

A landscape photograph showing a river flowing from the background towards the foreground. The banks of the river are lined with lush green trees and bushes. In the distance, there are rolling hills or mountains covered in green vegetation. The sky above is a clear, pale blue with a few wispy white clouds. The overall scene is peaceful and natural.

James Lahey



© James Lahey, 2000

Heresy and Beauty; The Resistance of Memory; Ways of Knowing; Heavy Traffic in All Directions; Our Destiny
© Ihor Holubizky, 2000

Published by / Publié par:
Galerie de Bellefeuille
1367 avenue Greene
Montréal, Québec
H3Z 2A8

All rights reserved. / Tous droits réservés.

No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, including electronic, mechanical, photocopying, microfilming, recording, or otherwise without written permission from the artist and publisher. / La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie, est interdite sans l'autorisation de l'éditeur.

Dépot légal — Bibliothèque nationale du Québec, 2000
Dépot légal — Bibliothèque nationale du Canada, 2000
ISBN 2-922173-09-7

Concept and design / Conception et réalisation: Bruce Mau Design Inc., Toronto, Bruce Mau with / et Barr Gilmore
Photography / Photographie: Trent Photographics, Peterborough
Translation / Traduction: Christine Gendreau and / et Martin Labrie
Printer / Impression: Bowne, Toronto
Printed in Canada / Imprimé au Canada

Acknowledgements / Remerciements

The artist wishes to thank / L'artiste tient à remercier: Anthony Collins, Jeanne Holmes, Jeffery Wilson, Brenda Christen, Lenny Beldick & Judy Sheppard, Dave Rogers, Lisa Rogers, Brent McIntosh, Liz Bierk, Alex Bierk, Michael & Lisbeth Cullen, Fernand Martin, John Went, Guy Poulin, and Pym & Kate Buitenhuis for their help in the past and on this project / pour leur aide précieuse dans l'élaboration de ce catalogue comme dans les projets antérieurs; Bruce Mau, Barr Gilmore, Amanda Sebris, and Ihor Holubizky for their support, hard work and faith / pour leur appui, leur travail et la confiance qu'ils ont manifestée.

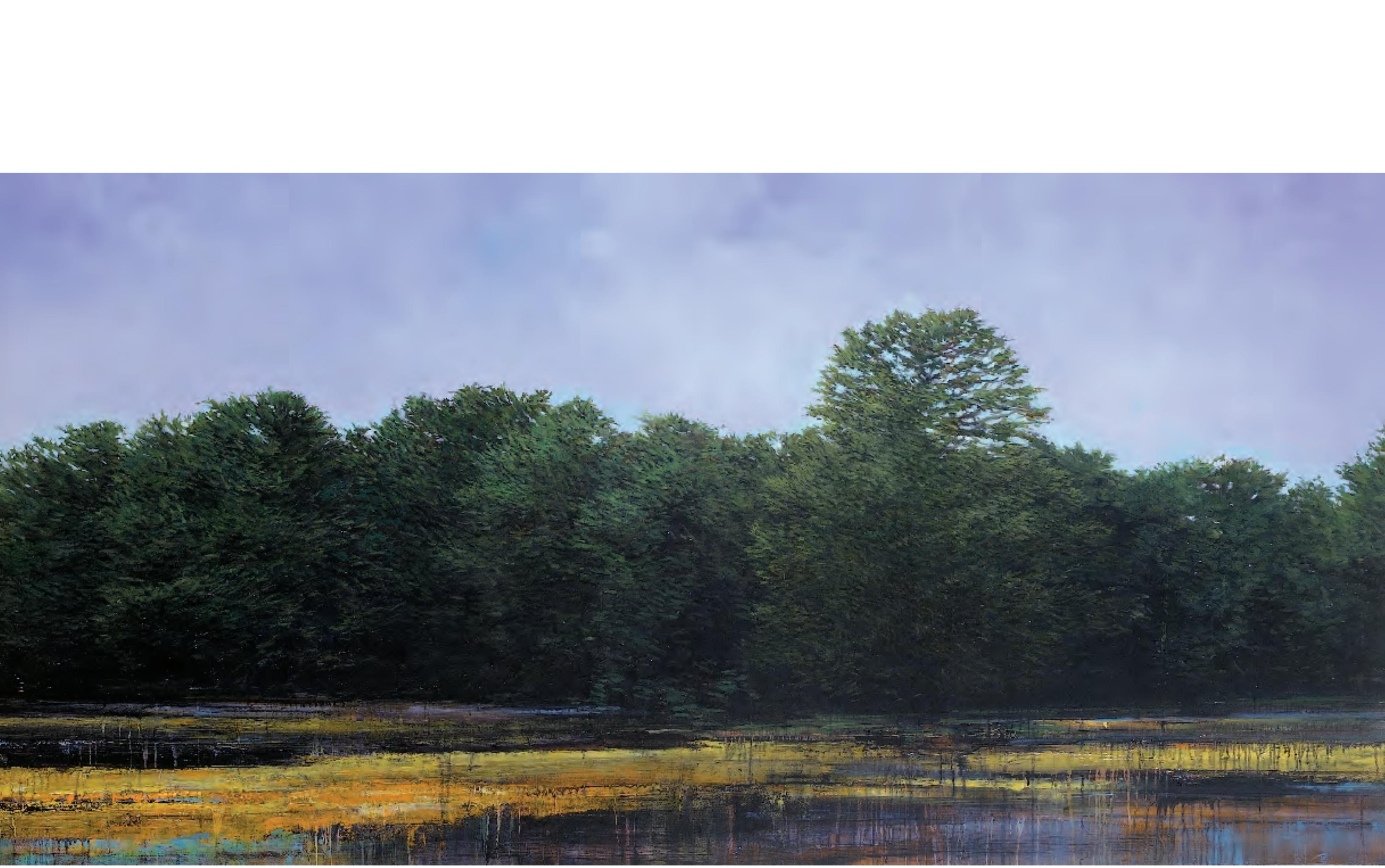
A special thanks to Jacques & Helen Bellefeuille, who made this project possible; my 900(SP) for taking me outside time; my brother Brian Lahey for his consistent support; and David Bierk, whose friendship, support, and mutual love of paint inspires me each day. / Une reconnaissance toute spéciale envers Helen et Jacques Bellefeuille, qui ont rendu possible ce projet. Des remerciements particuliers à ma 900(SP) pour m'avoir transporté hors du temps; à mon frère Brian Lahey pour son soutien constant; et à David Bierk, dont l'amitié, le soutien et l'amour de la peinture m'inspirent chaque jour.

Author Biography / Biographie de l'auteur

Ihor Holubizky is an essayist and curator currently based at the Kelowna Art Gallery in British Columbia. From 1979 to 1999 he held curatorial positions at the Art Gallery at Harbourfront and The Power Plant Contemporary Art Gallery in Toronto, the Art Gallery of Hamilton, and the Museum of Contemporary Art in Sydney, Australia. Holubizky has written extensively on contemporary art and is a regular contributor to *Canadian Art*, *C Magazine*, and *Art/Text*. / Reconnu comme essayiste, Ihor Holubizky est présentement le conservateur en chef de la Kelowna Art Gallery, en Colombie-Britannique. Il a occupé antérieurement un poste de conservateur à la Art Gallery at Harbourfront, à The Power Plant de Toronto, à la Art Gallery of Hamilton ainsi qu'au Museum of Contemporary Art de Sydney, en Australie. Holubizky a participé à de nombreuses publications de galeries au Canada et à l'étranger, et il collabore régulièrement à des magazines d'art canadiens et internationaux.

For Ellen







4

Heresy is a departure from that which is upheld as the true doctrine, and historically, the road to schism. Yet, in beating a separate path to the same door, the heretic announces belief in a different fashion, and enters on his or her own terms and conditions.

In writing on James Lahey's work previously, I parted with the note that he was a "heretic in good standing", a phrase coined by the American writer Peter Schjedahl. Deviation from the dominant creed is what all modernists in good standing do, challenging precepts and proposing other solutions to the problem or schism posed by the previous heretic. I also made the immodest proposal that Lahey's paintings were those that the unskilled (the non-painter) wishes they could do — able to distill some essence and have a communion with beauty. The recognition of beauty is inseparable from truth-seeking (what the heretic seeks), the splendour of truth as Plato declared: "What if man had eyes to see the true beauty — the divine beauty... pure and clear and unalloyed, not clogged with the pollutions of mortality and all the colours and vanities of human life..."¹

In the modern age, built upon centuries of "pollutions", Dostoevsky wrote: "Only beauty is absolutely indispensable, for without beauty there is nothing left in the world worth doing. Here is the entire secret; all of history, right in a nutshell."² Was Dostoevsky writing as the heretic in defiance of, or oblivious to, his *realpolitik*? What, then, does it mean to be a heretic in the well-tracked ground of depicting the landscape? Lahey's paintings are not mere truth to nature, but true to their nature. Indeed, his views of nature deliver as much air as earthbound substance. Perhaps the two are not so different, and one, naturally, depends on the other. The path for Lahey is marked by his on-going journal of sky, land and ocean, horizon and phenomenon, the limits of tools — paint, canvas, brush and knife — but the possibility of expanded and limitless invention.

Lahey is not content with actualizing the visions of what we all see, and some time ago embarked in secret to paint the non-objective as a concurrent visual inquiry. This is a mischievous inversion of canon primacy, the order of succession established for the first full century of modern art: the image, as picture-making, is swept aside by the essence of creation, only to return as a fifth column of ironic strategy or critique. Lahey makes no critical distinction between the two paths, and one may well ask if images can be measured against their absence? In examining the art of the Russian Orthodox Icon, theologian Paul Evdokimov asked what can be true about art, even art which aspires to holy ground: "Abstract art can help us all to understand that we are in the presence of Beauty, not when there is nothing more to add but when there is nothing left to take away, for Beauty is without limit, but it cannot accept to be in the presence of non-Beauty."³

The heretic reappears.

1. Plato, *Symposium*, 211e.

2. Fedor M. Dostoevsky, *The Possessed* (1871).

3. Paul Evdokimov, *The Art of the Icon: a Theology of Beauty* (Bruges: Desclée de Brouwer, 1972): 82.

Hérésie et beauté

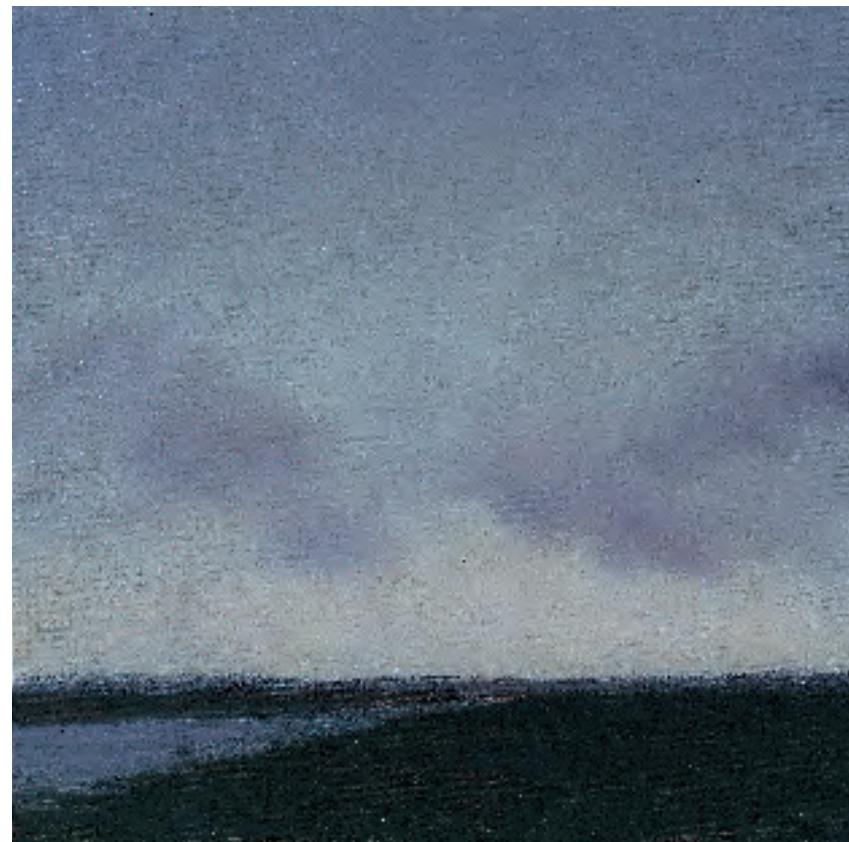
L'hérésie consiste à s'éloigner de ce que l'on considère comme la vraie doctrine et, historiquement, c'est la voie du schisme. Pourtant, en se frayant un chemin distinct vers le même but, et en menant sa barque comme il l'entend, l'hérétique annonce encore sa foi.

Dans un article antérieur, j'ai conclu que James Lahey est un «hérétique notable», pour reprendre la formule de l'auteur américain Peter Schjedahl. Dévier du credo dominant, c'est ce que font tous les modernistes notables. Ils défient les préceptes et suggèrent des solutions au problème posé ou au schisme provoqué par l'hérétique précédent. Dans le même article, j'ai proposé avec présomption que les tableaux de Lahey offrent exactement au spectateur inexpérimenté (à celui qui ne peint pas lui-même) ce qu'il attend d'eux : qu'ils distillent une certaine essence et communient avec la beauté. La reconnaissance de la beauté est inséparable de la recherche de la vérité (telle est la quête de l'hérétique), la splendeur de la vérité, comme l'a déclaré Platon: «Que penserais-tu [...] de celui qui pourrait contempler la Beauté pure, simple, sans mélange, non celle qui contamine les chairs, les carnations humaines ou cent autres frivolités périssables, mais apercevoir la Beauté divine sous son unique forme?»¹

À l'époque moderne, aboutissement de siècles de contaminations, Dostoïevski a écrit: «Seule la beauté est indispensable, car sans elle rien ne vaut plus la peine en ce monde. Voilà tout le secret, voilà toute l'histoire dans une simple coquille de noix.»² Était-ce une réflexion d'hérétique qui se voulait provocateur ou amnésique face à la réalité politique? Dans le domaine bien balisé de la représentation du paysage, que signifie être hérétique? Les toiles de Lahey ne sont pas simple véracité par rapport à la nature, mais authenticité intrinsèque. En fait, ses vues de la nature comportent autant d'air que de substance terrestre. Les deux substances ne diffèrent peut-être pas tant, et l'une dépend, naturellement, de l'autre. Le chemin de Lahey, c'est son perpétuel journal du ciel, de la terre et de la mer, l'horizon et les phénomènes météorologiques, la limite de ses outils — peinture, toile, pinceau et couteau —, mais aussi une invention foisonnante et sans bornes.

Lahey ne se contente pas de faire revivre ce que nous voyons tous. Il y a quelque temps, il s'est lancé secrètement dans la peinture du non objectif comme quête visuelle simultanée. Ce qui est une inversion espiègle du canon de la primauté, de l'ordre de succession établi par le premier siècle complet d'art moderne: en tant que représentation picturale, l'image n'est évacuée par l'essence de la création que pour revenir comme une cinquième colonne de stratégie ou de critique ironiques. Lahey ne fait pas de distinction critique entre les deux voies, et on est en droit de se demander si les images peuvent se confronter à leur absence. En étudiant l'art de l'icône russe, le théologien Paul Evdokimov a posé la question de la vérité dans l'art, fût-il soi-disant sacré: «L'art abstrait peut nous aider tous à comprendre que nous sommes en présence de la Beauté non lorsqu'il n'y a plus rien à ajouter, mais quand il n'y a plus rien à retrancher, car la Beauté est sans limite mais ne supporte aucune dissonance.»³

L'hérétique réapparaît.



5

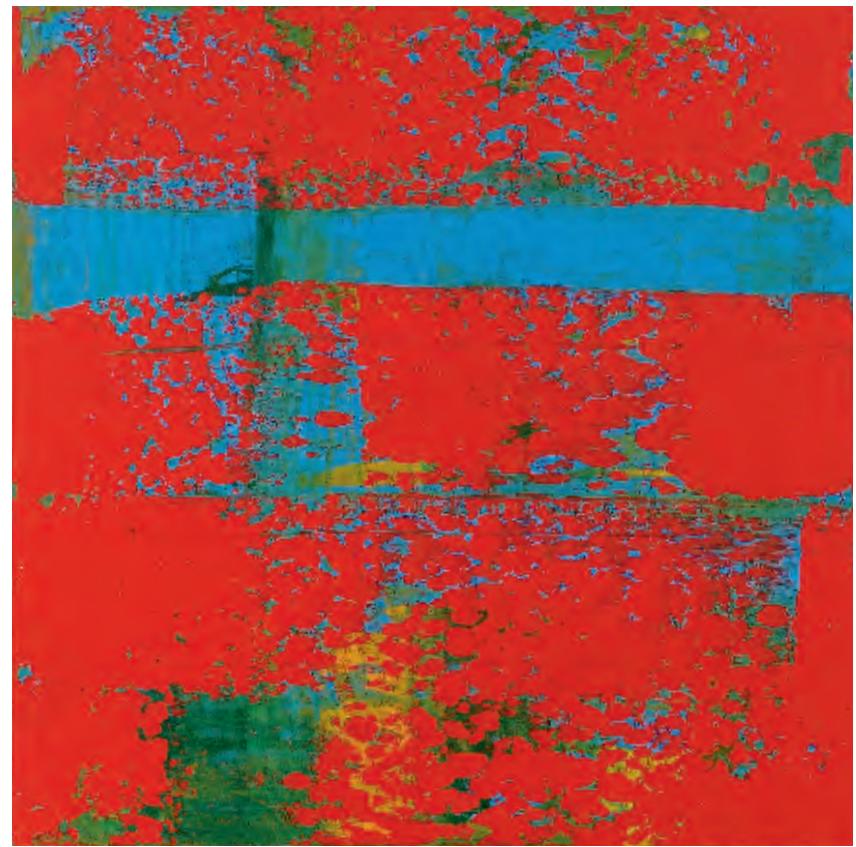
1. Platon, *Le Banquet*, 211c.

2. Fedor M. Dostoïevski, *Les Possédés* (1871).

3. Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône: théologie de la beauté* (Bruges: Desclée de Brouwer, 1972): 82.



6



7



8



9



10



11



12

The Persistence of Memory is the famous, and infamous painting of 1931 by Salvador Dali. (In his canon *History of Modern Art*, H.H. Arnason gives the work full heresy status, describing it as a denial of every twentieth-century experiment in abstract organization.) Dali's drooped and melting watch faces, in a landscape that time forgot, are unforgettable. There is evidence of an interior, the edge of a table, but no walls, and a mirror-like inhospitable ground and remote headland beyond. The forbidden planet. Dali's work is an unrepentant flagellation of subconscious images and a calculating corruption of the mundane. I am not suggesting a direct comparison to Lahey's work but on examination his solid landscapes are riddled with drips, a painterly code revealing how time and memory come into play without the obvious Dali-sign. Lahey's persistence may also be his resistance.

La résistance de mémoire

Persistance de la mémoire (1931) est un tableau fameux, et infamant, de Salvador Dalí. (Dans son *History of Modern Art*, qui fait autorité, H. H. Arnason qualifie cette toile de pure hérésie après l'avoir décrite comme le refus de toute expérience d'organisation de l'abstrait tentée au vingtième siècle.) Les montres pendantes et coulantes de Dalí, dans un paysage oublié par le temps, sont inoubliables. Il y a évocation d'un intérieur, le bord d'une table, mais pas de murs, un sol-miroir inhospitalier et, au-delà, un promontoire lointain. La planète interdite. L'œuvre de Dalí est une flagellation impénitente d'images subconscientes et une corruption délibérée du terrestre. Je ne suggère pas de comparaison directe avec l'œuvre de Lahey, mais, à bien y regarder, ses paysages solides sont criblés de coulures, ce qui, dans le code de la profession, révèle le rôle du temps et de la mémoire, sans qu'il y ait de citation de Dalí ni de référence à sa peinture. La persistance de Lahey est peut-être aussi sa résistance.





14



15



16

Many cultural essayists in examining the differences between historically dependent and non-historical societies have used variations on the phrase “ways of knowing”. The former demands a document as proof — the clear and unambiguous picture, hence the veneration of the photograph — while the latter accepts and embraces the mysteries of existence and encodes it through a sign system (often abstract) and the oral tradition.

Photographs can be divided into two general types, the vernacular and the authoritative. We know the latter through the science of seeing¹ and the defining images that locate a moment in time, and in their promiscuous reproduction, reinforcing the truth of history-in-the-making. The vernacular photograph comes from unskilled hands. It is rarely dated or inscribed with absolute certainty: the vacation snapshot shows a mountain, but what year? Vacations are finite, and mountains are eternal. Can we, then, place our trust and faith in faulty memory?

The photograph has been a source for painters since the appearance of the camera, and many of Lahey's paintings begin with photographic notes. They are, in simple terms, memory aids; but rather than using them as the basis for a meticulous transcription (the non-style of what has been called photo-realism), he sees a way of reinventing sight into the pictorial tradition and a particular chemistry, the fingerprint of paint on canvas rather than the light sensitivity of silver. Lahey has never offered a photograph as a comparison, and I have never asked to see them. I know they exist and believe that they are, at the same time, essential and fundamentally irrelevant to the painting in its final form.

The beauty that shimmers in the yellow afternoon of October, who could ever clutch it? Go forth to find it, and it is gone: (it) is only a mirage as you look from the windows of diligence.²

1. See Ann Thomas, *Beauty of Another Order, Photography in Science* (Yale University Press in conjunction with the National Gallery of Canada, 1997): 256.

2. Ralph Waldo Emerson, *Miscellanies; Nature, Addresses, and Lectures* (Boston: Phillips, Sampson and Company, 1857): 17.

Les chemins de la connaissance

De nombreux essayistes culturels qui ont examiné les différences entre une société historiquement dépendante et une société non historique ont employé des variantes de l'expression «chemins de la connaissance». La première société exige un document comme preuve — l'image claire et univoque, d'où la vénération du photographe —, tandis que la seconde accepte et embrasse les mystères de l'existence, qu'elle encode dans un système de signes (souvent abstrait) et dans la tradition orale.

On peut classer les photographies en deux grandes catégories: les images vernaculaires et celles qui font autorité. Ces dernières nous sont connues par la science du regard¹ et les images déterminatives qui localisent un moment dans le temps, et par leur reproduction hétérogène, qui renforcent la vérité de l'histoire en marche. La photographie vernaculaire, prise par un amateur, est rarement datée ou annotée avec une certitude absolue: on voit une montagne sur la photo des vacances, mais c'était en quelle année? Les vacances sont limitées et les montagnes, éternelles. Par conséquent, peut-on mettre sa confiance et sa foi dans une mémoire défectueuse?

Depuis l'apparition de l'appareil photo, la photographie est une source d'inspiration pour les peintres, et nombreux sont les tableaux de Lahey qui puisent dans des notes photographiques. Ce sont à proprement parler des aide-mémoire, mais, plutôt que de s'en servir comme point de départ pour une transcription méticuleuse (l'absence de style caractéristique de ce que l'on a appelé le photo-réalisme), l'artiste trouve une manière de réinvestir la vue dans la tradition picturale et dans une chimie particulière: l'empreinte de la peinture sur la toile au lieu de la sensibilité légère de l'argent. Lahey ne m'a jamais montré de photographies à titre de comparaison, et je ne lui en ai jamais demandé. Je sais qu'elles existent et je crois qu'elles sont à la fois essentielles et fondamentalement étrangères au tableau achevé.

La beauté chatoyante d'un après-midi doré d'octobre, qui pourrait jamais la saisir? Sort-on pour la trouver, elle a disparu: ce mirage n'est que le fruit de notre assiduité.²



17

1. Voir Ann Thomas, *Photographie et science : une beauté à découvrir* (Yale University Press, en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada, 1997): 256.

2. Ralph Waldo Emerson, *Miscellanies; Nature, Addresses, and Lectures* (Boston: Phillips, Sampson and Company, 1857): 17.



18



19



20



21



22



23



24

More than thirty years ago, Lawrence Alloway noted that “abstract art has put figurative painting under various pressures”. The statement is less doctrinaire adherence — the war of abstraction over representation — than recognizing the battle of words: “We have a fair vocabulary for defining our theories and experience of art as an object, an autonomous thing different from other classes of things in the world. We do not have, however, a comparable vocabulary to describe an aesthetics of figurative art.”¹

There are heretics in contemporary painting: the most notable is German artist Gerhard Richter (b. 1932), who has generated traffic in many directions, from systemic to gestural non-objective painting, to photo-realism i.e., signalling the presence of the photograph as source (Richter was first described by American art magazine readers in the early 1960s as a German Pop artist). The privilege afforded Richter — to paint freely on all fronts — cannot be his alone. By extension, James Lahey is not the dark horse chasing the odds-on-favourite. Lahey’s painting emerges from heavy traffic: on the one hand a sense of awe of nature through lived experience, and on the other, knowing the distinction between the activity of making and the act of completion and contemplation.

Lahey’s abstraction has percolated to the surface for a decade. He speaks of them as resting at a 12 o’clock position, a high noon, or for that matter, the stroke of midnight. But the image works are not by extension its opposite. In his words, they rest at “five minutes to twelve”. Even with such a compression of time, linearity is not the prime line. Lahey can jump ahead or roll back the clock. The ocean paintings, as one example, are temporal anomalies strung together: one moment, and the next, and the ever-changing nature of phenomenon of tides and currents. Side by side, one painting informs the other, tells of the other’s existence, and their co-dependence.

*To the attentive eye, each moment of the year has its own beauty, and in the same field, it beholds, every hour, a picture which was never seen before, and which shall never be seen again.*²

1. Lawrence Alloway, *Topics in American Art since 1945* (New York: W.W. Norton & Company, 1975): 173.

2. Emerson, *Miscellanies*, p. 16.

Circulation intense dans tous les sens

Il y a plus de trente ans, Lawrence Alloway remarquait que «l'art abstrait a exercé diverses contraintes sur la peinture figurative». L'assertion traduit moins une adhésion doctrinale — la lutte de l'abstraction contre la représentation — que le constat d'une guerre de mots: «Nous disposons d'une terminologie adéquate pour définir nos théories et notre expérience de l'art en tant qu'objet autonome et différent des autres catégories de choses existantes. Nous ne disposons cependant d'aucune terminologie équivalente pour formuler une esthétique de l'art figuratif.»¹

Il y a, dans la peinture contemporaine, des hérétiques dont le plus notoire, German Gerhard Richter (né en 1932), a suscité l'exploration de nombreuses avenues, de la peinture systémique à la peinture gestuelle non objective et au photo-réalisme, qui consiste à signaler la présence de la photographie comme source. (Au début des années soixante, Richter fut d'abord décrit aux lecteurs de revues d'art américaines comme un artiste pop allemand). Le privilège accordé à Richter — celui de peindre librement sur tous les fronts — ne saurait lui être exclusif. Il s'ensuit que James Lahey n'est pas le concurrent inconnu qui va ravir la place du favori. La peinture de Lahey émerge de chemins fréquentés: d'un côté, la fascination de la nature et, de l'autre, la différenciation entre l'activité créatrice et l'acte de parachèvement et de contemplation.

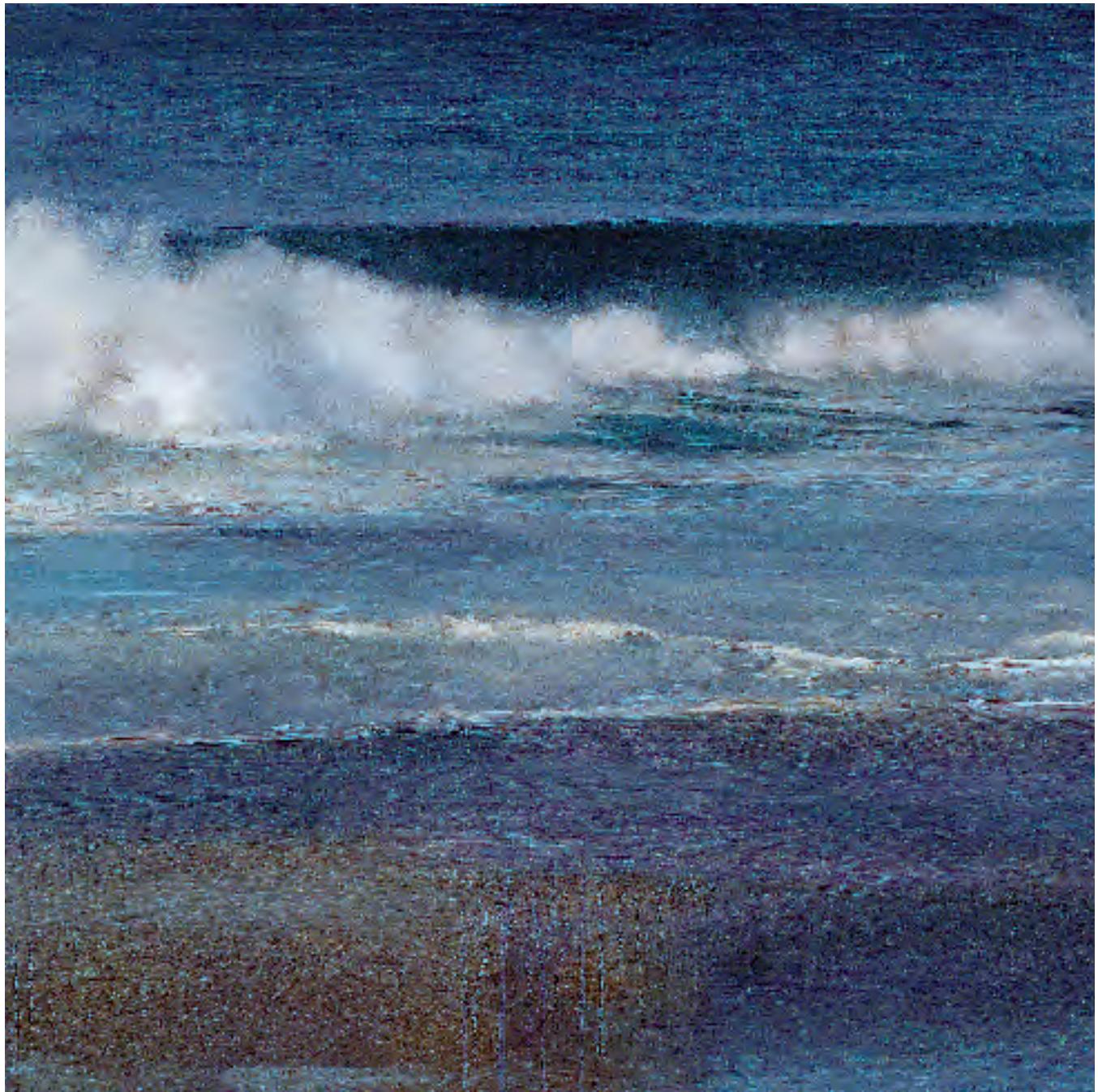
Depuis une dizaine d'années, l'abstraction filtre à la surface des toiles de Lahey. Il les situe à douze heures, en plein midi ou, aussi bien, sur le coup de minuit. Il ne faudrait pas en déduire que ses représentations plus traditionnelles se trouvent aux antipodes, puisqu'il les place lui-même à «midi (ou minuit) moins cinq». En dépit de cette compression du temps, la linéarité n'est pas la ligne de prédilection. Lahey peut distancer ou retarder l'horloge. Ses marines, par exemple, sont une juxtaposition d'anomalies temporelles, captant l'instant, celui d'après, et le phénomène perpétuellement mouvant des courants et des marées. Côte à côte, les tableaux s'informent mutuellement, révèlent leur existence réciproque et leur interdépendance.

*Pour l'œil attentif, chaque moment de l'année a sa beauté particulière; et dans le même champ il contemple, à chaque heure, un tableau qu'on n'avait encore jamais vu, et qu'on ne verra plus jamais.*²



1. Lawrence Alloway, *Topics in American Art since 1945* (New York: W.W. Norton & Company, 1975): 173.

2. Emerson, *Miscellanies*, p. 16.



29

The *David Series* (plate nos. 30-35) are not the missing link, the devolution to swamp-like landscapes aspiring, as do the ocean paintings, to abstraction. They are a test of ways of knowing. In their making, Lahey asked permission from another artist — David Bierk — to use his discarded paint palettes to make his own paintings. The rules of engagement suggest the conceptualist stream of activity, but also a form of stubborn pragmatism. Lahey digs in, as if painting in the dark, accepts what is there, the residue of another artist's colours, for another type of painting. The oil is on its last legs, seconds to midnight, or to rigor mortis. Battling the last gasp of pliability, unraveling the mysteries of why this color or that, the form and image is what can be achieved, rather than the ideal fluidity of the mind's eye, or fresh paint.

Lahey's pursuit should not be misunderstood as calculating the fine or walking the edge, but rather evidence (even if circumstantial) of the pseudo-science of art analysis — the doctrine that proposes thin painting be equated with precision and contemplation, and thick painting a sign of uncontrolled expressionism.

There is a parallel to writing, how meaning and substance can be extracted from words that have been used and abused. In the preface to a collection of his essays, Australian Edward Colless reflects: "My writing puzzles me. To my own eyes, at least, it has not shape." He continues: "When I write I am uncertain, in the way that anyone who feels uncertain believes that something beyond their knowledge has gone wrong. If this is a profound error, it is also an original one. It is for each one of us, our own and no one else's. Nothing can correct such an error. By the time we figure that out it is, of course, too late: it is our destiny."¹

1. Edward Colless, *The Error of My Ways* (Brisbane, Australia: Institute of Modern Art, 1995): 15.

Notre destin



30



31

La série *David* peut paraître un chaînon manquant, la dévolution de paysages ressemblant à des marécages qui, comme les marines, aspirent à l'abstraction. Ils sont, par essence, un test de connaissance. Lahey a demandé à un autre artiste, David Bierk, la permission d'employer ses palettes de peinture mises au rebut, démarche qui suggère une tendance conceptualiste avec une pointe de pragmatisme tenace.

Lahey creuse comme s'il travaillait dans le noir, luttant avec l'ultime fragment malléable, démêlant les mystères du choix de telle ou telle couleur par Bierk. Il parvient ainsi, comme je l'ai déjà noté, à une forme de résistance et de persistance.

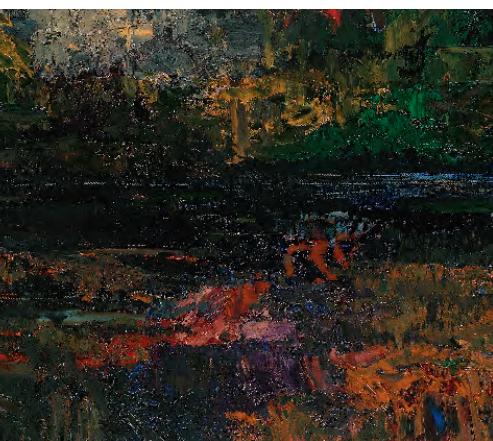
Il faudrait pourtant voir dans la quête de Lahey autre chose qu'une simple bravade. Il faudrait établir un parallèle avec l'écriture, observer comment un sens (et une substance) peuvent s'extraire de mots usés, éculés. Dans la préface à un recueil de ses essais, l'Australien Edward Colless constate: «Mon écriture me déconcerte. À mes yeux, du moins, elle n'a pas de forme.» Et il continue: «Quand j'écris, je doute, dans le sens où celui qui doute croit que quelque chose qui échappe à sa connaissance s'est détraqué. S'il s'agit là d'une erreur profonde, elle est aussi originale, et concerne chaque individu en particulier, à l'exclusion de tout autre. Rien ne peut corriger cette erreur. Au moment où l'on s'en rend compte, il est, évidemment, trop tard : tel est notre destin.»¹



32



33



34



35

1. Edward Colless, *The Error of My Ways* (Brisbane, Australia: Institute of Modern Art, 1995): 15.



36



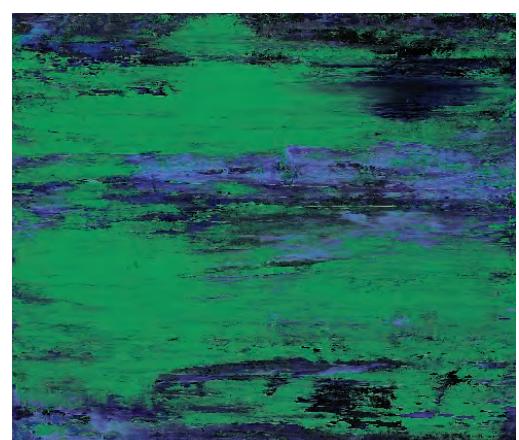
37



38



39



40



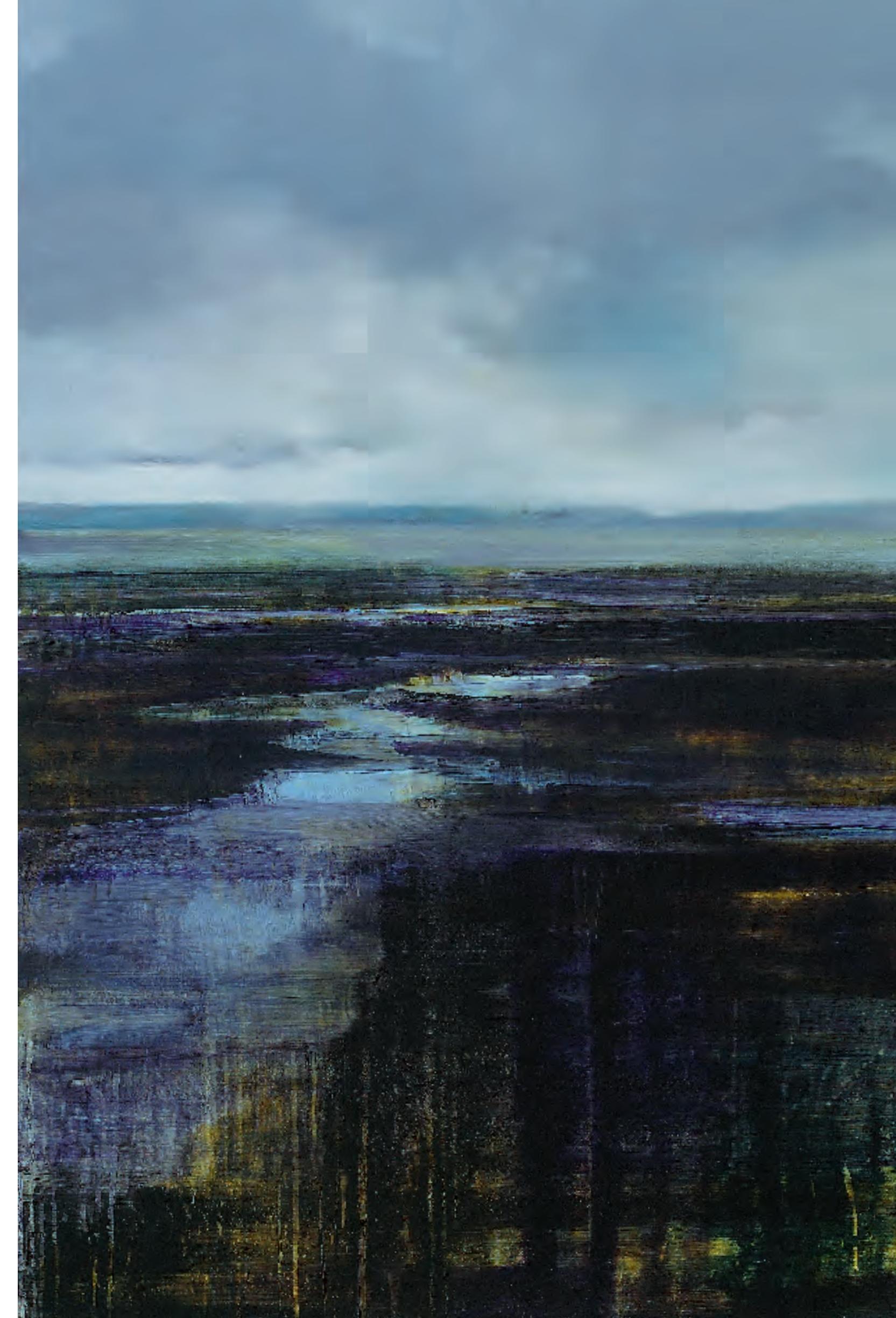
41



42







Education / Formation

1986	Certificate from Ontario Museums Association (Preservation and Artifacts), sponsored by the Canadian Conservation Institute / Certificat de l'Association des Musées de l'Ontario (Préservation et artefacts), parrainé par l'Institut canadien pour la conservation
1984	Bachelor of Fine Arts / Baccalauréat en Beaux-arts, Honours, York University, Toronto, Ontario
1982	Studies in Art and Architecture, Florence, Italy. Joint programme, Lowell University, Massachusetts and York University, Toronto, Ontario / Études en arts et architecture, Florence, Italie. Programme réalisé conjointement avec Lowell Université et York Université

Solo Exhibitions / Expositions Individuelles

2000	Galerie de Bellefeuille, Montréal, Québec Wittmann Lawrence Gallery, Vancouver, B.C. Vanderleelie Gallery, Edmonton, Alberta Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario
1999	Wittmann Lawrence Gallery, Vancouver B.C. Vanderleelie Gallery, Edmonton, Alberta Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario Lisa Kurts Gallery, Memphis, Tennessee
1997	Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario Generoux Grunwald Gallery, Toronto, Ontario
1994	WW3 Gallery, Toronto, Ontario
1991	La Maison de la Culture, Toronto, Ontario
1988	The Latcham Gallery, Stouffville, Ontario
1986	Braam Gallery, Ottawa, Ontario
1985	Kortright Centre for Conservation, Kleinburg, Ontario
1984	

Group Exhibitions / Expositions de Groupe

2000	<i>Translinear</i> , Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound, Ontario, curated by / commissaires: Michael Davidson and Ihor Holubizky <i>Recent Acquisitions</i> , London Regional Art and Historical Museums, London, Ontario
1999	<i>Fresh Paint</i> , Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario Adam Whitney Gallery, Omaha, Nebraska <i>Landscape</i> , Lisa Kurts Gallery, Memphis, Tennessee <i>Stephen Andrews, James Lahey, David Morrow</i> , CNTower, Toronto, Ontario, organized by / organisé par: Robert Birch <i>Elements of Landscape</i> , Diane Nelson Fine Art, Laguna Beach, California <i>New Acquisitions</i> , Art Gallery of Peterborough, Peterborough, Ontario <i>Informal Ideas 99.2</i> , Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario <i>Informal Ideas 99.1</i> , Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario
1998-99	<i>Taken From Nature</i> , Art Gallery of Peterborough / 383 site, Peterborough, Ontario
1998	Vancouver Art Gallery, Vancouver, B.C. Galerie de Bellefeuille, Montréal, Québec Douglas Udell Gallery, Vancouver, B.C. <i>Layers</i> , Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario Douglas Udell Gallery, Edmonton, Alberta Western Front, Vancouver, B.C. <i>Informal Ideas 98.2</i> , Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario
1997-98	Douglas Udell Gallery, Vancouver, B.C. Douglas Udell Gallery, Edmonton, Alberta <i>Colour in the Square, Informal Ideas 97.5</i> , Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario <i>Informal Ideas 97.3</i> , Wynick Tuck Gallery, Toronto, Ontario <i>Informal Ideas 97.2</i> , Wynick/Tuck Gallery, Toronto, Ontario
1997	<i>Informal Ideas 96.4</i> , Wynick/Tuck Gallery, Toronto, Ontario C-Magazine / Lonsdale Gallery, Toronto, Ontario Genereux Grunwald Gallery, Toronto, Ontario Genereux Grunwald Gallery, Toronto, Ontario
1996	
1995	
1994	

Bibliography / Bibliographie

2000	Betty Ann Jordan, "Over the Rainbow," <i>Toronto Life Magazine</i> , January 2000
1999	Deirdre Hanna, "NOW's Top Ten for 1999," <i>NOW Magazine</i> , December 23-29, 1999
	Gary Michael Dault, "Clouds at the 360...," <i>The Globe and Mail</i> , December 24, 1999
	Jaime Villaneda, <i>Elements of Landscape</i> , Diane Nelson Fine Art, Laguna Beach, California
	Gary Michael Dault, "Gallery Going," <i>The Globe and Mail</i> , May 8, 1999
	<i>Artist of the Week</i> , Bravo! Television, April/May 1999
1998	Charles Foran, <i>Taken From Nature</i> , Art Gallery of Peterborough/383 George Street N.
1998	Ihor Holubizky, <i>The Euphoria of Momentary Stability</i>
	Val Ross, "...Clouds from the basement," <i>Globe and Mail</i> , September 1998
	Lisa Gabrielle Mark, "Reviews and Reports, Letter from Toronto," <i>C-Magazine</i> , Feb-April, 1998
1997	Deirdre Hanna, "Old Master Connections," <i>NOW Magazine</i> , October 9-15, 1997
1994	Deirdre Hanna, "Pelvis Study Taps Centuries of Inspiration," <i>NOW Magazine</i> , May 12-18, 1994

Corporate Collections / Collections Corporatives

AGS Art Services
AT&T Canada
Rick Arndt Architects
Banque Nationale
C.A. Delaney Capital Management
Central Guaranty Trust
CIBC (Canadian Imperial Bank of Commerce)
CIBC Mellon
Citibank
Davies Ward Beck
ESProductions
Eurobex Manufacturing
Fidelity Investments
Goepel McDermid Securities
Groot Derma Surgery Centre
Indigo Books Music & Café
Information Technology Institute, Nova Scotia / N.-É.
Kennedy Lee Visual Communications
Kingslind Pile Architects
McCarthy Tetrault
Memory Pictures
Minto Corporation
Nestle
The Properties Group
Rocket Communications
The Rogers Group
The Royal Bank of Canada
SOGEDEC
Spar Aerospace
Sun Life Assurance Co.
Teplitsky Colson Barristers
Thoric Investments
The Toronto Sun
Tory, Tory, Deslauriers & Binnington
Trimark Investments
Wilson Christen Barristers
Zadworny and Company

Public Collections / Collections Publiques

Art Gallery of Peterborough, Peterborough, Ontario
Beaverbrook Art Gallery, New Brunswick
Edmonton Art Gallery, Edmonton, Alberta
Hart House, University of Toronto, Toronto, Ontario
London Regional Art & Historical Museums, London, Ontario
Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound, Ontario
University of Lethbridge, Lethbridge, Alberta

1	<i>From Denmark, Looking at Sweden</i> , 2000 oil on canvas / huile sur toile 54" x 84" / 139 cm x 216 cm	18	<i>Cloud Portrait No. 3</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 16" x 16" / 41 cm x 41 cm	32	<i>Bog (David Series)</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
2	<i>Field, from Highway 115</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 48" x 96" / 122 cm x 244 cm	19	<i>Abstraction No. 9</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 16" x 16" / 41 cm x 41 cm	33	<i>Stream (David Series)</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
3	<i>Field, Hwy. 35 & 115 at Hwy. 401</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 48" x 96" / 122 cm x 244 cm	20	<i>Abstraction</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 16" x 16" / 41 cm x 41 cm	34	<i>Creek (David Series)</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
4	<i>Field, from Hwy. 115</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 24" x 48" / 61 cm x 122 cm	21	<i>Cloud Portrait No. 5</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 16" x 16" / 41 cm x 41 cm	35	<i>Autumn (David Series)</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
5	<i>Road in March</i> , 2000 acrylic on canvas / acrylique sur toile 24" x 24" / 61 cm x 61 cm	22	<i>Cloud Portrait No. 9</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 16" x 16" / 41 cm x 41 cm	36	<i>Abstraction No. 2</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
6	<i>Flood Plain in June</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 24" x 24" / 61 cm x 61 cm	23	<i>Abstraction No. 7</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 16" x 16" / 41 cm x 41 cm	37	<i>Abstraction No. 7</i> , 1997 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
7	<i>Abstract No. 3</i> , 1999 acrylic on canvas / acrylique sur toile 24" x 24" / 61 cm x 61 cm	24	<i>Abstraction</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 16" x 16" / 41 cm x 41 cm	38	<i>Abstraction No. 5</i> , 1998 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
8	<i>Abstract No. 6</i> , 1999 acrylic on canvas / acrylique sur toile 24" x 24" / 61 cm x 61 cm	25	<i>Pacific Portrait (Laguna Beach)</i> , 1999 photographic transfer, oil on canvas / photographie numérisée transférée sur toile, huile sur toile 39" x 39" / 100 cm x 100 cm	39	<i>Abstraction No. 2</i> , 1998 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
9	<i>Small Rapid (Smith County)</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 24" x 24" / 61 cm x 61 cm	26	<i>Pacific Portrait (Laguna Beach)</i> , 9:03:10 to 9:03:23 am, 2000 photographic transfer, oil on canvas / photographie numérisée transférée sur toile, huile sur toile 39" x 176" / 100 cm x 450 cm	40	<i>Abstraction No. 7</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
10	<i>Storm Over a Marsh</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 24" x 24" / 61 cm x 61 cm	27	<i>Pacific Portrait (Laguna Beach)</i> , 1999 photographic transfer, oil on canvas / photographie numérisée transférée sur toile, huile sur toile 39" x 39" / 100 cm x 100 cm	41	<i>Abstraction No. 3</i> , 1998 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm
11	<i>Abstract No. 4</i> , 1999 acrylic on canvas / acrylique sur toile 24" x 24" / 61 cm x 61 cm	28	<i>Pacific Portrait (Laguna Beach)</i> , 1999 photographic transfer, oil on canvas / photographie numérisée transférée sur toile, huile sur toile 39" x 39" / 100 cm x 100 cm	42	<i>Field in Late December</i> , 2000 oil on canvas / huile sur toile 48" x 72" / 122 cm x 183 cm
12	<i>Abstraction</i> , 2000 acrylic on canvas / acrylique sur toile 24" x 24" / 61 cm x 61 cm	29	<i>Pacific Ocean (Laguna Beach)</i> , 1999 photographic transfer, oil on canvas / photographie numérisée transférée sur toile, huile sur toile 39" x 39" / 100 cm x 100 cm	43	<i>Stream in December</i> , 2000 oil on canvas / huile sur toile 48" x 72" / 122 cm x 183 cm
13	<i>Marsh on a Warm Fall Day</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 39" x 39" / 100 cm x 100 cm	30	<i>Swamp at Dusk (David Series)</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm	44	<i>Small Rapid and Stream</i> , 2000 oil on canvas / huile sur toile 48" x 72" / 122 cm x 183 cm
14	<i>Two Fronts Over a Field</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 39" x 39" / 100 cm x 100 cm	31	<i>Swamp (David Series)</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 12" x 14" / 31 cm x 36 cm	45	<i>Ice Forming on a Stream</i> , 2000 oil on canvas / huile sur toile 48" x 72" / 122 cm x 183 cm
15	<i>Storm System Over a Field</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 39" x 39" / 100 cm x 100 cm				Cover <i>Rood Screen (detail)</i> , 1999 acrylic on canvas / acrylique sur toile 24" x 84" / 61 cm x 214 cm
16	<i>Incoming Storm — November</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 39" x 39" / 100 cm x 100 cm				
17	<i>Cloud Portrait No. 4</i> , 1999 oil on canvas / huile sur toile 16" x 16" / 41 cm x 41 cm				

