

Debbie O'Rourke

The power of transformation

Debbie O'Rourke

Potentialités de la mutation

Virginia MacDonnell Eichhorn

Number 43, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9682ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

MacDonnell Eichhorn, V. (1998). Debbie O'Rourke: *The power of transformation* / Debbie O'Rourke : potentialités de la mutation. *Espace Sculpture*, (43), 13–17.



Potentialités de la mutation **The power of transformation**

Virginia MacDonnell

Debbie O'Rourke, *Hanging Garden*, 1995. Three silk panels, each 40 inches wide by a maximum of 11 feet long/Trois écrans de soie, chacun mesurant 101,6 cm de largeur et d'une longueur maximale de 3,35 m. Installation shot with *Shed Skins*. Photo: Debbie O'Rourke.

Au troisième étage du Musée Royal de l'Ontario, on peut voir la reconstitution d'une sépulture égyptienne de l'ère pré dynastique. Le corps, qui a été momifié de façon naturelle par les sables arides et secs, repose sur le côté, les jambes repliées, les mains sous la tête. La famille du défunt a déposé autour de lui des poteries remplies de nourriture et de liquide qui vont lui permettre de se nourrir dans l'au-delà. En tournant le coin, on découvre des sculptures en bois gravées et peintes, placées dans la tombe du roi Mentuhotep II, pour également l'accompagner dans son autre vie. Plus loin, d'autres créatures momifiées : des humains, mais aussi des chats, des faucons, des alligators et des gazelles. Dans l'Égypte ancienne, on croyait que tous les êtres possédaient une âme et recelaient une part du dieu ou de la déesse avec lequel ils étaient liés. Le soin accordé au travail de momification garantissait que les animaux étaient préparés à l'au-delà autant que l'étaient les humains. Dans une autre salle, on trouve des stèles romaines peintes : des portraits, simples et naturalistes, illustrant le défunt. D'une facture quelque peu maladroite, ils présentent un souvenir touchant du disparu.

De nos jours, nous avons tendance à considérer ces artefacts comme des curiosités, comme les vestiges de cultures «obsédées» par la mort.

On the third floor of the Royal Ontario Museum (ROM) in Toronto, is a reconstruction of a pre-dynastic burial site in Egypt. The body, which was mummified naturally by the dry, arid sands, lies on its side, legs bent, hands under the face. Placed by his family around him are clay jars—containing the food and drink which would nourish him in the afterlife. Turn the corner and you will come upon the carved and painted wooden sculptures that were placed in the tomb of King Mentuhotep II, to accompany him into the afterlife.

Further along one encounters mummified figures—not just humans but cats, falcons, alligators and gazelles. In ancient Egypt, all beings were believed to possess a soul and some part of the god or goddess with whom they were associated. The care taken in the mummification process insured that the animals were as prepared for the afterlife as the humans were. In another gallery are Roman stele paintings—portraits depicting the recently deceased. These portraits are simple and naturalistic. They are striking in their (disingenuousness) and bespeak fond remembrance of the one who has passed on.

As modern viewers we tend to regard these displays as curiosities, remnants of cultures which were "death-obsessed". We look with a

Nous les observons avec une sorte de fascination macabre, tout en se sentant éloignés de toute cette mise en scène, bien sécurisés au sein de notre civilisation moderne et pragmatique. Mais une telle distance existe-t-elle réellement entre les cultures anciennes et modernes? Jusqu'à quel point avons-nous évolué dans notre compréhension de la vie, de la mort, et du lien qui les unit?

Dans la salle des costumes du musée, une section entière de l'ère victorienne est consacrée aux rituels funèbres. À cette époque, tous les moments de la vie étaient ponctués d'une série d'interdits reliés au deuil. Certains chapeaux, ou autres types d'accessoires et de bijoux ne pouvaient tout simplement pas être portés avant qu'un certain temps ne fût écoulé. Les personnes en deuil portaient souvent des talismans confectionnés avec les cheveux du disparu, maintenant ainsi «vivante» une partie de lui. Ces rites, qui avaient cours il y a à peine un siècle, sont désormais perçus par plusieurs comme étant le fruit d'une pure sensiblerie.

Il n'était pas rare cependant, il y a de cela trente ou quarante ans, de renoncer au salon funéraire et d'exposer le défunt dans la «pièce avant» de la maison familiale. Si l'on comprend les raisons, notamment sur le plan sanitaire, qui ont amené à remplacer cette pratique par celle de la maison funéraire, il y a tout de même quelque chose de froid et de distancé dans notre nouvelle approche. Plutôt qu'accompagner un ami ou un membre de la famille durant ses derniers jours, il nous faut désormais l'honorer à heures fixes (généralement en après-midi ou en début de soirée), perdant ainsi une occasion privilégiée d'intimité lors de l'épreuve du deuil.

Toutes nos pratiques funéraires se sont ainsi radicalement transformées. Notre société a voulu s'immuniser contre la mort. Collectivement, nous nions cette réalité inéluctable en recourant à des cosmétiques, à des crèmes pour la peau — les parfums arborant des noms tels «Perle de jeunesse» —, à des chirurgies esthétiques, allant même jusqu'à utiliser la cryoconservation. Nous essayons de contrer le vieillissement, d'effacer nos imperfections physiques et, désespérément sans doute, de conjurer notre fin ultime.

Mais des événements sont survenus depuis lors qui nous obligent à composer avec la mort : premièrement, le sida qui s'est abattu brutalement sur la jeune génération. Des individus qui auraient dû vivre encore trente, quarante ou cinquante ans, ont été fauchés en leur prime jeunesse par ce fléau des temps modernes. Deuxièmement, l'importante dégradation environnementale qui va s'accroissant — trous dans la couche d'ozone, dévastation des forêts tropicales, pénurie d'eau potable, toxicité croissante des sols — démontre que les humains, en tant qu'espèce, font apparemment tout ce qu'ils peuvent pour s'assurer de ne pas survivre. Les répercussions de cet environnement contaminé font craindre irrémédiablement pour chacun des habitants de la planète.

Dans l'œuvre de Debbie O'Rourke, intitulée *Milkweed Patch*, le papillon devient une métaphore visuelle symbolisant l'humanité : il nous fait prendre conscience des conséquences de la dégradation généralisée à laquelle nous soumettons la planète. Par ailleurs, sur un mode plus personnel, l'œuvre se fait élégie soulignant la disparition de plusieurs amis de l'artiste, morts du sida. Le style de O'Rourke est unique et percutant, combinant des formes anthropomorphiques stylisées et élégantes à des illustrations de type scientifique issues du tournant du siècle. Un travail qui pointe les dichotomies entre science et nature, entre intuition et connaissance empirique.

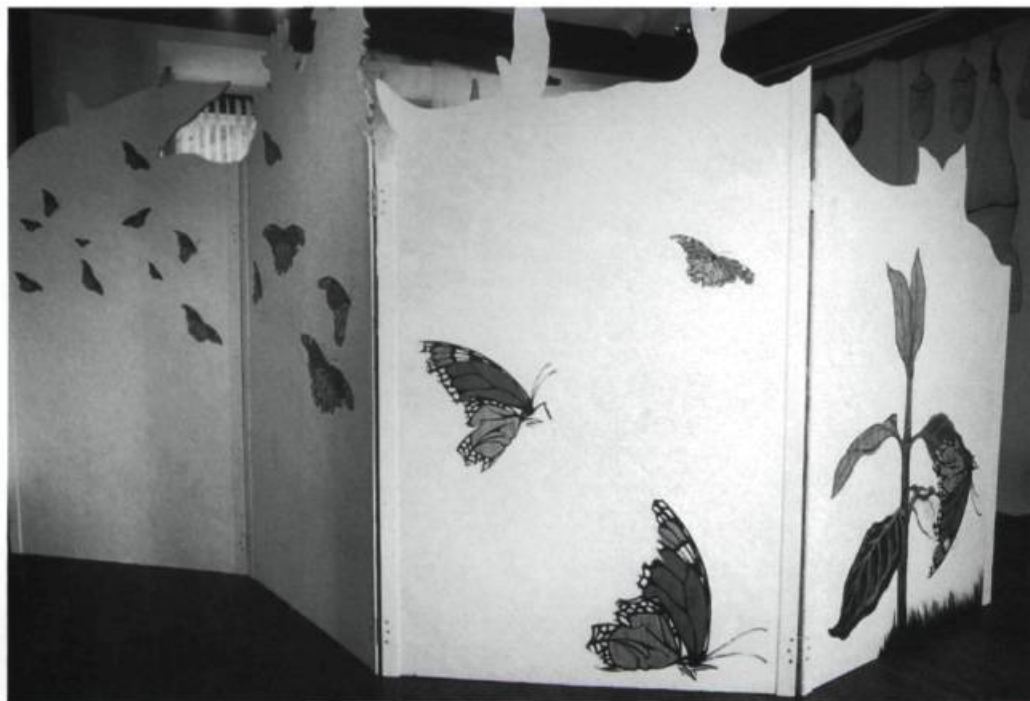
Élaborée durant plus de cinq ans, l'installation utilise les divers stades de vie du papillon monarque «pour exprimer l'intensité de



somewhat macabre fascination but feel distanced from these displays, safe in our modern, pragmatic society. But is there really such a distance between ancient and modern cultures? How much have we evolved in our understanding of life, death and the connection between the two?

In the ROM's costume gallery there is an entire section, part of the Victorian display, which is devoted to the rituals of mourning. During that era all areas of life were regulated by prescribed mourning periods—certain hats, types of stationery and jewellery could only be worn or used after certain time periods had elapsed. Mourners often wore jewellery made from the dearly-departed's hair, thus keeping a bit of him/her "alive". This happened only a century ago—yet now it strikes many people as being unduly maudlin. Only three or four decades ago, it wasn't uncommon to forego a funeral parlour, and instead to "lay out" the one who had died in the "front room" of the family home. Although we can understand why—in light of health considerations—this practice was replaced

Debbie O'Rourke. *Abandoned Pupae*, 1995. Painted silk and wood/Soie peinte et bois. Installation shot, with wood-carvings. Variable: 7 feet by 10 feet/2,13 x 3,04 m approx. Photo: Debbie O'Rourke.



Debbie O'Rourke, *Return/Milkweed Patch*, 1991-1995. Four plywood panels, each 4 feet wide by varying heights up to 7 feet. Hinged together, free-standing / Quatre panneaux de contreplaqué reliés les uns aux autres, chacun mesurant 1,21 m de largeur et s'élevant à une hauteur maximale de 2,13 m. Photo : Debbie O'Rourke.

Debbie O'Rourke, *Club*, 1995. 35 inches long. Photo : Debbie O'Rourke.

chacun de ces courts moments. L'œuvre confère ainsi une importance égale à tous les stades de vie, et la mort devient tout simplement une partie du cycle¹. Les mutations du papillon rappellent les phases vécues par les sidéens, tout en signalant par ailleurs l'espoir nourri par l'artiste que ces gens puissent trouver du réconfort et de la beauté lors d'une étape ultérieure au cours de leur existence.

Return/Milkweed Patch est une vaste installation composée de quatre feuilles de contreplaqué. Sur un côté, des monarches volent sur une surface blanche indéfinie le long de trois panneaux. Le panneau final montre la destination des papillons : un plan de laiteron où se tient un monarche solitaire, se reposant et se confondant avec l'une des feuilles de la plante. L'aspect austère de la paroi contraste violemment avec l'endos où l'on voit une sorte de jardin surréel, luxuriant et très coloré. Des chenilles disproportionnées rampent parmi des plants de laiteron s'élevant à plusieurs pieds de hauteur, tandis que deux êtres apparemment humains — peut-être un homme et une femme —, se terrent derrière la végétation comme s'ils

by our current modern funeral home tradition, there is something sterile and distancing in our new practice. Now, instead of seeing our friend or family member through his/her last days, we may only mourn during set hours (2-5pm and 7-9pm usually) thereby losing the opportunity for intimacy and the personal in the mourning process.

Undoubtedly our mourning rituals have metamorphized. We are a society that has insulated itself from death. Collectively, we deny the reality of this inevitable event with cosmetics, skin creams, plastic surgery, and the extremes of cryogenics—even perfumes bear names like "Youth Dew". We try to banish aging, hide our physical imperfections and, ultimately, perhaps desperately, try to stave off our impending demise.

But things have happened within our society which are forcing us to deal with death: first, the AIDS crisis, which has hit hardest a young generation. People who should have lived another 30, 40 or even 50 years were struck down by this modern-day plague while in their prime. Secondly, the gross environmental degradation which is occurring—from holes in the ozone, to devastation of rainforests, lack of clean water, and the increasing toxicity of soil—indicates that humans as a species are seemingly doing all they can to ensure that they do not survive. The repercussions of our degraded environment threaten everyone who inhabits this planet.

Debbie O'Rourke's *Milkweed Patch* uses the Monarch butterfly as visual metaphor for humankind, and warns against the consequences of the environmental degradation to which we are subjecting the planet. On a more personal level however, it is also an elegiac work which speaks about the loss (due to AIDS) of many of the artist's friends. Her unique artistic style is striking, characterized by the combining of elegant and stylized anthropomorphic forms with turn-of-the-century scientific illustrative techniques. As such, O'Rourke's work addresses the perceived dichotomies between science and nature, and between intuition and factual knowledge. This installation, which has been over five years in the making, uses the various stages of the Monarch butterfly lifespan "... as the vehicle for expressing the intensity of this compression of life experience. The resulting installation gives equal weight to all life stages. Death is merely one part of the cycle."¹ As such, the transformation of the butterfly from one state of being to another recalls the changes experienced by an AIDS sufferer, but also references the artist's hopes that these people find peace and beauty in their next state of being.

Return/Milkweed Patch is comprised of four plywood panels. On one side of this large, freestanding installation, numerous Monarchs are depicted flying across three panels, upon an indeterminate white surface. The final panel shows the butterflies' destination—a single milkweed plant upon which rests a solitary Monarch, balanced upon and integrated with one of the plant's leaves. The austerity of the one side is in great contrast to the lush and deeply coloured reverse side of the installation. These panels depict a somewhat surreal garden scene. Amongst milkweed plants standing several feet tall, are caterpillars longer than a human arm crawling around, and two quasi-human beings—perhaps one male, and one female, hiding behind the milkweeds as if inhabiting a distorted Garden of Eden. The colours used are tropical and the markings on the anthropomorphs seem somehow tribal.

Yet the images on both sides of this structure—despite their differences—bespeak a similarity in their tone which implies both fragility and vulnerability. The Monarchs on the one side seem somehow

habitaient un jardin d'Éden dénaturé. Les couleurs sont tropicales et les signes peints sur les formes anthropomorphiques ont quelque chose de primitif. Malgré leur traitement assurément fort différent, les imageries recto verso offrent une certaine similarité en évoquant toutes deux les notions de fragilité et de vulnérabilité. Les papillons ont l'air quelque peu perdus — où est le ciel bleu? l'herbe? le soleil? Vers où s'envolent-ils? —, tandis que l'unique plant de laiteron s'avère certainement trop petit pour accueillir et nourrir la multitude de papillons qui se dirigent vers lui. Ces êtres sont condamnés, comme le sont les figures dans la jungle, sur l'autre côté, avec leurs bras ballants, sans protection, à la fois vulnérables et réceptifs.

Trois sculptures en bois sont posées sur le sol face au panneau représentant le laiteron. Il s'agit de branches d'arbres et de troncs peints qui font penser à des chenilles, soit l'un des stades de mutation du monarque. Massives et rugueuses, les formes semblent torturées comme si elles se débattaient contre elles-mêmes, notamment celle intitulée *Twisted Oak*. Ces pièces, élaborées sur le plan iconique de manière précise et scientifique, pourraient constituer un commentaire sur la «recherche» scientifique menée afin de trouver qui sont les «candidats» au sida. Beaucoup d'informations, souvent contradictoires, ont été véhiculées — par exemple, lors d'une récente exposition de General Idea, on pouvait voir une annonce extraite d'un journal affirmant que «les rapports sexuels non protégés ne causent pas le sida» —, laissant plusieurs personnes mal informées, confuses et désespérées, surtout durant les premières années où la maladie a commencé à se répandre. En outre, plusieurs études scientifiques sur le sida ont cherché à identifier quel groupe social était le plus vulnérable, ce qui a amené certaines personnes à croire qu'elles n'avaient pas besoin de se «protéger», augmentant ainsi leurs risques d'être atteintes. De telles pratiques ont aussi incité des gens à initier des campagnes haineuses, affirmant que le sida était la conséquence de modes de vie dégénérés. Toute connaissance scientifique au sujet du fléau a semblé au début fragmenter des groupes d'individus dans notre société; et, loin de se concentrer sur les moyens possibles de guérison, l'on s'est plutôt acharné à distribuer des «blâmes».

L'une des sculptures de O'Rourke s'intitule *Club*. Elle présente une forme de chenille entourant une pièce de bois et jouxte un fragment de crâne. Ce travail évoque la mort, la violence et la perte de vitalité. Bien que les objets soient issus du même élément, on note une séparation très nette entre eux, indiquant qu'il y a dysharmonie et division dans la nature, là où il devrait y avoir unité. Une métaphore peut-être sur la détresse actuelle de plusieurs sidéens et la



lost — where is the blue sky? The grass? The sun? Where are they flying to? The single milkweed plant is by far much too small to sustain and nurture the numerous butterflies which are heading towards it. These beings are doomed. And the figures on the other side, in their jungle-like surroundings with arms outstretched, lack defences of any kind. They stand exposed, vulnerable and receptive.

Lying in front of the milkweed patch side of the installation are three wooden sculptures. With these, O'Rourke has taken tree branches and trunks and painted them to resemble the caterpillar stage of the Monarch's life. These thick, gnarly wooden forms seem distorted and appear somehow as if they are fighting against themselves, particularly the one titled *Twisted Oak*. These works, with their precise scientific, illustrative treatment, may be read as a comment on the scientific "inquiry" as to who are AIDS "candidates". Exhaustive and sometimes contradictory information has been distributed (included, for example, in the recent General Idea exhibition was an advertisement from a newspaper stating that "unprotected sex does not cause AIDS") leaving — in the early years of this disease — many people misinformed, confused and vulnerable. Furthermore, a great deal of scientific study regarding AIDS was carried out in trying to isolate which group of people were most vulnerable to the disease. This caused some people to feel that they didn't need to take "precautions" and thus they risked exposure. It also allowed other people to instigate hate campaigns, stating that AIDS was a retribution for degenerate lifestyles. Any scientific knowledge about the disease seemed initially to fragment groups of people within our society and, rather than focusing on "cure", the focus shifted to "blame".

One of O'Rourke's sculptures is called *Club* and depicts a cater-

Debbie O'Rourke, *Milkweed Patch*, 1991-1995. Reverse of *Return* carved, painted and burnt. Photo: Debbie O'Rourke.

dégénérescence dont ils sont victimes. D'autres œuvres, comme *Wing Fragment* ou *Shed Skins*, questionnent les notions de transformation et de mutation. D'aspect moins tourmenté que *Club* ou *Twisted Oak*, elles recèlent un caractère totemique évident, se présentant davantage comme des bâtons de chaman, douces et élégantes avec leurs motifs peints qui semblent mieux intégrés à leurs surfaces naturelles. Ainsi, elles peuvent être vues comme des péans (hymnes en l'honneur d'Apollon) illustrant comment on affronte le changement et quelle harmonie on peut trouver en se transformant—qu'il s'agisse d'un changement au niveau physique ou d'un changement d'état d'esprit sur le plan philosophique.

Malgré le contenu très dur de cette installation, le travail de O'Rourke n'en demeure pas moins positif et optimiste. Si l'on fait retour vers les panneaux de *Milkweed Patch*, cet aspect de l'œuvre se révèle du fait qu'entre les figures humaines et les chenilles, une chrysalide solitaire est suspendue à une feuille. Nous découvrons ainsi que là où il y a la mort, il y a aussi la vie; toujours persiste la possibilité d'une mutation. Une dimension qui se trouve soulignée en particulier avec le dernier segment de l'installation, *Hanging Garden*.

Contrastant avec la lourdeur du travail en bois, *Hanging Garden* est fait d'interventions délicates sur de la soie blanche et pure. Lumineux et luxuriant, il attire le spectateur par l'évocation d'une richesse somptueuse. En y regardant de plus près cependant, nous constatons que quelques-unes des images montrant des figures anthropomorphiques en train de se développer, ont été endommagées par des parasites; la transformation ne sera donc pas menée à terme. En face de ces peintures sur soie, on trouve d'autres images de la mort—des formes sculptées montrant des dépouilles, des os et des carcasses abandonnées—illustrant toutes l'étape finale du processus de la nature. Même lorsque l'on croit être témoin d'un accomplissement, on nous rappelle constamment les éléments physiques qui sont laissés derrière, et l'effort qu'exige tout processus de transformation pour accéder d'un stade à l'autre. Malgré tout, l'image ultime de cette installation provoque chez le regardant les sentiments d'espoir et de détermination.

Intitulée *Abandoned Pupae*, cette large peinture sur soie semble irréductiblement éphémère. L'enveloppe ouverte et vide de la figure anthropomorphique montre que celle-ci a complété le processus, accédant définitivement à un autre stade dans le cours de son existence. Désormais, il/elle n'est plus limité(e) par son revêtement antérieur. Dans cette œuvre, nous voyons réalisé le souhait de l'artiste pour tous ses amis et ses pairs, ceux qu'elle décrivait comme ayant «basculé dans une vieillesse prématurée» du fait d'être atteints par le sida.

En voyant ce corpus d'œuvres, une interprétation peut surgir tenant compte de fléaux tel le cancer ou le sida, mais peut aussi s'y dégager un constat d'ordre plus général sur la nature même de la vie. Les deux lectures sont possibles et sans doute probantes, étant donné la puissance qui se dégage de ces œuvres. La symbolique du monarque nous rappelle de façon métaphorique qu'en tant qu'espèce humaine notre existence est liée aux conditions même qui la rendent possible. *Milkweed Patch* a pour objet le combat mené contre les limites physiques et environnementales, l'exigence d'avoir à trouver un sens à chaque étape que présente une existence singulière; ultimement, la prise de conscience que cette transformation apporte, déclenche un processus sans fin. La mort est alors perçue, non comme une conclusion, mais comme une phase sans plus. L'œuvre n'invite pas à «affronter la mort» au sein de notre société contemporaine, mais plutôt à composer avec la vie et ce, peu importe la forme qu'elle prend et les conséquences qui s'ensuivent. Elle suggère à l'observateur de ne pas ignorer ce processus, ni d'en nier le pouvoir, mais de le reconnaître et de l'assumer avec dignité et grâce, lui conférant par là même une signification. Finalement, *Milkweed Patch* constitue un mémorial pour tous ceux qui ont été «transformés» à cause du sida, elle célèbre leur vie avec beauté, élégance et empathie.² ■

pillar form, wrapped around a piece of wood. Nestled beside it is a partial skull. This work evokes death, violence and lost potential. Although the caterpillar form and the skull are physically a part of the wood, there is a distinct separation among the three elements, implying disharmony and division in nature, where there should be unity. This work may perhaps best be seen as a comment on the actual physical distress and degradation that many AIDS patients suffer.

Other wooden sculptures, such as *Wing Fragment* or *Shed Skins*, seem to focus on transformation and change of being. More peaceful in nature than *Club* or *Twisted Oak*, these works have an inherent totemic power. Appearing rather like shaman's sticks, they are smooth and elegant, with their painted markings seeming somehow more integrated with their natural surfaces. As such, these can be seen as paeons to how one faces change, and to the harmony that can be found in transforming from one state of being—whether that is a physical state of being or a philosophical state of mind to another.

Despite the tough content of this installation, O'Rourke's work remains somehow positive and optimistic. Going back to the *Milkweed Patch* panels, we see this hinted at where, amongst the anthromorphs and caterpillars, a single pupae hangs from a leaf. We see that where there is death there is also life; potential is possible for new growth to occur. This is further reinforced in the last segment of her installation *Hanging Garden*.

In contrast to the weightiness of the wooden work, *Hanging Garden* is comprised of beautiful, delicate renderings on pure, white silk. Light and luxuriant it entices the viewer with promises of sumptuous richness. On closer examination however, we realize that some of the images depicting anthromorphs in the process of transforming have been damaged by parasites; they will not succeed in their transformation. On the ground in front of the silk paintings lie other death images—carvings depicting abandoned skins, bones, and carcasses—all the remnants of nature's final process. Even while we are near completion of a process we are continually reminded of the physical elements that are left behind, and the pain that the transformative process demands in changing from one state of being to another. But the final image in this installation brings the viewer a sense of hope and resolution.

Titled *Abandoned Pupae* this large silk painting appears eternally ephemeral. The open, empty casing of the anthromorph shows that this one *did* complete the process and succeeded in reaching the next stage of being. S/he is no longer limited by his/her former encasement. And in this work we see the artist's wish for those friends and peers of her's, whom she describes as being "plunged into a precipitate old age" as a consequence of AIDS.

In seeing this body of work, one can particularize its meaning to include diseases such as AIDS or cancer, or one can read it as a general statement on the very nature of life itself. Either interpretation is possible, and given the strong nature of these artworks, is very probable as well. The Monarch symbolism is a metaphoric reminder to us, as the human species, that our existence is tied to the reality of the conditions of our existence. All the work found in *Milkweed Patch* is about the struggle against physical and environmental limitations. It is about finding meaning in each stage of one's existence and realizing that transformation is an ongoing process. Death is seen, not as an end, but as a part of that process. *Milkweed Patch* is not about "facing death" in contemporary society but rather it is about dealing with life—whatever its form or consequences. *Milkweed Patch* counsils the viewer not to ignore this process, or deny it its power, but to recognize it and face it with dignity and grace, thereby giving it meaning. Ultimately, *Milkweed Patch* acts as a memorial to all those who have "transformed" due to AIDS. It celebrates their existence with beauty, elegance and feeling.² ■

NOTES

1. From Artist's Statement/Propos de l'artiste, 1997.
2. *Milkweed Patch* was exhibited at the Cornwall Art Gallery in May 1997 and will be exhibited at A Space Gallery (Toronto) in March 1999.