

Ruth Chambers & Ellen Moffat
Inside Outside

Greg Beatty

Number 31, Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/204ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beatty, G. (1995). Ruth Chambers & Ellen Moffat: *Inside Outside*. *Espace Sculpture*, (31), 25–28.

Ruth Chambers & Ellen Moffat

I n s i d e O u t s i d e

As a rule, two-person exhibitions are rarely successful. Lacking both the thematic and formal unity of solo exhibitions, and the creative diversity of group exhibitions, their underlying curatorial theses often appear forced and contrived. But on occasion the artists and their work do generate a synergy which enables viewers to reach a new level of understanding. Such is the case with *Inside Outside*, a two-person exhibition by Regina artists Ruth Chambers and Ellen Moffat.

In *Fire Play* (1994), Chambers installed nine unfired clay, paper pulp and twig vessels in a darkened gallery lit only by a pixilated video projection of a flickering flame. "Each of the elements in this work — clay, vessel, fire, video — have many dissonant associations," says Chambers. "My intent is to establish an environment in which relational, contextual and associative meanings are generated by the participatory experience of gallery visitors. While developing this work, I was thinking of the following questions: What is the relationship between the archaic and post-industrial world? What is the relationship between our prehistoric past and electronic present?"

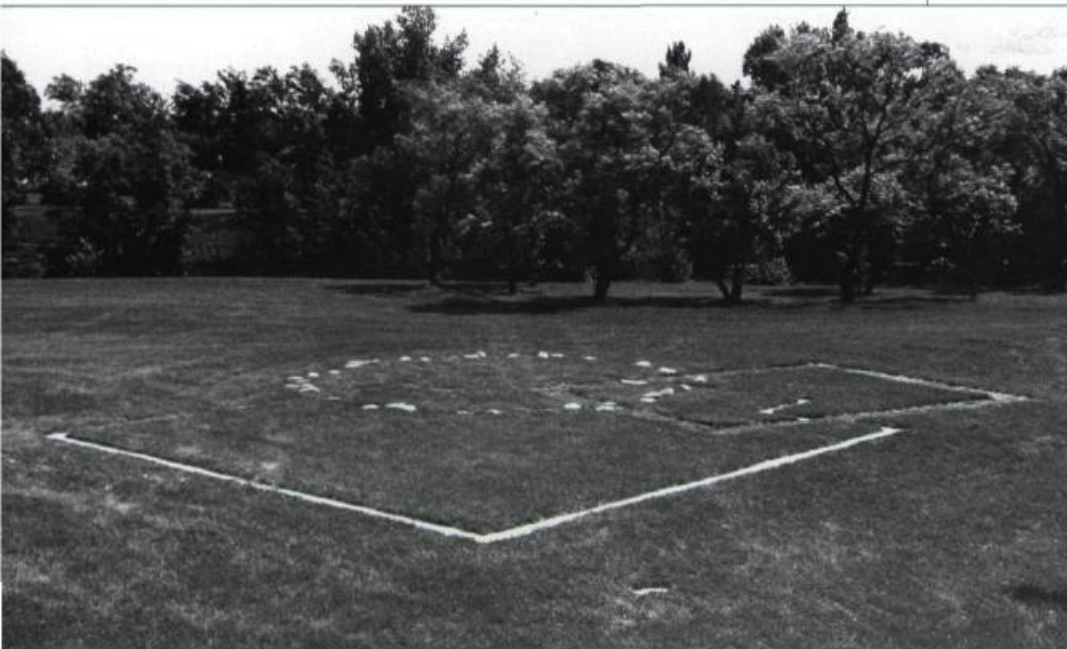
Chambers addresses these questions through the projection of a modern artistic medium — video — onto the ancient craft medium

Greg Beatty

D'ordinaire, les expositions présentées en tandem ennuient. Dépourvues qu'elles sont d'une unité thématique ou même formelle, elles satisfont rarement aux visées créatives qui leur ont donné naissance. Pourtant, il arrive qu'une exposition en duo génère une telle synergie et dégage un parcours tellement clair que le visiteur y trouve pleinement son compte. Tel est le cas pour *Inside Outside*, exposition réalisée par deux femmes de Régina, Ruth Chambers et Ellen Moffat.

Pour *Fire Play* (1994), Chambers a confectionné neuf vases en terre glaise, ramilles et pâte de papier qu'elle a installés dans une salle de la Rosemont Art Gallery, éclairée pour la circonstance à la seule lueur d'une flamme vacillante sur un écran vidéo. «Chacun des éléments présents—terre, feu, vidéo—comporte sa part de dissonance associative, explique Chambers. J'ai voulu créer un environnement dans lequel la portée significative, relationnelle et contextuelle de l'oeuvre serait déterminée par le degré d'interaction du visiteur. La question qui a présidé à l'élaboration de *Fire Play* était double : Quelle est la nature du rapport entre le monde archaïque et la société post-industrielle? Comment peut-on raccorder notre passé préhistorique à notre présent électronique?»

Chambers esquisse une réponse à ces questions à travers la superposition d'un médium moderne—la vidéo —sur un médium artisanal ancien : la terre glaise. On pourrait être tenté, dans une première analyse, d'interpréter cette juxtaposition comme une tentative de déconstruction de la pratique de la céramique. En somme, c'est comme si Chambers avait voulu mettre à cuire ses modèles de terre glaise dans un four à réalité virtuelle. En termes symboliques, les vaisseaux de terre figureraient le passé préhistorique de l'humanité tandis que la projection vidéo serait la représentation de la société postindustrielle actuelle. L'installation de Chambers n'accorde la priorité ni à la nature ni à la technologie. Au contraire, elle fait état d'un rapport symbiotique entre les deux, où la vidéo éclaire les vaisseaux et où ces derniers servent d'écran à la projection. Cette interaction fait place à une image vidéo fantasque qui trace des lignes incertaines sur la surface richement texturée des objets argileux. On peut y voir une espèce de métaphore sur la façon qu'est utilisée la technologie pour analyser et contrôler la nature. Les lignes dessinées ainsi à la surface des vais-



Ellen Moffat, *Trace Elements*, 1994. Cement, sod, stone/Ciment, gazon, pierre. 10,5 x 12 m. Photo: Courtesy of the artist.

of clay. On one level, this unusual juxtaposition appears to deconstruct traditional ceramic practice. It is as if Chambers has inserted her unfired vessels into a virtual-reality video kiln. In symbolic terms, the organic clay vessels represent humanity's prehistoric past, while the video projection represents our post-industrial present. But Chambers privileges neither nature nor technology in her installation. Instead, she presents a symbiotic relationship, where the video illuminates the vessels, while the vessels serve as a projection screen for the video. In the latter interaction, the pixelated video image projects "scan lines" on the richly textured vessel surface. This grid functions as a metaphor for the manner in which humanity uses technology to analyze and control nature. But the lines last only as long as the video projector is in operation, and leave no permanent mark on the clay.

Chambers further deconstructs traditional ceramic practice by inviting us to move through the installation. As we do this, we discover light seeping through small cracks in the clay. This heightens our awareness of each vessel's interior space. As well, the nine vessels are positioned vertically and horizontally on the gallery floor. Both installation strategies reinforce their kinaesthetic appeal. While we cannot hold the vessels with our hands, we can explore them with our eyes. By grouping her vessels together — as opposed to mounting them separately on glass-encased pedestals — and allowing them to interact with each other through the process of foreground vessels casting shadows on those further back, Chambers indicates her disinterest in situating her work within the hierarchical structure of fine art.

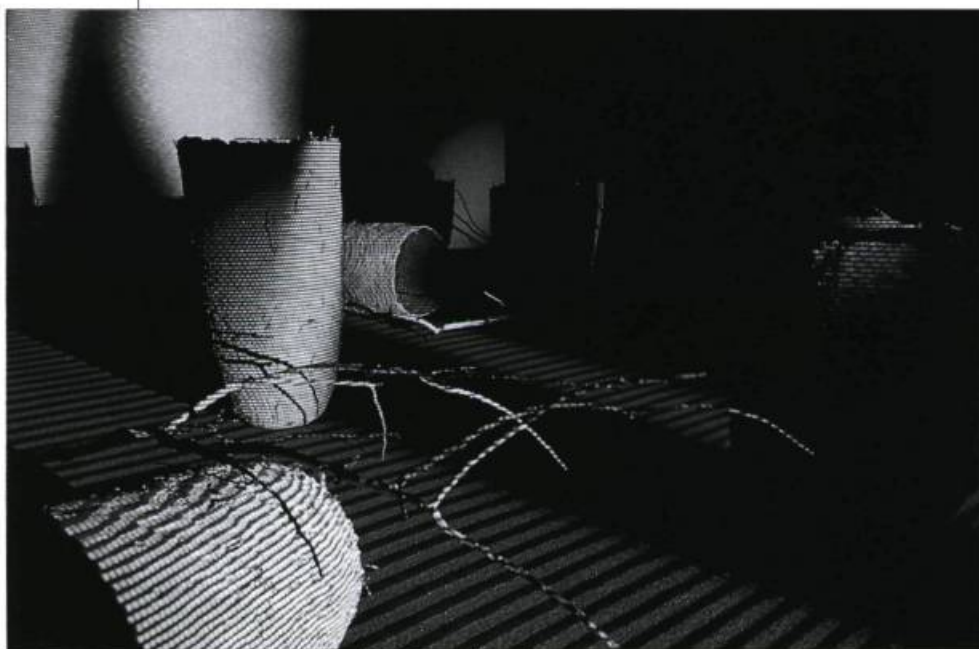
But because the vessels are unfired, unwieldy in size, and lack even rudimentary handles, spouts and stable bases, it is obvious they are not meant to function in a domestic context. Given that aesthetic and utilitarian concerns were not of paramount importance in their construction, we are left with the possibility that the vessels are intended to evoke the notion of ritual. Indeed, there is speculation among historians that the first use of clay by prehistoric humanity was to create totemic figurines for religious festivals.¹ Once these hand-modelled figurines — which included crude representations of such animals as the mammoth, bear and horse — were completed, it is believed they were placed in special hearths while still moist. Because of steam produced by the intense heat, the figurines would shatter violently in what might be interpreted as an expression of symbolic possession/destruction related to hunting. With this knowledge in mind, the overall impression one receives when viewing Chambers' installation is that one has stumbled across a site of spiritual significance — perhaps the deep recesses of a cave, lit only by firelight — where priests once conducted some mysterious religious rite.

While Chambers is to be commended for innovatively integrating video into her ceramic practice, *Fire Play* is not without its flaws. Upon entering the gallery, the first object one encounters is the video projection unit, complete with a VCR and hand-held

seaux ne durent évidemment que le temps de la projection.

Chambers poursuit son travail de décodage sur la pratique de la céramique en nous invitant à déambuler à travers son installation. Au gré de ce parcours, nous découvrons de légères fissures dans les contenants de terre par lesquels filtre une lumière. Notre attention est alors attirée sur la partie intérieure des vaisseaux, lesquels sont disposés à la verticale ou à l'horizontale sur le sol de la galerie. Ce mode de présentation crée une sorte de mouvement apparenté au cinématisme. Bien qu'on ne puisse manipuler les vaisseaux, on peut les explorer des yeux. En les regroupant dans un même espace au lieu de les disposer sur des socles séparés, Chambers installe un jeu de lumières où les pièces à l'avant-plan projettent des ombres sur les éléments du fond. Elle signifie par là une distanciation critique par rapport aux codes usuels.

Le fait que les vaisseaux de *Fire Play* soient de terre non cuite et dépourvus de poignées les rend, bien sûr, inaptés à une utilisation domestique. Leurs dimensions d'ailleurs seraient un empêchement. Très loin de ces soucis esthétiques ou utilitaires, l'artiste n'a voulu en somme qu'évoquer un monde ancien, celui du rituel, où les premiers objets en céramique auraient servi de figurines totémiques lors de célébrations religieuses.¹ On présume que ces figurines, calquées sur des animaux préhistoriques tels les mammoths, les ours et les chevaux, étaient mises au four avant qu'elles ne sèchent. L'accumulation interne de vapeur ainsi créée faisait que le moule explosait, phénomène magique qu'on associait à la possession-destruction liée à la chasse. Si l'on retient cette hypothèse, il n'est pas surprenant que l'installation de Chambers imprègne les lieux d'une odeur de spiritualité ; comme si nous assistions, au fond d'une grotte illuminée à la chandelle, à un rituel cabalistique.



Ruth Chambers, *Fire Play*, 1994. Detail. Unfired clay, paper pulp, twigs, video projection/Argile, pâte de papier, brindilles, projection vidéo.
Photo: Courtesy the artist.

remote control. Such a discovery, which immediately reveals the source of the flame-like illumination, precludes viewers from engaging in the sort of fanciful mind-play that the installation demands. By making the video projector less conspicuous, Chambers would encourage viewers to immerse themselves in the mystical atmosphere she worked so hard to create. As well, the projected video image produces a rectangular arc of light at the outer edges of *Fire Play*. Such a sharply-defined boundary, in contrast to the ephemeral ebb-and-flow of real firelight, detracts from the installation's effectiveness.

While Chambers alludes to the subject of shelter in *Fire Play*, Ellen Moffat makes it the focal point of her installation. In *Trace Elements* (1994), which was located in a park adjacent to the gallery, she presents sculptural remnants from three forms of habitation — a tepee, a sod house and a bungalow — that have been employed by prairie residents in recent centuries. The sculptural remnants include a tepee ring composed of thirty-eight rocks, a square strip of over-turned sod and the concrete outline of a house's basement foundation.

Strongly influenced by the artistic movements of Minimalism, Conceptualism, Earth Works and *Arte Povera*, Moffat has followed a deliberate policy of situating her art in public places so that it might interact with the natural and constructed environment. Through her literal use of materials and space (the installation essentially functions as a three-dimensional drawing), she seeks to infuse her work with a social conscience. "Trace Elements refers to shelter and the transience of human habitation," she says. "It reflects my interest in architecture, archaeology, anthropology and the history of the prairies. My intention is to remind viewers of the connections between the past and present, and between indigenous and settler cultures."

By locating her installation next to Regina's meandering Wascana Creek, Moffat emphasizes the importance of water to human habitation on the arid prairies. The site also includes a grove of trees, which earlier inhabitants of this region would have used as a wind-break and fuel source. In pre-settlement days, Plains Indians led a nomadic lifestyle hunting the massive herds of buffalo which roamed the prairies. At each camp-site, Indian women would erect a series of tepees by draping sewn covers of tanned buffalo hide over a conical wood-pole frame. Heavy rocks would then be collected to weigh the tepees down. When the decision was made to break camp, the rocks were simply pushed aside, leaving behind a circular tepee ring. Protected as they are by provincial heritage legislation, these rings continue to dot remote regions of Saskatchewan.

Under the *Dominion Land Act* (1872), which governed the disposition of farm and ranch land on the prairies, Euro-Canadian settlers were required to meet certain conditions within a three year period in order to claim ownership of their homesteads. These conditions, which included cultivating a specified number of acres and erecting a fixed dwelling, placed an enormous financial burden on settlers. Lacking both money and a ready supply of lumber or stone, they resorted to building makeshift houses from strips of sod cut from the ground. With walls three feet thick, these houses were warm in winter and cool in summer. But they were dark and

Malgré l'utilisation inédite que fait Chambers de la vidéo, son installation pêche néanmoins par certains défauts. D'abord, le fait d'être confronté dès l'entrée à un projecteur vidéo/VCR, court-circuite l'imagination du visiteur et enlève tout son mystère à l'éclairage à la bougie. La dissimulation du projecteur aurait favorisé, il me semble, ce climat de mystère que l'auteur cherche tant à évoquer. De plus, l'image-vidéo qu'on voit sur l'écran est délimitée sur ses contours par des lignes trop franches qui contredisent le tremblement caractéristique d'une vraie flamme. Cela aussi affaiblit l'aspect de spectacle.

Si Chambers fait allusion au gîte dans *Fire Play*, Ellen Moffat, elle, en fait le sujet principal de *Trace Elements* (1994). Installée dans un jardin attenant à la galerie, l'installation réunit des restes d'éléments d'architecture liés à trois différents modes d'habitation des provinces des Prairies : la tente-tepee, la masure et le bungalow. Représentant ces trois lieux d'habitation, on trouve dans *Trace Elements* un arc de cercle de trente-huit roches ayant servi au lestage d'un tepee, une lamelle de gazon de forme carrée (masure) et des fragments de béton dessinant le contour d'une fondation de maison.

Fortement influencée par l'art minimal, l'art conceptuel, l'*arte povera* et les *Earth Works*, Moffat a résolument installé son art dans des lieux publics afin qu'il soit en interaction avec l'environnement bâti et naturel. Par l'usage qu'elle fait de l'espace et des matériaux de son installation (qui "fonctionne" comme un dessin à trois dimensions), elle cherche à imprégner son oeuvre d'une certaine conscience sociale. « *Trace Elements*, explique-t-elle, a rapport au problème du gîte et au caractère transitoire de l'habitation humaine. L'installation reflète ma profonde admiration pour l'architecture, l'anthropologie et l'histoire des Prairies. J'ai voulu faire un rappel des liens qui existent entre le passé et le présent, entre les cultures coloniales et indigènes. »

En situant son installation à proximité de Wascana Creek, Moffat met l'accent sur l'importance des sources d'eau dans cette région aride. Le site jouxte également une futaie, laquelle a probablement déjà servi de refuge en hiver et de source d'approvisionnement en bois de chauffage. À l'époque précoloniale, les Indiens des Prairies chassaient encore le bison et dormaient dans des campements de fortune, les tepees, dont les parois coniques étaient tendues de peaux tannées cousues ensemble. Ces toiles étaient lestées à leur base de grosses roches qu'on laissait sur place au moment de lever le camp. Une loi provinciale à saveur patrimoniale sert aujourd'hui à préserver ces legs indigènes et il est désormais interdit de déplacer les anneaux de roches qu'on retrouve encore épars au nord de la Saskatchewan.

Le *Dominion Land Act* (1872)—qui régissait l'exploitation des terres dans les Provinces des Prairies—exigeait des colons européens qu'ils cultivent et érigent, dans un court laps de trois ans, un nombre déterminé d'acres et de bâtiments. C'était pour eux un défi énorme. À court d'argent et de matériaux, ils eurent l'idée d'ériger les parois de leurs maisons à l'aide de lamelles de terre découpées à même le sol. De l'épaisseur d'environ un mètre, les murs ainsi constitués assuraient la préservation de la chaleur en hiver et la fraîcheur en été. Ils avaient l'inconvénient de retenir l'humidité et de favoriser les moustiques, surtout par temps pluvieux.

Au contraire de la géométrie toute simple du tepee et de la

dreary, and prone to insect infestations and severe leakage after rainstorms.

In comparison with the simple geometry of the tepee and sod house, the irregular outline of Moffat's bungalow foundation — which includes a front porch to greet visitors — connotes a degree of prosperity. But despite the relative sophistication of the house's architectural design, it is obviously a modest dwelling. So in all three instances she celebrates the ingenuity of everyday people in erecting structures to shelter them from the harsh prairie environment.

In researching her project, Moffat discovered no record of either First Nations or settler habitation on the site. The narrative she presents, therefore, is a fictional construct. Grounded equally in fiction is her decision to place all three sculptural remnants in the same geological strata of earth. It is as if she has excavated the tepee ring and sod strip and interlocked them with the bungalow's foundation (which, by virtue of being overgrown with grass, is itself reduced to the status of an historical artifact) in order to highlight the contribution made by the First Nations and settlers to Saskatchewan's development.

But history shows that the integration of the First Nations into Euro-Canadian culture was not as seamless as Moffat's installation suggests. While there were no "Indian Wars" as in the United States, there were armed conflicts between Plains Indians and Canadian authorities. As well, through the destruction of the buffalo, and the implementation of such assimilationist government policies as the *Indian Act* (1876) and the residential school system, settlers committed what amounted to an act of cultural genocide against the First Nations. In an interview, Moffat noted that she did not feel comfortable speaking for First Nations people on these injustices. But *Trace Elements* is weakened by her failure to acknowledge Saskatchewan's tragic settlement history.

With the recent proliferation of electronic mass media, we have truly become citizens of McLuhan's vaunted "global village". But by overwhelming our capacity to think and feel, electronic media lessen our ability to process information. Without some knowledge of the historical context of a given event we cannot understand what we are witnessing. In *Inside Outside*, both Ruth Chambers and Ellen Moffat emphasize the importance of studying the past in order to comprehend the present. Indeed, in each installation objects representing the past have a more fixed and tangible presence than those representing contemporary society. Just as Chambers' clay vessels are more substantial than her video projection of a flame, so too is Moffat's tepee ring more durable than her concrete bungalow foundation, which within a month was showing signs of weathering. As meditations on the evolution of human technology, *Fire Play* and *Trace Elements* heighten our awareness of humanity's vulnerability to shifting political, economic and environmental conditions. ■

Inside Outside
Rosemont Art Gallery
July 13—August 27, 1994

measure, le contour irrégulier d'une fondation de bungalow — qui dessine même l'emplacement d'un portique — suggère une habitation d'un certain niveau de prospérité. Sont donc représentés ici trois lieux d'habitations destinés aux classes communes des Prairies canadiennes.

Au moment d'ébaucher son projet, Moffat n'a trouvé sur le site aucune trace de campement indigène ou de construction des premiers colons. Son projet repose donc sur une fiction narrative, et sur sa décision de fixer dans une même strate géologique les trois groupes de modèles d'habitation. En les faisant se chevaucher, elle a peut-être voulu souligner le caractère commun de l'apport des Premières Nations et des premiers colons au développement de la Saskatchewan.

L'histoire révèle pourtant que l'acculturation des Premières Nations ne s'est pas faite aussi facilement que le suggère l'installation de Moffat. Bien qu'on ne puisse pas vraiment parler, comme cela s'est produit aux États-Unis, de "guerres indiennes", les conflits armés entre Amérindiens et milices canadiennes furent nombreux. Bien pire, à cause d'un système d'éducation exclusiviste, de l'extermination des troupeaux de bisons et de la mise en vigueur d'une politique d'assimilation forcée, les colons ont pratiqué à l'endroit des Premières Nations l'équivalent d'un génocide culturel. Bien que Ellen Moffat se dise non habilitée à pourfendre la cause des Amérindiens, son installation eut gagné à rappeler de façon plus précise les excès tragiques liés à l'histoire coloniale.

La prolifération des mass médias électroniques nous a récemment transformés en citoyens du *village global* que vantait McLuhan. Il arrive cependant qu'une sur-stimulation de nos facultés intellectuelles nous fasse perdre la capacité de mesurer la portée réelle des événements. En l'absence d'une perspective historique, il nous est souvent impossible de déchiffrer les informations qui nous parviennent. Avec *Inside Outside*, Ruth Chambers et Ellen Moffat mettent toutes deux l'accent sur l'importance de connaître le passé si nous voulons comprendre le présent. Dans chacune de leur installation, des objets représentatifs du passé tiennent plus d'importance que les objets contemporains. De la même façon que les vaisseaux de Chambers ont plus de substance que l'image vidéo, l'anneau de roches est plus durable que la fondation de béton, laquelle montrait des signes de vieillissement après seulement un mois. La réunion opportune de *Fire Play* et de *Trace Elements* nous instruit également sur le caractère aléatoire des contextes politique, économique et environnemental et les oeuvres stimulent notre réflexion sur la mécanique de l'évolution technologique. ■

Traduction : Roch Fortier

Inside Outside
Rosemont Art Gallery
13 juillet — 27 août 1994

NOTE :

1. Vandiver, *Pamela The Origins of Ceramics: Figurine Manufacture at Dolni Vestonice, circa 26,000 B.P.* The Studio Potter Vol. 20, No. 1. 1991, p. 4-9.