



**Peter Krausz** *Eklektikos, un survol*



**Peter Krausz** *Eklektikos, un survol*





**Peter Krausz** *Eklektikos, un survol*

Cette publication accompagne l'exposition  
*Peter Krausz : Eklektikos, un survol* présentée  
au Centre d'exposition de l'Université de Montréal,  
du 23 septembre au 18 décembre 2021.

This publication is produced to accompany  
the exhibition *Peter Krausz : Eklektikos, un survol*  
at the Centre d'exposition de l'Université de Montréal,  
from September 23 to December 18, 2021.

## Table des matières

<b>Avant-propos</b>	<b>7</b>
<b>Eklektikos</b> Karine Raynor	<b>13</b>
<b>Peter Krausz - <i>Eklektikos</i></b> René Viau	<b>38</b>
<b>Notes biographiques</b>	<b>85</b>
<b>Liste des œuvres</b>	<b>90</b>

## Table of Contents

<b>Foreword</b>	<b>7</b>
<b>Eklektikos</b> Karine Raynor	<b>12</b>
<b>Peter Krausz - <i>Eklektikos</i></b> René Viau	<b>39</b>
<b>Biographical Notes</b>	<b>85</b>
<b>Liste of Plates</b>	<b>90</b>





## Avant-propos

Cette exposition, commissariée par Karine Raynor, est en préparation depuis 2016 et devait être présentée au public à l'automne 2020. Comme celle de bien d'autres musées et galeries, la programmation en salle du Centre d'exposition de l'Université de Montréal (CEUM) fut bouleversée par les mesures sanitaires dues à la pandémie de la COVID-19. La salle d'exposition fut donc fermée dès la mi-mars 2020, et nous l'ouvrons à nouveau le 23 septembre 2021 avec l'exposition *Peter Krausz : Eklektikos, un survol*.

Durant cet intervalle, l'artiste a poursuivi un axe de son travail qui lui est cher depuis toujours : l'intime. Ainsi est née la série *Intérieurs-extérieurs*. Cette série occupe une place plus importante en salle que dans la publication. Toutefois, elle démontre la prégnance du concept d'*Eklektikos* comme perspective d'analyse du travail de Krausz. Dans l'ensemble, le visiteur ou le lecteur aura la possibilité d'apprécier la diversité et l'étendue de sa pratique ainsi que la multitude de sources, d'inspirations et de rapprochements se matérialisant dans son atelier.

L'invitation du critique René Viau contribue à enrichir le propos de cet ouvrage. Désormais, nous avons deux perspectives distinctes. Viau peut encore croire à une régénérescence de la nature et à l'attrait idyllique du lointain. Raynor écrit du point de vue de l'anthropocène et de cette nature perdue à jamais. Confronter ces deux visions montre que des questionnements distincts surgissent au contact de l'œuvre de Krausz, ceux-ci sont tributaires de la temporalité de la personne qui y est confrontée.

Le CEUM est très heureux de participer à cette publication et à cette exposition renouvelant le regard sur la pratique de Peter Krausz.

### **Myriam Barriault Fortin**

Historienne de l'art et agente de promotion et liaison  
Centre d'exposition de l'Université de Montréal

## Foreword

This exhibition, curated by Karine Raynor, has been in development since 2016. It was to be presented to the public in the fall of 2020; however, the Centre d'Exposition de l'Université de Montréal (CEUM), like many other museums and galleries, was forced to suspend its indoor programming due to the COVID-19 pandemic. Following a lengthy closure, the gallery will reopen on September 23, 2021, with the exhibition *Peter Krausz: Eklektikos, An Overview*.

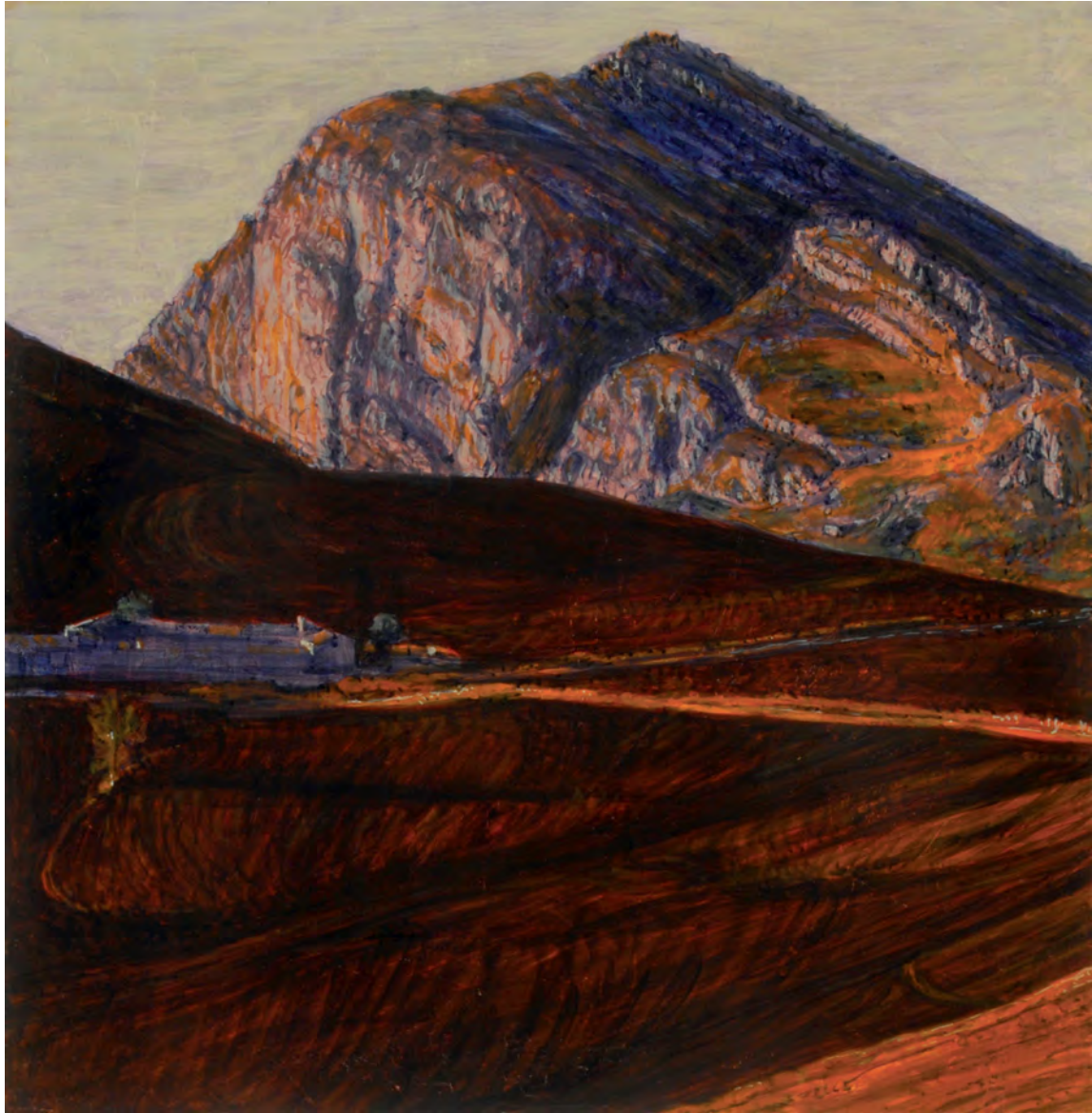
During the hiatus, Krausz continued to work on a theme that has always fascinated him: the private inner world. Thus emerged the series *Interior/Exterior*. The series is more prominent in the gallery than in the catalogue. It demonstrates the usefulness of the concept of *Eklektikos* as a means for analyzing the artist's work. Visitors and readers will gain an understanding of the diversity and scope of Krausz's practice, as well as of the myriad influences, sources of inspiration and connections that come to life in his studio.

The contributions of critic René Viau further enrich the oeuvre, providing an alternate perspective. Viau is still able to believe in the potential regeneration of nature and the idyllic appeal of remote locations. In contrast, Raynor's Anthropocenic writing bemoans the permanent loss of the natural world. An encounter with these differing points of view reveals the distinctive musings that arise when one is faced with Krausz's work; these perspectives are dependent on the temporal state of the individual being confronted.

The CEUM is pleased to be involved in this publication and exhibition, which take a fresh approach to viewing Krausz's work.

### **Myriam Barriault Fortin**

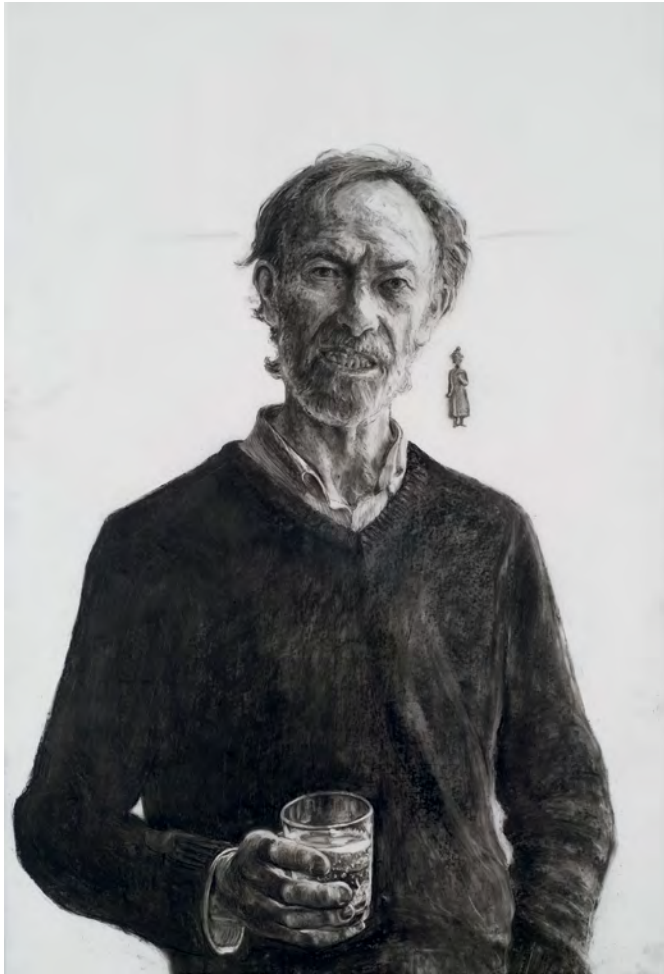
Art Historian and Promotion & Liaison Officer  
Centre d'Exposition de l'Université de Montréal



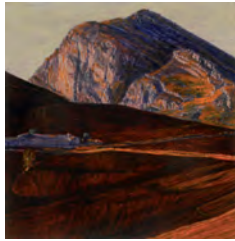












1488



872



759



297



1505



1297

“This then, I thought, as I looked round about me, is the representation of history. It requires a falsification of perspective. We, the survivors, see everything from above, see everything at once, and still we do not know how it was.”

W.G. Sebald, *The Rings of Saturn*

# Eklektikos

KARINE RAYNOR

*Cariera n° 1.* We stand at the foot of a quarry’s slopes, its mound in the distance rising like a hill. Beyond the broken stone and the aggregate, one small single verdant tree grows, the only vegetation in sight. In the distance, the green, pink, and white plateaus of the quarry create a sharp outline against a flattened blue and light green sky. The narrow framing of the scene insinuates a path we are asked to travel, while the texture and colourful strokes of the broken stone on the ground projects its surface towards us as though we are at the foot of the quarry. If there is no visible path through the scree and pebbles, nevertheless we read the image as a place of passage, an invitation to ascend, to travel toward the mine’s peak. The aggregate that covers the ground foretells an arduous journey.

*Cariera n° 15* reveals the otherworldly sight from the crest of the mine we have ascended. Burning oranges, deep yellows, and ferrous reds betray the iron-rich soil of the quarry set against a stark blue sky. The scene appears to float, removed, cut out from its actual location. To the right, we recognize the remains of what this place once looked like. The slope follows a more natural, organic line of ascent, while a few conifers interspersed amongst the mounds are read as vestiges of the landscape that once was, or as the auspicious sign of nature’s rebirth. Yet, by the fragile signs of ecological reparation lies the celadon puddle of an industrial mire and the open-mine shafts that lead to the tunnels beneath the surface. To those familiar with Peter Krausz’s work, these desolate images of ecological devastation seem like a far cry from his previous landscapes. Though these earlier scenes were sorrowful and desolate, they offered some

respite if only by the contemplative quiet they provided their viewer.

In *Cariera n° 2* the site is set against an ominous and darkened sky. Yet against the night firmament, the quarry glows, its golden tones shimmering against the somber lower half of the canvas. We are in front of a visual impossibility, an illusion, something like a dream soon to reveal itself in its darker qualities. For if the chromatic splendor of these hills beguiles us, they draw our gaze away from the devastation of which they are the product. And so below, the ravages of man are revealed. Shredded and dug up, the earth itself seems to come apart, split and wounded, carrying on its surface and within its depth the scars of laborious deeds.

There is a sense of unease at the splendor of the image, the sumptuous impasto of yellows and blues set against what is being depicted, the somber sky, the cutting ridges of the cliff and the wasteland that remains before us at its base. We experience awe in beholding the ruins left behind by human activity. And though its palette calls to us, the flattening of the image prevents us from entering its pictorial space. We can only glance across it, looking upward toward its walls from its crater; one from which we might not be able to resurface. The escarpment is too steep, its surfaces too frail. And besides, where would we go? There is barely any sky beyond its peak, the world and what we may know of it is now confined to this crag. We are in the desert that remains after the red earth has been exhausted of all it had to give, with nothing to look at beyond the arid shimmer of gold that drew us here in the first place.

1164. *Cariera n° 1*  
Page 61

1317. *Cariera n° 15*  
Page 35

1165. *Cariera n° 2*  
Page 29

« C'est donc cela, se dit-on en marchant lentement en rond, l'art de la représentation de l'histoire. Il repose sur une perspective faussée. Nous, les survivants, nous voyons les choses de haut, toutes en même temps, et cependant, nous ne savons pas comment c'était. »

W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*

# Eklektikos

KARINE RAYNOR

*Cariera n° 1.* Nous sommes au pied des pentes d'une mine à ciel ouvert, dont la halde au loin s'élève telle une colline. Derrière les blocs et les cailloux pousse un petit arbre verdoyant, seule végétation apparente. Et derrière lui, les gradins verts, roses et blancs de la mine découpent un ciel vert pâle et bleu voilé. Le cadrage serré de la scène nous suggère un chemin, tandis que la texture et les traits colorés des pierres cassées qui jonchent le sol rabattent la surface vers nous, donnant l'impression que nous sommes au pied de la carrière. Pourtant, aucun chemin à proprement parler n'est visible à travers les éboulis et les cailloux, mais nous lisons le sol et l'étroite verticalité de l'image comme un lieu de passage, une invitation à l'ascension, au voyage vers le sommet. La pierraille au sol promet un trajet ardu.

1164. *Cariera n° 1*  
Page 61

1317. *Cariera n° 15*  
Page 35

1165. *Cariera n° 2*  
Page 29

*Cariera n° 15* dévoile la vue irréaliste qui s'offre à nous du haut de la crête de la mine. Oranges brûlés, jaunes et rouges profonds trahissent la nature ferreuse du sol, contre un ciel bleu sombre. La scène semble flotter, extraite, détachée de son emplacement réel. À droite subsistent des traces de ce à quoi pouvait ressembler l'endroit jadis. La pente suit une ligne ascendante plus naturelle et organique, avec quelques conifères parsemant les monticules comme autant de vestiges du paysage d'autrefois, ou de signes auspiciose d'une renaissance de la nature. Pourtant, près de ces fragiles indices de récupération de l'écosystème, on aperçoit une flaque de boue industrielle d'une teinte céladon et les entrées de puits. Pour qui connaît l'œuvre de Peter Krausz, la désolation qui habite ces paysages de dévastation environnementale semble à des lieues de l'esprit de ses paysages antérieurs qui, s'ils sont emplis de douleur et

de désolation, offrent néanmoins un certain répit, ne fût-ce que par le calme contemplatif qu'ils procurent.

Dans *Cariera n° 2*, le site tranche sur un ciel sombre et menaçant. Mais sous la voûte nocturne, la carrière irradie. Ses tons dorés miroitent contre la pénombre qui baigne la moitié inférieure de la toile. Nous sommes en présence d'une impossibilité visuelle, d'une illusion, d'une sorte de rêve dont les éléments plus sombres se révéleront bientôt. Car si ces collines séduisent par leur splendeur chromatique, elles ne détournent pas moins notre regard de la dévastation dont elles sont le produit. Et c'est ainsi qu'en bas, les ravages de l'homme deviennent apparents. Creusée et déchirée, c'est la terre elle-même qui semble se désagréger, se fendre, blessée, portant en surface et en profondeur les cicatrices d'actes laborieux.

On éprouve un certain malaise devant la magnificence de l'image, les empâtements jaunes et bleus somptueux, le ciel sombre, les crêtes acérées de la falaise avec à son pied la terre stérile qui s'étend devant nous. Subjugués, nous contemplons les ruines laissées par l'activité humaine. Et bien que sa palette nous interpelle, l'image, par son traitement en aplat, nous interdit d'entrer dans son espace. Nous ne pouvons que traverser celui-ci du regard et remonter le long des pentes de ce cratère, sans doute trop escarpées et friables, ingravissables. Et puis, pour aller où? Le ciel s'arrête juste au-dessus du sommet, le monde et tout ce que nous pourrions en connaître sont désormais confinés dans ce trou rocheux. Nous sommes dans le désert laissé par l'extraction de ce que la terre rouge avait à

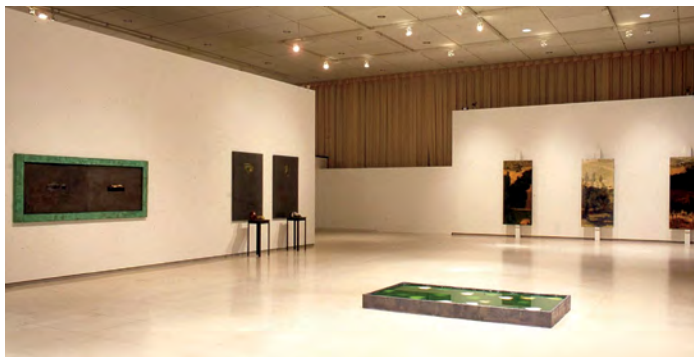


926. *Querce di Cota*

## Eklektikos

Valleys and hills of gold and red, traces of loss etched in the land, the subtle intertwining of figure and landscape, sites of memory and disappearance, the weight of time on matter and flesh—the inevitable end of everything. These are the specters that have haunted Peter Krausz’s images and installations for over five decades. Nevertheless, landscape has always been present. It is alluded to in some cases, in others, it serves as the backdrop for politically engaged work. Elsewhere it is the site of the subtle traces of peoples gone extinct. If series like *(No) Man’s Land* or *Querce di Cota* incite us to roam into their depth, his recent landscapes of open-shaft mines operate differently and mark a turning point in his practice. Moving away from the almost veduta-like vistas, these recent paintings embrace a new kind of otherworldliness and are almost lunar in their quality. Despite their beauty, they feel hot and arid, depleted and hostile. Yet, these paintings pursue and expand the preoccupations that were present in series like *Berlin*, *De Natura (Humana)*, *Et in Arcadia ego*, *Persephone’s Island*, and many others that immersed us in their infinitude, a falling-into that we welcomed. In contrast, paintings in the *Carrera* series place their viewer in a space we do not want to occupy. To stand at the center of *Eklektikos* is to be confronted with all of these impressions and to reconsider the affinities that bind and distinguish this rich body of work.

The idea for *Eklektikos* gradually took form from the wish to bring together a selection of works to reflect Peter Krausz’s use



117. *De Natura (Humana)*

of a broad range of media and means. Initially, our intention was not to curate an exhibition spanning a fifty-year career; rather, we hoped to acknowledge the varied aspects of his practice, those not immediately visible in terms of their breadth and diversity. We wanted to recognize more obscure works visible only to those who would have visited the artist’s studio where all his sketches, photographs, earlier paintings, books, and music—the sources for his work—cohabit in the same space. As we brainstormed, it became quite clear that this exploration of various types of imagery, media, as well as visual and literary sources was primordial and defined his practice. As we tried to come up with a working title to guide our process, Peter Krausz was fairly quick to suggest *Eklektikos*, a title that is at once a forthright embrace of a method of inquiry and the eclecticism of his practice. This title opened the floodgates to the present project, providing a space where works not usually seen together could be viewed for their subtle and important relationships. Eclecticism became a curatorial roadmap and the shape of the exhibition began to reflect this idea. We engaged with a diverse array of works, juxtaposing them in a playful manner, disregarding the usual formal unity and chronological placement one generally finds in an exhibition covering the work of a single artist over several years. Instead, we privileged an organic manner of display, setting works of different periods, subjects and media against each other. We hoped that such a curatorial approach would foster, if not provoke, a perpetually renewed semantic field as older works and more recent ones would shed new light on what drove them to be in the first place and establish links between the various practices that have become part of Krausz’s process.

759. *(No) Man’s Land*  
Page 11

1012. *Et in Arcadia ego*  
Page 33

57. *Eaux frontalières*  
Page 26





849. *Persephone's Island*

donner, et tout ce qu'il nous reste à regarder, c'est le chatoie-ment aride de l'or qui au départ nous avait attirés ici.

## Eklektikos

Vallées et collines d'ors et de rouges, traces de la perte gravées dans le sol, entrelacs subtils de la figure et du paysage, lieux de mémoire et de disparition, le poids du temps sur la matière et la chair - l'inéluctable finitude des choses; autant de spectres qui hantent les images et les installations de Peter Krausz depuis plus de cinq décennies. Mais le paysage a toujours été présent : qu'il soit évoqué, utilisé comme toile de fond d'un travail politiquement engagé, ou scruté à la recherche de traces laissées dans la nature par des disparus. Si les paysages de séries comme *(No) Man's Land* ou *Querce di Cota* nous incitent à errer jusque dans leurs profondeurs, les récentes vues de mines à ciel ouvert fonctionnent différemment et marquent un tournant dans la pratique de l'artiste. S'éloignant des paysages proches de *vedute*, ces peintures récentes, d'une qualité quasi lunaire, optent pour une irréalité d'un autre type. Malgré leur beauté, elles apparaissent brulantes et arides, hostiles et épuisées. Or, comme nous le verrons, ces œuvres poursuivent et élargissent les préoccupations présentes dans des séries comme *Berlin*, *De Natura (Humana)*, *Et in Arcadia ego*, *Persephone's Island* et bien d'autres qui nous ont plongés, ravis, dans leur infinitude. En revanche, les peintures de la série *Cariere* nous situent dans un espace inhospitalier. Se tenir au centre d'*Eklektikos*, c'est être confronté à ces multiples traitements du paysage au sein

759. *(No) Man's Land*  
Page 11

1012. *Et in Arcadia ego*  
Page 33

57. *Eaux frontalières*  
Page 26

de la pratique de Krausz et renouer avec les affinités qui lient et distinguent ce riche ensemble d'œuvres.

C'est progressivement que l'idée d'*Eklektikos* a pris forme, à partir du souhait de rassembler une sélection d'œuvres reflétant l'utilisation par Peter Krausz d'une gamme variée de matériaux et de moyens. Notre intention de départ n'était pas de monter une exposition couvrant une carrière de cinquante ans. Il s'agissait plutôt de reconnaître les différents aspects de sa pratique, ceux dont l'ampleur et la diversité ne sont pas d'emblée manifestes, ceux que l'on connaît moins si l'on n'a pas visité l'atelier de l'artiste, où croquis, photographies, peintures antérieures, livres et musique à la source de son travail cohabitent en un même lieu. Au fil de notre réflexion, il est apparu clairement que cette exploration de divers types d'images, de techniques, de sources tant visuelles que littéraires était primordiale, et définissait même sa pratique. Alors que nous cherchions un titre de travail pour orienter notre démarche, Peter Krausz n'a pas tardé à suggérer *Eklektikos*, un titre qui s'applique autant à une méthode d'investigation qu'à l'éclectisme de sa pratique. Un titre qui a eu pour effet d'ouvrir les vannes de ce projet, en offrant un espace où des œuvres qui n'ont pas par le passé été exposées ensemble peuvent être appréhendées à la lumière des relations subtiles et essentielles qui existent entre elles. L'éclectisme est devenu en quelque sorte le mot d'ordre commissarial, et la forme de l'exposition a dès lors commencé à refléter cette idée. Nous nous sommes intéressés à un large éventail d'œuvres en les opposant les unes aux autres dans un esprit ludique, sans tenir compte de l'unité formelle habituelle et de l'ordre chronologique qui souvent caractérise les expositions



48. *Archipelago (Stations)*



51. *Stations (détail)*

And so, the sensory experience of *Eklektikos* moves beyond a shift from the natural landscape to one transformed and ruined by industry. The combination of these with photographs, drawings, prints, portraits, interiors, and objects set side by side makes for a heavily charged visual experience. In *Eklektikos*, the separate works, images, and objects come together as fragments of a sequence to foster the effect of collected memories and the desire to hold on to the ephemeral and the evanescent. We recognize the surreal landscapes that we know so well, the expansive views of valleys and distant mountains, sometimes luminous, other times darkened by a threatening sky, the landscapes we have already walked through in our mind's eye in the past and are invited to revisit. *Eklektikos* floods us with myriad images, including many landscapes as well as portraits, interior spaces, an early diptych from the Berlin series hanging next to the pastel drawing of an open-shaft mine, small altar-shaped objects made of clay. Here, the scalding reds of a deserted mine coexist with the blue and pinks of the sky above an overpass, there the face of a sleeping figure amidst a secco landscape resonates in the photograph of a soft green interior emanating light, somewhat indiscernible. There, conté portraits against a vacant background return our gaze and echo mountainous landscapes. Here, some figures stare back at us, as though gently probing, waiting for our response, while others avoid our gaze altogether. Some are incapable of returning it, having either passed on or appearing to be in a death-like slumber. All these objects coexist as they might have once in the artist's studio and mind: eclectic in their medium, format, style, and the way they unfold before us. Our gaze skips from image to image, quickly drawn to a third, and so forth, until it finally

settles. Because the images hang closely together, the frames do not entirely separate what is inside from what is outside their borders. Rather, the images gently bleed into one another. All these works now appear as the fragments of something larger, tied together by the internal logic of contemplative inquiry and observation. In contrast to our usual experience of the solo exhibition where work often seamlessly seems to fit together as an all-encompassing body, Krausz's work is presented as a collection of discrete entities contrasting and conversing with each other. Viewing these images, we sense that there is a paradoxical relationship between the part and the whole. Each work is at once its own microcosm and part of a conceptual space far larger than itself.

Thus, *Eklektikos* reveals an artistic practice that has been anchored in landscape for three decades, while also investing installation, photography, portraiture, and printmaking. Though artistic media have changed through the years, preoccupations with site and memory have been a constant. Early works such as the *Berlin* series and *Archipelago* that incorporate the drawn or painted figure within sites of political violence and oppression hang beside the dream-like, evanescent, and vacant landscapes of *El Canto de la Tierra*, *Helen's Exile*, and *Landscape and Memory*. These, in turn, contrast sharply with the rough materiality of installations such as *Traces-Mémoire* and the photographs of *De Natura (Humana)* that borrow the language of genre photography, the salient recent portraits of friends and family set against a resonant vacant background, and his recent *Cariere* series. So, what are we to make of this eclecticism? How do *Cariere* and

1205. *Empty Offerings*  
Pages 72, 73

506. *El Canto de la Tierra*  
Page 57

112. *De Natura (Humana)*  
Page 69

113. *De Natura (Humana)*  
Page 58



641. *Helen's Exile*



120. *De Natura (Humana) n° 3*

du travail d'un artiste sur plusieurs années. Nous avons plutôt privilégié une présentation organique des travaux en opposant les périodes, les sujets et les disciplines artistiques. Notre espoir était qu'une telle approche favoriserait, voire provoquerait un renouvellement continu du champ sémantique, dans lequel œuvres anciennes et récentes jetteraient un éclairage nouveau sur ce qui a motivé leur apparition, établissant des relations entre les diverses pratiques devenues parties intégrantes du processus créatif de Krausz.



1205. *Empty Offerings*  
Pages 72, 73

506. *El Canto de la Tierra*  
Page 57

112. *De Natura (Humana)*  
Page 69

113. *De Natura (Humana)*  
Page 58

Or, l'expérience sensorielle d'*Eklektikos* ne se limite pas au passage de paysages naturels à des paysages transformés et ruinés par l'industrie. La combinaison de techniques variées à différents genres artistiques offre une expérience visuelle fort chargée. Dans *Eklektikos*, les fragments que constituent les œuvres, les images et les objets séparés sont regroupés en une séquence, créant l'effet de souvenirs rassemblés et témoignant d'un désir de retenir l'éphémère et l'évanescence. Nous reconnaissons les paysages surréels si familiers de Peter Krausz, les vues étendues de vallées et de montagnes lointaines, tantôt lumineuses, tantôt plombées par un ciel menaçant, celles que nous avons déjà parcourues mentalement par le passé et que l'on nous invite à revisiter. *Eklektikos* nous inonde d'une myriade d'images : de nombreux paysages mais aussi des portraits, des scènes d'intérieur, un des premiers diptyques de la série *Berlin* accroché à côté d'un pastel d'une mine à ciel ouvert, ainsi que de petites sculptures en céramique faites en forme d'autel. Ici, les rouges brûlants d'une mine déserte cohabitent avec

le bleu et les roses du ciel au-dessus d'un pont; là, le visage d'une figure endormie au milieu d'un paysage résonne jusque dans la photographie d'un intérieur vert tendre, quelque peu indiscernable, d'où émane une lumière. Plus loin, les portraits au crayon Conté sur un fond blanc renvoient notre regard et font écho aux paysages montagneux. Et là, des figures nous fixent d'un œil doucement inquisiteur, comme en attente d'une réponse, tandis que d'autres évitent complètement notre regard ou ne peuvent nous le rendre, soit parce qu'elles se sont éteintes, soit qu'elles dorment d'un sommeil de mort. Toutes ces œuvres coexistent comme elles l'auraient fait dans l'atelier et l'esprit de l'artiste, éclectiques par leurs moyens d'expression, leur format, leur style et la façon dont elles se déploient devant nous. Cela oblige notre regard à sauter d'une image à une autre, avant d'être rapidement attiré vers la prochaine, et ainsi de suite, jusqu'à se poser enfin. La proximité des œuvres crée un effet d'ensemble par lequel les images se fondent subtilement les unes dans les autres. Ces images apparaissent dès lors comme les fragments de quelque chose de plus grand, liés entre eux par la logique interne de l'investigation et de l'observation contemplatives. À la différence des expositions individuelles dont nous avons l'habitude, où les œuvres tendent à s'emboîter les unes dans les autres pour former un tout totalisant, le travail de Krausz est présenté comme une collection d'entités discrètes et contrastées qui dialoguent entre elles. Devant ces images, on discerne une relation paradoxale entre la partie et le tout. Chaque œuvre est à la fois microcosme et partie intégrante d'un espace conceptuel bien plus vaste qu'elle-même.



263. *Landscape and Memory n° 22*

works like *Photographs 1969-2015* inform Peter Krausz's practice and eclecticism, and to what end?

## On Eclecticism

In an interview with Paule Lemieux, Krausz has spoken of the eclectic interests that feed his practice and his wide-ranging use of means to produce his work, citing his training as the possible source of this diversity.<sup>1</sup> For Krausz, if eclecticism is a method of artistic probing that concords with open-mindedness and opposes dogmatism, it also represents the freedom to move between subjects, to respond to visual stimuli, to choose between techniques, dimensions and materials most suited for the task at hand.<sup>2</sup> The art historian Rosalind Krauss has also raised the subject of eclecticism to insist that eclecticism must somehow be 'contained,' or subjugated within a totalizing structure such as the frame to maintain the unity of the aesthetic original.<sup>3</sup> Krausz's emphasis on the frame—the border that separates art from what is not art—highlights its essential function—maintaining art's autonomy and its unity. In *Eklektikos*, the close juxtaposition of images and media renders the boundaries between works and

- 1 Lemieux, P., "Entrevue avec Peter Krausz" in Fortin, J., *Le paysage selon Peter Krausz* (Rimouski : Musée régional de Rimouski, 2005).
- 2 From an email exchange with the author dated September 7, 2019.
- 3 Krauss, R. "The Originality of the Avant-Garde," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1996) p. 41.

genres more permeable in a series of 'decontainment' gestures that appear to undermine the function of the frame, and consequently, the unity and the autonomy of the individual images.

A closer look at the *Photographs 1969-2015* series and Krausz's conté portraits sheds light on the way this gesture of decontainment operates within Krausz's work, and the intention behind it. In the first image of the triptych *Trastevere*, a young girl wearing a white dress stands with a hand on her hip as she converses with a woman sitting on a chair in a narrow cobblestone street. A window and three doorways punctuate the flattened and almost vacant photographic space. In the second frame, three little girls play in another deserted street, parked cars on either side. They have interrupted their frolicking to look straight into the camera. Clothing set out to dry hangs across the narrow corridor that extends toward a cross street. In the third image, three floral wreaths mounted on their stands have been set against a wall between a coach gate and a scooter. This is the only image bathed in sunlight. Like the first image, there is minimal depth of field, though some depth is suggested by the open gate leading to a courtyard we cannot see.

1033. *Trastevere*  
Pages 88, 89

All three images capture random instances of daily human activity and seem to be commenting on its evanescence in a sequence of three moments, with the last image serving as a reminder that our time here is finite. In this sequence, the black borders of the overexposed photographic paper at once divide it into three parts and unite it as a triptych. And it is within this black border that something unusual takes place. The bound-



103. *Traces-Mémoire*

C'est ainsi qu'*Eklektikos* révèle une pratique artistique qui, depuis trois décennies, est ancrée dans une étude du paysage investissant tant les supports de l'installation, de la photographie et de la gravure que le genre du portrait ou de la scène de genre. Si les moyens d'expression ont changé au fil des ans, l'intérêt pour le lieu et la mémoire demeure constant. Des œuvres plus anciennes comme celles de la série *Berlin* et *Archipelago*, qui incorporent la figure dessinée ou peinte dans des lieux marqués par la violence et l'oppression politiques, côtoient les paysages oniriques, évanescents et dépeuplés d'*El Canto de la Tierra*, de *Helen's Exile* et de *Landscape and Memory*. Ceux-ci offrent à leur tour un contraste marqué avec la matérialité brute d'installations telles que *Traces-Mémoire* ou *De Natura (Humana)*, œuvres qui empruntent au langage de la photographie de genre; les récents et saisissants portraits, sur fond neutre résonnant, d'amis et de membres de la famille de l'artiste; et la récente série *Cariera*. Alors, que faire d'un tel éclectisme? Et en quoi *Cariera* et les œuvres de la série *Photographies 1969-2015* informent-elles sur l'éclectisme de la pratique de Peter Krausz, et à quelle fin?

## De l'éclectisme

Dans un entretien avec Paule Lemieux, Krausz aborde l'éclectisme des intérêts qui nourrissent sa pratique et la grande variété de moyens qu'il emploie pour produire ses œuvres, citant sa formation comme source possible d'une telle diversité<sup>1</sup>. Pour Krausz, si l'éclectisme est une méthode d'investigation artistique qui dénote une ouverture d'esprit et un rejet du dogmatisme, il représente aussi la liberté de changer de sujet, de réagir aux stimuli visuels et de choisir les techniques, les formats et les matériaux en fonction du travail à faire<sup>2</sup>. De même, l'historienne de l'art Rosalind Krauss a abordé la question de l'éclectisme en soulignant que celui-ci doit, d'une manière ou d'une autre, être « contenu », ou soumis à une structure totalisante telle que le cadre, afin que l'unité de l'esthétique originale soit maintenue<sup>3</sup>. Le cadre sur lequel insiste Rosalind Krauss, cette frontière qui sépare ce qui est de l'art de ce qui n'en est pas, est essentiel pour assurer l'autonomie de l'art et prévenir une perte d'unité au sein de l'œuvre. À la lumière de ce propos, la concomitance d'images et de matériaux différents dans *Eklektikos* semble éroder la limite du cadre et permet aux œuvres de s'imprégner des images et des genres qu'elles côtoient. Ainsi *Eklektikos*,

1 Lemieux, P., « Entrevue avec Peter Krausz », dans Fortin, J., *Le paysage selon Peter Krausz*, Musée régional de Rimouski.

2 Tiré d'un échange de courriels du 7 septembre 2019.

3 Krauss, R. « The Originality of the Avant-Garde », dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 41.



ary that so clearly isolate the photographic images from each other and from the space outside itself have been breached. In the blackness of its edges, we catch a glimpse of the image left behind by the development process from inside the dark-room, and on this border are two flashes of emanating light that seem to connect the internal space of the photograph to the space outside it, the space we, the viewers, occupy. Ironically, it is a flash of light caused by total darkness. Its brightness tears into the image, breaking the illusion that the image is separate from us, revealing the mortality of those in the photograph, the impossibility of their representation and by the same token, our finitude. It acts like a *punctum*, a piercing into the time and space of our existence decades later, once again reminding us of the passage of time and its effects.

A similar kind of wounding is also present in Peter Krausz's *conté* on mylar portraits. The black lines seem to have carved these figures out of the white background in dark and contrasting lines. Like an etching, they appear to recede into space, vividly marking the surface of these bodies as though they were inert matter, not unlike the ridges and lines in his landscapes. Nowhere is this more evident than in the juxtaposition of *Gisante* to *Cariera n° 1*. The *conté* drawing of the artist's mother borrows the diagonal structure of the oil painting of the quarry and the lines that texture its earth's surface continue unto the blanket covering her body. Together they also speak of the visible manifestations of time on matter, impermanence and vulnerability and elevate the deceased to a monument or a mountain, calling forth at once frailty, strength, and immutability.

## On Fragments and Memory

The presence of paradox as it appears in these two works is a quality that Krausz has often inserted in his *oeuvre* as a palpable tension that often juxtaposes, both formally and conceptually, the opposition of light to darkness, or a wanting to the impossibility of its attainment. Series like *Et in Arcadia ego*, *Temporale* or *Helen's Exile* create places we are drawn to, but they appear to be eerily uninhabited. However, upon close looking we find subtle signs of human presence in the distant past as unnaturally occurring ridges, bumps, and dips in the landscape. The chimeric quality of these spaces draws us into them, and for a

few moments they become dreamscapes we project ourselves into as much as we can, never entirely penetrating nor possessing them. If the rolling hills in warm yellow and ferrous oxide call us toward horizons of hazy blue, they allow us no place to rest. And so, like in *Eklektikos*, our eyes wander from place to place, unable to call any of them home. The valleys and peaks succeed each other as though one was walking through them and at every crest the next step of the journey is revealed. It is a journey walked in solitude without a destination. Unlike Ulysses whose quest would eventually lead him home to his beloved Penelope, here we travel in the spirit of Sisyphus. We climb the hills only to start over again, never really done, never really arriving at our destination. We are like vagabonds in these desolate lands, forever seeking a place to settle, one to call home, condemned to walking this imaginary earth. For decades now, Peter Krausz has turned us into the perpetual wanderer.



To stand at the center of *Eklektikos* is akin to finding oneself at the center of an artistic practice of collecting, one meant to revisit and reconsider, to excavate and mine the memories and narratives of places and beings. In the center of the exhibition space, we gaze upon five decades of work as though we are the artist in the studio. These are the fragments of places visited and imagined, of those loved and lost. These objects coexist not only in the studio but in the eye and mind of the artist, eclectic in their medium, their format, their style and the temporality with which they unfold before us.

For 34 years, landscape has been at the center of Krausz's practice, transforming and renewing itself in his work. If the *Berlin* series and works like *Archipelago* made use of the figure to situate it in a geopolitical space of oppression and authoritarianism to denounce it, the figure was only present in schematic form, often as though imprinted on the pictorial space with little embodiment of its own. In the late 1980s the figure is gradually removed, and the natural landscape begins to emerge as a principal source of interest in Krausz's installation practice. In the early 1990s, an increasingly prominent painting practice and series such as *De Natura (Humana)* set landscape as a key preoccupation and the vehicle for inquiries into nature as the site of forgotten political violence and remembrance. Idyllic at first glance,

973. *Temporale*  
Page 64

976. *Gisante*  
Page 61

1164. *Cariera n° 1*  
Page 61

1033. *Trastevere*  
Pages 88, 89

976. *Gisante*  
Page 61

1164. *Cariera n° 1*  
Page 61

par une série de gestes de « déconfinement » mine l'unité et l'autonomie des œuvres individuelles de l'exposition. La série *Photographies 1969-2015* et les portraits Conté de Krausz éloquent la manière dont ce geste de déconfinement opère dans l'exposition et au sein des œuvres, ainsi que l'intention qui le soutient. Dans la première image du triptyque *Trastevere*, une jeune fille en robe blanche, debout, main sur la hanche, parle avec une femme assise sur une chaise dans une ruelle pavée. Une fenêtre et trois portes ponctuent l'espace photographique presque vide et ayant très peu de profondeur de champ. Dans la seconde image, trois fillettes s'amuse dans une autre ruelle, déserte et bordée de voitures stationnées. Interrompues dans leur jeu, elles fixent l'objectif. Des vêtements mis à sécher sont suspendus dans l'étroit passage qui s'ouvre sur une rue transversale. Dans la troisième image, quelques couronnes mortuaires montées sur leurs supports reposent contre un mur entre une porte cochère et un scooter. C'est la seule image ensoleillée. Comme dans la première image, le traitement est en aplat, bien que la porte ouverte sur une cour invisible suggère une échappée.

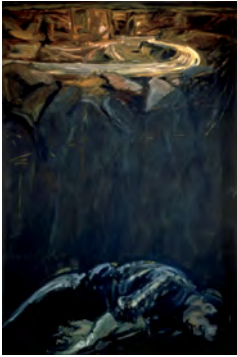
Ces trois images saisissent des instants fortuits de l'activité humaine quotidienne, dont elles semblent commenter l'évanescence par une séquence en trois temps, la dernière image rappelant que notre temps ici-bas est compté. Dans cette séquence, les bordures noires du papier photographique surexposé ont à la fois pour effet de le diviser en trois parties et de l'unifier comme triptyque. Et c'est dans cette marge obscure que quelque chose d'inhabituel s'est produit. Les bordures qui isolent si nettement les images photographiques les unes des autres et de l'espace extérieur ont été franchies. Dans leur noirceur, nous apercevons l'image résiduelle laissée par le développement en chambre noire, et de ces bordures jaillissent deux éclats lumineux qui semblent relier l'intérieur de la photographie à l'espace extérieur, espace que nous, spectateurs, habitons. Ironiquement, ces éclats de lumière ont en fait pour origine l'obscurité totale. Leur luminosité fait irruption dans l'image, rompant l'illusion que celle-ci est distincte de nous, révélant la mortalité des personnes photographiées, l'impossibilité de leur représentation et, du même coup, notre finitude. Elle agit à la manière d'un *punctum*, une percée dans le temps et l'espace de notre existence des décennies plus tard, qui nous rappelle encore une fois le passage du temps et ses effets.

973. *Temporale*  
Page 64

Une blessure comparable habite les portraits au crayon Conté sur Mylar de Peter Krausz. Les lignes noires semblent avoir sculpté ces figures à même le fond blanc à coups de traits sombres et contrastés. Comme gravées, elles paraissent s'enfoncer dans l'espace, marquant d'un trait vif la surface de ces corps comme s'ils étaient faits de matière inerte, non sans rappeler les crêtes et les lignes des paysages de Krausz. La juxtaposition de *Gisante* et de *Cariera n° 1* en est l'illustration la plus probante. Le dessin au Conté de la mère de l'artiste emprunte à la peinture à l'huile de la carrière sa structure diagonale et les traits qui en texturent le sol, et les transpose aux plissements du drap couvrant le corps de la femme. Ensemble, ces œuvres évoquent en outre les effets visibles du temps sur la matière, l'impermanence et la vulnérabilité. Là où les diagonales de la carrière suggèrent une scarification de la surface de la terre, celles de *Gisante* transfigurent la défunte en un monument ou une montagne, où on lit à la fois la fragilité, la force et l'immuabilité.

## Fragments et mémoire

Le paradoxe tel qu'il apparaît dans ces deux œuvres est une qualité récurrente du travail de Krausz, qui souvent introduit une tension palpable en juxtaposant, tant formellement que conceptuellement, par exemple, la lumière et l'obscurité, ou un désir et l'impossibilité de sa réalisation. Des séries comme *Et in Arcadia ego*, *Temporale* ou *Helen's Exile* créent des lieux qui nous attirent, mais qui semblent étrangement inhabités, bien qu'en y regardant de plus près, on décèle les signes subtils d'une présence humaine ancienne sous la forme de crêtes, de renflements et de creux dans le paysage. Par leur qualité chimérique, ces espaces nous attirent en leur sein, devenant pendant quelques instants des paysages oniriques dans lesquels nous nous projetons du mieux possible, mais sans jamais parvenir à y pénétrer complètement ni à les posséder. Si les ondoyantes collines couleur d'ambre et d'oxyde ferreux nous appellent vers des horizons d'un bleu brumeux, elles n'offrent en échange aucun lieu de repos. Et ainsi, comme dans *Eklektikos*, notre regard erre d'un endroit à l'autre, incapable de se poser. Vallées et sommets se succèdent comme si on les enjambait, chaque crête révélant la prochaine étape d'un voyage solitaire et sans destination précise. Contrairement à Ulysse dont la quête le



67. *Chemin de la mine d'or*



64. *13 août 1961*

close looking reveals these landscapes as the harbingers of disquiet, one strongly connected to his earlier politically engaged work. Shadows loom long and creeping, skies disappear and then make their way back as ominous threats of an imminent rupture. More recently, Krausz's interest in landscape has been of a different kind. The built environment is reintroduced, although the sites are no longer habitable. They represent spaces spent and pillaged by industry. The vesperal and expansive views of the Mediterranean have morphed into the jagged and sublime landscapes of quarries and mines, the railway yards under the pressure of darkened skies of the *Gare de triage* works, and the blinding reds and ochres of the earth devastated and scarred by technology, almost banal to our habituated twenty-first-century eyes. As forebodings as these images may be to their viewer, they captivate us by their beauty, evoking the distant terror and exhilaration of the sublime. By the same token, they remind us of Peter Krausz's past work such as *Chemin de la mine d'or* with its themes of extreme political violence, while also alluding to the exploration of repressed memories.

The quarry paintings appear to return to a darker space of painting, renewing with the political investment of works from the 1980s. Like these, Krausz has restrained his palette considerably, favoring highly saturated colours, in some cases aggressively so. Besides investigating the built environment of industry, these paintings reinsert overt human activity—both economic and political—into his work. In earlier works, the mine came to be synonymous with labour camp sites and as the culmination of political oppression and economic exploitation. Though we cannot connect these mines to the same political climate, we

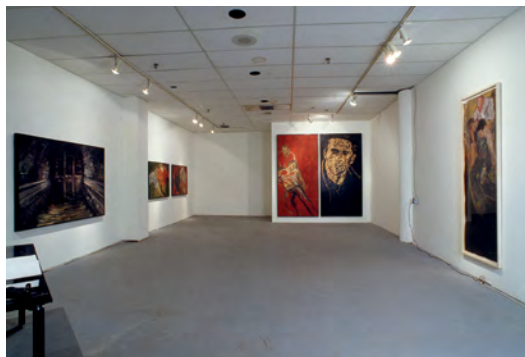
can consider the effects of mineral exploitation on the land as a form of ecological violence. In the current historical moment, when every decision seems to have become an ethical one, the sight of this type of natural-resource exploitation and depletion makes a powerful image. If these images of quarries and mines contrast with Peter Krausz's earlier landscapes and how we experienced them, they also threaten the practice of landscape painting as we know it. For the land that Krausz has been painting for over 30 years is now the land that is being mined.

*Cariera* also opens up new formal avenues for the artist. Though many of Krausz's paintings have privileged a bird's eye view of mountainous expanses, the *Cariera* series often takes advantage of angle views from the foot of hills and plateaus. These, in turn, make for paintings that grapple with aspects of monumentality and oppression. It is perhaps no coincidence that the frontality that we experienced in works like *13 août, 1961* or *Fields*, appears to be gradually reintroduced in these recent works. *Cariera no. 6*—a large work of pigment and tar on pages from a German textile sample book—offers us a panoramic view of one of these quarries. Its size expands into a visual field that takes us in, but the worn paper and the monochromatic red flatten the image. The presence of this grid moves *Cariera no. 6* into the realm of abstraction more than any other painting by Krausz, asserting its flatness and deconstructing the image. Allusions to the fragment become poignant as well. The representation before us appears frail and highlights the patchwork of dozens of separate pages as a document reconstructed for our benefit. As we view *Cariera no. 6*, it is not lost on us that this fragmentary

889. *Gare de triage*

Page 33





55, 61. *La série Berlin*, vue de l'exposition, Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1989

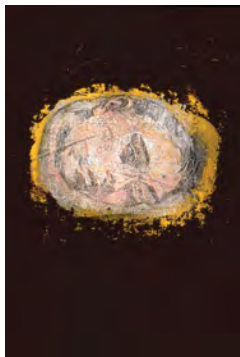
ramène à sa Pénélope bien-aimée, c'est plutôt dans l'esprit de Sisyphe que nous voyageons ici : à chaque colline en succède une autre, puis une autre encore, notre destination s'éloignant toujours un peu plus à mesure que nous les gravissons. Comme des vagabonds, nous errons en ces contrées désolées, toujours à la recherche d'un endroit où habiter, d'un chez-soi, condamnés à sillonner cette terre imaginaire. Nous grimpons à perpétuité ces collines lumineuses, un sommet appelant le suivant, d'image en image. Depuis des années, Peter Krausz fait de nous d'éternels voyageurs.



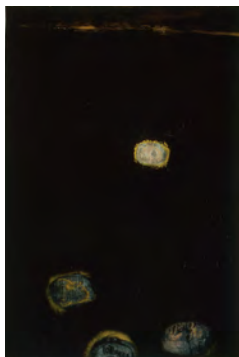
Se tenir au centre d'*Eklektikos* revient à se retrouver au centre d'une pratique artistique de la collecte, vouée à revisiter et à reconsidérer, à fouiller et à extraire les souvenirs et les récits des lieux et des êtres. Au milieu de l'espace d'exposition, nous contemplons cinq décennies de travail comme si nous étions l'artiste dans son atelier. Ce sont les fragments de lieux visités et imaginés, de personnes aimées et perdues. Ces objets, qui coexistent ici non seulement dans l'atelier, mais aussi dans l'œil et l'esprit de l'artiste, sont éclectiques par les techniques, les formats, les styles et la temporalité dans lesquels ils se déploient devant nous.

Depuis plus de trente-cinq ans, le paysage, central aux préoccupations de Krausz, se transforme et se renouvelle dans son travail. Si la série *Berlin* et des œuvres comme *Archipelago* ont utilisé la figure en la situant dans un espace géopolitique d'oppression et d'autoritarisme pour mieux le dénoncer, elle

n'y était présente que sous une forme schématique, comme enchâssée dans l'espace pictural, sans grande incarnation propre. La figure disparaît progressivement à la fin des années 1980, remplacée par le paysage naturel comme source d'intérêt principale dans les installations de Krausz. Et puis au début des années 1990, en commençant avec la série *De Natura (Humana)*, le paysage devient un objet de considération majeur et le véhicule d'enquêtes sur la nature en tant que site de violence politique oubliée et de son souvenir. Idylliques à première vue, ces paysages, lorsqu'on y regarde de plus près, révèlent une inquiétude qui marquait déjà profondément ses œuvres politiquement engagées plus anciennes - ombres qui se profilent, longues et rampantes, ciels qui disparaissent puis ressurgissent, sinistres présages d'une rupture imminente. Plus récemment, la préoccupation de Krausz pour le paysage a changé de nature. Le bâti est réintroduit, mais dans des sites devenus inhabitables, des espaces pillés et épuisés par l'industrie. Les vues vespérales et étendues de la Méditerranée se sont mutées en paysages déchiquetés et sublimes de carrières et de mines, de voies ferrées comme dans les œuvres de la série *Gare de triage* sur lesquelles pèsent des ciels obscurcis, en rouges et ocres aveuglants d'un sol dévasté et scarifié par la technologie, visions presque banales dont nos yeux du XXI<sup>e</sup> siècle ont l'habitude. Aussi inquiétantes que puissent être ces images pour qui les regarde, elles captivent par leur beauté, par la terreur lointaine et l'exaltation sublime qui y résonnent. De même, elles rappellent certaines œuvres antérieures de Peter Krausz comme *Chemin de la mine d'or* et ses thèmes de violence politique extrême, tout en pointant vers l'exploration de souvenirs refoulés.



34. *Fields* (détail)



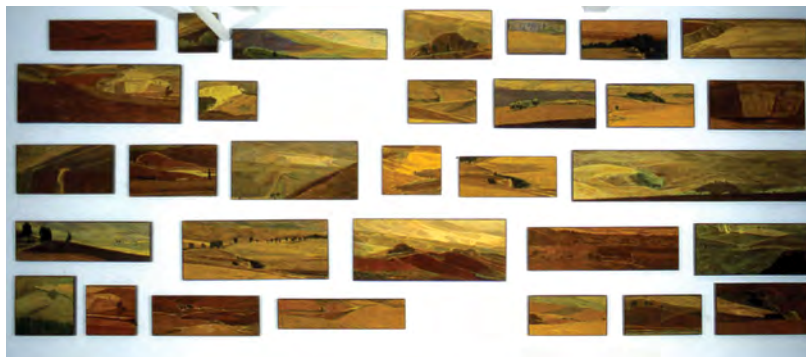
34. *Fields*

reconstruction echoes our experience of viewing *Eklektikos* as a fragile putting-together, an intimation of what might have been.

If these drawings encourage us to reflect on our own condition as human beings, their gaze is also haunting. While some of these figures look down and avoid our gaze altogether, others look straight at us. In so doing they engage us, as though waiting for us to do or say *something*. Faced with the loss of those around us and our own disappearance, their gaze prods us into an expectation of action, as though asking ‘What now? What are *you* going to do about it?’ It is through this gaze that we are able to integrate the numerous facets of Krausz’s work and a practice that I view as one of mnemonic return and reconstruction – one that intentionally avoids a teleology. We are given the opportunity to reconstruct the past from a collection of its fragments and memories. In doing so, these works allow us to engage with the past and the present at once, in a constellation of new emergent meanings and associations. And of course, these fragments are tainted by subjectivity and declare themselves as such. The varied and diverse images seem to respond to each other as they would have for the artist in his studio, engaging us with a universe of memories to make our own, drawing the past into the present and the present into our understanding of the past. Memories that are conflated and rewritten, changed and modified, reviewed and reconsidered, interrupt meaning and allow new ones to arise. In this way, *Eklektikos* allows memories and sites of remembrance—both personal and collective—to bleed into each other outside any theoretical framework or ideology and instead provides opportunities to see the past and the present differently. It is perhaps in this spirit that Krausz’s

recent work appears to cut out subjects and places from their sites of origin in an attempt to remove them from their embeddedness, freeing them up to the possibility of textual resignification. Like the 1999 *Bréviaire Méditerranéen* series, *Eklektikos* resembles a bringing together of fragments of memory, of site, and moments, at once discontinuous and interconnected. It is then up to the viewer to assemble these discrete parts into meaningful and mutable entities that we can revisit, like a memory, in the hopes of retaining a record of a time, a place, and an experience that is inevitably moving toward its own extinction.

1193. *Cariéra n° 6*  
Pages 36, 37



320. *Bréviaire méditerranéen n° 2*



*Bréviaire méditerranéen n° 2* chez les collectionneurs

Une revue des paysages de Krausz des trois dernières décennies atteste d'un retour de ces peintures de carrières vers un espace pictural plus sombre qui reprend à son compte la charge politique des œuvres des années 1980. Comme dans celles-ci, Krausz a considérablement restreint sa palette, privilégiant, parfois audacieusement, des couleurs fortement saturées. Les peintures intègrent en outre l'environnement bâti industriel, en réintégrant dans l'œuvre l'activité humaine manifeste, tant économique que politique. Le choix de la mine comme site de ces paysages peut aussi être perçu comme révélateur. Dans les œuvres plus anciennes, la mine est devenue synonyme de site de camp de travail, le summum de l'oppression politique et de l'exploitation économique. Bien que l'on ne puisse établir de lien entre ces mines et un tel contexte politique, on peut certainement assimiler les effets de l'exploitation minière sur le territoire à une forme de violence écologique. En cette ère où chaque décision semble revêtir une valeur éthique et écologique, la vue d'une telle exploitation des ressources naturelles et de leur épuisement compose une image puissante qui contraste avec les paysages antérieurs de Peter Krausz et notre expérience de ces derniers, mais qui menace également la pratique de la peinture paysagiste telle que nous la connaissons. En effet, le territoire ici représenté est celui que Krausz peint depuis plus de trente ans.

1193. *Cariera n° 6*  
Pages 36, 37

*Cariera* ouvre également de nouvelles voies formelles pour l'artiste. Bien que de nombreuses œuvres de Krausz privilégient une vue à vol d'oiseau de zones montagneuses, la série *Cariera* adopte souvent des vues en contre-plongée depuis le pied des collines et des plateaux. Ces perspectives donnent

des tableaux qui jouent tantôt sur la monumentalité, tantôt sur l'oppression. Ce n'est sans doute pas une coïncidence si la frontalité caractéristique d'œuvres comme *13 août 1961* ou *Fields* semble faire un retour graduel dans ces peintures récentes telles que *Cariera n° 6*, une œuvre de grande dimension réalisée avec pigment et goudron sur trente-six pages extraites d'un vieux catalogue allemand d'échantillons textiles. Si par ses dimensions, l'œuvre s'étend en un champ visuel quadrillé qui nous absorbe, ainsi assemblé le papier usé rouge monochrome aplanit presque complètement l'image. La présence d'une telle grille fait glisser *Cariera n° 6*, plus que tout autre tableau de Krausz, vers le domaine de l'abstraction, par l'affirmation de sa planéité et la déconstruction de l'image interne. Le travail sur le fragment est tout aussi poignant : la représentation devant nos yeux apparaît frêle, un accommodage de dizaines de pièces distinctes, une sorte de document reconstitué à notre intention. Par sa construction à partir de fragments, *Cariera n° 6* fait écho au sentiment que nous avons, en regardant *Eklektikos*, d'être devant un assemblage fragile, une suggestion de ce qui, un jour, fut.

Si ces dessins nous amènent à réfléchir sur notre condition humaine, les regards des sujets dépeints dans les portraits de Krausz sont tout aussi troublants. Certains d'entre eux, les yeux au sol, nous évitent complètement du regard, alors que d'autres nous fixent sans détour. Ce faisant, ils nous interpellent, comme s'ils attendaient de nous un geste ou une parole, *quelque chose*. Confrontés à la perte de ceux qui nous entourent et à notre propre disparition, nous le sommes également à leur regard insistant, comme si, en attente d'un geste de notre part,





1181



155

ils nous demandaient : « Et maintenant, que vas-tu y faire, toi? » C'est assurément par le regard que nous pouvons établir des relations entre les différentes facettes de l'œuvre de Krausz et une pratique qui se conçoit comme un retour et une reconstitution mnémoniques, mais qui exclurait délibérément toute téléologie. Krausz nous offre plutôt la possibilité de reconstruire le passé à partir d'une collection de fragments et de souvenirs. Ces œuvres nous permettent ainsi de circuler entre passé et présent parmi une constellation de significations et d'associations nouvelles. Et, bien entendu, ces fragments empreints de subjectivité s'annoncent comme tels. Les images variées et diverses semblent se répondre les unes aux autres comme elles répondraient à l'artiste dans son atelier. Elles entament avec nous un dialogue, éveillent notre imagination à un monde de rêve, un univers de souvenirs à s'approprier, en faisant surgir le passé dans le présent et le présent dans notre compréhension du passé. Souvenirs confondus et réécrits, changés et modifiés, revus et réexaminés, s'immiscent dans les significations pour en faire naître de nouvelles. C'est ainsi qu'*Eklektikos* permet aux souvenirs et aux sites de mémoire, personnels et collectifs, de se fondre les uns dans les autres, hors de tout cadre théorique ou idéologique, offrant plutôt des possibilités de voir le passé et le présent sous un autre œil. C'est peut-être dans cet esprit que le travail récent de Krausz semble extraire des sujets et des lieux de leurs sites d'origine, dans une tentative de les soustraire à l'enracinement, ouvrant ainsi la voie à une possible relecture textuelle. À l'instar de la série *Bréviaire méditerranéen* de 1999, *Eklektikos* évoque un rassemblement de fragments de mémoire, de sites et de moments à la fois discontinus et interreliés. Il nous appartient alors d'assembler ces parties discrètes

en des entités significatives et mutables que l'on peut revisiter comme des souvenirs dans l'espoir de conserver la trace d'un temps, d'un lieu et d'une expérience inexorablement voués à l'extinction.

*Traduction : Stéphane Gregory*







865



1180



1165

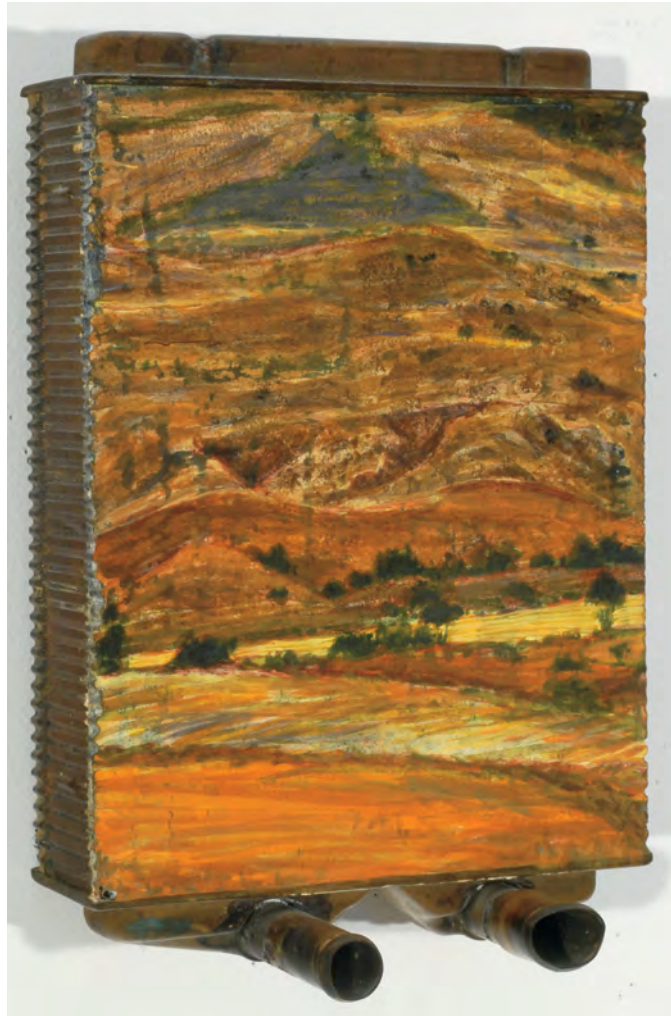


938



881





1505











889



341



153



1173



1319



1012



1182









511



1386

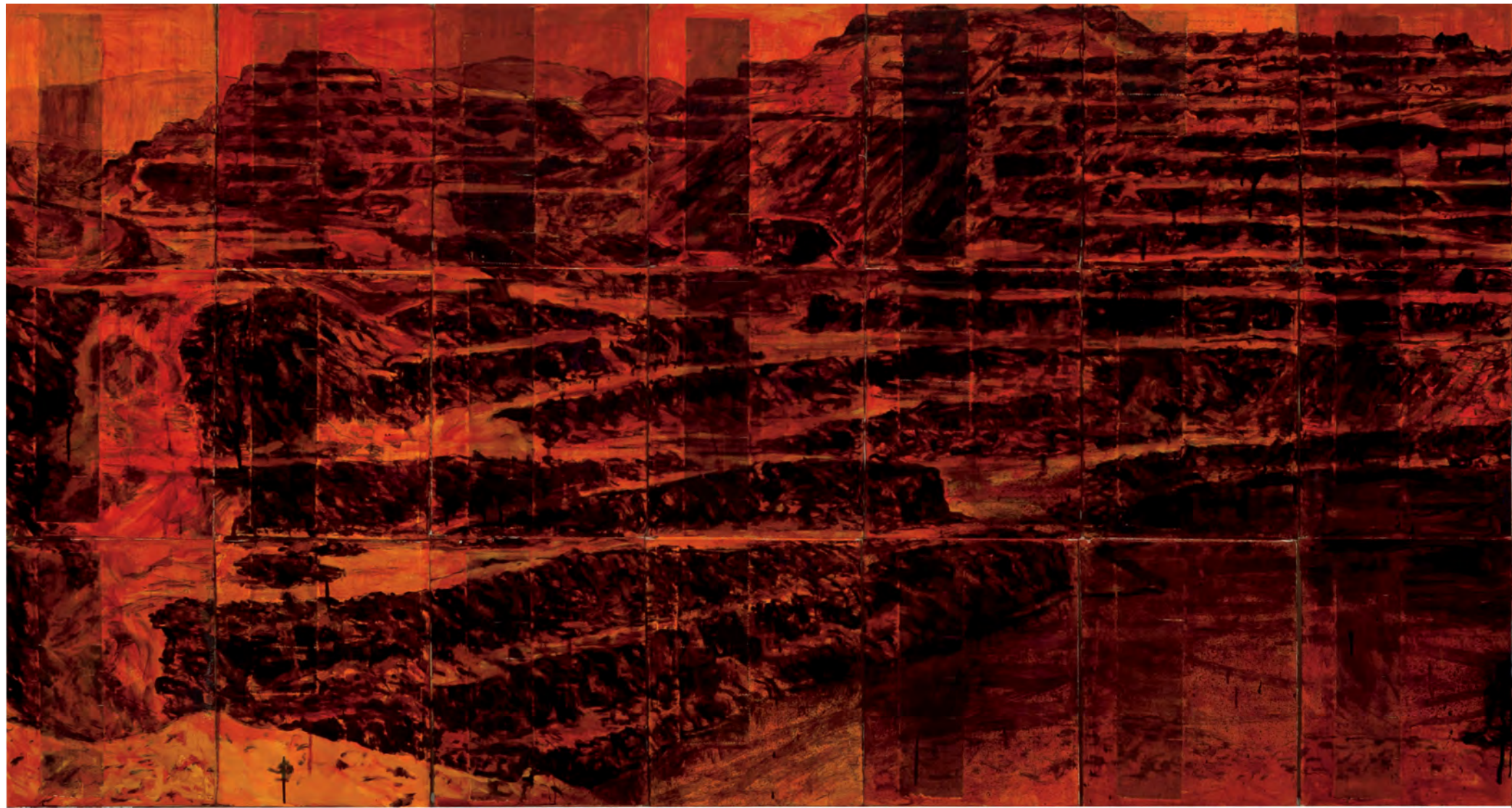


1317

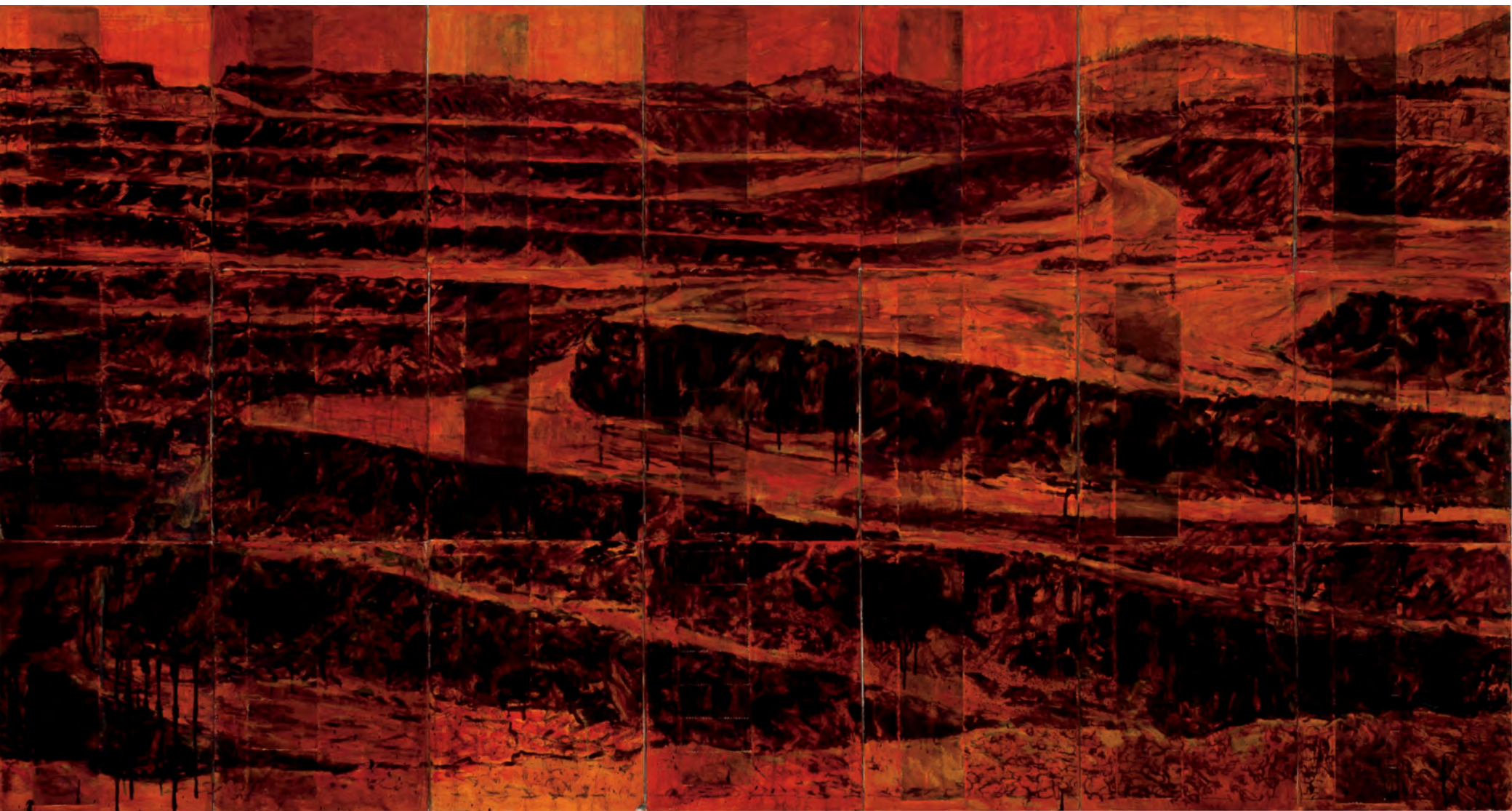


215









# Peter Krausz

## Eklektikos

RENÉ VIAU

L'ampleur des thèmes; la somptuosité de la facture; la richesse intellectuelle dont sont investies les œuvres; leur propension à confondre délectation et dénonciation; tout cela fait que l'art de Peter Krausz échappe à toute tentative simpliste de déchiffrer un travail dont la dimension symbolique, ici convoquée, est aussi manifeste que peut être au départ énigmatique son contenu intrinsèque.

Comme si ces vues panoramiques avec leur végétation luxuriante et leur horizon chargé de stries de couleurs, ces aperçus de lieux angoissants ou ailleurs ces dessins et peintures faisant place à des personnages vieillissants, dissimulent et révèlent sans cesse quelque chose.

Pour mieux saisir les œuvres de Peter Krausz, il faudrait laisser une large part à ce qui échappe à la parole et au texte. Mais si toute tentative d'explication ne peut que se dérober, cela ne devrait pas empêcher que ce soit de s'engager, et ce, au risque de buter initialement sur les mécanismes qui les ouvrent ou les verrouillent.

Le processus ne va donc pas sans court-circuit. Est-ce pour cela que nombre de chroniqueurs se penchant sur l'art de Peter Krausz insistent sur notre première réaction face à ses œuvres?

« L'œuvre de Peter Krausz, écrivait par exemple en 1992 Gilles Daigneault au catalogue de l'exposition *De Natura (Humana)* du Centre Saidye Bronfman, est paradoxale et ambiguë. L'artiste est souvent cité comme celui qui peint encore des natures mortes, des portraits, des paysages, mais en les insérant dans

des séries ou des installations qui pourraient constituer autant de commentaires très actuels sur la pertinence, en cette fin de millénaire, de ces genres canoniques. D'autre part, ce geste de court-circuiter le passé et le présent de l'histoire de l'art se retrouve dans le contenu même du travail, dans une façon d'entremêler le présent et le passé de l'histoire tout court pour en tirer des leçons analogues. Et puis tout cela se fait naturellement, de sorte que le spectateur ne sait jamais quel geste a servi de déclencheur (et n'a pas envie de le savoir) ».

Monde perdu à redécouvrir? Cette « alchimie naturelle », selon la formule de Gilles Daigneault qui titre son essai, ferait en sorte que le tragique, chez Krausz, se tapit au cœur de la description lyrique de l'apparence des choses.

Confondre les points de vues. Susciter une « transformation » afin de nous faire sentir ce que cachent les artifices de la peinture. On pourrait aussi parler pour l'œuvre de Peter Krausz de processus d'imprégnation et de montage. L'artiste fait de la confrontation entre les points de vue, des plus évidents à ceux cryptés qui en découlent, un ressort mystérieux pour sa créativité.

Krausz, en multipliant ainsi les approches, refuse toute évidence. À l'heure du triomphe du « politiquement correct », il s'écarte de toute trace de rhétorique manichéenne, même pour la « bonne cause ». Il y a jusqu'aux modes de faire qui, chez cet artiste, sont aussi tributaires d'une multiplicité d'approches.





# Peter Krausz

## Eklektikos

RENÉ VIAU

The scope of the themes. The sumptuousness of the workmanship. The intellectual richness of the pieces. And their propensity to fuse delight with condemnation. The combined effect is that Peter Krausz's art eludes any simplistic attempt to decipher a body of work whose symbolic elements, convened here, are as evident as its intrinsic content may first appear to be.

It's as though the panoramic views, with their luxuriant vegetation and heavily hued, streaked horizons, the glimpses of distressing locales and, elsewhere, the drawings and paintings that reveal aging figures continually manage to both conceal and reveal something.

To better grasp Peter Krausz's works, one must be open to that which evades words and text. But although any attempt at an explanation may never quite reach the heart of the matter, this should not discourage one from making the endeavour, be it at the risk of initially tripping over the mechanisms that open or lock it.

Short-circuits are therefore inherent in the process. Is this why so many columnists, when discussing Krausz's art, dwell on the reactions they first had when encountering his work?

"As a whole," wrote Gilles Daigneault in the catalogue of the *De Natura (Humana)* exhibition at the Saidye Bronfman Centre in 1992, "the work of Peter Krausz could be qualified as being equally paradoxical and ambiguous. Krausz is often singled out as the artist who *still* paints portraits, landscapes and still lifes, but integrates them into series and/or installations which, in

turn, could very well summon a questioning of the pertinence of such canonic styles as we near the millennium. On the other hand, this short-circuiting of art history's past and present is part of the very content of the artist's work. He brings forth analogous events by intertwining subject matter of different times. And then, one might note that this *playing* with time is carried out ever so naturally, keeping the viewer wondering which act released the other, and ensuring, perhaps, that he not want to know." [Translation by Jennifer Couëlle]

A lost world to be rediscovered? This "natural alchemy," to utilize Gilles Daigneault's concept, causes the tragic in Krausz's work to lurk at the heart of any lyrical description of an element's appearance.

Blurring different points of view. Effecting a "transformation" that allows us to experience what is hidden behind the artifices of painting itself. Regarding Krausz's work, one could also refer to a process of infusion and montage. The artist creates confrontations between points of view, from the most obvious to those encrypted within, as a springboard for his creativity.

Thus, by employing multiple approaches, he refutes all evidence. In these days of "political correctness," he distances himself from all traces of Manichean rhetoric, even when it's for a "good cause." For this artist, some methods are contingent on a multiplicity of approaches.





115 . *De Natura (Humana)*

D'abord il y a le dessin qui « tout naturellement » fascine. « Sur le vide papier que la blancheur défend », écrit Mallarmé dans *Brise marine*... sur cette réserve de blanc donc, agissant comme un aimant, tourbillons et étagement des traits et des taches griffent leurs tracés qui fusent. De somptueux effets dramatiques en résultent pour conduire l'œil dans leurs circuits.

Le sujet représente souvent des êtres familiers, intimes et proches. Regardons en très grand format le portrait d'Ioana, amie de l'artiste. Krausz l'associe à un portrait de son père à quatre-vingt-sept ans. Or ce portrait, par la troublante ressemblance qu'il partage avec l'artiste lui-même, s'approcherait curieusement d'un autoportrait dressé en se vieillissant et se projetant dans un futur incertain.

Observons ces paysages. Ils privilégient des vues de vallées quelque part sur le pourtour de la Méditerranée avec le déroulement de la campagne, quelquefois le miroir d'une pièce d'eau, les arbres, les buissons et la chaîne montagneuse qui semble déborder du cadre.

Servi par les instruments traditionnels du dessin - fusain, mine de plomb, encre, crayon Conté sur Mylar - ou par les récents outils technologiques issus du numérique, Krausz s'empare de son sujet. Portraits, vues urbaines aux nuages menaçants, mais plus souvent, le paysage. En dessin comme en peinture, ce sont des vues idéalisées et intemporelles. Un axe d'équilibre s'y joue entre le graphisme précis et anguleux des détails et l'élan des courbes renouvelées. Là, la scansion des formes ouvertes et presque abstraites dans la paix bucolique d'un après-midi

ensoleillé suppose une entente arcadienne avec la nature et le contrôle des liens rythmiques sur la surface entière. Comme dans le suspens d'un espace sur ses ondes lumineuses, une résonance poétique retentit.

Aucun de ces paysages ne correspond à un endroit précis. Ils se font plutôt la somme et la synthèse de plusieurs sites. Dans une inversion des procédés qui seraient caractéristiques de son travail, Krausz reconstruit un paysage fictif. Cette reconstitution se base sur un amalgame des paysages qu'il a dessinés ou photographiés. C'est une structure interne qui est créée. Ce squelette, « matrice de l'art » chère à Léonard de Vinci qu'est le dessin, implique une analyse, une façon de fouiller le dessous des choses afin d'en transmettre l'enveloppe. À partir de ces dessins, souvent en immenses formats, quelque chose s'embrase. Le réel fulgure et se retourne en un crépitement de lumière et de cendres.

Ici, toute présence humaine est évacuée de même que tout signe en témoignant : voitures, maisons, poteaux électriques... Les traces de certains détails le plus souvent vus sur le motif devant la nature, vallons, rochers, végétation, bouquets d'arbres, escarpements de collines avec le modelé et les ombres, matérialisent les impressions de l'artiste et les variations de distance pour des ensembles le plus souvent panoramiques. Son dessin est d'abord simultanément la preuve d'une perception, un outil pour la mémoire, mais également une façon de fouiller, de se déployer sur son objet, de lancer une enquête qui dans sa faculté à sonder les apparences, s'érige face à elles en une forme de doute. Dès les premières étapes de sa notation,

972. *Survey/Survol n° 36*  
Page 69

944. *Ioana*  
Page 57



713 . *Portrait de l'artiste à 87 ans*

First of all, there is drawing itself, which is “naturally” fascinating. “Shadows the vacant paper, whiteness profits best,” wrote Mallarmé in “Sea-Wind” [Translation by Arthur Symons]... On this white space that pulls like a magnet, swirls and layers of strokes and stains scratch out their fusing lines, creating dramatic effects that draw the eye into their pathways.

944. *Ioana*  
Page 57

Often, the subjects are familiar, intimate, close. Take, for example, the large-size portrait of the artist’s friend Ioana. Krausz associates it with a portrait of his own father at the age of 87. Yet this image, through its troubling resemblance to the artist himself, is curiously like an age-enhanced self-portrait, projected into an uncertain future.

972. *Survey/Survol n° 36*  
Page 69

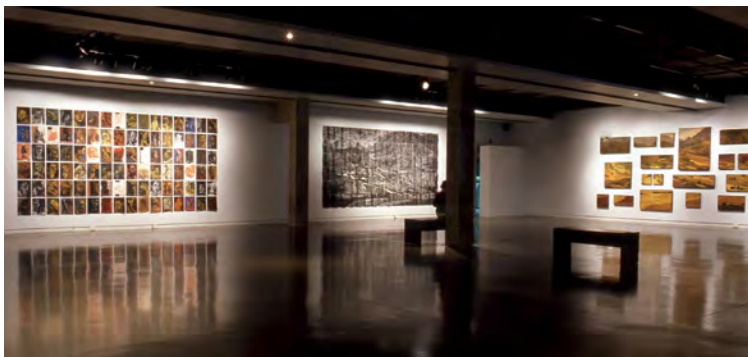
Now observe the landscapes. They provide views of valleys somewhere around the Mediterranean, unfolding countrysides, reflections in a pond, trees, bushes and a mountain range that seems to extend beyond the frame.

Using traditional drawing implements—charcoal, graphite, ink, Conté crayons on Mylar—and modern digital tools, Krausz grabs hold of his subject. Sometimes portraits, other times urban scenes featuring threatening clouds, but more often, landscapes. In drawing as in painting, these are idealized, timeless vistas. A balance can be found between the precise, angular, detailed graphics and the thrust of the fresh curves. The scansion of open, virtually abstract forms in the bucolic peace of a sunny afternoon presupposes an Arcadian rapport with nature and a control of the rhythmic links that cover the

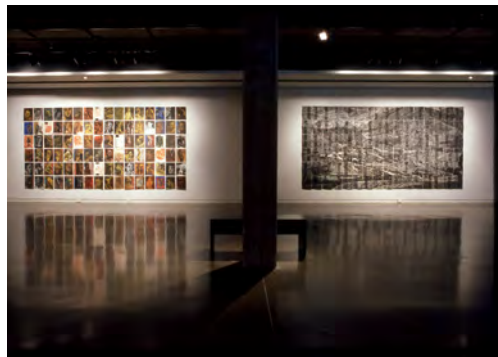
entire surface. A poetic resonance rings out like suspended space on waves of light.

None of these landscapes represent a precise location. Rather, they are a synthesis of several sites. In an inversion of his characteristic process, Krausz has constructed a fictional landscape. This reconstitution is based on an amalgamation of landscapes he has drawn or photographed. What has been created is an internal structure. This skeleton, this “matrix of art” so dear to Da Vinci—drawing—entails an analysis, a method of digging through the underside in order to convey the entire essence. Out of these drawings, which are often in huge formats, something is set ablaze. Reality flashes and retracts in a crackling of light and ash.

All evidence of human presence has been expelled: cars, houses, utility poles... The traces of details most often seen in nature—valleys, rocks, vegetation, stands of trees, the contours and shadows of hilly escarpments—and the variations in distance give shape to the artist’s impressions, effectuating ensembles that are often panoramic. His approach to drawing could be said to be both proof of perception and a memory tool, but it is also a way of searching, of exerting himself on his subject, of beginning an investigation which, in its capacity to scrutinize appearances, faces off against them in a form of uncertainty. Krausz’s layout is established with his very first strokes. Between the figuration of the motif and the horizon that appears to fade away, the space is only demarcated by the four edges of the frame. The drawing presages the paintings that will flow from it.



687,689. (Sans) Horizon



Krausz construit une mise en page. Entre figuration du motif et la ligne d'horizon qui a tendance à s'estomper, l'espace n'est plus que délimité par les quatre bords du support. Le dessin préfigure les peintures qui en découlent.

Les peintures sont tributaires d'une grande simplicité dans la transcription de la nature. La lumière y est parfois exacerbée par des tons acides ou aigus qui s'y jouent. Certains paysages mettent l'accent sur des éléments de rupture qui en rythment le déroulement panoramique. Tous les détails, jusqu'au moindre rocher, sont traités selon un même registre en un ensemble cohérent et harmonieux alors que se précise le site. Une sensation d'immensité devant l'espace nous atteint. Peintures et dessins communiquent au spectateur la sensation d'être introduit au cœur du paysage qui lui fait face.

Je revois (SANS) HORIZON, une exposition de Krausz montée pour le Centre d'exposition de l'Université de Montréal et que j'avais visitée lors de sa mise en circulation à la Maison des arts de Laval au printemps 2006.

On imagine le peintre modelant les reliefs escarpés de ces vastes paysages à coups de lavis impétueux, ciselant la végétation en aplats pour l'espacement des bosquets ou en variations de traits. Ses touches fluides rendent les coteaux verdoyants, le poids de la végétation, la lueur des sous-bois et, au-dessus des pentes, les ciels évanescents et mouvants.

Cette errance a comme point de départ les terres d'une enfance lointaine en Transylvanie, où Krausz visitait ses arrière-grands-parents.

Même si une certaine distance se fait sentir entre la réalité et la transcription de celle-ci, on entendrait presque dans ces peintures les feuilles qui bruissent, le paysage bouger. Brossées à la fresque ou *a secco* selon des techniques anciennes, la lumière de ces œuvres évoque celle de la Toscane. On y sent presque la chaleur des rayons sur la terre en fin de journée et qui enveloppe bosquets et pierres empilées au fil des ans par des générations de paysans. Devant nous bat la campagne. Hautes montagnes, champs blonds ou roussis, éclats de ronces et de topaze, de terre de Sienne, bosquets assombris au violet profond, ravines ocres, coulées, ifs, chênes, taillis et pins parasols, forêts et clairières... Sur la toile, Krausz a planté ses pinceaux qui fouillent et découvrent les haies et les herbes hautes. L'œil se perd dans les méandres entre la poussière des chemins de terre qui serpentent et celle dorée des blés au vent. Il se dirige vers les feuillus, sur les dénivellations de cette vallée, pour atteindre les endroits plus dégarnis et rocheux qui, en un bond, plus loin, plus haut, cernent des lieux, les encavent. Là-haut, la masse brute et austère de la montagne met en péril l'existence de ces champs, de ces vignes.

Le dispositif de l'exposition de 2006 associait ces paysages à des documents vieillis et écornés, reliés de cartons ployés sous les ans. Les feuilles sont grugées par le temps. La mise en forme privilégiée à la suite un ensemble de photos couleurs illustrant les





162. *Suite roumaine*

The paintings reflect great simplicity in transcribing nature. Sharp or acidic tones sometimes intensify the light. Certain landscapes highlight elements that break up the rhythm of the unfolding vistas. Every single detail, down to the tiniest stone, is treated with the same importance to create a coherent, harmonious whole as the setting becomes clearer. We are struck by a sense of vastness. The paintings and drawings give viewers the impression of being at the heart of the landscape which is before them.

I am reminded of (*SANS*) *HORIZON*, a travelling exhibition organised by the *Centre d'exposition de l'Université de Montréal*, which I viewed at the *Maison des Arts de Laval* in the spring of 2006.

Sculpting the sharp relief of these vast landscapes with impetuous washes and carving out the vegetation with a variety of lines to shape out the groves, Krausz employs fluid strokes to bring forth the green hillsides, the heavy vegetation, the glowing glades and, above the slopes, the evanescent, ever-moving skies.

These wanderings began in far-off childhood days in Transylvania, where he used to visit his great-grandparents.

Although a rift will always be felt between reality and any transcription of it, in these paintings one can almost hear the rustling leaves and the shifting landscapes. The use of ancient fresco and secco techniques evokes the luminosity of Tuscany. One can almost feel the sun's rays warming the earth at the

end of the day, enfolding the groves and heating the stones that have been piled up by generations of peasants. Before us lies the countryside. High mountains, golden and russet fields, hints of bramble and topaz, sienna earth, deep purple groves, ochre gullies, coulees, yews, oaks, thickets and umbrella pines, forests and clearings... On the canvas, Krausz has planted his paintbrushes, which search out and reveal hedges and tall grasses. The eye meanders between the dust of the winding dirt roads and the golden chaff of the wheat swaying in the wind. It approaches the deciduous trees on the valley slopes before leaping to the high, bare, rocky spaces that surround these sites, encircle them. Up there, the rugged, austere bulk of the mountain threatens the very existence of these fields and vines.

At the 2006 exhibition, these landscapes were associated with old, dog-eared documents bound with creased, timeworn paperboard. Pages eaten away by time. The layout first focuses on a set of colour photos showing a village funeral in northern Romania. Peter Krausz, a Québécois of Romanian descent, took these photos during a 1994 trip to his country of origin, his first in 25 years.

Next to it, the same grandiose landscape is split into about twenty horizontal scenes resembling plots of land, which reframe it in a way that allows it to be better grasped. The purples, browns, yellows, oranges and dark greens are pure and intense. The lengthy pictorial sequence *Le Chant de la terre*, with its moving undertones, seeks to reclaim the gaze from the memory-laden visions. In this panoramic cycle, the paintings



180. *Ciel de plomb*

scènes d'un enterrement villageois dans le nord de la Roumanie. Peter Krausz a pris ces photos lors d'un voyage en 1994 tandis que ce Québécois d'origine roumaine retournait pour une première fois depuis vingt-cinq ans dans son pays d'origine.

À côté, le même paysage grandiose se découpe en une vingtaine de tableaux horizontaux, comme autant de parcelles le recadrant afin de le ramener à une dimension où il peut être saisi. Pures et saturées, les couleurs se limitent dans cet ensemble à une gamme de violet, brun, jaune, orangé, vert sombre. *Le Chant de la terre*, cette suite picturale de longue haleine aux accents émouvants, s'attachait à recroiser le regard à partir de ces visions portées par le souvenir. Dans ce cycle panoramique, la peinture est habitée par une tradition, par un désir de durée. Basculant dans le désordre du monde, cette vision sereine du paysage s'oppose à l'expressionnisme d'images de corps dépeints avec tourment. Regroupés en une centaine d'esquisses, des corps convulsés se tordent. Une autre série, *Ciel de plomb*, accrochée en contigu, représente des plaques de plomb peintes au rendu inquiétant. Sur chacune, des dates, des noms de lieux. À sang et à feu, la présence du désastre. Pogroms. Camps de la mort. Goulags. Désolation...

Les photos de l'enterrement renforcent ce dualisme vie et mort. Et d'autres archives poussiéreuses masquent, d'une tablette à l'autre, de petits tableaux avec d'autres paysages (*Landscape and Memory*). Au paradis des souvenirs enfantins, l'exposition avec ses oppositions fait jaillir le point de rupture, la crasse et la

lave du volcan de l'histoire. Ses spasmes éruptent et pulvérisent les destins.

« La nature est jumelée au monstrueux, à l'inavouable de la nature humaine », expliquait Peter Krausz dans un entretien publié dans le catalogue accompagnant une exposition au Musée de Rimouski en 2003. « Un autre aspect qui me fascinait était la facilité et la rapidité avec lesquelles la nature recouvre les vestiges des champs, des villes ou des charniers jusqu'aux traces de leur existence. J'ai été très impressionné par les images du film Shoah de Claude Lanzmann, où ce dernier visitait des camps de concentration en Pologne. Ces sites étaient magnifiques. Les forêts de bouleaux avaient fini par recouvrir et oblitérer les fosses communes, la mémoire des populations de l'endroit<sup>1</sup>. »

À l'occasion d'autres expositions plus récentes, l'aspect bucolique de ces paysages de grands formats sur papier, assemblés parfois comme les tuiles d'un toit, se trouvait comme renversé par la juxtaposition des vues, en peinture ou en dessin, de mines à ciel ouvert laissées à l'abandon.

L'atmosphère charbonneuse de ces fusains traduit autant de visions désolées d'un lieu rendu stérile. Ailleurs, en couleurs acides, l'élargissement des terrasses le long de la béance du cratère crée des rythmes sinueux. Une eau que l'on soupçonne toxique se répand en flaques formant un lac.

<sup>1</sup> *Le paysage selon Peter Krausz*. Catalogue. Exposition, Musée régional de Rimouski, 29 janvier au 13 mars 2003.

1193. *Cariéra n° 6*  
Pages 36, 37

1298. *Cariéra n° 9*  
Page 65



221. *Landscape and Memory*

1193. *Cariera n° 6*  
Pages 36, 37

are inhabited by tradition and a desire for timelessness. The serene landscape is opposed and upset by expressionist images of tormented bodies. Convulsing, contorted figures are grouped together in a hundred sketches. The adjacent series *Ciel de plomb* displays disturbing lead plates. On each there are dates and place names. Through blood and fire: Disaster. Pogroms. Death camps. Gulags. Desolation...

1298. *Cariera n° 9*  
Page 65

The burial photos highlight the duality between life and death. On other surfaces, dusty archives mask small paintings showing different landscapes, different seasons. (*Landscape and Memory*). Out of a child's idyllic memories, the dissonant polarity of the exhibition triggers a rupture that spews muck and lava from the volcano of human history. Its spasms blight and pulverize destinies.

"Nature is counterbalanced with the monstrous, with the unspeakable side of human nature," explained Krausz in an interview published in the catalogue of an exhibition at the *Musée régional de Rimouski* in 2003.<sup>1</sup> Another aspect that fascinated me was the ease and speed with which nature covers up the remains of fields, towns and mass graves, wiping out even the traces of their existence. From this perspective, I was quite awed by the images in Claude Lanzmann's film *Shoah* at the point where the filmmaker revisits the concentration camps in Poland.



80. *Night Train*

These sites were magnificent. The birch forests had managed to cover up and obliterate the mass graves along with the memory of the people living in the area."<sup>1</sup>

In other, more recent shows, the bucolic aspect of these large-format landscapes on paper, sometimes assembled like roof tiles, was subverted by juxtaposed drawings and paintings of abandoned open-pit mines.

The charcoal effectively renders the sooty, desolate aspects of these now-sterile locales. The acidic colours of the widening benches along the gap create a sinuous rhythm. Puddles combine to form a lake of water that is likely toxic...

This view of nature after generations of subjugation combines with that of a ravaged world, evoking a dissonant polarity. The earth is disembowelled, ransacked by profit and pollution of all kinds. Yet disenchantment is counterbalanced by lyrical fervour. The mines appear as a single open breach. Serenity opposes itself to the desolation of these sites that have been beaten and depleted. The scale provides a sense of pure loss.

1 Le paysage selon Peter Krausz, Exhibition catalogue, Musée régional de Rimouski, January 29 to March 13, 2003.



À la vision d'une nature maîtrisée depuis des générations s'allie celle d'un monde dévasté en une polarité dissonante. La terre y est éventrée, saccagée par le profit et des pollutions en tous genres. À la ferveur lyrique fait contrepoids le désenchantement. Les vues de mines apparaissent comme une même brisure ouverte. La sérénité s'oppose à la désolation des sites remués et épuisés. Le sentiment d'échelle s'y donne en pure perte.



Multipliant ces effets de brouillage, de glissement, de retournement, de fusion, l'exposition *Eklektikos* procède encore une fois aujourd'hui comme par juxtaposition d'ensembles en dents de scie liés par une subtile thématique visuelle que l'on finit par saisir. *Eklektikos* pourrait aussi s'appuyer sur de mêmes contrastes kaléidoscopiques.

Parmi les alternatives proposées par le montage de ces peintures et de ces dessins, laquelle choisir? De ces possibilités, de ces choix, une incertitude se creuse et qui ne peut être dissipée. D'où cette impression de vertige, de mystère. Quelque chose qui forcément nous échappe pour ne se retrouver que dans l'intervalle, dans l'entredeux.

Le télescopage nous saisit dans ces ensembles. Devant nous, à la façon d'un cycle, se juxtaposent et nous interpellent scènes nocturnes et diurnes, vues urbaines et champêtres, visions de la nature et portraits de simples mortels.

Au sein de l'exposition qui nous est donnée en ce moment à voir, les sujets varient ou s'opposent. L'accrochage favorise les regroupements basés sur les antagonismes et sur les rapprochements dans la facture. Ainsi une texture minérale et égrisée parcourt des ensembles de dessins en noir et blanc et se dépose tout autant sur une géologie aride que dans les rides crevassant la peau de modèles voutés sous le poids de la vieillesse. Les nuages évanescents d'une vue désolée ne sont pas sans rappeler le traitement de la chevelure blanchie et éparse d'un vieillard. Nuances de gris au fusain pour les dessins de mines à ciel ouvert dialoguent avec des rendus plombés sur Mylar d'autres portraits. Ailleurs, les effets vaporeux de la lumière méditerranéenne de certains paysages rejoignent les reflets dorés

évoquant une sorte de patine des ans dans certains ensembles peints *a secco* tandis que reposent, à l'avant-plan, des objets qui pourraient s'être échappés d'une peinture de *Vanités* du XVII<sup>e</sup> siècle.

La comparaison d'une part entre ces vues désertes et quasi lunaires de pierre qui nous frappent par leur aridité et d'autre part la profusion organique de certains paysages montre bien comment surgissent ces propositions contrastantes chez Krausz. À l'éblouissement devant la beauté de ce lieu se confondent comme en glissades insoupçonnées le doute et l'angoisse. Cette confrontation dans la disposition entre deux lieux, deux états d'une nature tantôt proluxe, tantôt stérile, illustre bien l'éclectisme dont témoigne Krausz dans ses dessins et peintures.

Alors que la permanence des sites côtoie la fragilité humaine, le ton nous ramène aux grandes questions existentielles. De cette pratique de l'accrochage en rupture se développe une distance. Comme à travers des rayons X, c'est aussi le filigrane, ce que nous ne voyons pas, qui se révèle alors même que les moyens de la peinture nous happent et nous éblouissent.

Bien qu'il mise sur ces modes traditionnels que sont le dessin et la peinture, Peter Krausz laisse entendre que ceux-ci ne peuvent être fabriqués que dans le questionnement de leurs capacités. En cela l'œuvre de Krausz manifeste une grande originalité, car elle se situerait sur deux plans. À la fois comme en parallèle de la mise en déroute de la *peinture-peinture* initiée à la fin des années 1960 et qui se prolonge jusqu'au début des années 1980. Paradoxalement, s'y greffent pourtant aussi – autre tour de force d'éclectisme – des influences opposées valorisant au contraire ce legs. Ce pourraient être celles issues à la même période de courants proches de la *Transavanguardia* italienne et en Allemagne du néo-expressionnisme ou d'un artiste comme Anselm Kiefer.

Dans un semblable ordre d'idée, l'écrivain Witold Gombrowicz exprimait dans son *Journal* une forme d'animosité ironique envers la peinture. La peinture, estimait-il, appauvrit forcément notre rapport au réel.

1203.

Traces-Six vues de Tolède

Page 57

912. T.K. on Ridgewood

Page 63



78. *Night Train, n° 14*

1203.  
Traces-Six vues de Tolède  
Page 57



Through the multiple effects of scrambling, sliding, reversal and fusion, *Eklektikos* advances once again, somehow juxtaposing sets that are sawtooth-shaped or linked each time by a subtle visual theme that one ends up grasping in the end. *Eklektikos* could also leverage similar kaleidoscopic contrasts.

Among the alternatives proposed by the montage of these paintings and drawings, which one should be chosen? These possibilities, these choices, elicit a sense of uncertainty that cannot be dispelled. Hence this impression of vertigo, of mystery, of something that escapes us only to be found in the spaces, the in-between.

It is the clashes that grab our attention in this ensemble. We see a cyclical juxtaposition of night and day scenes, urban and rural views, natural settings and portraits of mere mortals that all call out to us.

In this exhibition, the subject of one work deviates from or clashes with the next. The arrangements are sometimes based on similarities in workmanship that reveal themselves through the groupings of the pieces. Thus a polished mineral texture may run through a set of black and white drawings and show up both on an arid landform and in the wrinkled skin of figures stooping under the weight of old age. The evanescent clouds in a desolate landscape bring to mind the thin, faded hair of an old man. Shades of grey in the charcoal drawings of open-pit mines interact with the leaded ones in the portraits on Mylar.

912. *T.K. on Ridgewood*  
Page 63

Elsewhere, the vaporous effects of Mediterranean light in certain landscapes intertwine with golden reflections that hint at a patina in some secco paintings, while in the foreground, objects that may have escaped from a 17th-century *Vanitas* painting are strewn about.

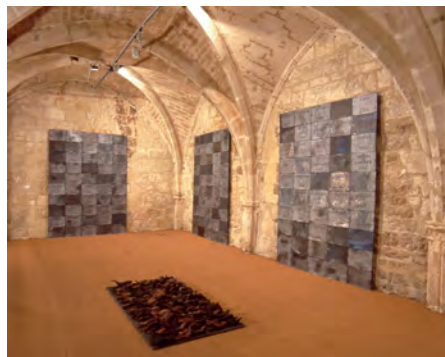
Comparisons between the aridity of these deserted, lunar, stone-covered scenes and the organic profusion of other landscapes are perhaps the best example of the contrasting propositions that emerge in Krausz's work. Doubt and anguish creep in, unsuspected, to merge with the dazzling beauty of the place. This confrontation between two settings, two states of a natural world that is sometimes expansive, other times sterile, exemplifies the eclecticism of Krausz's drawings and paintings.

The permanence of the sites contrasts with the fragility of the human condition and the tone brings to mind the great existential questions. The practice of disruptive installation of the works creates distance. Although the painting techniques seize and dazzle us, the unseen also reveals itself, like a watermark or an x-ray image.

While he believes in the traditional mediums of drawing and painting, Krausz implies that these can only be pursued by questioning their limits. In this respect, his work shows great originality because it runs parallel to the collapse of the pure-painting movement, which took place from the end of the 1960s to the beginning of the 1980s.



50. *Archipelago*, deuxième salle



105. *Traces-Mémoire*

Selon Gombrowicz<sup>2</sup>, le pinceau serait un instrument bien maladroit, car il ne capte pas le mouvement, mais plutôt l'arrêt. Or ce mouvement que la peinture fige serait selon lui la condition essentielle de la vie. Face à ces lacunes et comme pour y remédier, Gombrowicz souhaitait que la peinture, de même que tout art, pour atteindre ce rapport véritablement senti au réel qu'il appelle de tous ses vœux, cesse de se complaire dans l'idéologie de l'art pour l'art afin de se confronter résolument à la vie.

À cet égard, Peter Krausz n'aura de cesse de nous transmettre une forme de traçabilité sous-jacente issue autant de l'histoire de l'art que de l'histoire qui l'habite. L'intérêt repose tout autant sur la révélation de ce qui nous serait dissimulé, de ce qui dépasse parfois l'entendement, que vers une tentative de saturation des moyens picturaux. C'est justement grâce à sa virtuosité technique que le peintre peut agir comme témoin. Au-delà de la surface des choses, il donne ainsi prise à ce que l'on n'arrive pas à comprendre et par à propos de quoi toute explication paraît inféconde ou superficielle. Prenant tout autant appui sur la peinture de paysage et le paysage de la peinture, Peter Krausz, en confrontant entre elles ses œuvres pour introduire une forme subtile de dissonance, s'arrache pourtant du contexte strict de l'art.

Krausz offre au regardeur plusieurs niveaux de compréhension, comme pour nous proposer de déchiffrer ce que ces œuvres

<sup>2</sup> *Correspondance*, Jean Dubuffet - Witold Gombrowicz, Éditions Gallimard, Paris, 1995.

ont d'insondable. Chemin faisant, la juxtaposition de ces paysages idylliques et de ces vues dévastées de mines parvient à rendre visible, comme déployé entre plusieurs facettes, ce qui est bien souvent irréprésentable.

*Archipelago*, une installation élaborée pour *Stations* au CIAC en 1987, est hantée par la mémoire du Goulag et d'un régime justifiant au nom du communisme les pires atrocités.

De nombreuses œuvres, telles la série *Night Train* des années 1990, jusqu'aux vues récentes de friches urbaines, avec leurs rails, leurs wagons ferroviaires, laissent deviner les fantômes de l'Holocauste, mais sans pourtant y faire directement allusion. Où vont ces trains si étroitement surveillés? Notre esprit ne peut que rapprocher ces scènes des délires du génocide nazi. Or elles ne représentent en définitive que des convois de marchandises en déplacement à travers des friches urbaines.

Aussi durant les années 1990, l'installation *Traces-Mémoire* au Centre d'art contemporain de Montpellier, en mettant en forme un dispositif composé de 250 plaques de plomb, faisait référence à deux-mille ans de persécution des Juifs en France jusqu'à nos jours.

Chez Krausz, le paysage devient une forme de mémoire liée à l'histoire et pour laquelle il a servi d'empreinte et de décor. Même pratiqué, surtout après 1995, comme un thème en soi, il reste toujours pour Peter Krausz une œuvre engagée. Sa démonstration englobe tout autant le mode romantique et idéalisé auquel il a été longtemps associé, que sa réalité topo-

889. *Gare de triage*  
Page 33



Paradoxically, however, and in another tour de force of eclecticism, opposing influences that enhance this legacy are also present. They may have arisen from the same period as movements like the Italian *Transavanguardia*—neo-expressionism in Germany—or an artist such as Anselm Kiefer.

889. *Gare de triage*  
Page 33

In a similar vein, the writer Witold Gombrowicz expressed a form of ironic animosity toward painting in *Diary*. “Painting,” Gombrowicz believed, “necessarily impoverishes our relationship to reality.”<sup>2</sup>

According to Gombrowicz, a paintbrush is a very clumsy instrument because it doesn’t capture movement, but rather, halts it. Yet he believes that this movement, congealed in paint, is the essential condition of life. Faced with these shortcomings, and as though in an attempt to remedy them, Gombrowicz wanted painting, like all art, to achieve the true relationship to reality he so earnestly desired, to stop wallowing in the ideology of art for art’s sake and to resolutely confront life.

In this respect, Krausz never stops providing us with a form of underlying traceability that stems as much from art history as from his own story. The interest lies as much in the revelation of what is hidden, and is sometimes even beyond comprehension, as in an attempt to saturate the painterly means. It is precisely owing to the painter’s own technical virtuosity that he is able to act as a witness. Delving below the surface, he helps us grasp what we cannot understand and what, were it to be explained, would seem simply fruitless or superficial. By relying equally on the painting of landscapes and the landscape of painting, Krausz sets his works against each other to produce a subtle form of dissonance, managing to tear himself away from art in its strictest context.

57. *Eaux frontalières*  
Page 26

He provides viewers with several layers of insight, as though proposing that they themselves should decipher what is unfathomable about these works. In the process, by juxtaposing idyllic landscapes with desolate mines in his drawings and paintings, he succeeds in making visible—unfurling it over several facets—what is often unrepresentable.

---

2 J. Dubuffet and W. Gombrowicz, *Correspondance*, (Paris: Éditions Gallimard), 1995.

*Achipelago*, an installation developed for *Stations* at the CIAC in 1987, was burdened by the memory of the Gulag and a regime that had justified the most horrible atrocities in the name of communism.

Numerous works, such as the “*Night Train*” series from the 1990s, or the recent views of urban wastelands featuring railroad tracks and railway carriages, are suggestive of the Holocaust, but without alluding to it directly. But where do these closely watched trains go? Our minds can’t help but relate these scenes to the delirium of the Nazi genocide. In the end, however, they represent nothing more than freight trains moving through urban decay.

Also in the 1990s, the *Traces-Mémoire* installation at the *Centre d’art contemporain de Montpellier* featured 250 lead plates that recalled 2,000 years of persecution of the Jews in France, past and present.

For Krausz, landscape is a form of memory that is linked to history and serves as both an imprint and a setting. Even though he has cultivated it as a theme unto itself, especially since 1995, it remains a binding endeavour for him. His depictions encompass not only the romantic, idealized mode he has long used to convey it, but also its topographical and geographical realities. Krausz’s eclecticism also confuses points of view and conflates memories with observations of the here and now. The works in the exhibition *(No) Man’s Land* combine a mythical founding narrative that identifies Cyprus as the island of Aphrodite with the present-day fragmented area and its tenuous borders resulting from regional conflicts.<sup>3</sup> In that series of paintings, Krausz uses drawing, photography and Google Earth satellite images as inspiration and working tools. The 1988 *Berlin* series, created on the eve of the historic fall of the Wall, speaks to similar geopolitical concerns regarding harsh borders, authoritarian divisions and the delineations of a world arbitrarily partitioned by the force of arms and crushed by ideologies.

---

3 *(No) Man’s Land* Exhibition, Maison de la Culture Côte des Neiges, Montréal, 2010.

graphique et géographique. L'éclectisme de Krausz serait aussi de confondre les points de vue, la mémoire et l'observation de l'ici et maintenant. Les œuvres de l'exposition (*No Man's Land* (2010) associent un récit fondateur issu de la mythologie faisant de Chypre l'île de la déesse de l'amour avec le présent d'une zone parcellisée et ses frontières précaires issues de conflits régionaux<sup>3</sup>. Dans cette série de peintures, Krausz prend comme sources et instruments de travail, le dessin, la photographie, et des vues satellitaires de *Google Earth*. En 1988, la série *Berlin*, peinte à la veille de la chute historique du mur, affiche une même préoccupation géopolitique pour les frontières abruptes, les divisions autoritaires et les délimitations d'un monde arbitrairement découpé sous la force des armes et broyé par les idéologies.

Disons pour désamorcer toute ambiguïté que des questions aussi cruciales que la dénonciation d'un génocide, que cela soit l'Holocauste, les massacres en Turquie des Arméniens ou ceux du Rwanda et ici des peuples autochtones sont universelles. Toutes les époques nous proposent leur catalogue d'horreurs tandis que se profilent aujourd'hui pour des lendemains pas si éloignés les spectres d'une catastrophe écologique.

Si Krausz s'attèle à de tels thèmes, il le fait en une sorte de voyage d'exploration vers l'intériorité. De la même façon que le freudisme s'intéresse à l'origine, à l'enfance, c'est aussi une forme de remontée psychanalytique que cette confrontation d'images pourrait enclencher. La somptuosité des moyens picturaux agirait en une sorte de mécanisme, comme un leurre à surmonter, quand il s'agit de dévoiler l'indicible.

Cette « remontée » permet de penser le temps en image. Sommes-nous face à un *ante* ou un *post* ? Nul ne peut savoir par exemple si la vision d'une nature resplendissante se situe chronologiquement avant ou après le paysage aride des mines, tari à force d'exploitation intensive. Le visiteur se perçoit-il dans un monde d'avant le chaos ou de post-catastrophe? Les germes d'une boue toxique se minéralisent-ils inexorablement dans la cendre grisonnante et l'azur défunt des nuages ou sont-ils le berceau d'une nature en apparence régénérée? On ne peut

3 Exposition (*No Man's Land*). Maison de la culture Côte des Neiges, Montréal, 2010.

ainsi dire si ici la vie reprend ses droits sur la mort ou si c'est l'inverse qui se passe.

À nouveau ensemencé, l'espace en germination n'appartient à aucun lieu véritable. Il y est repensé en fonction des dystopies dont il était pourtant le décor. Cette tentation de voir derrière les évidences d'une vision triomphante de la nature une façon de surmonter « ce qui ne va pas » ne tiendrait la route que si l'on classe les images de mines à ciel ouvert dans une catégorie chronologiquement antérieure.

L'association des paysages avec ces lieux minés qui sont également des cavités à ciel ouvert, des creux organiques et utérins, une matrice, nous conduit à l'idée d'une fécondation et d'une prolifération contaminée. Ces mines, ces carrières se font en même temps tombeaux et sépultures, lieux de la mort au travail.

On ne sait si ces flocons de couleurs en suspens dans la richesse des motifs végétaux qui vont constituer l'image se sont déposés sur ce qui soudain aurait été pulvérisé. À moins que ce soient ces pigments de couleurs qui se sont envolés et éparpillés pour reconstituer un horizon lunaire. Des bourrasques pesantes ont-elles semé la mort, rendant la terre malade? Ou au contraire la vie a-t-elle repris ses droits? Le processus se fait-il à l'inverse vers la destruction au lieu de témoigner d'une lente pacification? La confusion est entretenue. Ces contradictions ébranlent les fondements de notre perception hédoniste du paysage. Nous devons sans cesse retrouver une logique qui fuit et se détourne. Association. Antériorité ou constat à posteriori? Alliant ces vues stériles aux paysages grand format, Peter Krausz ferait plutôt sien un principe selon lequel le pouvoir de la mémoire donnerait son envol à l'imagination. Oscillant entre le désastre et la célébration ou le réenchangement, l'artiste nous induit sur la piste d'une sensation de flux, de glissements inéluctables en tous les sens, d'un mouvement trouble et cyclique.

Chaos et catastrophe ne nous empêchent pas de voir à quel point le levier de la peinture peut à la fois agir sur les contradictions suscitées et même parfois niveler les alternatives. Une même picturalité émane de ces sujets discordants qui nous font face et en unifie la facture. L'image pérenne de la nature

57. *Eaux frontalières*  
Page 26

1165. *Cariera n° 2*  
Page 29



790. (No) Man's Land



789. (No) Man's Land

To be clear, issues as crucial as the denunciation of genocide, whether it be the Holocaust, the Armenian massacres in Turkey or the Rwandan genocides, or what we have experienced here with respect to the First Nations, are universal. Every era offers up its repertoire of horrors; nowadays, the prospect of an environmental catastrophe appears to loom in the not-so-distant future.

Krausz tackles such themes as though they were an exploratory voyage inward; much like Freudism seeks to delve into the origins, into childhood, this too is a form of psychoanalytical ascent set in motion by the confrontation of images. The sumptuousness of the pictorial means acts as a kind of mechanism, a ploy to be seen through, when it comes to unveiling the unspeakable.

This "ascent" allows him to view time as images. Are we now facing an *ante* or a *post*? It is impossible to know whether a beautiful nature scene is a "before" or an "after" in relation to the arid landscape of the mines, dried up by intensive exploitation. Do viewers see themselves as living in a time before chaos or after disaster? Will the particles of toxic mud inexorably dissipate with the greyish ash and the dead azure clouds, or are they the cradle of nature's regeneration? Can we predict whether life will triumph over death or whether the reverse will be true?

This newly sown space is not a real location. It has been reimagined in accordance with the dystopias for which it was the setting. Yet the temptation to see a triumphant version of

nature—one of overcoming "what is wrong"—only holds up if one classifies the images of open-pit mines as chronologically earlier.

Associating the landscape with the open-pit mining cavities also allows the concepts of organic and uterine hollows, matrices, fertilization and contaminated proliferation to emerge. But they also become tombs and burial grounds, places of death at work.

No one knows if the flakes of colour suspended in the richness of the image's botanical motifs landed on something that was suddenly pulverized... nor if these pigments of colour were scattered about to reconstitute a lunar horizon. Did heavy gusts of wind bring death to the earth and contaminate it? Or on the contrary, has life regained the upper hand? Is the process taking place backwards instead of slowly heading towards peace? Confusion is maintained. These contradictions undermine our hedonistic perceptions of the landscape. We must constantly attempt to grasp a logic that evades us. Association. Antecedent or retrospective? By marrying these sterile views with large-format landscapes, Krausz lays claim to a principle wherein the power of memory gives flight to the imagination. Through these scenes that oscillate between disaster and celebration and re-enchantment, the artist elicits in us a sensation of flux, of inescapable wanderings in all directions, of troubled, cyclical movement.

Chaos and catastrophe do not prevent us from seeing how painting can act on the contradictions we face while also

1165. *Cariera n° 2*  
Page 29



peut à tout moment exploser sous le détonateur de la folie des hommes. Traités avec une même amplitude plastique et une attention aux détails, certes émaillées dans un cas de stries nerveuses témoignant d'une facture plus expressionniste, c'est une même forme de grandeur que l'on retrouve dans les sites témoignant d'une nature dévastée par l'industrie et dans ces paysages grandioses. À la luminosité des paysages font pendant les bouleversements telluriques de vues dévastées qui absorbent et noient la couleur dans la matière. De la même façon, le traitement des mines à ciel ouvert, le plus souvent en tonalités quasi monochromes où se rompent des éclats acides, « répond » en densité à l'épaisseur des masses diversifiées de verts et des tons terreux rompus par des accents floraux et végétaux.

Dans cette oscillation, « l'éclectisme » génère aussi un malaise car il est porteur d'incertitude. Taraudé par plusieurs constatations, Krausz oscille de la même façon entre la transcription d'un émerveillement et le paradigme aveuglant du deuil, érigé en une sorte de mémorial.



Entre portrait, scène de genre, peinture d'histoire et paysage, la théorie des genres pourrait infiltrer la peinture de Peter Krausz. Chez lui, les définitions traditionnelles accolées à la peinture de paysage et à la peinture d'histoire au sein du néoclassicisme se confondent.

Ses vues de sites dévastés font appel tout autant à une certaine théâtralité des moyens de représentation, qu'à une forme d'éloquence dramatique. Cette poétique de la ruine menace et inquiète le spectateur comme exclu d'un tableau qui lui est fermé. Pourtant, ailleurs, des visions pastorales issues du paysage l'englobent. La compréhension de ce rapport au spectateur et ses liens avec la théorie des genres doit beaucoup aux idées développées dans l'essai célèbre de Michael Fried. Krausz fusionnerait ainsi peinture d'histoire et scènes pasto-

rales en stimulant le travail actif de décryptage qui serait celui du regardeur<sup>4</sup>.

Quand Krausz bouscule l'ordre décroissant où, du genre le plus noble au moins noble, la peinture d'histoire précéderait le paysage, le portrait, les scènes de genre, c'est aussi pour torpiller toute hiérarchie. Il surplombe de la sorte ces genres traditionnels en accomplissant leur dépassement. Ébréchant la théorie des genres, Krausz demeure pourtant, et comme malgré lui à travers sa prédilection pour le paysage, un peintre d'histoire. Ainsi, cette peinture d'histoire qu'il s'entête à pratiquer de front avec le paysage est avant tout une autre leçon de doute alors qu'il choisit de ne plus croire à l'histoire et ses déterminismes, pas plus qu'à l'anoblissement de la nature proposé par le romantisme.

L'artiste nous reconduit vers une vision sensorielle du paysage où cependant la profusion de l'effet pictural se retrouve comme ébranlée par la présence souterraine de l'angoisse et d'un sentiment de pessimisme tragique lié aux déterminismes de l'histoire. L'enjeu serait d'en découdre avec l'intolérable. Pour Krausz, il faut peindre ce qui ne peut l'être tandis que, sans cesse, la peinture d'histoire, forte de son autorité, ne cesse de reprendre ses droits sur ce qui nous est donné en excès. Ce dispositif affiche en même temps sa relativité, à savoir sans cesse l'idée qu'un concept ne peut être peint, si ce n'est qu'au prix de ce tour de force.

Le poids colossal des traumas en cause permet de reconnaître, et de restituer en quelque sorte, ces moments laissant entrevoir comme en simultané ce qui apparaît comme la mort « absolument », et face à elle, la possibilité de vie. Ces œuvres expriment ainsi ce que les manuels d'histoire ne peuvent nous communiquer. On se retrouve devant elles comme devant des événements susceptibles de faire vaciller d'un coup une existence. Ces moments, vécus pour ainsi dire de l'intérieur, s'imposent et pulvérisent toutes catégories, tous repères tandis que l'essence même de ce qui nous fait face nous communique, comme à l'heure extrême, une perception de ces niveaux de

---

4 Fried, Michael. *La place du spectateur - Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit par Claire Brunet, Éditions Gallimard, Paris, 1990.

balancing out the various options. A single painted image, which certainly takes on a more expressionist aspect when it conveys dissonant views, emanates from these discordant subjects and provides unity to the composition. Human madness could cause the enduring aspect of nature to detonate at any moment. Treated with the same artistic amplitude and attention to detail, albeit enamelled with nervous striations that reflect an expressionist influence, it is the same form of grandeur that is so evident in a natural world devastated by industry and in these grandiose landscapes. In many of the themes, the paintings are dense and full of light, if we can call it luminosity, while the telluric upheavals absorb and drown out the colour that is found there. In much the same way, the open-pit mines, most often rendered in near-monochromes spliced by acidic shards, “react” through their density to the thick masses of greens and earth tones, which are broken up by floral and vegetal accents.

In this particular oscillation, “eclecticism” is also a vector of discomfort because it harbours uncertainty. Vexed by multiple observations, Krausz himself oscillates between the transposition of wonder and the blinding paradigm of grief, erected as a sort of memorial.



Through portraits, genre scenes, history painting and landscapes, genre theory could be considered to infiltrate Peter Krausz’s paintings. Within the scope of neoclassicism, his work merges the traditional definitions of landscape painting and history painting.

Certain theatrical means of representation, as well as a form of dramatic eloquence, can be found in his ravaged sites. Viewers are threatened and disturbed by this poetic ruin, as though they are shut out from the painting. Yet in other cases, they are enfolded in pastoral landscapes. An understanding of this relationship to the viewer and its links with genre theory is in large part derived from the ideas set forth in Michael Fried’s famous essay. Krausz thus stimulates viewers to actively engage

in the task of *deciphering* by merging history painting with pastoral scenes.<sup>4</sup>

When Krausz upsets the established descending order, wherein from most to least noble, history painting would precede landscapes, portraits and genre scenes, it is also with the aim of undermining established hierarchies. He prevails over these traditional genres by transcending them. But almost in spite of himself, and despite his breaking down of genre theory and his fondness for landscapes, Krausz remains a history painter. Thus the history painting that he persists in practicing alongside landscapes is above all another lesson in doubt, since he no longer believes in historical determinism, or in the glorification of nature proposed by Romanticism.

The artist guides us to a sensory vision of the landscape, where the richness of the pictorial effect is undermined by the subterranean presence of anguish and a feeling of tragic pessimism linked to historical determinism. The challenge here is to tackle the intolerable. It is to paint what cannot be painted, while history painting, armed with its authority, consistently re-exerts its rights over what has been provided in excess. Meanwhile, the device demonstrates its relativity, that is to say, the enduring idea that a concept cannot be painted, even at the cost of this tour de force.

The colossal weight of the traumas in question makes it possible to recognize, and, in a way, restore, the moments that allow us to simultaneously glimpse what appears to be “absolute” death and the potential for life directly before it. In this way, these works express what history textbooks cannot teach us. Standing before them is like facing events that may suddenly cause existence itself to falter. These moments, which are experienced from within, assert themselves and pulverize all categories, all points of reference, while the very essence of what we are seeing communicates to us, as in the extreme hour, perceptions of all these levels of truth. It is easy to understand how, in this context, radically contradictory options can coexist as a form of enlightenment brought about by shock. The

---

4 M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, (Berkeley: University of California Press), 1980.



585. *Le Chant de la terre n° 1*

vérité. On comprend comment, dans ce contexte, les options radicalement contradictoires peuvent cohabiter comme à travers un choc en une forme d'illumination. Leur divulgation pourrait faire de ces œuvres une forme contemporaine de la peinture de *Vanités* ou de l'imprécation des *Memento mori*.

Le leitmotiv de l'éclectisme se retrouve aussi dans la façon même dont travaille Krausz en faisant se rattacher des médias et des matières rarement alliés. La peinture y est souvent entremêlée à des pratiques in situ, à la sculpture, à une prédilection pour certains objets trouvés, au film, à la photographie, à la gravure, au dessin parfois issu de procédés numériques.

Curieusement, certaines de ces œuvres qui, jusqu'à 2010, intègrent photos, objets, peinture et installation, pourraient se réclamer des développements de l'art contemporain des années 1960-80 tels le *land art* ou le photo-conceptualisme, mais aussi en même temps de la tradition picturale dont elle tirent leurs références. Ainsi, *Le Chant de la terre* (2003), cet ensemble de 22 tableaux montés à la faveur d'un accrochage « salon », privilégie les vues morcelées d'un même paysage. Une telle œuvre épouse la fragmentation typique de la photographie et sa propension à cadrer le sujet.

L'inscription de ces sites de mines désertées ou la description de vues d'une nature vierge exempte d'apparentes traces de civilisation, avec leur aspect souvent monumental en un rappel de formes archétypales, suscitent invariablement la comparaison avec des sites du *land art* ou même de mégalithes et de tumulus archéologiques. Ce paradigme préhistorique de

même que la proximité avec l'atemporalité du *land art* interrogent tout autant des catégories du temps et de l'espace. Cette hybridité nous renvoie tout autant à une autre préhistoire, celle du monde moderne avec ses débris de l'industrialisation, les restes témoignant d'une technologie désuète et qui gisent abandonnés. Fin ou commencement? Encore une fois la question est posée.

À cette mélancolie dont sont empreintes ces œuvres fait pendant la possibilité d'un futur apocalyptique. Certes, des vestiges mécanistes sont creusés au sein de ces paysages toxiques, parfois urbains, mais dans tous les cas, vidés de toute présence humaine dans une forme de mutisme angoissant. L'absence de personnages des paysages contribue paradoxalement à une même défamiliarisation. Le sublime agit comme dénominateur commun entre la désolation de ces visions angoissantes et l'aspect grandiose et sauvage, mais aussi quelque peu déstabilisant, qui émane des ces paysages élégiaques.

Les œuvres de Krausz nous exhortent ainsi à nous tourner vers ce qui s'en échappe. Sa « méthode » viserait à offrir au regardeur plusieurs niveaux de compréhension, ainsi qu'une épaisseur d'impressions, de significations et d'imprécations que le formalisme avait rendues taboues.

Critique de la peinture, Peter Krausz le serait un peu à la manière de nombreux artistes de sa génération qui se sont tournés vers l'installation, la photo, ou l'art conceptuel ou le multimédias. Mais là s'arrête la comparaison. Car à leur différence, c'est en





586. *Le Chant de la terre n° 1* (detail)

disclosure of these could render these works a contemporary form of Vanitas or a malediction the likes of Memento mori.

The leitmotif of eclecticism also shows up in the technique itself, wherein Krausz brings together media and materials that are rarely employed together. Painting is often intertwined with in situ practices, sculpture, a predilection for found objects, film, photography, engravings, and drawings which sometimes result from digital processes.

Curiously, some of the works, which, until 2010, integrated photos, objects, paintings and installations, could also claim to be inspired by the contemporary art developments of the 1960-80s, such as land art or photo-conceptualism, despite their very strong references to the pictorial tradition. For example, *Le Chant de la terre* (2003), a series of 22 paintings in "salon style" hanging, shows several fragmented views of the same landscape. A work such as this one aligns closely with the fragmentation typical of photography and its propensity to frame the subject.

Inscriptions of these deserted mine sites and descriptions of pristine natural areas free from traces of civilization, with their oft-monumental appearances reminiscent of archetypal forms, invariably elicit comparisons with land art sites, megaliths and archaeological burial mounds. This prehistoric paradigm and the timelessness of land art also raise questions about categories of time and space. Their hybridity echoes another era of prehistory, that of the modern world with its industrial debris

and abandoned remnants of outdated technology. So, once again we must ask, "Is this a beginning or an ending?"

This sense of melancholy bonds itself to the suggestion of an apocalyptic future. It is true that mechanistic vestiges can be found in these toxic, occasionally urban, landscapes, but in all cases, the absence of any human presence imbibes the scenes with a sort of anguished muteness. Paradoxically, the dearth of figures in the landscapes also contributes to this sense of defamiliarization. The sublime acts as a common denominator between the desolation of these distressing vistas and the wild and grandiose, yet somehow disturbing, aspect of these mournful landscapes.

Consequently, Krausz's works exhort us to confront that which emanates from them. His "method" provides viewers with several levels of understanding, as well layers of impressions, meanings and imprecations made taboo by formalism.

Krausz is critical of painting, much like many artists of his generation, who have turned to installations, photography, conceptual art and mixed media. But that's where the comparison ends. Unlike them, Krausz pursues his critical questioning by drawing on the methods of the pictorial tradition themselves.

Of course, at the time, Krausz did not subscribe to the theories that claimed it was "the end of painting." He pits a form of opulence and overflow against the elision of conceptual art. His eclecticism and his predilection for mixing them, are rejections of a blatant form of discourse that relies on direct

puisant aux moyens mêmes de la tradition picturale que Krausz avance son questionnement critique.

Bien évidemment, Krausz n'a pas endossé à l'époque ces théories clamant « la fin de la peinture ». À l'élimination de l'art conceptuel, Peter Krausz oppose une forme d'opulence et de débordement. Son « éclectisme », sa prédilection pour les mélanges récuse une forme trop évidente de discours par argumentation directe, preuves et pirouettes, alors que sa tactique est allusive.

Certains ont perçu de façon suspecte le métier accompli de Peter Krausz et sa prédilection pour le faire. Pourtant, son art, avec la virtuosité dont il témoigne, n'en exprime pas moins une forme de défiance à l'égard de ce que peut la peinture. À la fiction d'une pureté « dématérialisée », la peinture chez lui cependant entend opposer l'exhibition forcenée de l'habileté qui la fabrique, la façonne et la fait exister.

Dans cet exercice de la contradiction, ce remarquable coloriste qu'est Krausz ne peut que s'engager à fond dans les séductions des traits de pinceaux parfois liquéfiés ou qui s'accumulent en densité. Rien de rigide chez lui jusqu'au rendu, pour certaines ambiances nocturnes, de surfaces nuageuses ou brumeuses. Une tonalité d'ensemble baigne dans un velouté lumineux que griffent de rares éclats vifs et brillants. Riche, sa peinture à ses débuts laisse parfois incorporer de l'encaustique ou s'inspire des techniques ancestrales de la fresque. Elle annexe tous les supports, dont le papier, en se confondant au dessin.

J'ai écrit auparavant que dans sa propension à pousser peinture et histoire dans leurs derniers retranchements, Krausz pourrait d'une certaine façon s'apparenter à Anselm Kiefer ou à certains artistes européens de la *Transavantgarde*. Nul excès cependant ici. Reste la présence d'allusions cultivées. Et comme pour ces artistes, face aux lacunes de la peinture, la stratégie serait davantage de rendre à cet art tout son pouvoir de signification dans un constat de la difficulté de renouveler l'émotion communiquée par « l'art des musées ».

Modèles, récit et symboles pourraient également pour Krausz un fabuleux stock à réinterpréter. Parcourant parfois des terrains quasi mythiques, Krausz se montre volon-

tiers érudit, comme l'affirment certains titres, l'un tirant sa réflexion de l'*Et in Arcadia ego* développé par Panofsky.

Si l'histoire de l'art est convoquée, comme devant la somptuosité élégiaque de certaines pastorales ou la sombre méditation de certains portraits, c'est pourtant sans illusion que Krausz s'y inspire. En une forme de clin d'œil lucide, Krausz nous dit simplement ce que l'on ne peut nier ni ignorer en peignant selon une tradition que la peinture justement a bâtie. Une forme de familiarité avec certains thèmes, le recours aux effets vertigineux et à certaines suggestions du grandiose ou à un chromatisme fauvisant, lui permet de mieux « remixer » l'histoire de l'art en s'opposant aux excès d'un art froid et désincarné. Cette fascination détermine une conduite de répétition ou du moins le réemploi de ce langage repris d'un épisode antérieur. Mais ce n'est pas tant une forme d'évolutionnisme darwinien qui est en cause. Plutôt, une manière d'affirmer à nouveau la place de l'humain à travers la trace de la main et son éloge dans un siècle qui l'a laminée.

Krausz redécouvrirait dans sa pratique une concentration et une forme d'acceptation d'une certaine « biologie de l'art » selon la formule avancée par le critique italien Achille Bonito Oliva. Mais, encore une fois, contrairement aux artistes de la *Transavantgarde* des années 1980, Krausz se méfie de l'art en lui-même. Si le défi est pour lui d'exhiber les pouvoirs de la peinture, il s'agit à ses yeux non pas de reporter sa pratique au-dedans des frontières spécifiques d'une telle opération, mais bien de s'y appuyer afin de mieux se mesurer au monde et à ses absurdités.

Requalifier l'art et son territoire pour dénoncer l'atroce. Serait-ce pour Peter Krausz une manière de contrer toute boursoufflure mensongère ou propagandiste qu'il aurait côtoyée, étudiant, à l'Institut des beaux-arts de Bucarest durant ses années d'apprentissage?

Quoi qu'il en soit, sa peinture pose à sa manière autant de bornes contre l'amnésie et la barbarie. L'enjeu étant de témoigner de ce qui est irréprésentable.

1012. *Et in Arcadia ego*  
Page 33



506



1203



944



969





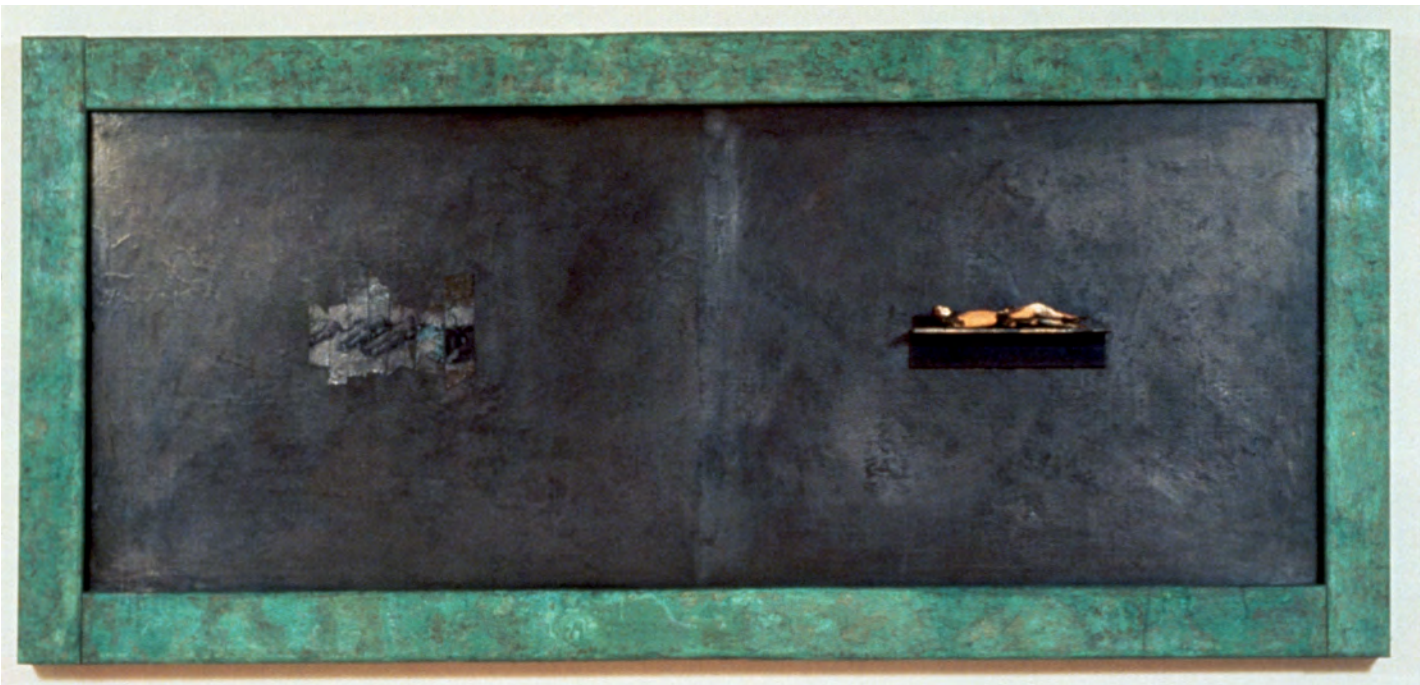
864



1219



113



87



argumentation, evidence and “spins”, while his tactics are allusive.

Some have viewed Krausz’s accomplished mastery, and his predilection for pursuing it, with suspicion. Nevertheless, the virtuosity of his art expresses a form of mistrust of what painting can achieve. In contrast to the fiction of “dematerialized” purity, his painting seeks to oppose the frenzied manifestation of the skill that creates it, shapes it and brings it to life.

Through this exercise in contradiction, Krausz, a remarkable colourist, cannot help but lose himself in the seductive brush strokes that are sometimes liquefied, or accumulating in density. When rendering certain nocturnal atmospheres and cloudy or misty surfaces, there is no rigidity about him. The overall effect is that of luminous smoothness broken only by rare flashes of shine and brilliance. His rich early paintings sometimes incorporated encaustic or drew inspiration from ancient fresco techniques. They made use of all available supports, including paper, in a sort of fusion with drawing.

I have written before that in his propensity to push painting and history to their limits, Krausz could in some ways be likened to Anselm Kiefer or certain European *Transavangarde* artists. There are no excesses here, however. What remains are cultivated allusions. And just as it was for these artists, faced with the shortcomings of painting, the best strategy would be to restore to this art form all its meaning in order to acknowledge the difficulties inherent in reviving the emotion conveyed by “museum art”.

Models, stories and symbols may also serve as rich inspiration for Krausz. In exploring almost mythical lands, Krausz has shown himself to be willingly erudite, as evidenced by certain titles, such as one derived from the *Et in Arcadia ego* by Panofsky.

While the history of art may be convened before the elegiac sumptuousness of pastorals or the dark meditation of portraits, Krausz harbours no illusions as he draws inspiration from it. He simply expresses what cannot be denied or ignored by painting according to traditions established by the medium itself. A certain familiarity with particular themes and the use of vertiginous effects or hints of the grandiose and of Fauvist

colour allow him to better “remix” art history by countering the excesses of cold, disembodied art. This fascination leads to the reiteration, or at least the reuse, of language borrowed from an earlier chapter. But it is not Darwinist evolutionary theory that is at play here. Rather, this is a way of once again affirming humanity’s place through the trace of a hand and of singing its praises in a century that has beaten it down.

Through his practice, Krausz has rediscovered concentration and a form of acceptance of the “biology of art” as it pertains to the formula put forward by the Italian critic Achille Bonito Oliva. But again, unlike the *Transavangarde* artists of the 1980s, Krausz is wary of art itself. If his challenge is to display the powers of painting, it is not a question of bringing his practice inside the boundaries of such an operation, but rather of relying on it in order to better measure himself against the world and its absurdities.

Who can say if, in requalifying art and its territory in order to expose the atrocious, Peter Krausz wishes to counteract the false or propagandistic pomposity he may have encountered as a student at the Academy of Fine Arts in Bucharest during his apprenticeship years?

His own painting establishes barriers against amnesia and barbarism. The challenge is to bear witness to that which cannot be represented.

Traduction : Tania Grant







1164

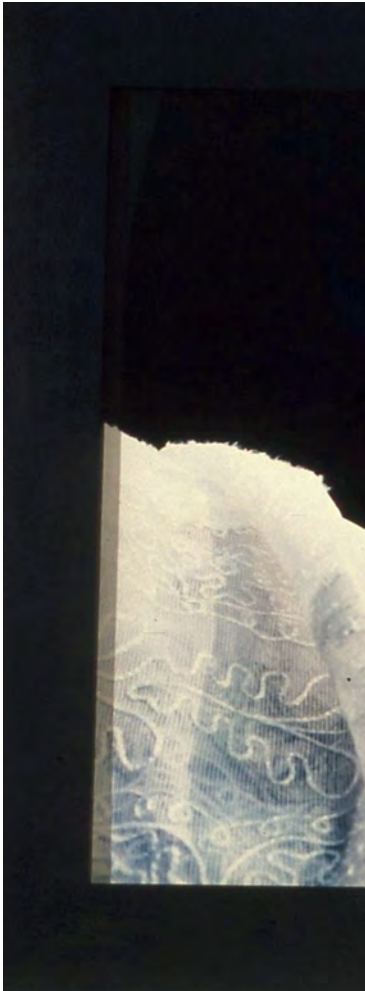


976



1217A



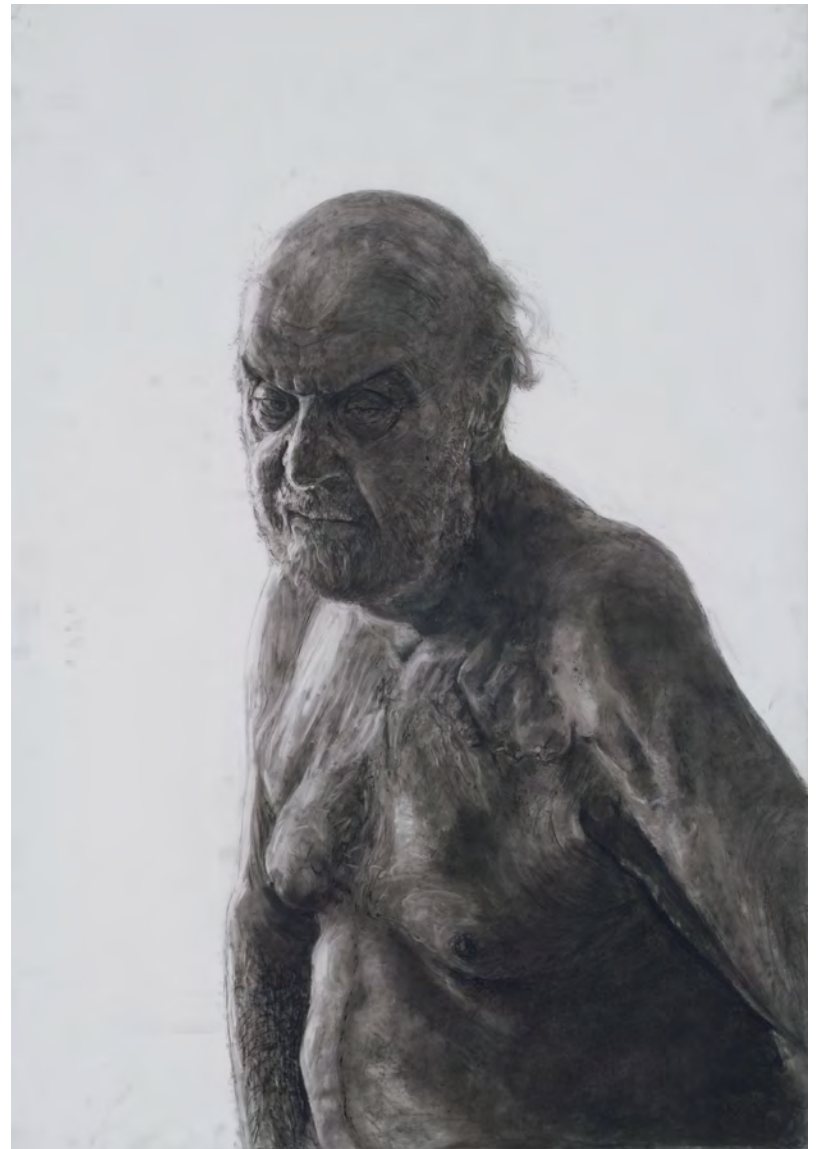




495

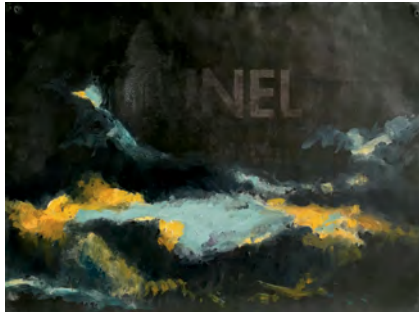


918



912





1217B



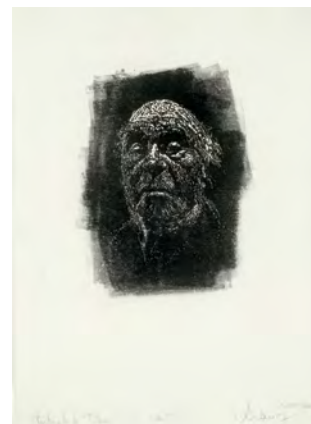
1308







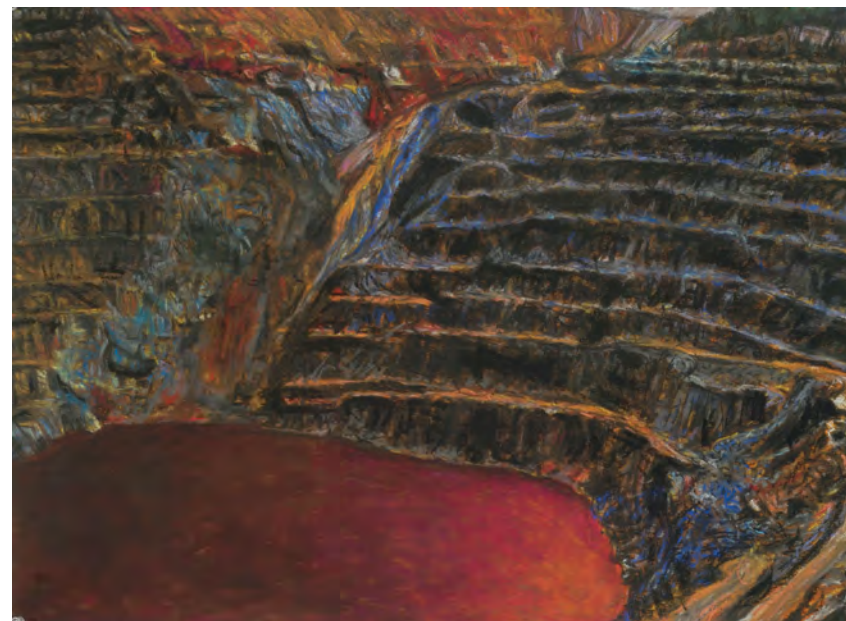
973



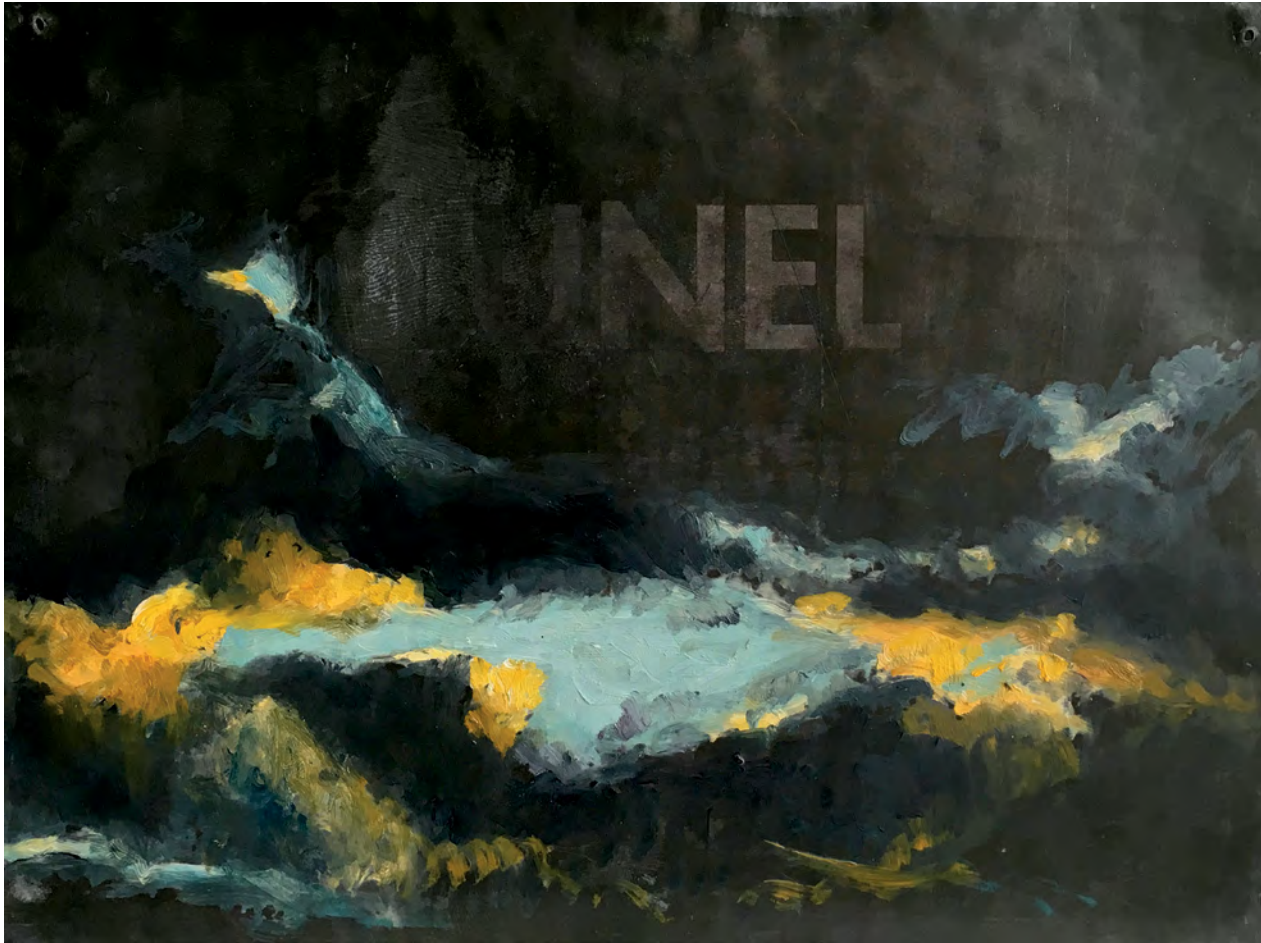
783



1453



1298



1217B









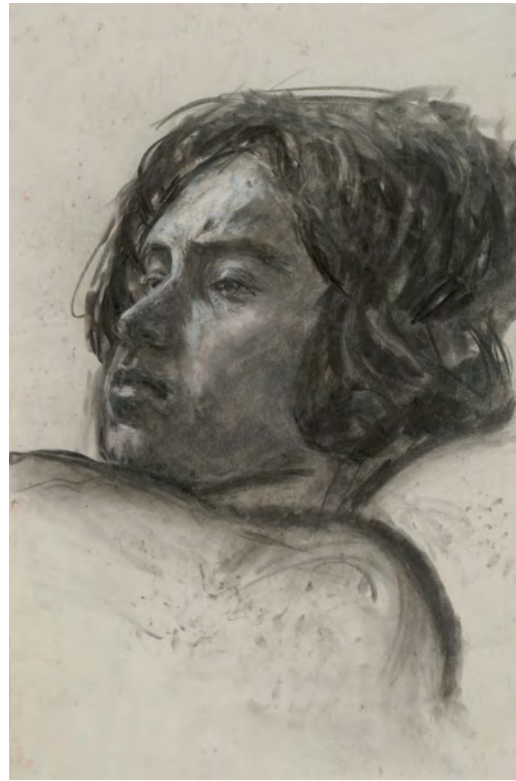




112



999



1504



386



972



1174





1561. Intérieurs-extérieurs n° 31,  
2021





1551. Intérieurs-extérieurs  
Installation atelier, 2020

























1406



1411





1412



1407



1409





1419



1420



1424



1431



1418



1425

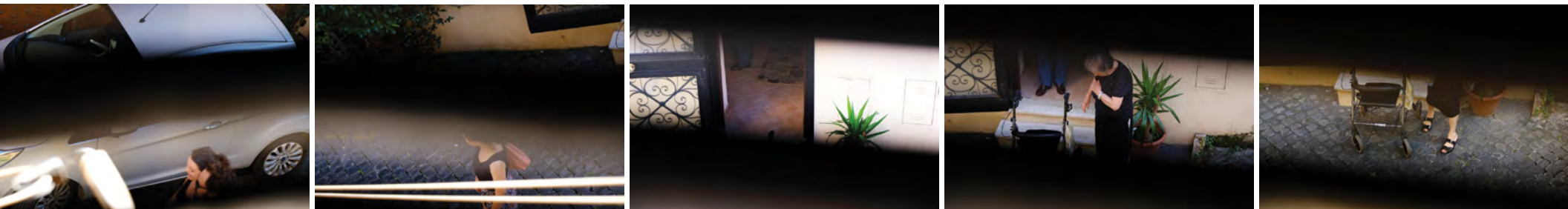
*Studio, 2007*  
photographie de Thomas Vamos











## Peter Krausz

Né en Roumanie, Peter Krausz s'établit en 1970 à Montréal où il travaille depuis. Sa production artistique, vaste et diversifiée, inclut la peinture, le dessin, l'installation et la photographie.

Depuis 1970, Peter Krausz participe à de nombreuses expositions individuelles et collectives à Montréal, au Québec, au Canada, aux États-Unis et en Europe. Ses œuvres se retrouvent dans des collections privées et publiques dont celles du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée d'art contemporain de Montréal et du Jewish Museum de New York, parmi bien d'autres.

Il est le récipiendaire de bourses du Conseil des arts du Canada et du ministère de la Culture du Québec et a remporté plusieurs compétitions pour des projets d'intégration de l'art à l'architecture.

Durant les années 1980, il a été conservateur et directeur de la galerie d'art du Centre Saidye Bronfman et professeur à l'Université Concordia. Depuis 1991, il enseigne l'art à l'Université de Montréal, où il est maintenant professeur titulaire dans le département d'histoire de l'art et études cinématographiques.

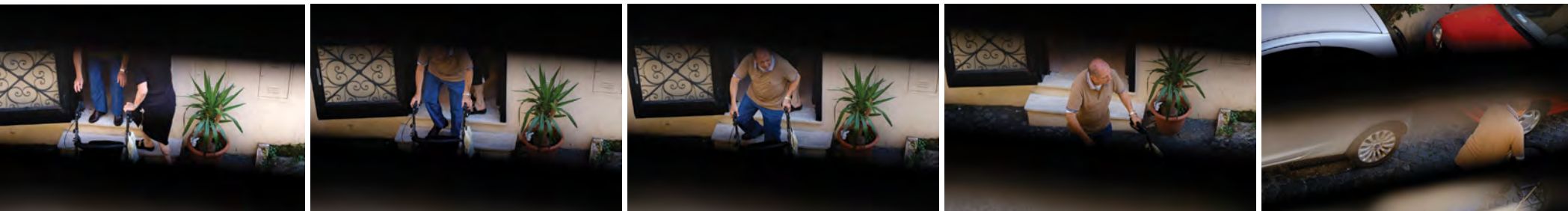
Peter Krausz was born in Romania and since 1970, he has made Montreal his home. His diversified artistic production includes painting, drawing, installation and photography.

He has participated in numerous solo and group exhibitions in Montreal and across Quebec, Canada and the United States as well as in Europe. Peter Krausz's works can be found in private and prominent public collections such as The Montreal Museum of Fine Arts, The National Museum of Fine Arts in Quebec, The Montreal Contemporary Art Museum, The Jewish Museum in New York and many others.

He has been awarded grants from the Canada Council and the CALQ and completed projects within the Program for the integration of art and architecture of the government of Quebec, commonly named the 1% program.

Additionally, From 1980 to 1990, he was the curator of the Saidye Bronfman Centre Art Gallery and lecturer at Concordia University. In 1991, he joined the faculty at the University of Montreal where he is now a tenured Professor of Fine Art in the Art History and Cinema Studies Department





## Karine Raynor

Historienne de l'art et muséologue, Karine Raynor travaille dans le milieu de la culture depuis deux décennies.

Née à Montréal, elle a obtenu la maîtrise en muséologie à l'Université de Montréal en 2003. Entre 2011 et 2017, Mme Raynor a été directrice associée et conservatrice du Centre d'exposition RBC du Centre universitaire de santé McGill, où elle a développé et rendu accessible la collection d'œuvres d'art et d'instruments scientifiques des hôpitaux du CUSM, elle a organisé et supervisé le programme d'intégration de l'art à l'architecture sur le site Glen. Karine Raynor termine actuellement un doctorat en histoire de l'art à l'Université Rice à Houston. Intéressée par les mouvements d'avant-garde et les pratiques artistiques au croisement du politique, sa thèse doctorale porte sur le mouvement dada.

Art historian and museologist, Karine Raynor has been a cultural worker for the last two decades.

Born in Montreal, Karine obtained her Master's degree in Museology at Université de Montréal in 2003. From 2011 to 2017, she was the Associate Director and Curator of the RBC Exhibition Centre at the MUHC where she developed the collection of artworks and scientific instruments of the hospitals of the MUHC, and held an organization and supervisory role for the Program of integration of art in architecture for the new Glen site. Karine Raynor is currently completing a PhD in Art History at Rice University in Houston. Interested in avant-garde movements and the intersection of art and politics, her dissertation will focus on Dada.



1388-1403

## René Viau

Critique d'art et journaliste culturel depuis 1975, René Viau est l'auteur de 1500 essais parus dans la presse quotidienne française et québécoise, et dans des périodiques autant grand public que spécialisés. Comme commissaire, il a réalisé des expositions en France et au Québec parmi lesquelles *Marcelle Ferron – Méfie-toi du blanc* et *Fernand Leduc – Les étés/pastels et acryliques*. Il est aussi l'auteur d'essais et de catalogues d'exposition dont « Des Québécois à Paris » dans *L'Art en Guerre (France 1937-1947) De Dubuffet à Picasso* pour le Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Auteur de plusieurs monographies sur des artistes québécois, René Viau travaille actuellement sur un projet de livre portant sur Jean Paul Riopelle.

As a journalist and art critic since 1975, René Viau has authored over 1500 essays in specialised journals and the French and Quebec press. He has also curated several exhibitions in Québec and in France such as *Marcelle Ferron – Méfie-toi du blanc* and *Fernand Leduc – Les étés/pastels et acryliques* and contributed to exhibition catalogues like *L'Art en Guerre (France 1937-1947) De Dubuffet à Picasso* for the Musée d'art moderne de la Ville de Paris. René Viau is also the author several books on québécois artists, and is currently working on a book project on Jean Paul Riopelle.







## Liste des œuvres

## List of plates

		PAGES			
<b>34</b>	<b>Fields</b> 1986, 285 x 193 cm/112" x 76" fusain, pastel, huile, goudron sur toile/ charcoal, pastel, oil, tar on canvas Collection privée, Montréal	<b>24</b>	<b>80</b>	<b>Night Train</b> 1990, 14 panneaux 25 x 35 cm ch./ 14 pannels 10"x 14" ea. huile sur cuivre/ oil on copper (détail/detail ) Collection Jewish Museum, New York	<b>45, 47</b>
<b>48, 51</b>	<b>Archipelago</b> Vue de l'exposition Stations - C.I.A.C., Montréal, 1987	<b>16, 48</b>	<b>87</b>	<b>Sans titre - 1905</b> 1991, 110 x 239 cm/40"x 94" transfert sur plomb, bois, cuivre/ transfer on lead, wood, copper Collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke	<b>58</b>
<b>50</b>	<b>Archipelago</b> Vue de l'exposition, 2 <sup>e</sup> salle Stations - C.I.A.C., Montréal, 1987	<b>48</b>	<b>103 et 105</b>	<b>Traces-Mémoire</b> Installation, Galerie d'art contemporain Montpellier, France 1992, 250 plaques de plomb/250 lead plates, 30 x 40 cm ch./12"x 16" ea. et 125 langues en céramique et oxyde de fer, dimensions variables	<b>19, 48</b>
<b>55, 61</b>	<b>La série Berlin</b> Vue de l'exposition, Galerie J. Yahouda Meir Montréal, 1989	<b>23</b>	<b>112 et 113</b>	<b>De Natura (Humana)</b> 1992, 107 x 147 cm/42" x 58" ch./each. 7 photographies couleur et plomb/ 7 color photographs and lead Collection Musée national des beaux-arts du Québec (4 œuvres)	<b>58, 69</b>
<b>57</b>	<b>Eaux frontalières (La série Berlin)</b> 1988, 213 x 213 cm/8'x 8' (diptyque) huile et pigment sur toile, gravure sur bois/ oil and pigment on canvas, woodcut	<b>26</b>	<b>115 et 117</b>	<b>De Natura (Humana)</b> Vues de l'exposition, Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1992	<b>40, 14</b>
<b>64</b>	<b>13 août 1961 (La série Berlin)</b> 1988, 285 x 244 cm/112" x 96" huile sur bois, goudron/oil on wood, tar Collection Galerie UQAM, Montréal	<b>22</b>	<b>120</b>	<b>De Natura (Humana) n° 3</b> 1992, 204 x 92 cm/80"x 36", fresque	<b>17</b>
<b>67</b>	<b>Le chemin de la mine d'or</b> 1989, 274 x 183 cm/9'x 6' huile sur toile/oil on canvas Collection Galerie UQAM, Montréal	<b>22</b>			

<b>153 et 155</b>	<b>De Natura (Humana) n° 1, n° 2</b> 1993, 127 x 71 cm/50" x 28" gravure sur bois/woodcut Edition de 12/Edition of 12 Collection privée	<b>33, 26</b>	<b>495</b>	<b>Suite roumaine - F</b> 1994, 114 x 165 cm/45" x 65", épreuve couleur et plomb/color print and lead	<b>62-63</b>
<b>162</b>	<b>Suite roumaine</b> Exposition, Édifice Belgo, Espace 502 Montréal, 1995. 6 épreuves couleur et plomb/6 color prints and lead	<b>43</b>	<b>506</b>	<b>El Canto de la Tierra n° 5</b> 2002, 204 x 92 cm/80" x 36", secco	<b>57</b>
<b>180</b>	<b>Ciel de plomb</b> 1991-1996, 175 plaques de plomb 30 x 40 cm ch./175 lead plates 12" X 16" ea. Huile sur plaques de plomb/oil on lead plates. <i>The echoic landscape</i> , Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Montréal, 1996	<b>44</b>	<b>511</b>	<b>Personnage à la recherche d'un auteur</b> 2002, 42 x 42 cm/16" x 16", secco Exposition <i>Portraits-Robots</i> Galerie Graff, Montréal, 2002	<b>35</b>
<b>215</b>	<b>Veduta (Ghirlandaio)</b> 1996, 127 x 92 cm/50" x 36" techniques mixtes/mixt media	<b>34, 35</b>	<b>585 et 586</b>	<b>Le Chant de la terre n° 1</b> 2003, 244 x 610 cm/96" x 240" Ensemble de 22 pièces, secco Collection Musée national des beaux-arts du Québec	<b>54, 55</b>
<b>221</b>	<b>Landscape and Memory: Seasons</b> Détail 2 de 4 Exposition, Leo Kamen Gallery Toronto, 1996. Collection Université de Montréal	<b>45</b>	<b>641</b>	<b>Helen's Exile n° 8</b> 2004, 153 x 92 cm/60" x 36", secco Collection privée, Los Angeles	<b>17</b>
<b>263</b>	<b>Landscape and Memory n° 22 (série Entre chien et loup)</b> 1997, 92 x 204 cm/36" x 80", secco Collection Vidéotron, Montréal	<b>18</b>	<b>687 et 689</b>	<b>(Sans) Horizon</b> Vues de l'exposition. Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 2005 Maison des arts de Laval 2006, Centre national d'exposition, Jonquière, 2006	<b>42</b>
<b>297</b>	<b>L'Espagnol n° 1 (portrait de T.K.)</b> 1998, 92 x 92 cm/36" x 36", secco Collection Irving Ludmer, Montréalw	<b>9, 11</b>	<b>713</b>	<b>Portrait de l'artiste à 87 ans</b> 2006, 76 x 56 cm/30" x 22", lithographie (éd. 30). Maître imprimeur Carlos Calado Édition 40 <sup>e</sup> anniversaire Atelier Graff	<b>41</b>
<b>320</b>	<b>Bréviaire méditerranéen n° 2</b> 1998, 274 x 672 cm/9' x 22', secco 31 panneaux/31 panels Collection privée, Montréal	<b>25</b>	<b>759</b>	<b>(No) Man's Land n° 3</b> 2008, 66 x 204 cm/26" x 80", secco	<b>11</b>
<b>341</b>	<b>Portrait de T.K.</b> 1999, 80 x 120 cm/25" x 36" eau-forte/etching Édition de 25. Maître imprimeur Danielle Blouin	<b>33</b>	<b>783</b>	<b>Portrait de Tibor</b> 2007-2009, 38 x 28 cm/15" x 11" Linogravure. Édition de 12 Maître imprimeur Alain Piroir	<b>65</b>
<b>376</b>	<b>Landscape and Memory n° 66</b> 1999, 76 x 56 cm/30" x 22" secco sur papier/on paper Collection privée, Montréal	<b>62</b>	<b>789 et 790</b>	Exposition <b>(No) Man's Land</b> Maison de la Culture Côte des Neiges Montréal, 2010	<b>51</b>
<b>386</b>	<b>Searching n° 2</b> 1999, 38 x 38 cm/15" x 15", secco Collection privée, Montréal	<b>69</b>	<b>849</b>	<b>Persephone's Island n° 11 [Spring]</b> 2010, 72 x 203 cm/28" x 80", secco	<b>15</b>
			<b>864</b>	<b>Judith</b> 2010, 28 x 21 cm/11" x 8,5" Conté sur Mylar	<b>58</b>
			<b>865</b>	<b>Irina</b> 2010, 28 x 21 cm/11" x 8,5" Conté sur Mylar	<b>29</b>



872	<b>(No) Man's Land - Mosaïque</b> 9/18 2009-2011, 51 x 102 cm/20" x 40", secco	11	1012	<b>Et in Arcadia ego n° 1</b> 2014, 51 x 76 cm/20" x 30" secco	33
881	<b>(No) Man's Land - Mosaïque</b> 18/18 2009-2011, 51 x 102 cm/20" x 40", secco Collection privée, Montréal	29, 31	1032	<b>Isola Tiberina</b> 1969/1970, imprimé/printed 2015 23 x 35 cm/9" x 13 1/2". Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	75
889	<b>Gare de triage (été, tempête)</b> 2011, 122 x 244 cm/48" x 96" huile sur toile/oil on canvas	33	1033	<b>Trastevere</b> 1969/1970, imprimé/printed 2015, 22 x 60 cm/8 1/2" x 24 1/4". Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	88-89
912	<b>T.K. on Ridgewood, n° 2</b> 2011, 132 x 92 cm/52" x 36" Conté sur/on Mylar	63	1043	<b>Montreal, the 70's (Lèche-vitrines)</b> Imprimé/printed 2015 28 x 28 cm/11" x 11". Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	76
918	<b>Y.K.</b> 2012, 30 x 30 cm/12" x 12" encaustique sur tuile/encaustic on tile	63	1073	<b>Roumanie, Moiseni (Enterrement n° 5)</b> 1994, imprimé/printed 2015, 26 x 39 cm/10" x 15". Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	74
926	<b>Querce di Cota n° 3</b> 2012, 147 x 214 cm/42" x 84" huile sur toile/oil on canvas	14	1080	<b>Papagaio triste, Sintra</b> 2001, imprimé/printed 2015 42 x 28 cm/16,5" x 11". Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	77
930	<b>Bruno R.</b> 2012, 133 x 92 cm/52" x 36" Conté sur/on Mylar	10	1164	<b>Cariera n° 1</b> 2015, 244 x 122 cm/96" x 48" huile sur toile/oil on canvas	61
938	<b>Michael J.</b> 2012, 133 x 92 cm/52" x 36" Conté sur/on Mylar	29	1165	<b>Cariera n° 2</b> 2016, 168 x 168 cm/66"x 66" huile sur toile/oil on canvas	29
939	<b>Michael J. (détail)</b>	28	1173	<b>Passage n° 6</b> 1990, 106 x 86 cm/42" x 34" huile sur toile/oil on canvas	33
944	<b>Ioana</b> 2012, 133 x 92 cm/52" x 36" Conté sur/on Mylar	57	1174	<b>Passage n° 3</b> 1990, 86 x 106 cm/34" x 42" huile sur toile/oil on canvas	69
969	<b>Temporale n° 5</b> 2013, 92 x 107 cm/36" x 42" secco	57	1180	<b>Et in Arcadia ego n° 18</b> 2016, 26 x 56 cm/10" x 22" secco	29
972	<b>Survey/Survol n° 36</b> 2013, 30 x 40 cm/12" x 16" secco	69	1181	<b>Cariera n° 5</b> 2016, 56 x 76 cm/22" x 30" pastel sur papier/on paper	26
973	<b>Temporale n° 7</b> 2013, 125 x 247 cm/49" x 97" secco et huile/secco and oil	64-65			
976	<b>Gisante</b> 2014, 183 x 92 cm/72" x 36" Conté sur/on Mylar	61			
999	<b>Portrait (Sierra de Guadarrama)</b> 2014, 92 x 132 cm/36" x 52" Conté sur/on Mylar	68, 69			

<b>1182</b>	<b>Panoramic Landscape</b> 2016, 72 x 204 cm/28" x 80" secco et huile sur panneau/ secco and oil on board	<b>33</b>	<b>1388-1403</b>	<b>Una storia di Trastevere</b> (15 images d'une série de 17) 2018, 26 x 38 cm/10" x 15" ch./ea. Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	<b>85, 86, 87</b>
<b>1193</b>	<b>Cariera n° 6</b> 2017, 122 x 448 cm/48" x 176" techniques mixtes sur 42 pages marouflées sur toile/mixed media on 42 pages mounted on canvas	<b>36-37</b>	<b>1406, 1407,</b>	<b>Enchanted Forest</b> (5 images d'une série de 8)	<b>78, 79</b>
<b>1203</b>	<b>Traces - Six vues de Tolède n° 1 (5pm)</b> 1990, 234 x 102 x 36 cm/92" x 40" x 14" huile sur bois, plomb, acier, objets/ oil on wood, lead, steel	<b>57</b>	<b>1409, 1411,</b>	2015-2018, 33 x 49,5 cm/ 13" x 19 ½" ch./ea. Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	
<b>1205</b>	<b>Empty Offerings</b> , maquette 2014-2016, 17 sculptures en argile/ 17 clay sculptures dimensions variables	<b>72-73</b>	<b>1412</b>		
<b>1217A</b>	<b>Ciel de plomb n° 72</b>	<b>61</b>	<b>1418, 1419,</b>	<b>À travers le miroir</b> (5 images d'une série de 15)	<b>80, 81</b>
<b>1217B</b>	<b>Ciel de plomb n° 80</b> 1991-1996, 30 x 40 cm/12" x 16" ch./ea. huile sur plomb/oil on lead	<b>64, 66</b>	<b>1420, 1424,</b>	2003-2018, 31 x 41 cm/12" x 16" ch./ea. Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	
<b>1219</b>	<b>Gare de triage (tard l'été 2)</b> 2017, 51 x 66 cm/20" x 26" pastel sur papier/on paper	<b>58</b>	<b>1425</b>		
<b>1297</b>	<b>Gare de triage (le train)</b> 2017, 66 x 46 cm/26" x 44 ½" fusain sur papier/charcoal on paper	<b>11</b>	<b>1431</b>	<b>École</b> (1 image d'une série de 3) 2018, 31 x 46 cm/12" x 18" ch./ea. Épreuve au jet d'encre sur papier Hahnemühle/ ink jet on Hahnemühle paper. Édition de 8	<b>80</b>
<b>1298</b>	<b>Cariera n° 9</b> 2017, 56 x 76 cm/22" x 30" pastel sur papier/on paper	<b>65</b>	<b>1453</b>	<b>Sierra Portraits (Allepuz)</b> 2019, 31 x 31 cm/12" x 12" secco	<b>65, 67</b>
<b>1308</b>	<b>Winter Drawings on Summer Notes n° 6</b> 2017, 51 x 66 cm/20" x 26" pastel sur papier/on paper	<b>64</b>	<b>1488</b>	<b>Sierra Portraits (Caltavuturo)</b> 2019, 31 x 31 cm/12" x 12" secco	<b>8, 11</b>
<b>1317</b>	<b>Cariera n° 15</b> 2018, 122 x 244 cm/48" x 96" huile sur toile/oil on canvas	<b>35</b>	<b>1491</b>	<b>À Joseph Cornell</b> 1975-76, 9 boîtes, dimensions variables techniques mixtes/mixed media	<b>60</b>
<b>1319</b>	<b>Winter Drawings on Summer Notes n° 14</b> 2018, 28 x 38 cm/11" x 15" pastel à l'huile/oil pastel	<b>32, 33</b>	<b>1504</b>	<b>Annika</b> 1988, 102 x 64 cm/40" x 25" fusain sur papier/charcoal on paper	<b>69</b>
<b>1386</b>	<b>Trinacria n° 1</b> 2018, 82 x 246 cm/32" x 96" secco	<b>35</b>	<b>1505</b>	<b>Fragment</b> 1996, 24 x 6 x 5 cm/9 ½" x 6 ¼" x 2" secco sur radiateur/on radiator Collection privée, Montréal	<b>11, 30</b>
			<b>1551</b>	<b>Intérieurs-extérieurs</b> Installation dans l'atelier de l'artiste, 2020	<b>71</b>
			<b>1561</b>	<b>Intérieurs-extérieurs n° 31</b> 2021, 16 ½ x 24 x 3cm/ 6 ½" x 9 ¼" x 1" Huile sur couverture de livre et plomb/ Oil on book cover and lead	<b>70</b>

Autrice et commissaire : **Karine Raynor**

Auteur : **René Viau**

Artiste et collaborateur : **Peter Krausz**

Graphiste et montage de la version PDF dynamique :

**Turcotte design**

Traduction française, révision linguistique des textes en français, révision des épreuves : **Stéphane Gregory**

Traduction anglaise : **Tania Grant**

Révision linguistique des textes en anglais :

**Sébastien Cloutier**

Imprimeur : **Graphiscan**, Montréal, Canada

Crédits photographiques : **Paul Litherland, Richard-Max Tremblay, Eliane Excoffier, Pierre Charrier, Thomas Vamos** et **Peter Krausz**

Coordination de la publication, rédaction de l'avant-propos : **Myriam Barriault Fortin**, agente de promotion et de liaison

Tous droits réservés © Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Karine Raynor, René Viau, Peter Krausz (2021)

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2021

Bibliothèque et Archives Canada, 2021

ISBN 978-2-922639-24-7

Centre d'exposition de l'Université de Montréal

C.P. 6128, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

centre d'**EXPOSITION**

Université   
de Montréal

## Mandat

Le Centre d'exposition de l'Université de Montréal (CEUM) soutient la réalisation de projets d'expositions physiques et virtuelles, en provoquant des rencontres entre partenaires de disciplines scientifiques et artistiques et en offrant aux membres de la communauté universitaire les moyens de les diffuser auprès de divers publics. Le CEUM a aussi pour mandat de mettre en valeur les savoirs et les collections de l'Université de Montréal. Y sont présentées des expositions multidisciplinaires sur les arts visuels et les savoirs issus de la recherche. Par la pluralité de ses expositions, de ses activités et de ses programmes de médiation, le CEUM rejoint des publics aux intérêts très diversifiés dans l'objectif de développer un lieu de dialogues et d'échanges. Les projets d'expositions permettent d'élargir les champs disciplinaires et d'approfondir les connaissances en marquant l'importance de l'apport de la recherche en création et du rapprochement entre les disciplines.



Peter Krausz remercie le Conseil des arts de Montréal de son appui financier.





Achévé d'imprimer le 8 septembre 2021, à Montréal





centre d'exposition

Université   
de Montréal