

**Aganetha Dyck**

**L'éloge du quotidien**

**Aganetha Dyck**

**The fabric of daily existence**

Paula Gustafson

---

Numéro 36, été 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9903ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

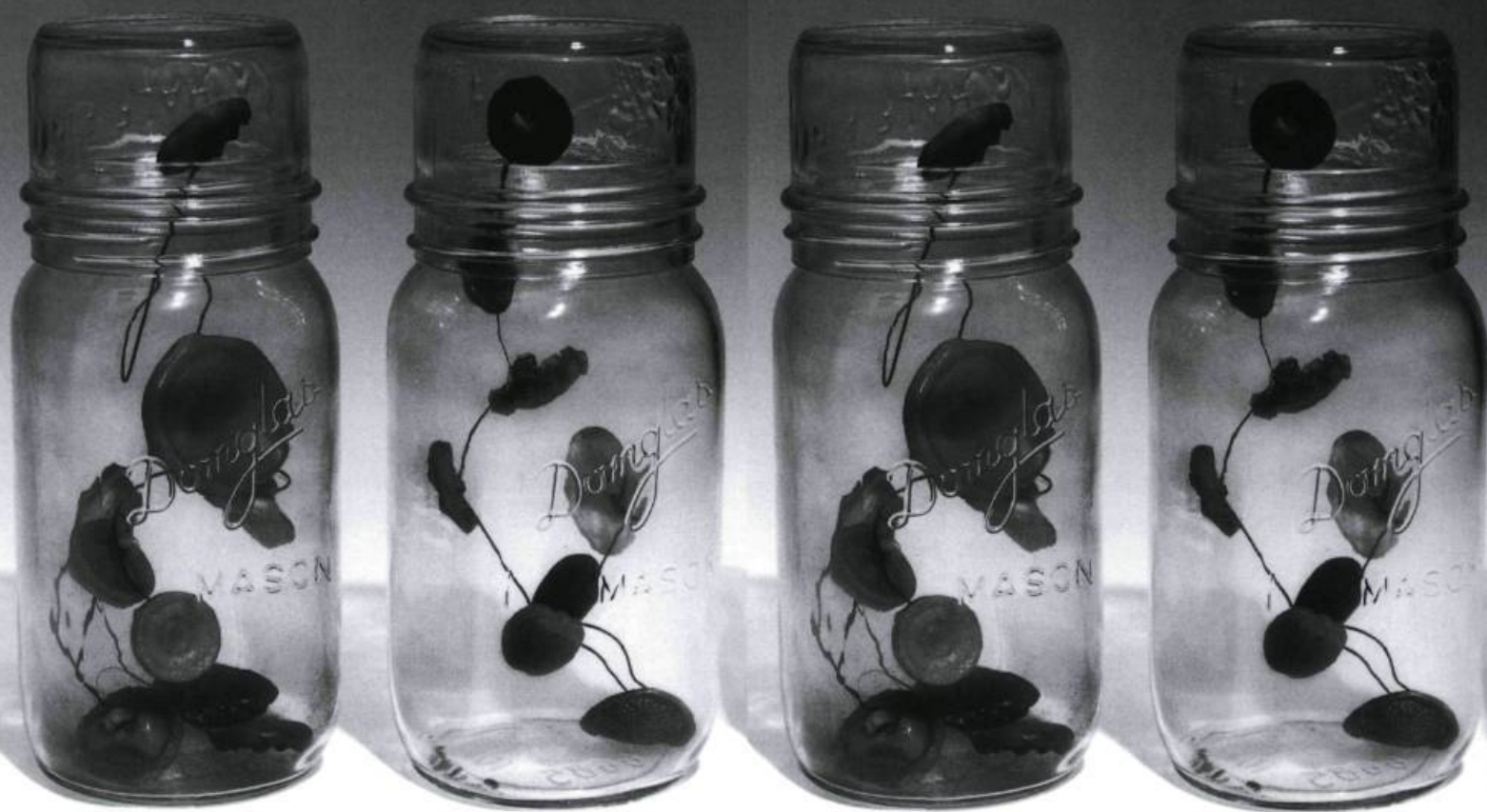
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Gustafson, P. (1996). Aganetha Dyck : l'éloge du quotidien / Aganetha Dyck: The fabric of daily existence. *Espace Sculpture*, (36), 34–36.



# Aganetha Dyck

*L'éloge du  
quotidien*

*The fabric of  
daily existence*

Aganetha Dyck, *Canned Buttons* (from *The Large Cupboard*), 1983-84.  
Photo : Sheila Spence.  
Courtesy : The Winnipeg Art Gallery.

Certains artistes ont des sueurs froides devant une toile vierge. Une fébrilité que vivent quelques écrivains lorsqu'ils sont confrontés à une page blanche. Pour plusieurs créateurs, les premiers gestes qui engendrent une oeuvre sont des moments d'appréhension aussi terrifiants que le trac de l'acteur un soir de première. L'artiste de Winnipeg, Aganetha Dyck ne ressent pas ces habituelles angoisses devant l'oeuvre à faire. Cette assurance lui vient de sa profonde connaissance des matériaux et des procédés qu'elle utilise pour réaliser ses installations sculpturales.

Lors d'un entretien dans un restaurant de Vancouver, en janvier dernier, elle rappelait son enfance dans une famille mennonite durant les années quarante : « Je me souviens, dit-elle, de ces chandails effilochés que l'on défaisait, enroulant la laine en balle dont ma grand-mère se servait pour tricoter. Je n'ai jamais imaginé alors que nous étions des gens pauvres. » Dans les années qui ont suivi la Dépression, en effet, il n'était pas rare de s'habiller avec des vêtements déjà portés par les aînés ou de faire du neuf avec du vieux.

Prenant un verre sur la table du restaurant, Dyck poursuit : « Quand je regarde ce verre, je songe qu'il ne sert pas uniquement à boire. Si vous

Paula Gustafson

Artists go into a cold sweat when faced by a blank canvas. Writers often experience the same trepidation when they stare at a blank page. For many creative people, the first markings that begin a work are moments of apprehension as terrifying as the backstage wait for opening night curtain. Winnipeg artist Aganetha Dyck isn't afflicted with the usual artistic panic attacks. Her strength is in her intrinsic knowledge of the materials and processes she uses to create her unique sculptural installations.

In a January 10 conversation with Dyck in a Vancouver restaurant she recalled her childhood in a Mennonite family during the 1940s. "I remember unravelling sweaters, taking them apart and rolling the yarn into balls for my grandmother to knit," she said. "I never thought we were poor," she adds, pointing out that in those post-Depression days it wasn't uncommon to wear hand-mendings or make new items from old materials.

Lifting a water glass from the restaurant table, Dyck says, "I was just looking at this glass and thinking it isn't only for drinking from. If you're poor, this glass can do lots of things. Be a vase. Or hold sugar, or spoons. It doesn't have to be just a glass for water." Referring to the "wealth" of things



êtes pauvres, le même verre peut avoir plusieurs fonctions, comme de se transformer en vase, contenir du sucre ou des cuillères. Il ne se limite pas à être un verre pour boire de l'eau. » En parlant de cette "richesse" que l'on conférait aux objets durant son enfance, son visage s'illumine : « Ce qu'il y avait de plus excitant, dit-elle, c'était d'entrevoir tout ce que vous pouviez faire avec lui ! »

Et ce que Dyck fait avec les objets familiers, usuels, est vraiment peu ordinaire. Ses sculptures sont édifiées à partir de lainages rétrécis, de bocaux à conserve et de sécrétions d'abeilles. La rétrospective qui se tient à travers le Canada en 1996-97, est une occasion unique de découvrir quinze années de l'inventivité débordante d'Aganetha Dyck.

Datée de 1979-81, *Close Knit* consiste en pull-overs blancs usagers, rétrécis en formes anthropomorphiques agglutinées, et alignés en un peloton de soldats dépenaillés. *Pipe Lasts* présente cinq pièces de tuyauterie, longues et minces, fixées à l'horizontale au bas d'un mur tandis qu'une rangée de formes à chaussures en bois est placée en dessous sur le plancher. *Rad Hens* montre des formes collées qui ressemblent à de petites poules rouges perchées sur un vieux radiateur.

L'humour sous-jacent dans le travail de Dyck reflète toute la candeur de sa personnalité — des étagères de cuisine où sont étalés des pots Mason dans lesquels sont "conservés" des boutons et autres objets trouvés, constituent l'exemple le plus récent —. Elle pratique son art avec sérieux, mais évite les interprétations sentencieuses. Aux tentatives que l'on fait pour dévoiler ses intentions ou la signification de ses sculptures, elle répond par des anecdotes sur ses amis ou des descriptions sur les heureux hasards qui sont survenus lors de l'élaboration des œuvres.

Dans le catalogue qui accompagne l'exposition, la commissaire de la Winnipeg Art Gallery écrit : « Possédant de grandes affi-

she had as a child, her face brightens. "That was the exciting part, to think what you could do with them."

What Dyck does with familiar, ordinary household items is extraordinary. Her sculptures are constructed from shrunken woollen sweaters, canning jars, and the excretions of honey bees. Her retrospective exhibition, on tour across Canada during 1996-1997, is an opportunity to look at 15 years of Dyck's inventiveness.

Dating from 1979-1981, *Close Knit* consists of discarded white sweaters shrunk into felted anthropomorphic forms, lined up like a bedraggled army platoon. *Pipe Lasts* is five long thin pieces of water-pipe horizontally mounted low on a wall, accompanied by a row of wooden shoe lasts placed below on the floor. *Rad Hens* features felted forms resembling small red hens, perched on an old steam radiator.

The implicit humor in all of Dyck's work — pantry shelves displaying "preserved" buttons and other found objects inside Mason jars are more recent examples — reflect Dyck's candid personality. She takes her art seriously, but avoids pretentious interpretations. Attempts to pin down her intentions or the meanings of her sculptures are answered by tangential anecdotes about friends, or descriptions about "lucky accidents" during the making of the sculptures.

In the informative colour catalogue that accompanies the exhibition, Winnipeg Art Gallery curator Shirley Madill writes: "Possessing a close affinity with the language of objects, Dyck developed an uninhibited attitude towards art, a partiality for commonplace things and a heightened visual and conceptual sense that combines to make art defined not only by its ambiguity and wit, but also by its persistent aesthetic questioning."

Dyck's "aesthetic questioning" is relative only in the context of western art history where materials are resources to be manipulated and consumed. In other cultures, such as in Japan, materials and objects are in and of themselves meaningful, and are chosen to amplify and express spiritual and physical relationships uniting past and present, or natural and man-made. Dyck implicitly understands this connectedness and takes it one step further in her collaborative creations with honeybees.

In the chronologically-arranged exhibition at the Vancouver Art Gallery viewers could trace the evolution from the beeswax Dyck used in the 1980s to seal her jars of preserved buttons, through the wax-embalmed books and ladies handbags in her *Library* series, to *The Extended Wedding Party*, her most recent (and ongoing) project which involves putting articles of clothing, and shoes, inside bee hives.

Suspended from the gallery ceiling, and caged in open-sided "garment bags" constructed from the wire mesh dividers used by beekeepers to separate the queen from worker bees, Dyck's wax and resin-coated *Wedding Party* garments are like cult objects, or archaeological finds, manifesting the highly-organized processes of the life of the hive as well as our own complex human rituals.

In her essay, Madill suggests that by using things in a culturally inappropriate way Dyck "challenges the stranglehold of convention."

There's no doubt that Dyck's choice of materials and processes is unconventional, but she isn't challenging anything other than our complacency with familiar things. In an almost whimsical, non-confrontational manner she opens up possibilities for re-examining the humming activity in what Madill calls "the fabric of daily existence."

Dyck has said she thinks of her co-creations with honeybees as "a thought process" where her introduction of foreign objects into the hive is a trusting mediation between natural order and transformation. She is mind-

Aganetha Dyck, *The Extended Wedding*, 1995. Installation. The Winnipeg Art Gallery. Photo: Sheila Spence.





nités avec le langage des objets, Dyck a acquis une attitude très libre face à l'art, une prédilection pour les objets banals, de même qu'un sens du visuel et du conceptuel très développé. Ils se combinent pour définir l'art non seulement par son ambiguïté et sa vive intelligence, mais aussi par son questionnement esthétique constant.»

Chez Dyck, ce "questionnement esthétique" ne devient relatif que dans le contexte de l'histoire de l'art occidentale où les matériaux sont perçus comme des produits à manipuler et à consommer. Dans d'autres cultures, celle du Japon par exemple, les matériaux et les objets sont signifiants en soi, et ils sont choisis pour amplifier et exprimer les relations spirituelles et métaphysiques unissant le passé et le présent, le naturel et le fabriqué. Dyck perçoit implicitement cette interrelation et l'accentue dans ses créations exécutées grâce à la "collaboration" des abeilles.

À la Vancouver Art Gallery, la présentation chronologique des oeuvres permet aux visiteurs de retracer l'évolution de la démarche de Dyck : de la cire d'abeille utilisée dans les années quatre-vingt pour sceller les pots de boutons, aux livres et sacs à main préservés dans la cire de la série des *Library*, et jusqu'à son projet le plus récent (toujours en cours), *The Extended Wedding Party*, qui consiste à insérer des pièces de vêtement et des souliers dans des ruches d'abeilles.

Suspendus au plafond de la galerie, et enfermés dans des "sacs à vêtements" ouverts sur le côté, confectionnés avec des treillis métalliques qu'emploient les apiculteurs pour isoler la reine des autres abeilles, les vêtements recouverts de cire et de résine de *Wedding Party* font penser à des objets de culte, ou des artefacts archéologiques. Ils révèlent l'organisation sociale hautement organisée des ruches à la fois que la complexité de nos propres rituels.

Dans son essai, Madill avance qu'en utilisant les choses d'une manière culturellement inadaptée, Dyck « proteste contre la mainmise des conventions. » Il n'y a pas de doute que le choix des matériaux et des procédés de Dyck n'est pas habituel, mais elle ne questionne rien d'autre que notre complaisance envers les objets familiers. D'une manière presque bizarre, sans idée de confrontation, elle entrouvre des possibilités de reconsidérer la bourdonnante activité de ce que Madill nomme "la fabrication de l'existence quotidienne".

Dyck a déjà défini ses co-créations avec des abeilles comme un "processus mental" où le fait d'insérer des objets étrangers dans une ruche installe une médiation confiante entre l'ordre naturel et la transformation. Elle veille à ce que la santé de chaque colonie d'abeilles soit maintenue, et elle ne travaille avec les abeilles qu'une fois la saison du miel terminée. À l'instar du rôle que tiennent les abeilles dans la tâche collective, les incrustations hiéroglyphiques qu'elles laissent sur le tissu, ainsi que la croissance des alvéoles dans *Glass Dress*, démontrent la confiance que Dyck a su mettre dans les abeilles en tant que collaboratrices de son art.

Certains spécialistes ont rattaché l'utilisation que Dyck fait des éléments usuels du quotidien aux constructions de l'Arte Povera, aux ready-made de Marcel Duchamp, et aux installations de Joseph Beuys. D'autres critiques insistent sur la dimension féminine de ses sculptures, rattachant ses procédés de travail laborieux aux tâches domestiques féminines. Il y a peut-être du vrai dans ces interprétations. Pour ma part, je préfère parler d'une approche tout à fait imaginative et originale, d'une manipulation des matériaux qui est inclassable. ■

La rétrospective sera également présentée dans plusieurs galeries : Edmonton Art Gallery; Mendel Art Gallery, à Saskatoon; MacDonald Stewart Art Centre, à Guelph; et Mackenzie Art Gallery, à Regina.

Aganetha Dyck retrospective exhibition  
Vancouver Art Gallery  
9 janvier - 3 mars 1996  
Glenbow Museum, Calgary  
6 avril - 18 août 1996



ful to ensure the health of each bee colony is maintained, and only works with the hives at the end of the honey season.

As for the bee's role in the collective endeavor, the hieroglyphic encrustations they leave on the clothing, and the coral-like growth of honeycomb on the *Glass Dress*, evidence the trust Dyck has learned to place on the bees as her artistic collaborators.

Scholars have equated Dyck's use of common household items to Arte Povera constructions, Marcel Duchamp's ready-mades, even to Joseph Beuys's installations. Other reviewers dwell on the feminist aspects of Dyck's sculptures, identifying her labour intensive processes as signifiers of women and domesticity. All of these interpretations may be true, but I think it's more likely that Dyck is an original—and that her imaginative use of materials is unclassifiable. ■

Aganetha Dyck's retrospective exhibition will also be shown at the Edmonton Art Gallery; Mendel Art Gallery, Saskatoon; MacDonald Stewart Art Centre, Guelph, and the Mackenzie Art Gallery, Regina.

Aganetha Dyck retrospective exhibition  
Vancouver Art Gallery  
January 9 - March 3, 1996  
Glenbow Museum, Calgary  
April 6 - August 18, 1996

Aganetha Dyck,  
*Packetbooks for the Queen Bee*, 1988.  
The Winnipeg Art Gallery. Photo : Sheila Spence.

Aganetha Dyck,  
*The Extended Wedding*, 1995.  
Installation. The Winnipeg Art Gallery. Photo : Sheila Spence.