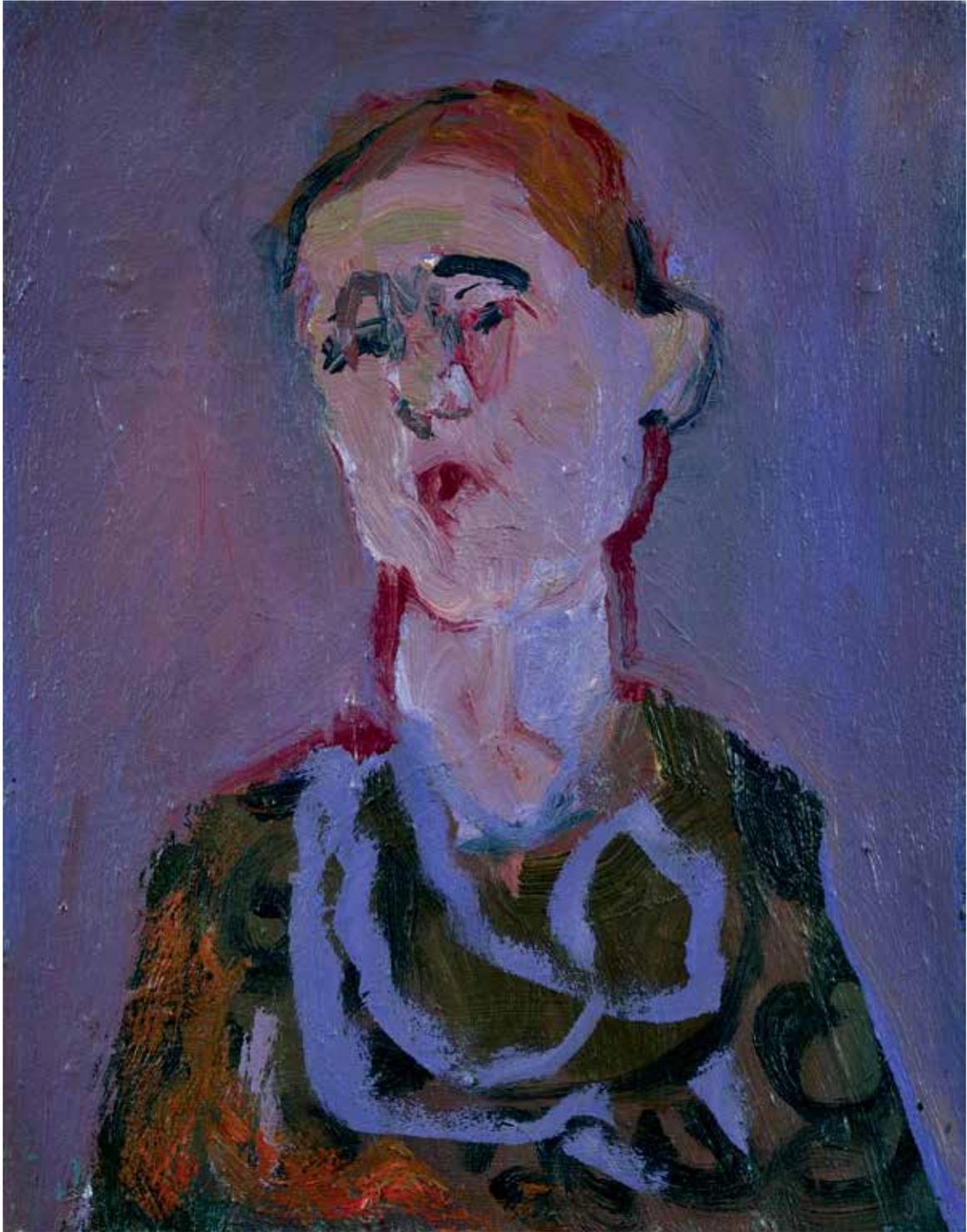


Femme avec Cheveux Rouge

2014

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

18" x 14"



Woman Walking

2014

Huile sur toile/Oil on canvas

51" x 48"



Coral with Earth Black

2015

Huile sur toile/Oil on canvas

51" x 48"



Man with Pink Shirt

2015

Huile sur toile/Oil on canvas

51" x 48"



Pink Flowers with Patterns

2015

Huile sur papier japonais sur panneau de bois

Oil on Japanese paper on wood panel

16" × 16"



Stargazing

2015

Huile sur toile/Oil on canvas

48" x 50"



Jeune Femme avec Chapeau

2015

Huile sur toile/Oil on canvas

10" x 10"



Femme avec Turban Blanc

2015

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

18" x 14"



Flowers with Blue and Mint Green

2015
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 30"



Woman with Print Dress

2015

Huile sur toile/Oil on canvas

16" x 16"



Girl with Crescent Moon

2015

Huile sur toile/Oil on canvas

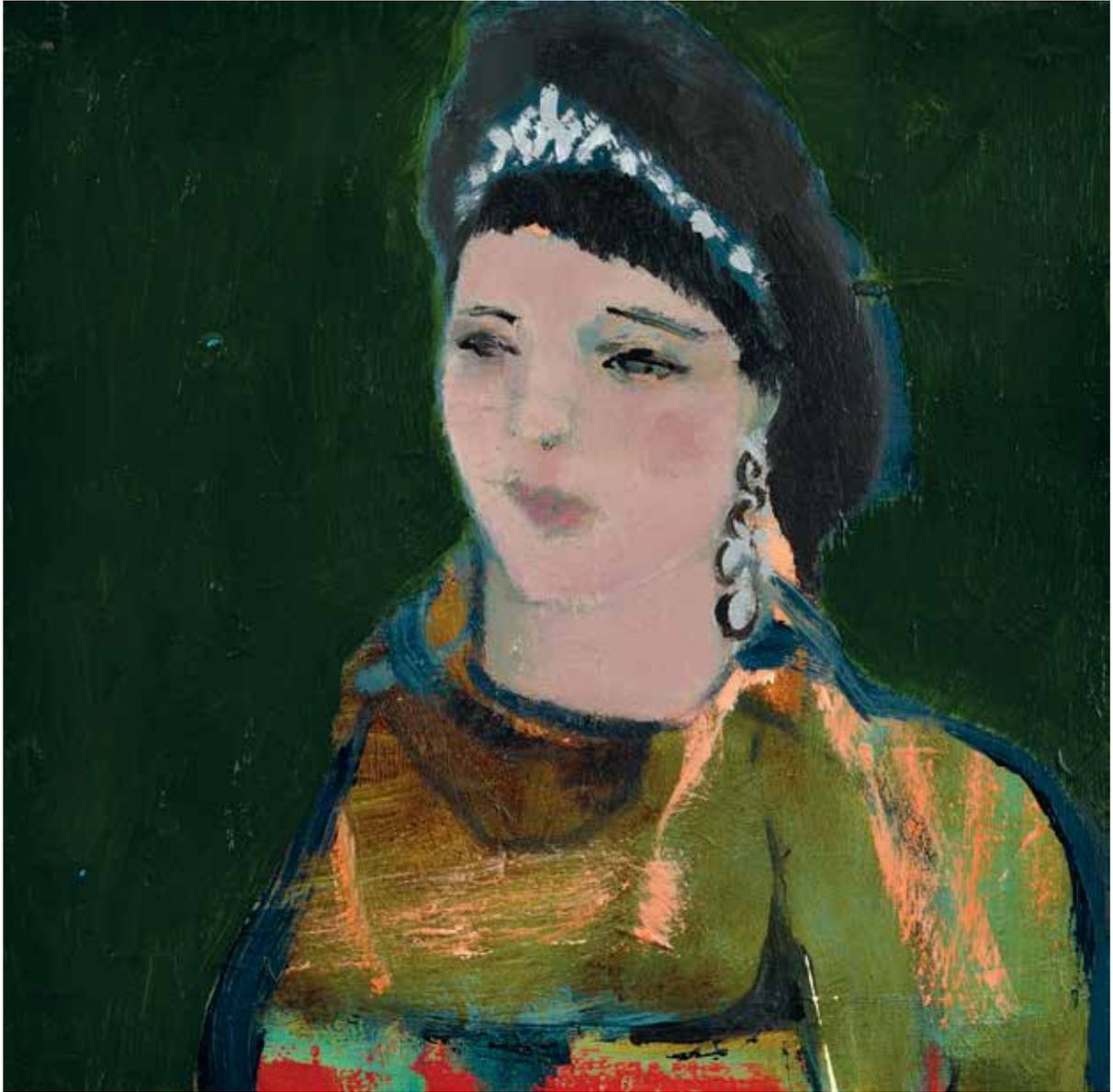
48" x 51"



Woman with Tiara

2015

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
20" × 20"



Vase with Two White Flowers

2015

Huile sur toile/Oil on canvas

29" x 36"



Woman with Red Gloves

2015

Huile sur toile/Oil on canvas

34" x 40"



Pink and Lilac Flowers on Black Ground

2016

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

12" × 16"



Coral with Pearl Grey Bands

2017

Huile sur toile/Oil on canvas

40" x 40"



Flat Grey with Pink and Cream

2017

Huile et collage sur panneau de bois

Oil and collage on wood panel

12" × 16"



Lilac with Yellow Blast

2017

Huile sur toile/Oil on canvas

48" x 48"



Red Flowers with Green Leaf

2017

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

6" × 6"



Pink with Flecks of Yellow and Green

2017

Huile sur toile/Oil on canvas

48" × 48"



Indigo with Cream and Yellow

2017

Huile sur toile/Oil on canvas

36" x 36"



White with Small Red

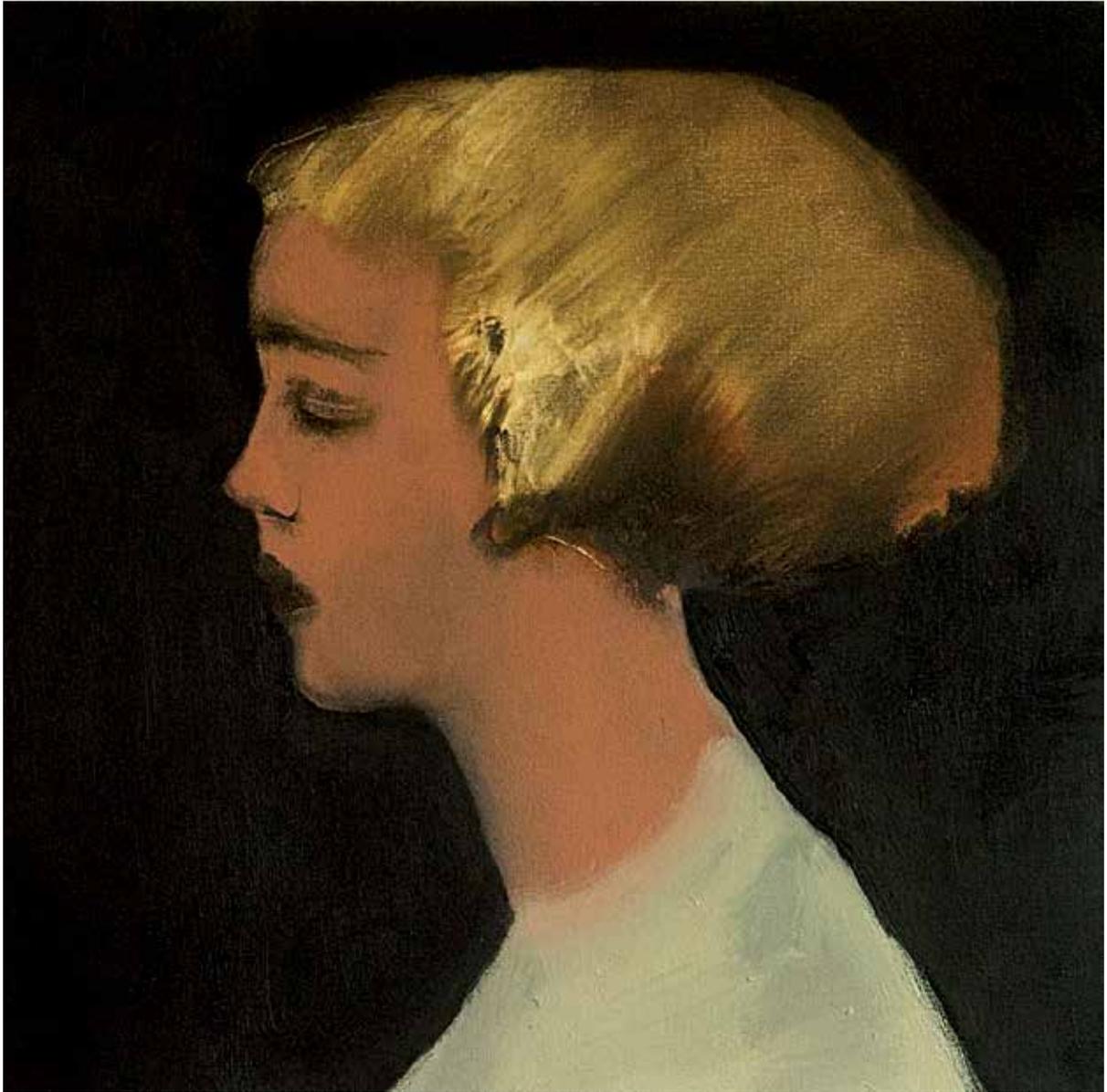
2017

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
8" x 8"



Angelhair

2017
Huile sur toile/Oil on canvas
16" x 16"



Crimson with Cement Grey

2017

Huile sur toile/Oil on canvas

48" x 52"



Sandal Green with Blue Flowers

2017

Huile sur panneau d'aluminium/Oil on aluminium panel
7" x 7"



Styx Red and Blue

2017
Huile sur toile/Oil on canvas
50" x 40"



Brown Oxide with Magenta

2018

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

6" × 6"



Birdsong

2018

Huile sur toile/Oil on canvas

48" x 51"



Blue Fjord

2018

Huile sur toile/Oil on canvas

66" x 78"



Hyacinth Blue with Black

2018

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

12" x 12"

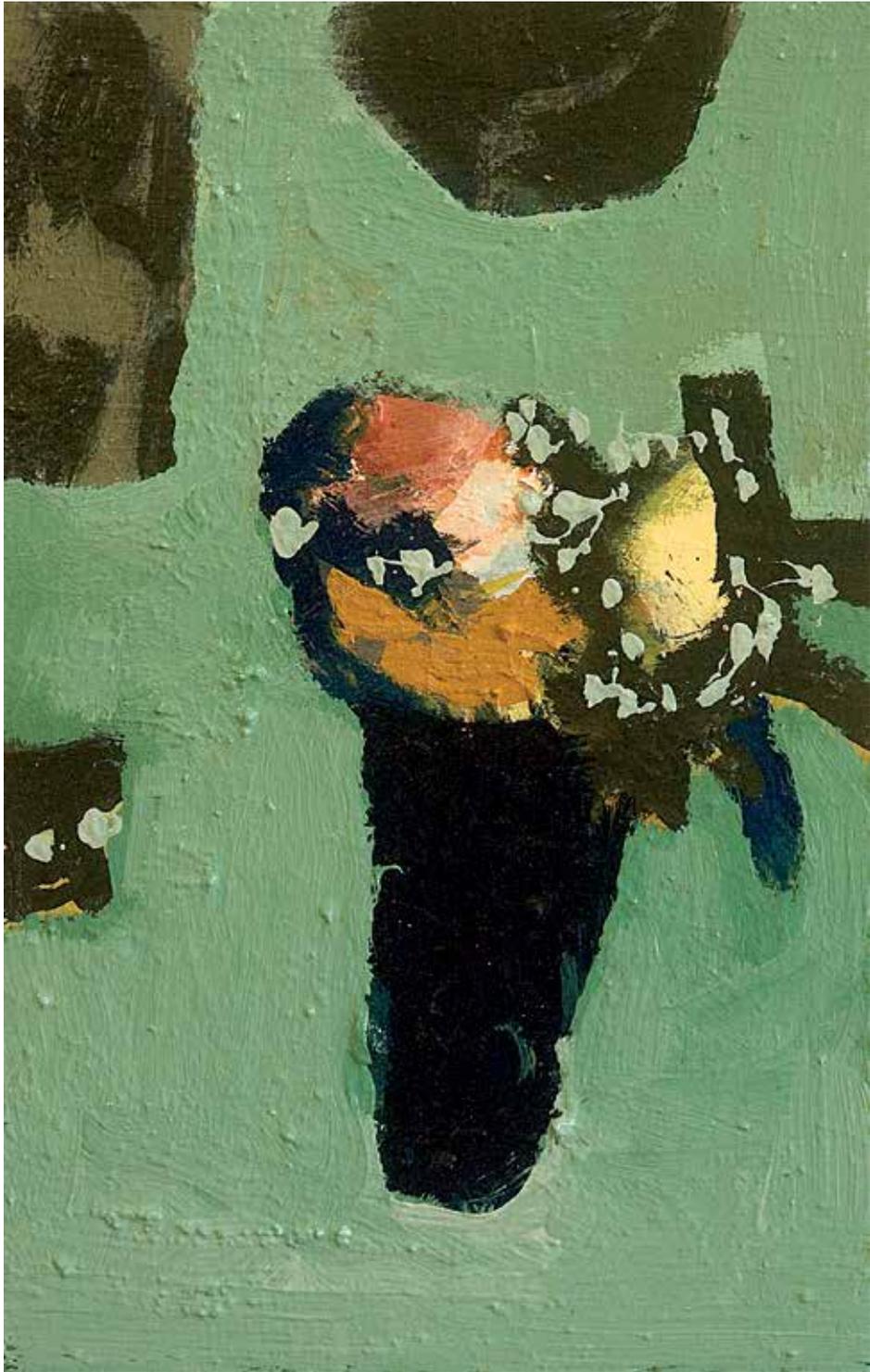


Mixed Blossoms and Navy Vase

2018

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

16" × 10"



Pale Green with Plum

2018

Huile sur toile/Oil on canvas

48" x 48"



Bibliographie

par ordre de présentation

Bibliography

in order of appearance

CITANT JIM DINE

Jim Dine, quoted in *Artist to Artist: Inspiration & Advice from Artists Past and Present*, ed. Clint Brown. Oregon: Jackson Creek Books, 1998, p. 101.

UNE SOMME DE DESTRUCTION

¹ PICASSO, Pablo, *Pablo Picasso, 1881-1973: Genius of the Century*, ed. Ingo F. Walther. Taschen, 2000, p. 81. / Traduction libre de l'anglais.

² GOLDSWORTHY, Andy, *Rivers and Tides*, DVD, 2004, New Video Group. / Traduction libre de l'anglais.

³ LIEN-FU, Ho, *Up in Flames – The Ephemeral Art of Pasted Sculpture in Taiwan*. Stanford, Éditions Stanford University, 2004, p. 164. / Traduction libre de l'anglais.

⁴ HEIDEGGER, Martin. "The Origin of the Work of Art" dans *Poetry, Language, Thought*, p. 56. / Traduction libre de l'anglais.

⁵ DEGAS, Edgar, *Artist to Artist: Inspiration & Advice from Artists Past and Present*, Oregon, Éditions Clint Brown, p. 79. / Traduction libre de l'anglais.

LE PONT

⁶ ZOLA, Emile, *Germinal*, Paris, Éditions Gallimard, collection "Folio", 1999, p. 52.

⁷ VERLAINE, Paul, *Romances sans Paroles*, Paris, Éditions Numilog, 2000, p. 10.

⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 24.

⁹ HANDKE, Peter *L'histoire du crayon*, Paris, Gallimard, 1987, p. 120.

PRELIMINARY JIM DINE QUOTE

Jim Dine, quoted in *Artist to Artist: Inspiration & Advice from Artists Past and Present*, ed. Clint Brown. Oregon: Jackson Creek Books, 1998, 101.

A SUM OF DESTRUCTION

¹ Picasso, Pablo, quoted in *Pablo Picasso, 1881-1973: Genius of the Century*, ed. Ingo F. Walther. Los Angeles: Taschen, 2000, 81.

² *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time*. Dir. Thomas Riedelsheimer. Prod. Annedore von Donop et al. Mediopolis Film and Skyline Productions, 2001.

³ Lien-fu, Ho, quoted in *Up in Flames – The Ephemeral Art of Pasted Sculpture in Taiwan*, ed. Ellen Johnston Laing, Helen Hui-Ling Liu. Stanford University Press, 2004, 164.

⁴ Heidegger, Martin, "The Origin of the Work of Art" in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter. New York: Harper Collins, 1971, 56.

⁵ Degas, Edgar, quoted in *Artist to Artist: Inspiration & Advice from Artists Past and Present*, ed. Clint Brown. Oregon: Jackson Creek Books, 1998, 79.

THE BRIDGE

⁶ Zola, Emile. *Germinal*, trans. Havelock Ellis. London: The Nonesuch Press, 1942, 35.

⁷ Verlaine, Paul. "It Rains in My Heart" from *One Hundred and One Poems by Paul Verlaine*, trans. Norman R. Shapiro. The University of Chicago Press, 1999, 78.

⁸ Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathoustra*, trans. R. J. Hollingdale. London: Penguin Books, 1961, 44.

¹⁰ VOLTAIRE, *L'ABC — Dix-sept Dialogues*, Paris, Alphonse Lemerre, 1879, p. 104.

ÉVITER TOUT ORNEMENT

¹¹ SHAKESPEARE, William, *Le Marchand de Venise*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio théâtre », 2011, p. 154-5.

¹² KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Édition Denoël, 1989, p. 107.

¹³ DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 893-4.

¹⁴ PLOTIN, *Ennéade, Livre VI – du beau*, Paris, Les Belles lettres, 2002, p. 139.

¹⁵ PLATON, *Le Banquet*, France, Nathan, collection « Les intégrales de philo », 2004, p. 222

¹⁶ PLATON, *République, livre VI*, Paris, Éditeur Lefèvre, 1840, p. 291.

¹⁷ PLATON, *Phèdre*, Paris, Éditions Albin Michel, 1960, p. 120.

¹⁸ KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Édition Denoël, 1989, p. 203

¹⁹ GRIERSON, John, dans *John Grierson: Life, Contributions, Influence* by Jack Ellis. Southern Illinois University Press, 2000, p. 65./ Traduction libre de l'anglais.

⁹ Handke, Peter. *L'histoire du crayon*, Paris, Gallimard, 1987, p. 120./ Liberal translation from French.

¹⁰ Voltaire, *L'ABC — Dix-sept Dialogues*, ed. Alphonse Lemerre, Paris, 1879), 104. / Liberal translation from French.

¹¹ Neruda, Pablo. "Full Powers" from *Pablo Neruda: Five Decades: Poems 1925-1970*, trans. Ben Belitt. New York: Grove Press, Inc., 1974, 265.

PURSUING UNADORNED BEAUTY

¹² Shakespeare, William. *Merchant of Venice*. London: Oxford University, 1750, 41.

¹³ Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Dover Publication, 1977, 24.

¹⁴ Dostoyevsky, Fyodor. *The Idiot*. New York: Dover Publications, 2003, 537.

¹⁵ Plotinus, from *The Heart of Plotinus: The Essential Enneads including Porphyry's On the Cave of Nymphs*, ed. Algis Uždavinys. World Wisdom Inc., 2009, 72-3.

¹⁶ Plato, *Symposium*. Fairfield: 1st World Library, 2008, 84.

¹⁷ Plato, *The Republic*, trans. Benjamin Jowett. Plain Label Books, 2009, 400.

¹⁸ Plato, *Phèdre*. Paris: Éditions Albin Michel, 1960, 276./ Liberal translation from French.

¹⁹ Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art* (Dover Publication, 1977), 55.

²⁰ Grierson, John, as quoted in *John Grierson: Life, Contributions, Influence* by Jack Ellis. Southern Illinois University Press, 2000, 65.

OUVRAGES CONSULTÉS

CONSULTED TEXTS

BEZRODNY, Sergei, SPIVAKOV, Vladimir, *Spiegel im Spiegel*: 1, C.D., ECM record, Universal classic and Jazz, Music GmbH, 1999.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Lettres à son ami A. N. Maïkov* (Traduction de L. Martinez).

FORGET, Martine, *Dorez cadres et objets*, Paris, Dessain et Tolra, 1999, 91 p.

GANDHI, Mahatma, TOLSTOY, Leo, *Mahatma Gandhi and Leo Tolstoy Letters*, Long Beach, Long Beach Publications, 1987, 81 p.

GAUNT, William, *La peinture anglaise*, Londres, Éditions Thames & Hudson, 1993, 285 p.

GLASS, Philip, *Aria from Act III of Satyagraha*, C.D., Materiali Sonori, 1998.

GOLDSWORTHY, Andy, *Le Temps*, Écosse, Cameron Books, 2001, 202 p.

GRISEBACH, Lucius, *Kirchner*, Köln, Éditions Taschen, 1996, 200 p.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *The Orient in Western Art*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2000, 360 p.

McCLINTOCK, John, STRONG, James, *Cyclopaedia of Biblical, theological, and ecclesiastical...*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1879, 1118 p.

M. THOM, Ian, NASGAARD, Roald, TOUSLEY, Nancy, SPALDING, Jeffrey, *Takao tanabe*, Vancouver, Douglas McIntyre Ltd, 2005, 172 p.

PRICE, Renee, HELLER, Reinhold, LLOYD, Jill, WASHTON LONG, Rose-Carol, WEIKOP, Christian, Brücke – *The Birth of Expressionism in Dresden and Berlin, 1905-1913*, Ostfildern, Éditions Hatje Cantz Verlag, 2009, 231 p.

PROCLUS. *The Commentaries of Proclus on the Timaeus of Plato in Five Books Vol. I*, trans. Thomas Taylor. Prometheus Trust, 1998.

SCULLY, Sean, *Wall of Light*, New York, Rizzoli International Publications, 2005, 173 p.

SCHUBERT, Franz, *Der Wanderer D 493 (Op. 4 N° 1) Fantasie in C major, D.760 « Wanderer »*, C.D., 1797-1828.

Liste des illustrations

par ordre de présentation

List of illustrations

in order of appearance

UNE SOMME DE DESTRUCTION

A SUM OF DESTRUCTION

Untitled (2011)

Photo: David Malboeuf

Pink Flowers with Green and Turquoise (2006)

Huile sur toile/Oil on canvas

36" × 36"

Photo: Pierre Charrier

Pink Flowers with Green and Turquoise II (2006)

Huile sur toile/Oil on canvas

36" × 36"

Photo: Pierre Charrier

Wall of Light #5 (2010)

Sean Scully

Huile sur toile/Oil on canvas

18" × 24"

Flours "Scully-esques" (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

20" × 18"

Photo: Daniel Roussel

Flours avec Rose Coquillage (2010)

Huile sur lin/Oil on linen

10" × 10"

Photo: David Malboeuf

Flours avec Rose Coquillage II (2011)

Huile sur lin/Oil on linen

10" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Flours avec Ligne Turquoise (2009)

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen

28" × 30"

Photo: Daniel Roussel

Flours avec Ligne Turquoise II (2011)

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen

28" × 30"

Photo: Daniel Roussel

Untitled (c. 2010)

Collage sur papier/Collage on paper,

8 1/2" × 5 1/2"

Unknown title (2008)

Mine sur papier/Pencil on paper

8 1/2" × 11"

Flours Polonaises (2011)

Huile et aluminium sur panneau de bois/Oil and aluminum on wood panel

7" × 8"

Photo: Daniel Roussel

Little White (2009)

Huile sur panneaux de bois/Oil on wood panels

12 1/4" × 7 3/4" (Diptyque/Diptych)

Photo: Daniel Roussel

Martha's Vineyard II and II (2011)

Huile et aluminium sur panneaux de bois/Oil and aluminum on wood panels

10" × 7" (Diptyque/Diptych)

Photo: Daniel Roussel

Pink Flowers with Gold Leaf (2011)

Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel

8" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Red Flowers with Gold Leaf and Circles (2011)

Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel

16" × 16"

Photo: Daniel Roussel

Silver with Orange and Blue (2011)

Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel

14" × 14"

Photo: Daniel Roussel

Silver Marie with Cream (2011)

Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/Oil and 22K gold leaf on wood panel

12" × 10"

Photo: David Malboeuf

Untitled (2011)
Photo: David Malboeuf

Fleurs avec Ovaes (2011)
Huile sur toile/Oil on canvas
24" × 24"
Photo: Daniel Roussel

Untitled (2011)
Photo: David Malboeuf

Still Life with Blue (2011)
Huile sur toile/Oil on canvas
34" × 34"
Photo: Daniel Roussel

Untitled (2011)
Photo: David Malboeuf

Vase Bleu avec Oiseau (2003)
Huile sur toile/Oil on canvas
24" × 24"

Untitled (2011)
Photo: David Malboeuf

Silver Marie with White (2011)
Huile et feuille d'or 22K sur panneau de bois/
Oil and 22K gold leaf on wood panel
36" × 36"
Photo: Daniel Roussel

LE PONT
THE BRIDGE

Tavern (1909)
Ernst Ludwig Kirchner
Huile sur toile/Oil on canvas
28 1/4" × 32"
Saint Louis Art Museum

Night at the Ritz (1987)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 70"

Berlin Street Scene (1913-1914)
Ernst Ludwig Kirchner
Huile sur toile/Oil on canvas
47 5/8" × 37 3/8"

Evening at the Opera (1988)
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 30"

Confidences (1987)
Huile sur toile/Oil on canvas
60" × 48"

Lady with Birds (c. 1985)
Huile sur toile/Oil on canvas
Dimensions inconnues/unknown dimensions

Woman in Street Clothes, Portrait of Ellen Andrée (1879)
Edgar Degas
Pastel sur papier/Pastel on paper
19 3/32" × 16 1/2"

Two Yellow Trees with Figures (2011)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
23 3/4" × 23 3/4"
Photo: Daniel Roussel

Red with Green and Purple (2009)
Huile sur toile/Oil on canvas
50" × 40"
Photo: Daniel Roussel

Fleurs avec Vase Japonais (2010)
Huile sur lin/Oil on linen
24" × 24"
Photo: ABL Imaging Solutions

Fleurs Japonaises (2010)
Huile sur lin/Oil on linen
10" × 10"
Photo: ABL Imaging Solutions

Pink Flowers with Grey Blue (2009)
Huile sur lin/Oil on linen
12" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Fleurs Chinoises (2009)
Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax
on linen
51" × 48"
Photo: Daniel Roussel

Fleurs dans un Vase Marocain (2009)
Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax
on linen
36" × 36"
Photo: Galerie de Bellefeuille

Rouge Marocain (2010)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
8" × 6"
Photo: David Malboeuf

Danube Blue and Yellow (2011)
Huile sur toile/Oil on canvas
36" × 36"
Photo: Daniel Roussel

White Flowers with Pear (2010)
Huile sur lin sur panneau de bois/Oil on linen
on wood panel
10" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Petit Vase avec Turquoise (2003)
Huile sur toile/Oil on canvas
16" × 16"

Pink and Green (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 10"
Photo: Pierre Charrier

Pink Flowers with Blue Vase (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
12" × 12"
Photo: Pierre Charrier

Pink Flower in Dark Vase (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 10"
Photo: Pierre Charrier

Fleurs Crème (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 10"
Photo: Pierre Charrier

Blue Mood (2011)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
10" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Pink with Black Vase (2011)
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Blue with White Spots (2011)
Huile sur toile/Oil on canvas
8" × 12"
Photo: Daniel Roussel

Lady Pink (2011)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
9 1/2" × 6 1/2"
Photo: Daniel Roussel

Fleurs Irlandaises (2011)
Huile sur lin/Oil on linen
10" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Pink with Green and Blue (2011)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
8" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Pink with Sage Green (2011)
Huile sur lin/Oil on linen
10" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Petites Fleurs avec Vert Bleu (2011)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
10" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Fleurs avec Rouge Ocre (2009)
Huile sur toile/Oil on canvas
8" × 10"
Photo: Daniel Roussel

ÉVITER TOUT ORNEMENT
PURSUING UNADORNED BEAUTY

Amour Possessif (1987)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 41"

The Golden Wedding (1987)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 36"

Untitled (c. 1985)
Mine sur papier/Pencil on paper
8" × 5"
Photo: Daniel Roussel

Avalanche de Blanche (1994)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 40"
Photo: A. Kilbertis

Fleurs de Vancouver (1994)
Huile sur toile/Oil on canvas
50" × 43"
Photo: A. Kilbertis

Red Garden (1994)
Huile sur toile/Oil on canvas
52" × 48"
Photo: A. Kilbertis

Fleurs Jaunes avec Fleur Blanche (2002)
Huile sur toile/Oil on canvas
36" × 29"

Flowers with Blue Jay (2009)
Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax
on canvas
24" × 24"
Photo: Daniel Roussel

Caprice (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
30" × 36"
Photo: Pierre Charrier

Red with Peach (2009)
Huile sur lin/Oil on linen
51" × 48"
Photo: Daniel Roussel

Flowers on Red Ground Green and Blue (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
30" × 32"
Photo: Pierre Charrier

Vase Vert avec Rouge (2003)
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 12"

Flowers with Pink Bird (2009)
Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax
on linen
36" × 36"
Photo: Daniel Roussel

Earth Pink (2009)
Huile et acrylique sur panneau de bois/
Oil and acrylic on wood panel
12" × 8"
Photo: Daniel Roussel

Vase et Fruits sur Fond Noir (2003)
Huile sur toile/Oil on canvas
36" × 28"

Flowers on a Black-Green Ground (2006)
Huile sur toile
12" × 10"
Photo: Pierre Charrier

Flagrante Flora (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 40"
Photo: Pierre Charrier

Fusion Blue White (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 48"
Photo: Pierre Charrier

Essence of Blue (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
38" × 40"
Photo: Pierre Charrier

White Blossom with Blue (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
39" × 40"
Photo: Pierre Charrier

Triptych with Pink Bird (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
54" × 40"
Photo: Pierre Charrier

Pink Perhaps (2009)
Huile sur toile/Oil on canvas
20" × 18"
Photo: Pierre Charrier

Nature Morte, Camaïeu (1909)
Henri Matisse
Huile sur toile/Oil on canvas
35" × 46"
Musée de L'Ermitage

Natasha Blue (2011)
Huile sur toile/Oil on canvas
24" × 24"
Photo: Daniel Roussel

Fawley II (1989)
John Piper
Tiré de/Retrieved from <http://www.johnpiper.org.uk>
le 30 Juin 2011/on June 30th 2011

After John Piper (2009)
Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax
on canvas
34" × 42"
Photo: Daniel Roussel

Fleurs Blanches avec Bleu-Bronze (2009)
Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax
on linen
44" × 40"
Photo: Daniel Roussel

Viridian and Red (2009)
Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax
on canvas
50" × 40"
Photo: Daniel Roussel

Totem (2009)
Huile sur toile/Oil on canvas
42" × 34"
Photo: Daniel Roussel

Bouquet (1599)
Jan the Elder Bruegel
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
20" × 15 3/4"
Kunsthistorisches Museum

Untitled (2017)
Photo: Andras Csaszar

ŒUVRES SÉLECTIONNÉES
SELECTED WORKS

Bleu avec Fond Bleu (2002)
Huile sur toile/Oil on canvas
20" × 20"

Fleurs Roses avec Vase Crème (2002)
Huile sur toile/Oil on canvas
20" × 16"

Vase Noir avec Fond Jaune (2002)
Huile sur toile/Oil on canvas
18" × 14"

Fleurs Malaga (2003)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 42"

Fleurs Roses avec Fond Rouge (2003)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 46"

Fleurs Rouges avec Carré d'Argent (2003)
Huile sur toile/Oil on canvas
34" × 32"

Vase avec Fleurs Oranges (2003)
Huile sur toile/Oil on canvas
24" × 24"

Cinq Roses Blanches sur Fond Violet (2004)
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 38"

Fleurs Jaunes et Vase Gris (2004)
Huile sur toile/Oil on canvas
12" × 10"

Blue Flowers on Coral Ground (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 38"
Photo: Pierre Charrier

Caprice with Red Orange Ground (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 38"
Photo: Pierre Charrier

Flowers with Brown Pot with Blue and Cream (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
12" × 12"
Photo: Pierre Charrier

Flowers with Black Pot on Blue Ground (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
8" × 8"
Photo: Pierre Charrier

Red Flowers in Green Pot (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
8" × 8"
Photo: Pierre Charrier

Red Flowers in Pink Pot (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
32" × 30"
Photo: Pierre Charrier

Red Flowers with Olive and Pink (2006)
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 10"
Photo: Pierre Charrier

Orange and Blue Flowers on Pink Ground (2006)

Huile sur toile/Oil on canvas

10" × 10"

Photo: Pierre Charrier

Violet Flowers on Pink Ground (2006)

Huile sur toile/Oil on canvas

8" × 8"

Photo: Pierre Charrier

White-Pink Flowers with Burgundy-Green (2006)

Huile sur toile/Oil on canvas

14" × 14"

Photo: Pierre Charrier

Black Bird with White Flowers (2009)

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen

36" × 36"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs Blanches et Jaunes (2009)

Huile sur toile/Oil on canvas

10" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs du Printemps (2009)

Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas

10" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs Rouges avec des Roses Crème (2009)

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen

30" × 30"

Photo: Daniel Roussel

Flowers with Black and White (2009)

Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas

36" × 36"

Photo: Daniel Roussel

Flowers with Peach and Indigo (2009)

Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas

36" × 36"

Photo: Daniel Roussel

Flowers with Stripes (2009)

Huile et cire d'abeille sur panneau de bois/Oil and beeswax on wood panel

10" × 12"

Photo: Daniel Roussel

Ice Blue with Coral (2009)

Huile et cire d'abeille sur panneau de bois/Oil and beeswax on wood panel

12" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Images with Red (2009)

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen

46" × 50"

Photo: Daniel Roussel

Little White with Brown (2009)

Huile et cire d'abeille sur toile/Oil and beeswax on canvas

14" × 18"

Photo: Daniel Roussel

Navy with Alizarin (2009)

Huile et cire d'abeille sur lin/Oil and beeswax on linen

16" × 16"

Photo: Daniel Roussel

Red with Cream (2009)

Huile sur toile/Oil on canvas

8" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Studio Interior (2009)

Huile sur lin/Oil on linen

40" × 50"

Photo: Daniel Roussel

Bleu Outremer avec Jaune (2010)

Huile sur lin/Oil on linen

20" × 18"

Photo: David Malboeuf

Coquelicots avec Crème (2010)

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

8" × 12"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs avec Cercles Ocre (2010)

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

12" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs avec Vase Espagnol (2010)

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

10" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs Devant une Façade Blanche (2010)

Huile sur lin/Oil on linen

36" × 36"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs Firenze (2010)

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

8" × 6"

Photo: Daniel Roussel

Flowers with Three Circles (2010)

Huile sur lin/Oil on linen

30" × 30"

Photo: Daniel Roussel

Flowers with White Spots (2010)

Huile sur lin/Oil on linen

36" × 36"

Photo: Daniel Roussel

Afternoon Red (2011)

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

12" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Alizarin with Pale Rose (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

24" × 24"

Photo: Daniel Roussel

Apple Green with Red (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

30" × 30"

Photo: Daniel Roussel

Bloomsbury (2011)

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

10" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Blue Naples (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

30" × 30"

Photo: Daniel Roussel

Bronze with Blue (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

34" × 34"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs avec Mosaïque Rouge (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

30" × 30"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs avec Orange et Magenta (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

18" × 20"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs avec Vert-de-gris (2011)

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

10" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs avec Violet et Petits Carreaux (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

36" × 36"

Photo: Daniel Roussel

Fleurs Goyaesques (2011)

Huile sur lin/Oil on linen

40" × 50"

Photo: Daniel Roussel

Flowers with Mauve Pink (2011)

Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel

14" × 14"

Photo: Daniel Roussel

Flowers with Ochre Dots (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

30" × 24"

Photo: Daniel Roussel

Gabrielle Pink (2011)

Huile sur lin/Oil on linen

30" × 30"

Photo: Daniel Roussel

Gershwin Green (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

36" × 36"

Photo: Daniel Roussel

Penelope Pink and White (2011)

Huile sur toile/Oil on canvas

24" × 24"

Photo: Daniel Roussel

Pink Medley (2011)

Huile sur lin/Oil on linen

36" × 36"

Photo: Daniel Roussel

Pink Pirouette (2011)

Huile sur lin/Oil on linen

10" × 10"

Photo: Daniel Roussel

Purple with Yellow Axis (2011)
Huile sur toile/Oil on canvas
36" × 36"
Photo: Daniel Roussel

Red and Emerald (2011)
Huile sur toile/Oil on canvas
30" × 30"
Photo: Daniel Roussel

Red Stripes with Blue (2011)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
23 3/4" × 23 3/4"
Photo: Daniel Roussel

White with Coral (2011)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
10" × 10"
Photo: Daniel Roussel

White Flowers with Coral (2012)
Huile sur lin/Oil on linen
16" × 16"
Photo: Daniel Roussel

White Flowers with Lavender (2013)
Huile sur lin/Oil on linen
24" × 24"
Photo: Daniel Roussel

Interlaced Pink and Blue (2013)
Huile sur toile/Oil on canvas
51" × 48"
Photo: Daniel Roussel

Pink Tulips with Black (2013)
Huile sur toile/Oil on canvas
36" × 36"
Photo: Daniel Roussel

Femme avec Cheveux Rouge (2014)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
18" × 14"
Photo: Daniel Roussel

Woman Walking (2014)
Huile sur toile/Oil on canvas
51" × 48"
Photo: Daniel Roussel

Coral with Earth Black (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
51" × 48"
Photo: Daniel Roussel

Man with Pink Shirt (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
51" × 48"
Photo: Daniel Roussel

Pink Flowers with Patterns (2015)
Huile sur papier japonais sur panneau de bois
Oil on Japanese paper on wood panel
16" × 16"
Photo: Daniel Roussel

Stargazing (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 50"
Photo: Daniel Roussel

Jeune Femme avec Chapeau (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
10" × 10"
Photo: Daniel Roussel

Femme avec Turban Blanc (2015)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
18" × 14"
Photo: Daniel Roussel

Flowers with Blue and Mint Green (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 30"
Photo: Daniel Roussel

Woman with Print Dress (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
16" × 16"
Photo: Daniel Roussel

Girl with Crescent Moon (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 51"
Photo: Daniel Roussel

Woman with Tiara (2015)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
20" × 20"
Photo: Daniel Roussel

Vase with Two White Flowers (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
29" × 36"
Photo: Daniel Roussel

Woman with Red Gloves (2015)
Huile sur toile/Oil on canvas
34" × 40"
Photo: Daniel Roussel

Pink and Lilac Flowers on Black Ground (2016)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
12" × 16"
Photo : Daniel Roussel

Coral with Pearl Grey Bands (2017)
Huile sur toile/Oil on canvas
40" × 40"
Photo : Daniel Roussel

Flat Grey with Pink and Cream (2017)
Huile et collage sur panneau de bois
Oil and collage on wood panel
12" × 16"
Photo : Daniel Roussel

Lilac with Yellow Blast (2017)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 48"
Photo : Daniel Roussel

Red Flowers with Green Leaf (2017)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
6" × 6"
Photo : Andras Csaszar

Pink with Flecks of Yellow and Green (2017)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 48"
Photo : Daniel Roussel

Indigo with Cream and Yellow (2017)
Huile sur toile/Oil on canvas
36" × 36"
Photo : Daniel Roussel

White with Small Red (2017)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
8" × 8"
Photo : Andras Csaszar

Angelhair (2017)
Huile sur toile/Oil on canvas
16" × 16"
Photo : Andras Csaszar

Crimson with Cement Grey (2017)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 52"
Photo : Daniel Roussel

Sandal Green with Blue Flowers (2017)
Huile sur panneau d'aluminium/Oil on aluminium panel
7" × 7"
Photo : Andras Csaszar

Styx Red and Blue (2017)
Huile sur toile/Oil on canvas
50" × 40"
Photo : Daniel Roussel

Brown Oxide with Magenta (2018)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
6" × 6"
Photo : Andras Csaszar

Birdsong (2018)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 51"
Photo : Daniel Roussel

Blue Fjord (2018)
Huile sur toile/Oil on canvas
66" × 78"
Photo : Daniel Roussel

Hyacinth Blue with Black (2018)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
12" × 12"
Photo : Daniel Roussel

Mixed Blossoms and Navy Vase (2018)
Huile sur panneau de bois/Oil on wood panel
16" × 10"
Photo : Andras Csaszar

Pale Green with Plum (2018)
Huile sur toile/Oil on canvas
48" × 48"
Photo : Daniel Roussel

Biographie

Biography

Formation

Education

- 1991 Vermont Studio Colony, avec / with James Rosen et Judy Rifka
- 1988 Tuscan Seminar, Italie, avec / with Elizabeth Lyons
- 1987 Vermont Studio Colony, avec / with Stanley Boxer, George McLean, Elmer Bischoff
- 1961 Arrive au Canada et poursuit ses études / Arrives in Canada and continues her studies:
 - McGill University
 - Musée des beaux-arts de Montréal
 - Centre Saidye Bronfman Center
- 1957-59 Grimsby School of Art, England

Principales expositions individuelles

Selected Solo Exhibitions

- 2018 Oeno Gallery, Bloomfield
- 2017 Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 2017 Wallace Galleries, Calgary
- 2016 Oeno Gallery, Bloomfield
- 2016 Studio 21 Fine Arts, Halifax
- 2015 Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 2015 Wallace Galleries, Calgary
- 2015 McClure Gallery, Montréal
- 2014 Oeno Gallery, Bloomfield
- 2013 Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 2013 Wallace Galleries, Calgary
- 2011 Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 2011 Galerie St-Laurent Plus Hill, Ottawa
- 2011 Wallace Galleries, Calgary
- 2010 Trinity Galleries, Saint-John's
- 2009 Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 2008 Wallace Galleries, Calgary
- 2008 Studio 21, Halifax
- 2006 Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 2004 Studio 21, Halifax
- 2003 Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 1998 Galerie de Bellefeuille, Montréal

- 1995 Eleonore Austerer Gallery, San Francisco
- 1994 Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 1991 Eleonore Austerer Gallery, San Francisco
- 1987 Nancy Poole Studio, Toronto
- 1985 Galerie Claude Lafitte, Montréal
- 1983 Galerie Claude Lafitte, Montréal

Principales expositions collectives

Selected Group Exhibitions

- 2018 What's New?, Centre d'art E.K. Volland, Montréal
- 2018 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
- 2018 Vie des Arts Gala, Montréal
- 2018 Parlez-moi d'amour, Les Impatients, Montréal
- 2018 Papier 2018, Studio 21 Fine Arts, Montréal
- 2018 Love and Lovers, Studio 21 Fine Arts, Halifax
- 2018 Pre-Used Paper, Studio 21 Fine Arts, Halifax
- 2017 HEADS, Centre d'art E.K. Volland, Montréal
- 2017 Secret Studio, McClure Gallery, Montréal
- 2017 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille, Oeno Gallery
- 2016 Echo, Oeno Gallery, Bloomfield
- 2016 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
- 2015 Square Affair, McClure Gallery, Montréal
- 2015 For the Love of Paint, Oeno Gallery, Bloomfield
- 2015 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
- 2015 Stargazing, Oeno Gallery, Bloomfield
- 2014 Art Chicago, Galerie de Bellefeuille
- 2014 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
- 2014 Affinities, Oeno Gallery, Bloomfield
- 2012 Oeno Gallery, Bloomfield
- 2012 The Allure of the Print, Studio 21 Fine Arts, Halifax
- 2011 Straight from the heART, Wallace Galleries, Calgary
- 2010 A Snapshot, Wallace Galleries, Calgary
- 2010 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
- 2009 Small luxuries, Galerie de Bellefeuille, Montréal
- 2009 International Print Triennial, Krakow, Poland
- 2008 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
- 2007 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
- 2006 Chicago Contemporary & Classic, Galerie de Bellefeuille
- 2006 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille

Principales expositions collectives (suite) Selected Group Exhibitions (continued)

- 2006 Drawings, Visual Arts Center, Montréal
2005 Chicago Contemporary & Classic, Galerie de Bellefeuille
2005 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
2004 James Baird Gallery, St-John's
2004 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
2003 Toronto International Art Fair, Galerie de Bellefeuille
2002 Art 2002, Galerie de Bellefeuille, Montréal
2001 Nature morte contemporaine, Galerie de Bellefeuille, Montréal
1997 Galerie Louise Smith, Toronto
1995 Judy Rothenberg Gallery, Boston
1995 Zwicker's Gallery, Boston
1992 Musée des beaux-arts de Montréal, Galerie de vente et location / Sales and Rental Gallery of the Fine Arts Museum, Montréal
1990 International Gallery Invitational, Chicago
1989 Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
1989 Sandra Werther Fine Art, New York
1988 Art Junction, Palais des Congrès, Nice
1988 Nancy Poole Studio, Toronto
1988 Donna Heuhhoff Gallery, Dallas
1987 Feminissima, Galerie Artcurial, Paris
1984 Place-des-Arts, Montréal
1983 Gallery Ten Grosvenor Street, Londres
1983 Salon national des Galeries d'art de Montréal
1978 Galerie Jensen, Montréal
1976 Festival d'art de Bromont, Bromont, Québec
1975 Centre Saidye Bronfman, Montréal
1975 Galerie McKeowan, Montréal
1974 Centre Saidye Bronfman, Montréal

Distinctions

- 1987 Seul artiste canadien invité à participer à l'Exposition mondiale à Paris (avec Giacometti, van Dongen, Picasso) patronnée par la Baronne de Rothschild / The only Canadian artist invited to participate in the World Exhibition in Paris (with Modigliani, Picasso, van Dongen, etc.) sponsored by the Baroness de Rothschild

Bibliographie sommaire Selected Bibliography

- 2017 Vie des Arts, No 248, Automne 2017, p12 «Comme un torero dans l'arène»
2015 Canadian Art, "Must-Sees This Week, April 30-May 6, Exhibition at McClure Gallery
2015 BLACK, Heather, Westmount Independent, Burgers and Hornyak: The Art of Change
2015 HENNELLY, Nadine, WestmountMag
2011 PARÉ, Isabelle, Le Devoir, Culture / Arts visuels – 24 décembre 2011, L'artisan des couleurs.
2011 MALBOEUF/HAMMOUDI, David/Rima, Jennifer Hornyak.
2011 BLACK, Heather, Westmount Independent, Jennifer Hornyak on her own retrospective.
1994 TÉORET, Bernard, MagazinArt, Montréal
1992 ROBERT, Guy, Le collectionneur, Montréal
1989 Guide Valée, 11e Édition
1987 « New Year, New Talents », Art News, Édition d'août
1984 Vie des arts et l'actualité médicale, Montréal
1983 ROBERT, Guy, Art actuel au Québec depuis 1970, Montréal
1992 Page couverture de Three by Three / Featured on the cover of Three by Threeuried for the American Women's Art Show, Montréal
1990 Réalisation de la page couverture d'un livre sur les célébrations du 50e anniversaire de la Maison du Québec à New York / Painting featured on the cover of the Government of Quebec's 50th Year Celebration of Québec House, Rockefeller Plaza, New York
1990 Conférence / Lecture at The Women's Art Society, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
1988 Création d'une murale / Created a mural for Our Lady of Hungary Church, Montréal

Radio et télévision Radio and Television

- 1991 Canal 9 / Chanel 9, Montréal.
1983 Stepping Out, CBC Television, Montréal.

Activités connexes Related Activities

- 2015 Discussion d'artiste / Artist talk, McClure Gallery, Montréal

Activités connexes (suite)
Related Activities (continued)

- 2015 OSM Fundraiser, Montreal
2014 Entrevue documenté avec le directeur et une discussion d'artiste / Filmed interview with director and artist talk, Oeno Gallery, Bloomfield
2011 Jurée / Jury for the OKWA Festival, Kingston, Ontario
2008 Atelier / Workshop given at Dunedin, Creativity Art Retreat, Ontario
2004 Atelier / Workshop given at Alelucia, L'Ecole d'Arts de l'Estrie, Magog
1994 Atelier / Workshop given at the Elephant Barn, Georgeville, Québec
1992 Exposition internationale Vis-Art / International Vis-Art Exhibition

Royalcor Steel
South Western Investment Arts, Floride
Unigesco
Westin Hotels, Montréal

Collections

Art for Healing Foundation
Bell Canada Enterprises, Montréal
Bombardier Transport, Saint-Bruno (Québec)
Burovision
Burroughs Welcome Inc.
Canderel
Cartonnages Unic, Sarcelles (France)
Copidata Inc.
Cytren Group
Dicom Corporation
Dupont Canada
Fauteux, Bruno, Bussière, Leewarden
Gestion Métrobel
Groupe La Laurentienne, Montréal
Groupe SNC Lavalin, Montréal
Guy Gagnon Co. Inc., Long Beach
Hoechst Canada Inc.
Hyatt Regency Hotel, Chicago
I & M Film Sales, Beverly Hills
Imperial Oil
Intercommunica Inc.
Keg Restaurants Limited
La Presse, Montréal
Les Placements Yvon Turcot Inc., Montréal
MacNaughton Collection, Paris
McCarthy Tétrault, Montréal
Peerless Carpet Corporation
Power Corporation
Prolith Inc.
Robraye Management Ltd

Collaborateurs

DAVID MALBOEUF

Né au Québec en 1982, David Malboeuf a été l'assistant de Jennifer Hornyak entre 2006 et 2013. Grâce à son amour pour les arts et la littérature, ainsi que sa perspective unique du travail et processus de Jennifer, il a pu transmettre les complexités de l'art de Jennifer. Il a par la suite occupé les fonctions de consultant pour le Boston Consulting Group et ensuite celles de directeur pour la Caisse de dépôt et placement du Québec. Il détient un Baccalauréat en Finance (summa cum laude) du John Molson School of Business, un Baccalauréat en Beaux-Arts de l'Université Concordia, et complète un Baccalauréat en Histoire à la Queen's University.

RIMA HAMMOUDI

Rima a eu le plaisir de rencontrer Jennifer et David grâce à de grands amis à un moment opportun. En accompagnant Jennifer dans son studio et par une série d'entrevues approfondies, elle a pu rassembler tous les détails du parcours incroyable de Jennifer. Rima a obtenu son baccalauréat en philosophie et en littérature anglaise de l'université de McGill et une maîtrise en éducation de l'université de Concordia. Elle travaille toujours comme réviseure et écrivaine indépendante à Montréal.

STÉPHANIE-KIM JACKSON CORBEIL

Stéphanie-Kim Jackson Corbeil est une double diplômée de l'UQAM au sien du Programme court de deuxième cycle en enseignement postsecondaire et la maîtrise en Études littéraires. Elle enseigne le français et la littérature au niveau collégial. Elle travaille également comme correctrice indépendante.

JEAN-FRANÇOIS PROULX

Diplômé de l'École de design de l'UQAM, Jean-François Proulx œuvre comme directeur artistique et designer indépendant, principalement dans les milieux culturels et littéraires, cherchant toujours à simplifier chaque projet à sa plus simple et sa plus forte expression. Il vit et travaille à Montréal.

Collaborators

DAVID MALBOEUF

Born in Québec in 1982, David Malboeuf was Jennifer Hornyak's assistant between 2006 and 2013. Through his love for art and literature, and his unique lens into Jennifer's work and process, he was able to convey the beautiful intricacies of Jennifer's art. David has since worked as a consultant for the Boston Consulting Group and later as a director for the Caisse de dépôt et placement du Québec. He holds a Bachelor of Finance degree (summa cum laude) from the John Molson School of Business, a Bachelor of Fine Arts degree from Concordia University, and is completing a Bachelor's degree in History from Queen's University.

RIMA HAMMOUDI

Rima met Jennifer and David through the magic of great friends and good timing. By shadowing Jennifer in her studio and through a series of long interviews, she was able to capture pieces of Jennifer's incredible journey. Rima received a BA in Philosophy and English Literature from McGill University, and an MA in Education from Concordia University. She continues to work as an editor and freelance writer in Montreal.

STÉPHANIE-KIM JACKSON CORBEIL

Stéphanie-Kim Jackson Corbeil graduated from UQAM's 'Programme court de deuxième cycle en enseignement postsecondaire' and she also holds a master's degree in Literary Studies. She teaches Cégep-level French and literature, and also works as a freelance proofreader.

JEAN-FRANÇOIS PROULX

With a degree from UQAM Design School, Jean-François Proulx works as an Art Director and freelance designer, mainly in the arts milieu, and always seeks to simplify every project to its most powerful form. He works and lives in Montreal.

Note de l'artiste

Ce livre commença par une idée que David et moi avons échangée alors que nous travaillions dans l'atelier. Une chose menant à une autre, cette idée grandit jusqu'à devenir un livre dont je suis très fière.

Il y a tant de personnes à remercier. Tout d'abord, mes plus sincères remerciements vont à David Malboeuf qui est mon assistant depuis plusieurs années et qui est le « père fondateur » de ce livre. Son enthousiasme, son dévouement et son ardeur au travail ne sont égalés que par son talent avec les mots, tel que l'on peut le constater dans les essais qui parlent d'eux-mêmes.

À Rima Hammoudi pour sa participation dans ce livre, son enthousiasme rayonnant qui brille à travers sa poésie. Merci aussi à Stéphanie-Kim Jackson-Corbeil pour sa superbe correction.

Un remerciement spécial à Jean-François Proulx pour l'apparence du livre. Il reflète sa grande expertise graphique. Merci aussi à notre photographe, Daniel Roussel. Mes tableaux se sentent comme s'ils brillaient sous sa lumière spéciale.

Finalement, un merci très personnel à Pierre Boudreault, pour son précieux appui, à mes enfants, Alexandra, Caroline et Timothy, à Julie et Charles, et enfin à mes merveilleux petits-enfants à qui ce livre est dédié.

Juin 2011

Pour la deuxième édition de ce livre, je voudrais remercier Andras Csaszar, mon assistant d'atelier, pour avoir mis ce livre à jour de manière aussi réfléchie, pour l'avoir édité et actualisé avec de nouvelles images.

Jennifer Hornyak
January 2019

Artist's Note

This book started with a germ of an idea being tossed around between David and myself while working in my studio. One thing led to another and it grew to become, a book of which I am very proud.

I have so many people to thank. First and foremost, my deepest thanks go to David Malboeuf who has been my studio assistant for many years and who is the “founding father” of this book. His dedication, matched only by his enthusiasm, extreme hard work and his talent with the written word, as can be witnessed in the essays, speaks for itself.

To Rima Hammoudi for her participation in this book, whose glowing enthusiasm for the project shines through her poetic words. Thanks too to Stéphanie-Kim Jackson-Corbeil for her superb proofreading.

A special thanks must go to Jean-François Proulx for the look of the book itself, which reflects his superior graphic expertise. Thanks too to our photographer, Daniel Roussel. My paintings feel as though they shine under his special light.

Finally a very personal thank you to my family: to Pierre Boudreault, for his invaluable support; to my children, Alexandra, Caroline and Timothy; to Julie and Charles; and lastly, to my wonderful grandchildren to whom this book is dedicated.

June 2011

For the second edition of this book, I would like to thank Andras Csaszar, my studio assistant, for updating this book so thoughtfully, editing and adding new images and bringing it to the present day.

Jennifer Hornyak
January 2019

Direction de la publication/Production Director
David Malboeuf

Essais/Essays
David Malboeuf, Rima Hammoudi

Direction artistique et design graphique/Art direction and
graphic design
Jean-François Proulx

Traduction/Translation
David Malboeuf, Rima Hammoudi

Correction et bibliographie/Proofreading and bibliography
Stéphanie-Kim Jackson-Corbeil

Photographie/Photography
Daniel Roussel

Corrections additionnelles/Additional proofreading
Marie-Christine Dufresne

Design graphique additionnel/Additional graphic design
Eveline Lupien, Andras Csaszar

Archives
Sébastien Côté

Conseils juridiques/Legal advice
l'Honorable Pierre Boudreault

Traductions additionnelles/Additional translations
Kevin Ledo, Mathieu Lacroix

Photographies additionnelles/Additional photography
Pierre Charrier, A. Kilbertus, ABL Imaging Solutions,
David Malboeuf, Andras Csaszar

Préface/Preface
Sophie Jodoin

Avant-propos/Foreword
Victoria Leblanc

Impression/Printing
Friesens

JENNIFER HORNYAK

DAVID MALBOEUF

RIMA HAMMOUDI

Remerciements à la Galerie de Bellefeuille, Wallace Galeries et Oeno Gallery pour leurs contributions respectives à cette publication.

Thanks to Galerie de Bellefeuille, Wallace Galeries and Oeno Gallery for their respective contributions to this publication.

Tous droits réservés Jennifer Hornyak © 2010-2019

All rights reserved Jennifer Hornyak © 2010-2019

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2019

Bibliothèque et Archives Canada, 2019

Legal Deposit

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2019

Library and Archives Canada, 2019

ISBN 978-0-9877370-1-4

Deuxième édition/Second edition, 2019

Imprimé au Canada/Printed in Canada

