

Renaissance de la matière

Jean Dumont

Number 54, Winter 2000–2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9491ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Dumont, J. (2000). Renaissance de la matière. *Espace Sculpture*, (54), 49–50.

JANE IRWIN Recent works

PAULA GUSTAFSON

Jane Irwin's new sculptures are as disturbingly pleasing as discovering a long-horned black beetle crawling out of an elegant orchid. Her *Voodoo Love Venus*, for example, features a female torso modelled on the classical Greek statues of Aphrodite — a smooth perfection ruptured by giant rusted iron nails and plastic roses thrust into Venus's abdomen. It's a freaky conjunction, startling our sensibilities,

Jane Irwin, *Untitled, Twin Venus*, 2000. Mixed media. 68.58 x 59.69 x 55.88 cm. Photo: Courtesy of the artist.



Laurie Rolland, *Connective Mythus*, 2000. 20 x 60 x 7 cm. Photo: L. Rolland. Avec l'aimable autorisation de la Biennale nationale de céramique.

yet we can't help but be fascinated by the contrast of the beautiful and the monstrous.

Irwin's *Venus* series of sculptures, and a parallel, even more bizarre series of *Twin Venus* figures, were inspired by a recent visit to the Louvre and a side trip to view the weird anatomical specimens at the Fragonard Museum. The collision of two kinds of truth — the aesthetic beauty of the human body as depicted in polished marble and the "accidents of nature" preserved in glass jars — led Irwin to envision ways of depicting some of the conflicting aspects of the female experience, a topic the Vancouver artist first tackled in her 1995 exhibition, *Memoriam*. Writing about that body of work, Irwin noted that "we represent ourselves in very specific ways, and sometimes the foundations of these constructions crumble or break down to expose the truth inside. Our outwardly safe and pleasant exteriors can harbour strange and sometimes frightening memories, feelings, and desires."

Irwin's title for *Voodoo Love Venus* suggests that some blood ritual has occurred, perhaps an outpouring of violence and passion. Her artist's statement asserts that the figure's "centre of being has burst open to reveal" symbolic items "exploding forth from the thrill of desire;" an explanation that doesn't account for the piercing of rough metal into soft flesh. Could the red flowers also be restorative blooms masking the brutal pain of impaling?

Another Venus figure, *Rouge de la Nuit Venus*, is painted the deep dark red of Chanel "Rouge de la Nuit" lipstick. A compartment in the belly of the torso holds a medicine bottle containing a tube of the expensive lipstick. Here, Irwin employs lipstick "as a talisman of love," but the phallic shape of the casing and its placement are inescapable clues to a more complex reading about secret recesses in the female body and woman as receptacle.

Aberrant biology comes to the fore in Irwin's *Twin Venus* sculptures. In one untitled work, a female figure, split at the waist to form two upper torsos, is encased in a hoop-skirted ball gown constructed of rusty barbed wire. Neither individual nor complete twins, the sculpted bodies are trapped inside a skewed alliance, forever subservient to the other. The bitter prongs of the fencing wire surrounding the realistic figure(s) reinforces the notion of imprisonment, both within their physical affliction and as a consequence of their gender. Another work in this series features twinned figures apparently and armlessly embracing each other — or struggling to separate.

Looking at these sculptures, it's easy to assume they are plaster or porcelain. In fact, the delicately modelled and painted torsos are formed from the newspaper, flour, and water of papier mâché — a low-tech process that Irwin says she prefers because it allows her to create beauty from unpretentious substances and ordinary debris.

Jane Irwin: *Recent Works*
Third Avenue Gallery, Vancouver
September 2000

Renaissance DE LA MATIÈRE

JEAN DUMONT

« De la terre à cuire, que peut-on obtenir, sinon de revenir à l'origine et aux feux immémoriaux qui la firent... »

[FRANÇOIS HÉBERT]

Il est des pratiques humaines tellement profondément ancrées dans la tradition qu'il est bien difficile de poser aujourd'hui sur elles un œil libre et un regard neuf. C'est pourtant ce qu'a permis de faire, à propos des techniques de l'argile, la 9^e Biennale nationale de céramique qui s'est tenue récemment à Trois-Rivières, et ce n'est pas le moindre de ses

le temps mettait l'accent sur quatre artistes québécois de la relève, tandis que la soixantaine de participants à l'exposition parallèle, *Voyage autour de la terre*, faisait de l'art céramique l'équivalent d'un art postal. Cette diversité des âges et des identités était doublée de celle des productions et des techniques. D'un clin d'œil évident fait au métier traditionnel, aux formes et aux installations satisfaisant aux exigences les plus contemporaines, le parcours des expositions permettait



mérites. La mémoire historique des pratiques céramiques remonte à des millénaires. Les fouilles des archéologues nous ont livré des poteries, parfois peintes, datant de la culture élamite et vieilles de quelque 6 000 ans avant notre ère. Or, au-delà de cette histoire de l'argile comme « contenant », et des métiers et des techniques qui en ont découlé, la Biennale, sans renier ces acquis dus à la valeur d'usage, semblait faire signe à une mémoire beaucoup plus ancienne, enfouie sous l'histoire et qui, sans pourtant être nommée, venait inquiéter cette dernière. Celle d'un homme d'avant le temps, peut-être, imprimant sa main dans l'argile d'une grotte du Glaciaire, découvrant que la matière originelle était docile à son geste, et commençant à la modeler sans projet. Pour qu'à l'occasion d'une exposition, aussi bien conçue soit-elle, un tel « possible » ait émergé de nouveau, il faut bien que la pratique céramique elle-même soit en profonde mutation.

L'exposition-concours *Voyage* réunissait vingt-sept participants du Québec et de cinq autres provinces canadiennes. L'exposition-invitation *Machine à voyager dans*

enfin d'appréhender la céramique comme une pratique artistique à part entière.

Peut-être est-ce dû à la prise de conscience un peu trouble de cette mémoire originelle, au temps de la conception des œuvres ou à celui de leur réception, mais certaines ne peuvent manquer de frapper le spectateur, non par leur révélation d'un sens essentiel, mais plutôt par leur témoignage d'une sorte « d'essentiel » du sens. C'est le cas par exemple de *Full Circle*, de l'artiste ontarien Greg Sloane, œuvre qui fut d'ailleurs couronnée du prix de la Ville de Trois-Rivières. Même sans en connaître la genèse, on ne peut qu'être troublé par le type de réflexion que l'œuvre suscite sur les notions de plein et de vide. Une réflexion qui dérive immanquablement vers les notions de matière et d'espace, et donc vers les valeurs de l'originel et du temps. La forme générale peut rappeler celle d'une coupe, mais l'enfantement et les connexions, en son sein, des présences et absences de matière la font échapper à toute géométrie connue. Nous savons que cette pièce n'a pas valeur d'usage mais, dans le même temps, sommes intime-

ment persuadés que l'œuvre n'a pu naître que d'une nécessité qui nous concerne tous. Quand, après coup, on consulte le dossier de l'artiste, on apprend qu'après avoir été séparé de sa mère et de tout son passé biologique pendant près de quarante ans, il vient de renouer avec hier et avec le moule original de sa propre identité. L'œuvre ne fait donc qu'élargir aux limites de l'original de problème de l'origine. Et c'est sans doute pourquoi nous nous y sentons inclus.

Nombre d'œuvres affichent un curieux déplacement, un décalage entre le sens perçu et la perfection du métier et de la technique au moyen desquels pourtant il s'est exprimé. Cela ne va jamais jusqu'à la négation de ces spécialités, mais peut aller jusqu'à une sorte de volonté de faire oublier la matière même qu'elles mettent en œuvre. Nul ne peut affirmer devant *Le Rail*, de Paul Bogati, de Québec — « ... bref moment d'arrêt d'un périple millénaire durant lequel la roue a porté la civilisation humaine » —, que la matière en est l'argile. Mais que de métier, non proclamé, pour en arriver à cet oubli ! *Connective Mythus* et *AB Intra*, de Laurie Rolland, de Sechelt, Colombie-Britannique, participent du même esprit. Dans ces barques, symboles mythiques de passage et de salut, l'aspect de l'argile s'efface devant celui de la tige de roseau. Dans *Calm and Chaos Series*, de M. Bernadette Pratt, de Kingston, Ontario, c'est au contraire le sens d'aujourd'hui qui se dissimule derrière la très ancienne technique de pâte céramique égyptienne. En fait, le sens véritable est celui de la continuité entre l'aspect imprévisible et chaotique que prend la pâte surchauffée et le calme des éléments naturels que l'artiste y inclut.

Il faut noter aussi, parmi les preuves tangibles de la mutation de la céramique, la distance qui s'est établie entre la forme et le dessin ou le tracé qu'elle montre. Dans bien des cas, il faudrait d'ailleurs parler de matière et de récit, plus que de forme et de dessin, car les premiers impliquent la notion de temps. Mais ce qu'il faut retenir, c'est l'absence totale de hiérarchie entre les deux moyens d'expression. Aucun des deux n'est là pour servir l'autre mais, par contre, le lien qui les unit est indissociable. Comme l'est celui qui unit l'abstraction à la matière et la raison au sensible. Les œuvres de Marianne Fisher, de l'Ontario, et de Jeannie Mah, de la Saskatchewan, sont exemplaires de cette tendance.

Il est impossible, et c'est dommage pour les artistes, de mentionner tous les points d'intérêt de cette Biennale, mais il est indispensable de noter l'attention de plus en plus grande que les céramistes, particulièrement ceux de la relève, portent à la sculpture installative. Il faut dire que le travail de l'argile, la complicité directe entre la main et la matière et le moulage modifié, entre autres, apportent à la sculpture des possibilités ignorées, aussi bien de la sculpture par retrait que de celle par ajout. Cette intimité possible entre le corps et la matière ne peut que servir un art actuel qui s'inquiète de plus en plus des notions du même et de l'autre, du dedans et du dehors, et surtout de la limite parfois infime qui les sépare.

Alors j'ai noté parmi d'autres, au fil du parcours des deux expositions principales, quelques installations qui font taire la différence que certains s'acharment encore à faire, au seul nom de la technique, entre la céramique et la sculpture. *Separating blue from white*, de Roy MacDonald, Guelph, Ontario, l'amas d'assiettes brisées qui oblige à réfléchir sur le sens de la matière ouvrée. *Jusqu'à Gavrinis*, de Francine Prévost, Montréal, dont les îles échouées sur le plancher de la galerie semblent encore illuminées de l'intérieur par le feu originel qui les a mises au monde. *Le temps d'un lit*, d'Annie Pelletier, Sainte-Marthe-du-Cap, Québec, parce qu'entre autres, dans cette exposition qui lui est dédiée, sa céramique a su se faire dans son œuvre aussi discrète qu'efficace. *L'horizon des événements*, Simon Robert, de Québec, dans lequel les plumes de céramique ne sont révélées que par leurs ombres fragiles. Et enfin, *Intemporel*, de Tanya St-Pierre, de Québec, une installation-cauchemar et multimédia qui nous glisse insidieusement dans la tête l'idée que la vraie santé n'est peut-être pas ce que nous croyons. L'artiste, dans un texte qui accompagne son œuvre, et qui n'est pas un aveu, fait dire à son personnage : « Je suis née en enfer dans un énorme spasme de vivre. J'y vois très clair... »¹ ■

NOTE :

1. Les artistes de l'exposition *Voyage* ont été sélectionnés par Francine Potvin, céramiste et professeure à l'Université Concordia, Richard Purdy, artiste et professeure à l'UQTR, Barbara Silverberg, historienne et commissaire d'exposition. Richard Purdy était le commissaire de l'exposition *Machine à voyager dans le temps*.

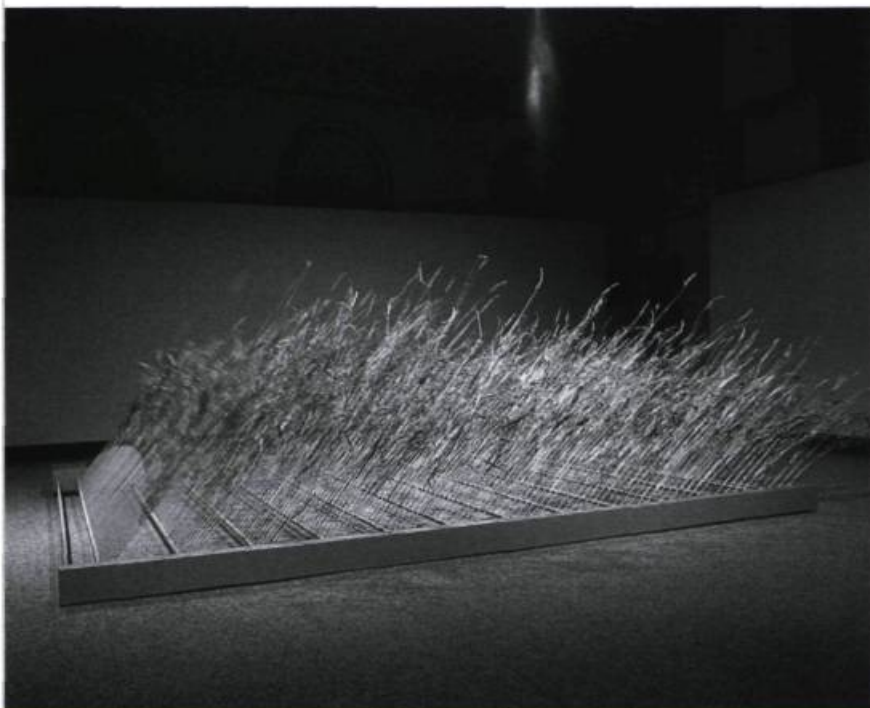
Lois Andison

TOMAS JONSSON

I get a disconcerting feeling when I look into the waters of Henderson Lake in Lethbridge, Alberta. Sitting on the dock, my feet dangling, I see the light play off the water in unfamiliar patterns. Something is wrong in the way the water moves, without cresting and only nudging the

Confined to an impossibly small enclosure in relation to the vast terrain it would naturally inhabit, the bear — the second one to do so, in fact — “malfunctions” and is reduced to a compulsive pacing back and forth, back and forth.

Camouflage II is an absurd recreation of natural processes. Ironically, it very closely resembles the elongated irrigation



Lois Andison, *Camouflage II*, 2000. Detail. Photo: Don Gill.

shore. These are not proper waves, and why this is so is clear when I'm told the lake is man made.

The same feeling returns when I look at Ontario artist Lois Andison's kinetic installation, *Camouflage II*, in the upper gallery at the Southern Alberta Art Gallery. Large stalks of wheat sway in uniform rows, as if blown by an unseen wind. Soon, it becomes apparent that it is not wind that drives the wheat to bend, but an elaborate system of motors and cogs contained within an 8' x 12' metal armature. Uniform rows of metallic chutes hold the grains in place. Like cattle hitched to yokes, the lifeless grasses can do nothing but kowtow to the endless rhythm of the machine.

The exhibit brings to mind another memory. This time I'm at the Calgary Zoo at age 12, watching the polar bears.

pivots that sustain the crop fields surrounding the city. What's frightening to consider is that this installation does not seem so far fetched a concept; some would no doubt find this way of looking at the “natural” appealing. Soon, as our parks and urban green spaces become more like amusement parks and nature malls, there might not be any alternatives.

A graduate of York University and Sheridan College, Andison has maintained a focus on integrating the mechanical with the organic and creating something that technology can mediate. In her work, Andison shows the reconstruction or emulation of natural processes and of forms of life. For *The House Project* (1994), Andison and nine other women artists each took over a room in a house to exhibit their works. Working with the dining room, Andison decided to create an installation referencing the association between the meat