

John Noestheden
Still Life

John Noestheden
Nature morte

Greg Beatty

Number 33, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9993ac>

[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). John Noestheden: *Still Life* / John Noestheden : nature morte. *Espace Sculpture*, (33), 31–34.



John Noestheden

Still Life

John Noestheden, *Still Life*, 1995. Aluminium, television set, vase of flowers, deer skull and antlers covered with a leather cone, carpenter's level / aluminium, téléviseur, fleurs, vase, crâne et bois de cerf recouverts d'un cône en cuir, niveau. 275 x 275 x 190 cm. Photo: Courtesy of the artist.

On occasion, sculptors do not concern themselves with the context in which their work will be displayed. They labour to produce an autonomous three-dimensional object which is then installed, depending on the circumstances, on a support surface as varied as a concrete or earth base, carpeted gallery floor or generic wood-block pedestal. In *Still Life*, John Noestheden evinces an awareness of this dichotomy in an intriguing installation in which he places four objects — a television set, a vase of flowers, a deer skull and antlers covered with a leather cone and a carpenter's level — on four tempered aluminium tables.

"The exhibition evolved from a convergence of several different influences," says Noestheden. "The fabricated aluminium tables derive from my experience living in industrial cities, and from a personal lineage of seven generations of Dutch furniture makers. Similarly, the static display of sculptural objects is informed by my fascination with still life and floral representations by such Dutch painters as Abrosius Bosschaert the Elder, Willem Kalf and Velvet Bruegel."

Upon entering the gallery, one is immediately struck by the size of the four tables. Each measures 3 ft. 4 in., and is set at a height of 4 ft.. The height of the average dining-room table, in contrast, is 29 in.. This discrepancy raises the notion of denial of access or, alternately, the assertion of authority through exclusionary means. In an interview, Noestheden confided that his design was inspired by childhood recollections of the altar table at a church where he served as an altar boy. The tables are constructed of tempered aircraft aluminium which has been heated, rolled and cooled to

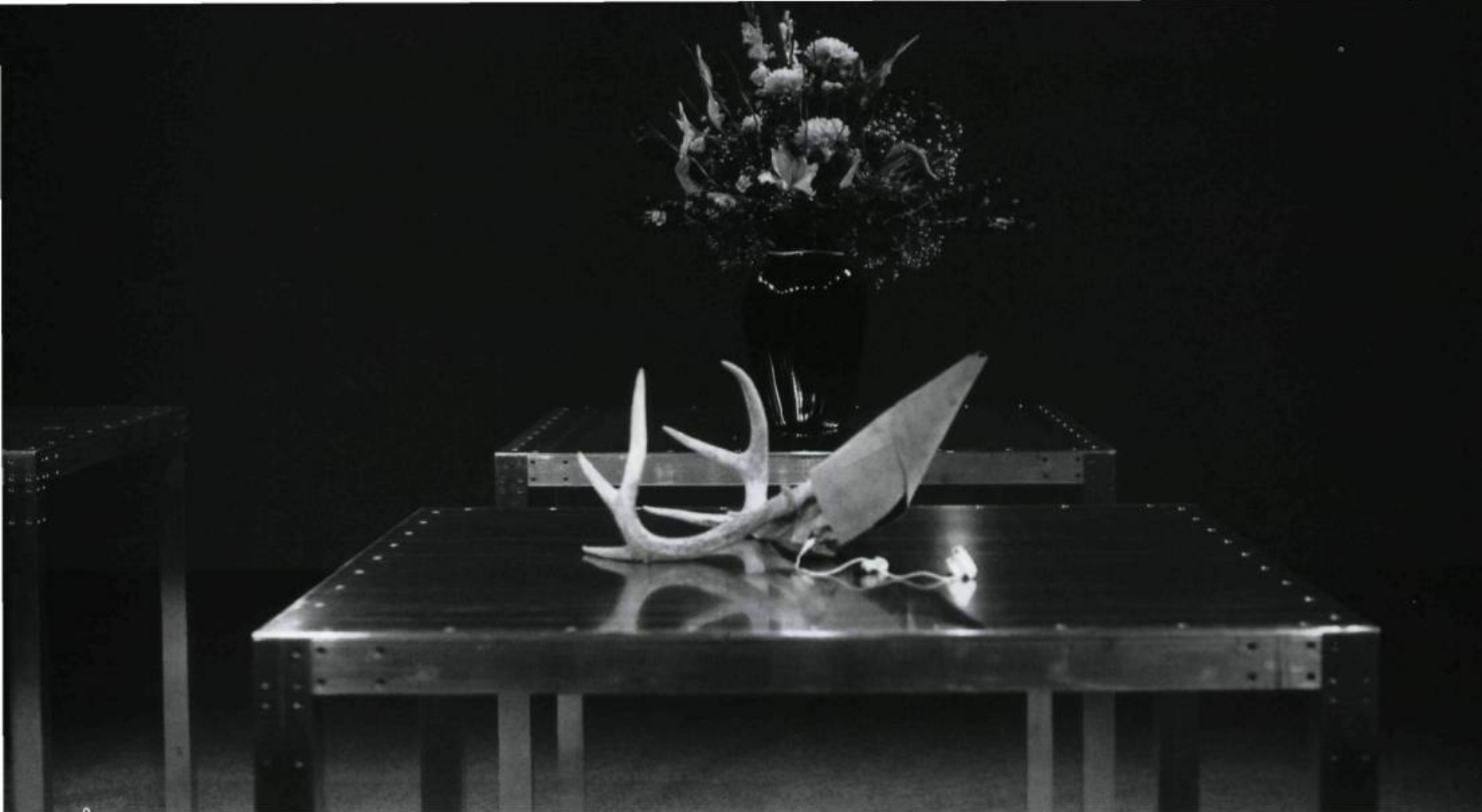
Nature morte

Greg Beatty

Il arrive parfois que les sculpteurs ne se préoccupent pas du contexte dans lequel leurs oeuvres sont présentées, concentrant plutôt leurs efforts à produire un objet tridimensionnel doté d'une existence propre. Éventuellement, l'objet sera déposé sur une base de béton, de terre, sur le plancher d'une galerie ou encore sur un simple socle de bois. John Noestheden, dans *Still Life*, témoigne de son intérêt pour cette problématique. L'installation est composée de quatre éléments : un téléviseur, des fleurs dans un vase, le crâne et les bois d'un cerf recouverts d'un cône en cuir, un niveau de charpentier, le tout posé sur des tables d'aluminium trempé.

Selon Noestheden, «l'exposition s'est développée à partir de plusieurs influences différentes. Les tables d'aluminium usiné trouvent leur origine du fait que j'ai vécu dans des cités industrielles et que je suis l'héritier de sept générations d'ébénistes hollandais. De même, la composition statique des objets témoigne de mon engouement pour les natures mortes et les représentations florales de peintres hollandais comme Abrosius Bosschaert l'Ancien, Willem Kalf et Bruegel de Velours».

En pénétrant dans la galerie, le spectateur est aussitôt frappé par les dimensions des quatre tables : chacune mesure 1,02 mètre carré et s'élève à 1,23 mètre du sol (en comparaison, la hauteur moyenne d'une table de salle à diner est de 74 cm). Cet écart introduit une notion tantôt d'inaccessibilité, tantôt d'exclusion par l'affirmation d'un pouvoir. Noestheden confiait, lors d'une entrevue, que leur conception lui avait été inspirée par le souvenir de l'autel dans l'église où il officiait comme enfant de chœur. Elles sont



enhance its tensile strength. From a distance, the aluminum tables appear flawless. But careful study reveals an assortment of imperfections in the lustrous silver/grey metal- scratches, scrapes, dents, even cloudy bands of colour. These marks, which are a result of both the manufacturing process and Noestheden's studio work, are valued by the sculptor as part of each table's history. Bathed in bright gallery lights, the table tops resemble the famous "white-on-white" abstract paintings of former Regina Five member Ronald Bloore.

At the heart of Noestheden's installation strategy is the dialogue which exists between the tables and the sculptural objects. In *Still Life*, the conflict between technology and nature is of paramount importance. While Noestheden considers the tables to be warm and comforting, their uniform construction, which extends even to the insertion of a set number of fourteen rivets in each leg, suggests a degree of clinical precision associated with technological processes in post-industrial society. This impression is reinforced by a thermometer attached to the deer skull and antlers. The steady state of its digital display, which fluctuates in a small range around 70.6° F., emphasizes the extent to which humanity regulates the built environment. The irregular dimensions and textural and chromatic diversity of the organic components, in contrast, reflect a more random design process based on evolution and natural selection. With regard to the flowers, their scent offers a non-visual form of information exchange which is at odds with the sterility of most modern institutional environments. While not concerned with the specific symbolism associated with each flower (the lily as a symbol of purity, for example), Noestheden is intrigued by the Western cultural practice of using gifts of what are essentially plant genitals to articulate human emotions such as love, sympathy and contrition. This incongruity is underscored by the deer skull and antlers, which serve as a facsimile

construites en aluminium trempé, le même dont on se sert pour fabriquer des avions. Le métal a été préalablement chauffé, roulé, puis refroidi afin d'augmenter sa force de tension. Vues de loin, les tables semblent parfaites, mais en les observant de plus près, on constate que leur surface lustrée gris argenté recèle une série d'imperfections : éraflures, stries et creux, de même que des bandes laiteuses de couleur. Ces traces proviennent non seulement de l'usinage mais aussi du travail en atelier de Noestheden. Pour l'artiste, elles sont importantes car elles font partie intégrante de l'histoire de chaque table. Éclairées par la lumière vive et directe de la galerie, les surfaces rappellent les célèbres peintures abstraites "blanc sur blanc" de Ronald Bloore, membre du défunt groupe "Regina Five".

Dans *Still Life*, le conflit entre la technologie et la nature est primordial. Le dispositif d'installation établit un dialogue entre les tables et les objets sculpturaux. Et bien que Noestheden considère les tables comme étant chaleureuses et réconfortantes, l'uniformité de leur fabrication, qui va jusqu'à inclure dans chaque pied un nombre égal de quatorze rivets, suggère un niveau de précision clinique propre à la société post-industrielle. Cette impression est accentuée par la présence d'un thermomètre relié aux bois du cerf. L'affichage numérique continu de la température, qui tourne autour de 70,6° F, met l'accent sur les moyens que les gens déploient pour contrôler parfaitement leur environnement intérieur. À l'opposé, les dimensions irrégulières, de même que les variations de couleurs et de textures des éléments organiques, présentent des configurations plus aléatoires issues de l'évolution et de la sélection naturelles. Dans le cas des fleurs, l'odeur transmet une information non visuelle qui contraste avec l'atmosphère aseptisée de la plupart des institutions contemporaines. Bien que Noestheden ne s'attarde pas particulièrement aux symboles associés à chaque fleur (par exemple, la pureté du lys), il s'étonne de la pratique occidentale qui, pour exprimer une émotion humaine telle que l'amour,

John Noestheden, *Still Life*, 1995. Detail of the installation. Photo: Courtesy the artist.

for the "trophy head" a hunter mounts on the wall to boast of his bravery and skill with a gun.

The overall impression one receives when viewing the installation is that of silence. The TV is outfitted with a set of rabbit ears and a remote control but, because it is not plugged in, it cannot operate. By interfering in the process by which signals transmitted over the airwaves are received by the rabbit ears and converted into images and sound, Noestheden comments critically on the role of television in our society. While TV does offer viewers an insight into the world which exists beyond the limited range of their senses, the dislocation which accompanies this sensory extension leaves us vulnerable to misinformation and manipulation. Unable to access the dynamic programming offered by local TV stations, gallery visitors were reduced to watching their own ghost-like reflections on the silent screen. Similarly, the cut flowers have been removed from their environment and will soon die. The leather cone which covers the deer skull performs an equivalent silencing function, shielding us from the desiccated reality of death. In this sense, the cone does serve as a form of self-censorship. But it was not Noestheden's intention to shock viewers. Rather, he wanted to establish death as a natural part of life, in which the deer's flesh and, ultimately, its bones, would be used to nurture other plant and animal life. It might even be argued that the measures which were taken to preserve the flowers in the gallery during the month-long exhibition, such as adding special chemicals to the water and trimming away dead matter, mimic those which hospitals employ to prolong the lives of terminally-ill patients.

In assembling the various components for *Still Life*, Noestheden relied heavily on the work of other designers and artisans. The aluminum was delivered from the mill already cut into sheets and bars. The only work he did prior to building each table was to clean the grease from the aluminum and remove metal burrs. Similarly, the flowers were selected and arranged by a professional florist. The television was manufactured by General Electric. In contrast to the earlier "cabinet model" television set, which functioned as a piece of furniture as well as an electronic communications device, this model has been stripped of all design elements extraneous to the transmission of visual and aural information. The precision of its design echoes the minimalistic approach Noestheden takes to furniture construction. In this regard, he lists Richard Serra, Donald Judd, Sol LeWitt and Joseph Beuys as important influences in his art work. The design of the organic components in this exhibition are no less precise. But instead of being driven by consumer demand, design parameters in nature are determined by the demands of the environment. The contrast between the General Electric television, which as a 1994 model is probably already obsolete, and the more fixed design of the flowers and deer skull, speaks to the relentless struggle of industry to create demand for new products instead of simply satisfying legitimate human needs. As an icon of conspicuous consumption in Western culture, the TV set is an appropriate object for Noestheden to include in an installation inspired by 17th century Dutch still life painting. Such painting, after all, was used as a means of displaying wealth — furniture, fine cutlery and glassware, and foodstuffs — in Dutch society.

The carpenter's level is the least conspicuous of the sculptural objects employed by Noestheden. Like the thermometer, it attests to the regulated nature of our built environment. In the case of the level, this precision is attributable to the technical skill not only of Noestheden as a furniture maker/sculptor, but also the aluminum manufacturer and even the builder of the gallery itself. As scientific instruments, both the level and the thermometer reinforce data collected by the viewer's senses — namely, that the table is as flat as it looks and that the gallery temperature is as constant as we perceive it to be. Having said that, however, the thermometer does function as an index of the viewer's presence in the gallery as its

la sympathie ou le regret, consiste à offrir en cadeau... les organes génitaux d'une plante. Cette incongruité est aussi soulignée par le crâne et les bois du cerf, fac-similé des "trophées" que les chasseurs accrochent au mur pour rappeler leur courage et leur habileté.

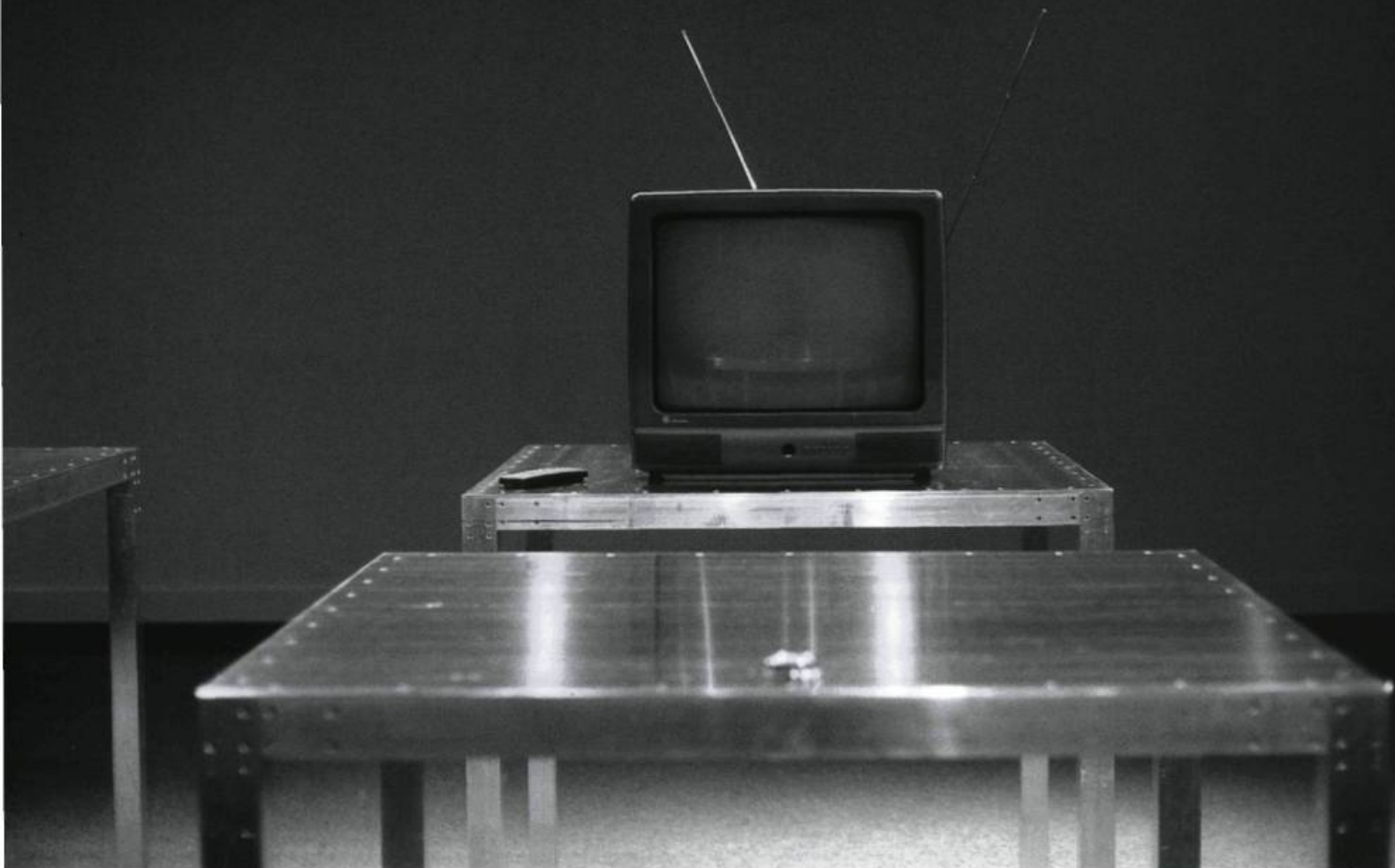
L'impression que l'on ressent devant cette installation est une de silence. Le téléviseur qui est équipé d'antennes et d'une télécommande, ne peut fonctionner car il n'est pas branché. En intervenant dans le processus par lequel les signaux, transmis par ondes, sont captés par les antennes puis reconvertis en sons et images, Noestheden formule un commentaire critique sur le rôle de la télévision dans notre société. Cette dernière offre aux téléspectateurs une vision du monde qui s'étend bien au-delà de ce que leurs sens peuvent percevoir. Le bouleversement qui accompagne ce prolongement sensoriel les rend vulnérables à la manipulation et à la désinformation. Dans la galerie, comme les visiteurs n'ont pas accès à la programmation régulière de la station locale, ils en sont réduits à regarder leur propre reflet fantomatique sur l'écran silencieux. De même, les fleurs arrachées à leur environnement, vont bientôt mourir. Quant au cône en cuir qui recouvre le crâne du cerf, il joue également un rôle dans ce monde du silence : il nous protège de ce dessèchement qui accompagne la mort. D'une certaine manière, le cône devient une sorte d'auto-censeur face à la mort.

Noestheden n'a nullement l'intention de choquer le spectateur; il tente plutôt de démontrer que la mort est une composante naturelle de la vie. La chair et, éventuellement, les os du cerf nourriront d'autres plantes, d'autres vies animales. À bien des égards, les interventions de l'artiste pour bien conserver les fleurs durant le temps de l'exposition, — ajouter à l'eau des produits chimiques et enlever les éléments fanés —, s'apparentent aux mesures adoptées dans les hôpitaux pour prolonger la vie des patients en phase terminale.

En rassemblant les divers éléments de *Still Life*, Noestheden a su utiliser le travail d'autres artisans et créateurs. L'aluminium était livré de l'aciérie déjà coupé en feuilles et en barres. Il ne restait qu'à nettoyer la graisse et à retirer les ébarbures. Les fleurs, elles, étaient choisies et arrangées par un fleuriste professionnel. General Electric avait manufacturé le téléviseur. Le modèle de style "cabinet" qui, à l'origine, servait à la fois de mobilier et d'appareil électronique de communication, a été épuré des éléments décoratifs qui n'avaient aucun rapport avec la transmission des informations visuelles et sonores. La sobriété et la précision de Noestheden rappellent l'approche minimaliste. Celui-ci, d'ailleurs, reconnaît Richard Serra, Donald Judd, Sol LeWitt et Joseph Beuys comme des influences majeures dans sa démarche de création.

Dans cette exposition, la forme des éléments organiques est également d'une extrême précision. Mais les configurations formelles que l'on trouve dans la nature sont dictées par l'environnement et non par les désirs des consommateurs. Le contraste manifeste entre la forme du téléviseur — un modèle 1994, déjà désuet — et celle plus permanente des fleurs et du crâne, témoigne de la lutte implacable que se livre l'industrie pour créer une demande de nouveaux produits au lieu de satisfaire les besoins essentiels. Le téléviseur, symbole de la consommation effrénée dans la culture occidentale, est tout à fait approprié dans cette installation inspirée des natures mortes hollandaises du XVII^e siècle. De tels tableaux, en effet, servaient à étaler l'opulence et la richesse : mobilier, fine coutellerie, verre taillé et denrées alimentaires qu'on retrouvait dans la société hollandaise du temps.

Par ailleurs, l'utilisation du niveau de charpentier comme élément sculptural s'avère moins évidente. À l'instar du thermomètre, il signale l'ambiance contrôlée de nos espaces intérieurs. Ici, la précision du niveau renvoie non seulement à l'habileté technique de Noestheden, sculpteur/concepteur de mobilier, mais aussi à celle du fabricant d'aluminium et même de l'entrepreneur qui a construit la galerie. En tant qu'instruments scientifiques, le niveau et le thermomètre viennent renforcer les informations captées par les sens des spectateurs. Ces derniers reçoivent la confirmation que la surface de la table est bien aussi plane qu'elle leur apparaît et que la température demeure constante. Le thermomètre sert aussi d'indicateur de présences à l'intérieur de la



John Noestheden,
Still Life, 1995. Detail
of the installation.
Photo: Courtesy the
artist.

digital reading is marginally influenced by human body heat and respiration. Viewing the tables within the context of western Canadian artistic practice, their flatness is suggestive of the prairie landscape. Indeed, the words "flat as a table top" are often used to describe prairie topography, and abstract artists in Saskatchewan such as Otto Rogers and William Pehudoff regularly use a simple line to represent the horizon. But in a landscape with a strong horizontal character, verticals such as trees, telephone poles, grain elevators and office towers take on added importance. With this knowledge in mind, Noestheden's sculptural objects serve as signifiers of the isolated vertical elements we encounter as we move through the prairie landscape.

While each table functions as an independent sculpture, viewers should be aware of the interrelationships which exist between them. Most prominent in this regard are the "square within a square" configuration of the installation, the reciprocal reflection of each table's contents on the burnished surface of the other tables, and the crucifix form which is defined in negative space between the tables. The last interrelationship recalls Noestheden's original inspiration for this installation in his experience as an altar boy in church. Far from exalting organized religion, however, Noestheden seeks to articulate a new spirituality incorporating elements of technology and nature that will enable humanity to live in harmony with other life-forms on this planet. ■

Rosemont Art Gallery
Regina, Saskatchewan
March 8 - April 1, 1995

galerie puisque la respiration et la chaleur des corps font varier légèrement le censeur numérique. Dans le contexte de la pratique artistique de l'ouest canadien, la planéité des tables suggère le paysage des Prairies. L'expression "plat comme le dessus d'une table" est souvent utilisée pour décrire la topographie de la région. D'ailleurs, certains artistes abstraits de la Saskatchewan, comme Otto Rogers et William Pehudoff, utilisent souvent une simple ligne pour représenter l'horizon. Dans un environnement à forte prédominance horizontale, les verticales telles les arbres, les poteaux téléphoniques, les silos à grain et les tours à bureaux prennent une importance accrue. En cela, les objets sculpturaux de Noestheden représentent bien ces éléments verticaux isolés qui se dressent dans les Prairies.

Bien que chaque table fonctionne comme une sculpture autonome, les spectateurs doivent être conscients de leurs relations réciproques : la configuration générale de l'installation qui constitue "un carré dans un carré", la réflexion des objets d'une table sur la surface polie des autres, ainsi que le vide cruciforme délimité par l'espace entre les tables qui renvoie à l'expérience de Noestheden comme enfant de chœur. Une expérience qui est l'une des sources d'inspiration de l'installation. Toutefois, loin de vouloir exalter la religion conventionnelle, Noestheden cherche à définir une nouvelle spiritualité qui intègre la technologie et la nature, permettant ainsi aux humains de vivre en harmonie avec les autres formes de vie sur la planète. ■

Rosemont Art Gallery
Regina, Saskatchewan
8 mars - 1^{er} avril 1995