

Le long de cette voie : Dennis Gill & Matthias Ostermann Two for the Road: Dennis Gill & Matthias Ostermann

Gil McElroy

Numéro 90, hiver 2009–2010

Le sacré
The Sacred

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63004ac>

[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

McElroy, G. (2009). Le long de cette voie : Dennis Gill & Matthias Ostermann / Two for the Road: Dennis Gill & Matthias Ostermann. *Espace Sculpture*, (90), 26–30.

Le long de cette voie : *Two for the Road:* **Dennis GILL & Matthias OSTERMANN**

Gil McELROY

Nous avons, en Occident, une tendance malheureuse à confondre les expressions artistiques du sacré avec la propagande religieuse ; les artistes qui s'engagent esthétiquement sur la voie du sacré sont aussitôt suspectés d'être des fondamentalistes animés d'un zèle évangélique et opprimant.

C'est au siècle des Lumières que le concept de « vérité » est devenu synonyme de « fait ». Cela a mené à l'essor du Fondamentalisme religieux et à l'opinion que les textes religieux devaient être perçus comme des faits constituants non questionnables. Nous avons tous été en contact avec la bigoterie, certains l'ayant même expérimentée directement : ces arguments prônant l'institutionnalisation de l'injustice sociale ainsi que la croyance dans les vertus du libre capitalisme et de l'exploitation débridée de la planète qui sont nées d'une telle combinaison malsaine. Rappelons ces mots de James Watt, alors Secrétaire de l'intérieur du président Ronald Reagan : « Lorsque le dernier arbre aura été abattu, le Christ viendra » !

Mais il y a un autre chemin, une autre manière, une autre route empruntée par plusieurs artistes qui rejettent la dangereuse équation « vérité = fait ». En lieu et place, ils proposent une relation différente avec le sacré, axée sur les multiples possibilités esthétiques de la métaphore. Le travail de l'Ontarien Dennis Gill et celui du néo-Montréalais Matthias Ostermann illustrent bien ce qui peut survenir le long de cette voie.

DENNIS GILL : UN SERPENT DANS L'HERBE

Au *Livre de la Genèse* de la Bible, l'histoire « exemplaire » d'Adam, Ève et le serpent se lit à peu près comme suit : après avoir créé l'univers, Dieu conçut le jardin d'Éden et le confia à sa toute nouvelle créature, Adam,

In the West, we've developed an unfortunate tendency to equate artistic expressions of the sacred with religious propaganda; artists who aesthetically engage the sacred are typically suspected, as a consequence, as likely being little more than fundamentalists with a zealously evangelical axe to grind.

Blame it on the Enlightenment, when the idea of "truth" became inseparably synonymous with "fact," leading to the rise of religious Fundamentalism and the view that religious texts must be taken as comprising unquestionable facts. We've all seen — perhaps even experienced first-hand — the bigotry, arguments for the institutionalization of social injustice, and beliefs in the virtues of unconstrained capitalism and the unfettered exploitation of the planet (James Watt, U.S. President Ronald Reagan's Secretary of the Interior once said that "when the last tree is cut down, Christ will come") that have been born of such a toxic combination.

But there is another road, another way, another path travelled by numerous artists that rejects the truth = fact equation and its slippery slope, and, in its place, posits a different relationship with the sacred that fully engages with, and explores, the abundant aesthetic possibilities of metaphor. The works of Ontario-based sculptor Dennis Gill and the late Montreal artist Matthias Ostermann are representative of what can happen along this road.

DENNIS GILL: A SNAKE IN THE GRASS

In the Hebrew Bible's *Book of Genesis*, the paradigmatic story of Adam, Eve and the serpent goes something like this: after creating the universe, Yahweh God then plants a garden in Eden and gives it to his brand new

Dennis GILL, *In the Heat of the Moment, There is No Reason*, 1987. Cinq serpents en fer émaillés, ardoise, radiateur électrique / Five enamelled cast iron snakes, slate platform, electric heater. Dimensions variable(s). Collection: Art Gallery of Nova Scotia. Gift of the Artist, Dwight, Ontario, 2004, 2004.58. Photo : avec l'aimable autorisation/courtesy of Art Gallery of Nova Scotia.



afin qu'il le cultive. Il le mit en garde, toutefois, de ne jamais manger le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, sinon il mourrait. À la demande d'Adam, Dieu lui procura une « aide », Ève, qui finit par tomber sous le charme du « plus subtil des animaux », le serpent. C'est le serpent qui incita Ève à croquer le fruit défendu, c'est elle ensuite qui persuada Adam d'imiter son geste.

Il existe une version très différente de cette histoire que l'Église, dès le début, s'efforça de supprimer. Elle voulait ainsi dominer le discours théologique et favoriser le développement de la foi chrétienne que nous connaissons aujourd'hui. *Les Hypostases de l'Archonte* et *L'origine du monde* comptent parmi ces nombreux écrits qui ont été rejetés. Ils provenaient d'une ancienne secte chrétienne (plus exactement, de plusieurs sectes) connue sous le nom de Gnostiques. Longtemps cachés au fond d'une grotte, ces textes faisaient partie du lot qui, en 1945, fut découvert accidentellement à un endroit nommé Nag Hammadi, en Égypte. On y propose une autre version de l'histoire Adam/Ève/serpent. Ce dernier

— nommé tantôt « l'instructeur », tantôt « la Bête » — n'est pas présenté comme un instrument du mal, mais comme une source de libération.

creature Adam to cultivate with the caveat that he is never to eat of the fruit of the tree of knowledge of good and evil, for then he will die. At Adam's bequest, God then creates from him "a helper," Eve, who ends up falling under the spell of "the most subtle of all the wild animals that Yahweh God had made," the snake. It is the snake that encourages Eve to eat of the forbidden fruit; she in turn convinces Adam to do the same.

But a very different version of this story exists, one that the early Christian church did much to suppress in its efforts to dominate theological discourse and so set the course for the development of the Christian faith we pretty much know today. *The Hypostasis of the Archons* and *On the Origin of the World* are two of a number of suppressed texts that were part of an early Gnostic Christian sect (or, more accurately, sects) known as the Gnostics. In 1945, these texts were part of a long-hidden cache accidentally discovered stashed away in a cave at a place called Nag Hammadi, in Egypt. They proffer an alternative take on the Adam/Eve/Serpent story. In them, the snake (called "the instructor," in one work, "the Beast," in the other) is portrayed not as an instrument of evil but rather as a source of liberation. In these stories, the snake frees nascent humanity from the tyranny and arrogance of the god Samael, ruler of the

earthly realm (a crazed god who, in *The Hypostasis* is said to have "sinned against the entirety" in having proclaimed "it is I who am God; there is none apart from me"), by encouraging them to eat of the fruit of the tree that has been forbidden them and so acquire knowledge of moral, ethical and spiritual import.

SNAKES

If ever a creature of our mundane, earthly realm was overburdened with mythic and religious overtones, this is the one. The snake figures spiritually and mythically on a global scale: it's big in ancient Egyptian and Greek mythology, for starters. In the former, it was worshipped as a god, and in the latter, the Hydra, the Gorgon sisters (the most famous and recognizable of whom is Medusa, she of writhing snakes in place of hair) and the Titans

all played significant snake-related mythological roles. In India, the snake is hugely significant within Hinduism, and is even accorded its own yearly festival. It even shows up in Buddhism.

Despite this presence in all the world's major faiths, however, the snake has become most closely associated with the intertwined religious traditions of Judaism and Christianity courtesy of the origins myth of Adam and Eve, and humanity's presumed expulsion from paradise on the part of an angry deity (though the snake appears elsewhere in both the Hebrew and Christian Bibles more positively as symbolic of healing). The Gnostic version of things lost out; the snake as a figure of evil culturally predominates.

Dennis Gill has long messed about with them. I don't mean that literally, but rather intend it as an aesthetic reference. A sculptor and former faculty member at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax who now lives and works in a remote corner of Ontario near the town of Huntsville, Gill has spent the last two decades aesthetically enquiring into the meanings of the snake.

It's an enquiry driven by his larger interest in symbols and icons, and



Matthias OSTERMANN,
Mermaid Boat Sculpture,
2008. Faïence à basse
température, teinture/
Low-fired earthenware,
stains. Photo : avec
l'aimable autorisation/
courtesy of Prime Gallery.

C'est lui qui affranchit l'humanité naissante de la tyrannie et de l'arrogance du dieu Samaël, responsable du royaume terrestre — un dieu fou dont on dit, dans *Les Hypostases*, qu'il a « péché contre l'absolu » en proclamant que « c'est moi qui suis Dieu; le seul qui existe », en incitant le couple à manger le fruit et à ainsi acquérir la connaissance de la morale, de l'éthique et du spirituel.

SERPENTS

S'il est une créature de notre monde terrestre qui a été surinvestie de connotations mythologiques et religieuses, c'est bien le serpent. Sur les plans mythique et spirituel, son image est répandue partout dans le monde, notamment dans la mythologie des Égyptiens et celle des Grecs. Chez les premiers, il était vénéré en tant que dieu ; chez les seconds, l'Hydre, les Gorgones — la plus célèbre d'entre elles et la plus connue étant Méduse, dont les cheveux étaient des serpents — et les Titans ont joué des rôles significatifs dans la mythologie reliée au serpent. En Inde, le serpent est très important au sein de l'hindouisme et on lui consacre même un festival annuel. Il apparaît en outre dans le bouddhisme.



possibly one having to do with his own origins, for Gill was born and raised in a symbol and an icon — literally. His father was the caretaker for the Old Town Clock located on the edge of Citadel Hill in downtown Halifax that figures so very largely in representing the city, and consequently the Gill family inhabited the building that houses it. But while Gill has worked extensively with the myths we hold dear, the snake has come to dominate his sculptural discourse.

Like *In the Heat of the Moment, There is No Reason* (1987), a sculptural installation in the collection of the Art Gallery of Nova Scotia. Five identical snakes of cast iron seemingly slither toward a sheet of slate (cut along one edge to exactly replicate the sinuous shape of the snakes) on which sits an old electric heater, glowing a bright red.

Or like his *Snake Grate* (2000), a circular cast bronze work in which the form of a coiled snake takes the place of a drain grating (and which was installed as such for a solo show at the Owens Art Gallery back in 2001). It's a seamless marriage of function and form, for the grate functionally allows water to drain through the spaces between the snake's coiling form while formally evoking metaphors of the above and below — of, say, our cartoonish conceptions of the oppositions of heaven and hell, and how the snake can easily be broadly mythologized as a kind of gatekeeper between them. In the predominant version

of Christianity, its actions separate humanity from paradise, but in another tradition it denotes the path of freedom from tyranny and oppression. Not bad for a drainage grate upon which leaves and detritus accumulate.

In *Snake with Steel Tail* (2000), the convolutions of the figure of a snake emerge from a three-metre-long section of straight steel bar and incarnate — intentionally or not — a contemporary reworking of the story from the Book of Exodus in which Moses and Aaron stand before the Pharaoh and throw down their wooden staffs, which then transform into writhing snakes. *Head of Medusa* (2000) hearkens back to the earlier mythologies of the Greeks. A large sheet of Tyvek — the material used to wrap the exterior walls of newly built houses before siding is applied — wraps an object we never get to see. But it's all about the surface, here, for Gill has repeatedly stencilled the sheet of Tyvek with the black shape of a snake: the whole bundle is then tied together with red construction tape and set before us to consider.

More recently, Gill has worked within the Greek/snake mythological matrix with two pieces each entitled *Laocoön*. Referencing the story of the Trojan priest who had pissed off the god Neptune and was consequently executed by two serpents sent to Troy, Gill's pieces are each simple sculptural constructs of a wooden torso — made up of the sections of small tree trunks bundled together — tightly enwrapped with loops of construction-grade electrical conduit plugged into an electrical outlet at the lower end and which have exposed live wires at the other.

No one ever said that the sacred wouldn't bite back.

Dennis GILL, *Snake and Rail*, 2000. Acier découpé, rail/Flame cut steel, train rail. 448 x 91 x 10 cm. Photo: Thaddeus Holownia (avec l'aimable autorisation/courtesy of Robert Tombs Studio).

Malgré le fait qu'il soit présent au sein de toutes les croyances majeures, le serpent est resté étroitement associé aux traditions religieuses du judaïsme et du christianisme. Et ce, surtout à cause du mythe d'Adam et Ève et de l'expulsion présumée de l'humanité hors du paradis par la volonté d'un dieu en colère. Or, le serpent apparaît ailleurs de manière plus positive, autant dans la bible des Hébreux que dans celle des Chrétiens, comme un symbole de guérison. La version gnostique a été mise de côté, et c'est le serpent figure du mal qui prédomine culturellement.

Dennis Gill a longtemps été « dérangé » par tout cela, non pas au sens littéral du terme, mais sur le plan esthétique. Sculpteur et ancien professeur au Nova Scotia College of Art and Design d'Halifax, vivant et travaillant maintenant dans un coin reculé de l'Ontario, près de la ville de Huntsville, il a passé les deux dernières décennies à se questionner sur les significations du serpent d'un point de vue esthétique. Une réflexion largement alimentée par l'intérêt qu'il porte aux symboles et aux icônes, et qui a peut-être quelque chose à voir avec ses propres origines, puisque Gill est né et a été élevé dans un milieu qu'on pourrait qualifier de symbolique et d'iconique. Son père était le gardien de la Vieille Horloge située en bordure de la Citadelle Hill, au centre d'Halifax, et qui constitue une icône très représentative de la cité. Sa famille habitait le bâtiment qui abrite l'horloge. Gill a beaucoup travaillé sur les mythes qui nous sont chers, mais c'est le serpent qui en est venu à dominer son discours sculptural.

Dans *In the Heat of the Moment, There is No Reason* (1987), par exemple, une installation qui fait partie de la collection de l'Art Gallery of Nova Scotia, cinq serpents identiques en fer rampent vers une plaque d'ardoise dont l'un des côtés a été découpé afin de reproduire exactement la forme sinieuse de l'animal. Sur l'ardoise est posé un vieux radiateur électrique d'où émane un rouge incandescent.

Ou encore, *Snake Grate* (2000), une forme circulaire en bronze où un serpent lové sur lui-même tient lieu de grille de drainage — la pièce fut présentée telle quelle lors d'une exposition solo à la Owens Art Gallery, en 2001. Fonction et forme sont ici étroitement liées, car la grille est opérationnelle et permet à l'eau de s'écouler entre les circonvolutions du serpent. De plus, l'œuvre évoque, sur le plan formel, la métaphore du dessus et du dessous; elle renvoie à nos conceptions caricaturales opposant Ciel et Enfer, montrant à quel point le serpent peut être facilement mythifier et devenir une sorte de gardien de l'un ou l'autre monde. Dans la version chrétienne qui prédomine, ses actions forcent l'humanité à quitter le paradis, mais, selon une autre tradition, elles symbolisent la libération de la tyrannie et de l'oppression. Ce qui n'est pas si mal pour une

Dennis GILL, *Snake Grate*, 2000. Bronze/Cast bronze. 7,6 x 61 cm. Photo: Thaddeus Holownia (avec l'aimable autorisation/courtesy of Robert Tombs Studio).



simple grille de drainage sur laquelle s'entassent feuilles et détritus!

Dans *Snake with Steel Tail* (2000), les circonvolutions du serpent émergent d'une section d'une barre d'acier longue de trois mètres. Intentionnellement ou non, l'œuvre devient un *remake* contemporain de l'histoire que l'on trouve dans le *Livre de l'Exode*, où Moïse et Aaron, amenés devant le Pharaon, jettent par terre leurs bâtons de bois qui se transforment alors en serpents. *Head of Medusa* (2000) revient aux mythologies primitives des Grecs. Une grande feuille de Tyvek — le matériau utilisé pour recouvrir les murs extérieurs des maisons en construction avant d'appliquer le parement final — enveloppe un objet qu'on ne parvient pas à discerner. Tout se joue ici au niveau de la surface. Après avoir décalqué des formes noires de serpents sur le Tyvek, Gill a refermé le tout avec du ruban adhésif de construction de couleur rouge et a exposé l'objet comme tel.

Plus récemment, il a travaillé avec une matrice du serpent que l'on retrouve dans la mythologie grecque pour élaborer deux œuvres intitulées *Laocoön*. Elles font référence au prêtre troyen qui, ayant insulté le dieu Neptune, fut tué par deux serpents qu'on avait transportés à Troie. Confectionnées de troncs d'arbres liés ensemble, les sculptures deviennent de simples torsos en bois, ficelés avec des câbles électriques, dont l'extrémité inférieure de certains d'entre eux est fichée dans une prise de courant, alors qu'à l'autre bout, les fils restent exposés à l'air libre.

Personne n'a jamais prétendu que le sacré ne viendrait pas « sévir » de nouveau!

Matthias OSTERMANN,
Sphinx and Friend, 2008.
Grès, porcelaine, faïence,
plaques/Stoneware, porcelaine,
earthenware, glazes.
Photo : avec l'aimable
autorisation/courtesy of
Prime Gallery.

MATTHIAS OSTERMANN : L'ESPOIR FLOTTE

Décédé en 2009 à la suite d'un long combat contre le cancer, Matthias Ostermann a longtemps privilégié l'argile comme médium. Reconnue comme l'un des matériaux les plus anciens sur terre, l'argile a permis aux êtres humains de réaliser leurs premiers artefacts, comme de la vaisselle utilitaire, des bols et des tasses. Elle a également servi à rédiger des écritures faites d'incisions et de marques sur des plaques encore humides. Une fois séchées, on les entreposait, initiant ainsi les tout premiers gestes bureaucratiques de conservation d'archives.

Mais ce qui est encore plus déterminant, c'est la place de l'argile dans le domaine du sacré. Elle est omniprésente, entre autres, dans le mythe judéo-chrétien de la création. Selon la légende juive, la première épouse d'Adam n'était pas Ève, mais Lilith. À l'exemple d'Adam, elle fut créée par Yahvé à partir de l'argile — ce qui n'est pas le cas pour Ève. Farouchement indépendante, Lilith refusait de se soumettre à Adam. Selon *L'Alphabet de Ben Sira*, un texte du X^e siècle, elle a prévenu son compagnon qu'elle « ne lui serait pas subordonnée » et ne tiendrait pas, dans leur relation, le rôle sexuel de femme soumise, sinon elle le quitterait, insistant sur le fait qu'ils étaient tous deux issus de l'argile. Survint Ève, engendrée — de façon moins... problématique! — à partir d'une côte d'Adam.

Bien que l'argile soit confinée depuis longtemps dans les limites étroites du discours artisanal, Ostermann l'a employée presque jusqu'à la fin de sa vie pour réaliser, sur le plan esthétique, ses expériences

MATTHIAS OSTERMANN: HOPE FLOATS

Matthias Ostermann died in 2009 following a lengthy battle with cancer. A Montreal-based artist, Ostermann's long-time choice of medium was clay. Clay is one of the elemental materials of the world from which humanity created some of its first artefacts — simple utilitarian vessels like bowls and cups — as well as the very first written texts comprised of incisions and markings made on wet slabs of the stuff that were dried and stored in the first bureaucratic acts of record keeping.

But of more consequence is clay's place within the realm of the sacred. It figures prominently, for example, in the Judeo-Christian creation myth. Jewish legend has it that Adam's first wife was not Eve, but Lilith. Like Adam (and unlike Eve) she too was created out of the clay of the earth, formed by Yahweh God so that Adam would not be alone. Lilith was fiercely independent and refused to submit to Adam (indeed, according to *The Alphabet of Ben Sira*, a 10th century CE text, Lilith informs Adam that she "will not lie below" and assume a sexually submissive role in their relationship) citing their equal creation from the same clay, and eventually flees. Enter Eve, less problematically created of a rib from Adam's side.



Long ghettoized within the narrow constrictions of craft discourse, Ostermann utilized clay sculpturally near the end of his life to aesthetically articulate his experiences of impending death. The result was a series of sculptural vessels, a large body of which comprised his last public exhibition, *Boats of Passage*.

Cups, bowls, vases, jugs, etc. are all vessels — containers. Ostermann had made a career of exploring the aesthetic possibilities of such artefacts. But toward the end of his life such vessels underwent a transformation to become Vessels: boats. And boats have long had their own role within the realm of the sacred as vehicles of transition and transformation. In Egyptian mythology, the Sun god Re sails two boats — one for the day, one for the night — on his journey across the sky, reigning over the earth (interestingly, the serpent also figures largely in Re's eternal travels). The canoe is central to the creation myth of the Azande people of Sudan, and has a place in the mythology of the Maori in New Zealand.

But it's the sacred scale of things that, in part, plays into Ostermann's sculptural clay boats. In the mythology of the Abenaki First Nations, the

d'une mort imminente. Il en a résulté une série de vaisseaux sculptés, dont une grande partie était incluse dans sa dernière exposition, *Boats of Passage*.

Tasses, bols, vases, urnes sont des contenants et ils relèvent de la vaissellerie. Durant sa carrière, Ostermann a exploré les possibilités esthétiques de ces artefacts, tout en cherchant à transformer cette vaissellerie en « vaisseaux ». Et les vaisseaux, les navires ont souvent joué un rôle particulier dans le domaine du sacré en tant que véhicules de transition et de transformation. Dans la mythologie égyptienne, le dieu solaire Ré, qui règne sur la terre, conduit deux navires à travers le ciel, l'un durant le jour, l'autre durant la nuit — notons que le serpent est également présent dans les voyages de Ré dans l'éternité. Le canot est un élément central dans le mythe de la création du peuple Zande, au Soudan, tout comme dans la mythologie des Maori de Nouvelle-Zélande.

Mais c'est la dimension sacrée des choses qui, en partie, se manifeste dans les vaisseaux sculptés d'Ostermann. Chez les Premières Nations Abénaki, le canot du dieu Gluskap est assez grand pour contenir une armée et assez petit pour rentrer dans une poche—à l'instar du navire de Freyr dans la mythologie nordique. Cette précision importe ici car le travail d'Ostermann se rapproche de l'infini cosmologique par ses enjeux esthétiques et, en même temps, du personnel, du petit, de l'intime par la dimension des pièces.

En fin de compte, lorsque l'on considère le décès récent d'Ostermann, ses sculptures de vaisseaux apparaissent clairement comme des vases funéraires. Certes, l'ancien rite sacré de l'inhumation impliquant un navire—un rituel trans-culturel présent dans des sociétés aussi diverses que celles des Égyptiens, des Vikings, des Anglais, des Allemands et des peuples baltes—tient une place significative dans ses dernières œuvres. Mais c'est l'histoire de Charon, le passeur qui, chez les Grecs, transporte les âmes des défunts de la terre des vivants vers le royaume des morts en franchissant la rivière Achéron (ou Styx, selon les sources), qui nous éclaire sur le caractère sacré de ces sculptures. Aucune d'elles n'est vide, toutes contenant des personnages qui renvoient autant à l'humain qu'à la mythologie. *Mermaid Boat Sculpture*—les œuvres ici datent de 2008—est le plus bel exemple de cet amalgame esthétique: un récipient de forme allongée contient des parties de corps, soit des têtes et des épaules, posées l'une à côté de l'autre, en rangs comme des passagers. À la poupe du navire, une sirène « titulaire » se balance dangereusement au-dessus du mât tronqué. À l'instar des autres personnages, elle est orientée vers l'avant, attendu que le vaisseau navigue métaphoriquement du connu vers l'inconnu devant lui—un inconnu que scrutent tous les regards.

Dans *Small Red Devil Boat Sculpture* et *Sphinx and Friend Boat Sculpture*, d'autres créatures purement mythologiques commandent également les vaisseaux sur lesquels elles voyagent. La première œuvre est basée sur la figure mythique du démon qui surgit sous diverses apparences dans nombre de croyances; la seconde est apparemment élaborée à partir d'un croisement entre la race de chat du même nom et les figures hybrides issues de l'ancienne tradition égyptienne. Ici, le propos esthétique indique sans doute que nous sommes guidés nos croyances —les mythologies qui nous sont chères, peu importe le nom qu'on leur donne. En tant qu'espèce, peut-être avons-nous abdiqué depuis longtemps le contrôle sur la « proverbiale » roue du destin.

Ou peut-être s'agit-il tout simplement de capitulation, ayant réalisé que nous n'avons pas une emprise sur le monde et sur nous-mêmes, comme on le prétendait au siècle des Lumières ; bref, que nous ne sommes pas au gouvernement et ne l'avons jamais été. En vérité, seule la connaissance de la mort imminente pourrait nous être de quelque enseignement.

Dans *Tractatus logico-philosophicus*, paru en 1921, Ludwig Wittgenstein écrit : « Impossible de parler de ce que nous devons affronter en silence. » Le sacré—et plus particulièrement la mort—est assurément un phénomène dont on ne peut parler avec un semblant de connaissance et ce, ni sur les plans verbal, textuel ou visuel.

Et pourtant, nous continuons toujours de le faire. Dieu merci ! ➡

Gil McElroy est poète, artiste et commissaire indépendant. Il vit à Colborne, Ontario.



canoe of the god Gluskap (or Glooskap) is big enough to hold an army yet small enough to fit into a pocket, as is the boat of Freyr in Norse mythology. This is pertinent, here, for Ostermann's work simultaneously cleaves closely toward the cosmologically large in the scope of its aesthetic arguments, and the personally small and intimate in the formal scale of the pieces.

In the end, however, and seen from this side of Ostermann's recent death, these small sculptural boats are clearly funerary vessels. While the ancient sacred rite of burial within a boat—a cross-cultural ritual which showed up within societies as distinct as that of the Egyptians, the Vikings, the Anglo-Saxons, Germans and across the Baltic region — has a meaningful place in Ostermann's last work, it is the story of Charon, the ferryman, who transports dead souls from the land of the living to the land of the dead across the river Acheron (or Styx, depending on your source) in Greek mythology, which offers illumination of the sacred quality of these sculptural pieces. Not one of these vessels is, for example, unoccupied; all contain figures that allude both to the decidedly human realm as well as the mythological. *Mermaid Boat Sculpture* (all works are 2008) offers the best example of this aesthetic amalgam; an elongated vessel form contains a number of small partial figures—just heads and shoulders—who sit passively side by side and in rows like passengers. The titular mermaid is a figure balanced precariously atop a stubby mast toward the stern of this boat. She's aligned — as are all the figures — toward the front as this vessel metaphorically navigates from the known toward the unknown before it. All eyes forward.

In *Small Red Devil Boat Sculpture* and *Sphinx and Friend Boat Sculpture*, other creatures of the purely mythological realm — the former based on the mythic figure that seems to pop up in various guises in numerous faiths, the latter envisaged by Ostermann as seemingly a cross between the cat breed of the same name and the mixed-species figure of ancient Egyptian lore — command the vessels on which they travel. Ostermann's aesthetic argument might be that it's our beliefs — the mythologies we hold dear, no matter what we call them — that do the driving for us. As a species, perhaps we've long abdicated control of the proverbial wheel.

Or maybe it's all about surrender and the realization that perhaps we haven't the kind of control over the world and ourselves that, way back when, the Enlightenment insisted we indeed possessed—that we aren't, in short behind the wheel. Maybe we never were. It's a truth that only imminent and knowable death would teach in a very real way.

For the last entry in his *Tractatus Logico-Philosophicus*, a book that appeared back in 1921, the philosopher Ludwig Wittgenstein wrote that “what we cannot speak about we must pass over in silence.” The realm of the sacred—and death especially—is clearly a thing we cannot speak about — cannot articulate verbally, textually, visually — with any semblance of knowing.

And yet still we try. Thank God. ➡

Gil McElroy is a poet, artist, and independent curator living in Colborne, Ontario.

Dennis GILL, *Head of Medusa*, 2000. Tyvek, Tyvek ruban / tape. 76 cm diam. Photo: avec l'aimable autorisation/courtesy of the artist.