

Making Space

Ray Cronin

Numéro 129, automne 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/97088ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cronin, R. (2021). Compte rendu de [Making Space]. *Espace*, (129), 89–91.

figure de lave. Cette lave-cire, émergeant du centre, dégouline par endroits sur le socle, jusqu'au plancher, et accentue ainsi l'emprise des œuvres sur l'espace. Dans les « cratères » apparaissent sable, perles, bonbons et cire peinte au vernis à ongles. Les quelques perles – cette fois l'artiste y est allée avec sobriété – apparaissent comme des signes d'espoir dans notre monde en fusion.

D'une autre signature, l'installation *Cosmétique de la fin* trône en retrait. Des ombres projetées sur un film polyester translucide dessinent la silhouette d'un paysage féérique et en mouvement dans lequel apparaissent volcan, gazon, ombres indéfinissables, œil mystérieux; une mise en scène empruntée au théâtre d'ombres, mais où l'envers du décor est dévoilé. De l'autre côté de l'écran, on découvre un bazar orchestré d'objets multiples partiellement recouverts de dentelles trempées dans le plâtre. Ce n'est pas la première fois que Catherine Bolduc utilise ce dispositif, mais c'est chaque fois une nouvelle œuvre, une nouvelle mise en scène, une nouvelle exploration. Le jeu de lumière transfigure les objets, donne de l'expansion à la matière. L'artiste veut ainsi dépasser la finitude de l'objet sculptural. Par le paysage construit et le subterfuge de l'objet apparaissant comme autres, l'artiste souligne notre subjectivité face aux réalités qui nous entourent.

1. André Baril, à propos d'un ouvrage posthume de Garbis Kortian (*De la vérité comme liberté ou la faculté philosophique du jugement*, Paris, L'Harmattan, 2020), dans « Le rejet du projet universaliste nous condamne à la fragmentation », *Le Devoir*, 29 mai 2021.

Artiste et commissaire indépendante, Hélène Brunet Neumann propose, à travers ses œuvres, une réflexion sur l'être ensemble et questionne notre relation à la matérialité. Elle est récipiendaire de bourses de création et détient une maîtrise en études des arts de l'UQAM. Elle a étudié en arts visuels, pendant six ans, en Inde. En tant que commissaire, elle a souvent œuvré dans des contextes hors des murs institutionnels afin de privilégier les contacts dans la communauté et de faire vivre l'art autrement.

Making Space

Ray Cronin

ART GALLERY OF NOVA SCOTIA

HALIFAX

FEBRUARY 27 –

SEPTEMBER 26, 2021

Since the 1970s, the category “sculpture” in contemporary art has expanded so far beyond its modernist and pre-modernist boundaries as to become almost universal. Beyond two-dimensional painting, what art form hasn't recently been considered sculpture? Or, at least, sculptural? Few, indeed.

In *Sculpture in the Expanded Field* (1978), Rosalind Krauss argued that modernist sculpture had become a “combination of exclusions.” She developed her premise of sculpture's expanded field as a progression from the binaries of architecture/not-architecture and landscape/not-landscape. The four possibilities created by these were sculpture (not-landscape/not-architecture), marked sites (landscape/not-landscape), site-construction (landscape/architecture), and axiomatic sites (architecture/not-architecture). Though if her carefully plotted field still makes any kind of sense, it is not because artists are working from its four apexes, but from its centre. The expanded field is our current context. Modernism hasn't been surpassed so much as expanded beyond recognition. Maybe we're just making space to live in its ruins.

That sense of living in ruins is a theme that runs throughout *Making Spaces*. The exhibition, drawn from the permanent collection of the Art Gallery of Nova Scotia and curated by David Diviney, features the work of nineteen artists. While not a sculpture show per se (the exhibition features work on paper, photographs and sculptural objects made between 1971 and 2013), *Making Spaces* is predominantly focussed on sculptural ideas about the spaces we inhabit.

The precarity of the built environment, the negotiations and challenges inherent in living in constructed spaces, alienation, optimism and activism are some themes that run through the works displayed. From Ed Burtynsky's early photographs of rural homesteads, through Vikky Alexander's conflation of interior architecture and landscapes, to Alvin Comiter's documentary look at vanishing Halifax buildings and neighbourhoods, Allyson Clay's watercolours of apartment interiors seen from neighbouring buildings, and John Devlin's eccentric use of the architecture of Cambridge University to imagine a perfect city, *Making Spaces* consistently offers rich examples of how art can conflate space and place to open up worlds.

Lyra Rye's series *Nomadic Architecture* references the rootlessness of much contemporary life. Her sculptures—forms made from aluminum rods mimicking collapsible tent poles—are designed to be easily broken down and reassembled wherever their owner lands. *Arch* (1999) suggests a personal cathedral, while *Dome* (1999), with its enclosing lattice of bungee cords, is more akin to her tent sources. The works stand physically

because of their internal tension, while their conceptual tension of rootedness versus rootlessness provides the poetic content that opens these works up as places. Jane Buyers, in her sculptural assemblages *Interior Architecture 1 & 2* (1988), shows us as rooted not in places, but in things. Her shelves and wall installations pile up the sorts of objects that fill the corners of our living spaces. It is another way, perhaps, of carrying place with us.

Rootlessness is also a theme of Dan Graham's *Homes for America* (1971), his meditation on North American tract housing and its sitelessness, that commercial blindness that disconnects the site and the home. The sameness of the built environment, the repetitive familiarity that almost dissolves any sense of specificity, is a theme that many of the artists in this exhibition explore, such as in the prints of Patrick Caulfield and Margaret Priest, the architectural fragments of Elspeth Pratt or the hybrid sculpture/model/commodities of Young and Giroux.

Renée Van Halm's *Pauline* (2004) uses the trope of set design to present an architectural portrait of sorts, an object reminiscent of theatre flats that evokes an interior architecture inspired by the Schindler House/ Studio in Los Angeles. *Pauline* draws the viewer into a play of fiction and reality, revealing and concealing the meaning all at once. A real fake, an honest deception. Another honest deception plays out in Carl Zimmerman's *Lost Hamilton Landmarks* (1996-1997). Perhaps more than any other work in the exhibition, Zimmerman's photographs of

models of abandoned architecture conjure the ruined modernist world left by our postmodern condition. In his small images, vast spaces, reminiscent of Nazi or Soviet architectural conceits, are presented as prosaic former buildings in the city of Hamilton: a water filtration plant, a power station, a mausoleum. Tiny figures indicate both the scale of these utopian-seeming projects, and their abandoned state. Mitch Mitchell, in his series *The Metropolis Chronicles*, uses archival photos of construction in 1950s Chicago to portray a world seemingly dissipating as it is being built. Molecules (in the form of ball-and-stick models) stream out of the building sites as if off-gassing. This molecular-level instability, blown up to gargantuan proportions, presents another series of ruins, a space whose foundations are unstable, shifting.

One exemplar of Krauss's model for sculpture's expanded field was the wrapped buildings and "marked sites" of Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Building, Project for 1 Times Square* (1985) is part of a series of prints created to fund a (failed) project in New York City. This print, then is a kind of aspirational documentation. Looking at it thirty-five years later it is unclear whether the building was ever wrapped or not, nor does it seem to matter. Halifax artist Charley Young's mixed-media work *Shroud: The Macara-Barnstead Building 3* (2013) features a similarly shrouded building, and a similar photo-based technique. Young's work, though, represents a building shrouded during construction, an image that we can't but help see as "Christo-esque" these days. History may appear to be in ruins, but it is obviously still operative.

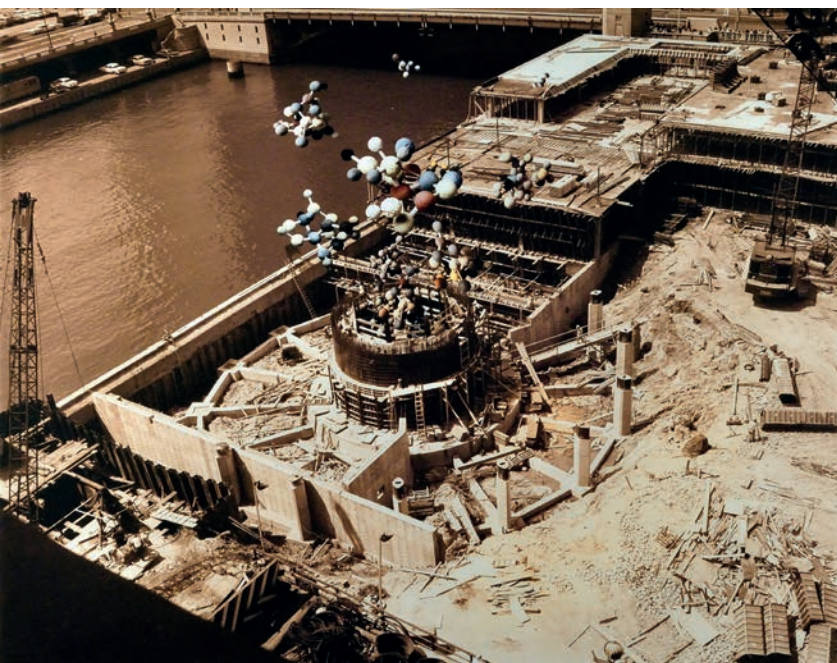


Renée Van Halm, *Pauline*, 2004. Gift of the Artist, Vancouver, British Columbia, 2007 with assistance from The Art & Pearl van der Linden Foundation, 203 x 292 x 216 cm. Photo: Steve Farmer.

Mitch Mitchell, *The Metropolis Chronicles: Chicago 1954 Part II*, 2012. Archival ink jet on Somerset Satin paper, A/P. Gift of the Artist, Montréal, Québec, 2013, with assistance from the Fred and Elizabeth Fountain Endowment for Contemporary Art, 95.5 x 121.5 cm. Photo: Courtesy of the Art Gallery of Nova Scotia.

For artists to make spaces, they first must make room. For postmodern artists, these spaces are built on, over, and with the uncertain remnants of modernist certainties. Diviney has installed the works in *Making Spaces* to play off of each other, with ideas and allusions reverberating around the room. That is one of the benefits of a museum collection of course, works from disparate times and places can be brought together, and their jostling for space makes new places for us to explore. In doing so, in wandering amidst the ruins, we inhabit these spaces, dwell for a while in worlds created in art's expanded field.

Ray Cronin is a Nova Scotia based writer and curator. A former Director and CEO of the Art Gallery of Nova Scotia, he is the founding curator of the Sobey Art Award. A frequent contributor to Canadian and American art magazines, he is the author of nine books of non-fiction, including *John Greer: Hard Thought* and *Alex Colville Life & Work*. His newest book, on sculptor Colleen Wolstenholme, will be published by Gaspereau Press in the Autumn of 2021.



Fanny Mesnard, *Ondes élastiques – Les faunes s'agitent encore dans l'épaisseur du bois*

Bénédicte Ramade

SALLE ALFRED PELLAN DE LA MAISON DES ARTS DE LAVAL
28 MARS –
25 JUILLET 2021

L'exposition de Fanny Mesnard porte bien son titre, *Ondes élastiques*, tant le mouvement doux de ses nombreuses sculptures en rotation amène l'ensemble installatif qu'elle a orchestré à la Maison des arts de Laval à se transformer sans cesse. Littéralement animée, la grande salle plutôt sombre joue de l'éclairage théâtralisé pour charger l'espace de croyances, de mythes, de récits qui se déplacent sans cesse. Le corpus d'œuvres réalisé par Fanny Mesnard, à l'occasion de la neuvième Manif d'Art de Québec en 2019, prend ici place aux côtés de nouvelles productions, près d'une trentaine en tout. Mais ce noyau de peintures et sculptures n'est plus le même, transporté par un accrochage qui tient moins du cérémonial muséal que du rite festif, entre sarabande et danse macabre. Là où le Musée National des Beaux-arts de Québec avait conféré aux céramiques hybrides une solennité d'objets précieux et une certaine fixité grandiose aux tableaux, la nouvelle configuration lavalloise les métamorphose.

Les doubles visages de la série *Esprit changeant*, tour à tour chouette et créature marine, renard et belette, ours et loup, ont quitté leur socle et coiffent désormais des silhouettes drapées comme des fantômes ou habillées de textiles créés aussi par l'artiste. Ces créatures ont ainsi une taille d'adulte offrant un face-à-face déstabilisant, une altérité qui séduit autant qu'elle menace. Ces œuvres aux glaçures changeantes, d'une grande complexité chromatique, dévoilent une personnalité nouvelle en devenant des masques et infiltrent l'espace de leur effet de présence magnétique. Fanny Mesnard a réglé ce bal visuel avec une précision redoutable et suivant un tempo vitaliste qui permet à son univers doucement surréaliste de dépasser l'effet de curiosité onirique que prennent habituellement les mélanges contre nature. Entourant un personnage aux oreilles dressées comme des cornes, disposés en cercle, des pattes d'ours-vases, des tentacules de céphalopodes tronqués et surdimensionnés, d'autres pattes-vases, d'amphibiens cette fois-ci, et encore des mains dont les doigts laissent s'échapper des pousses coralliennes et végétales. Monstrueuses, sans susciter de dégoût en raison leurs séduisantes peaux de céramique glacée, ses sculptures déjouent les standards de l'hybridation. Tantôt trophées d'une chasse chimérique ou objets « utilitaires », voire des prothèses, selon la commissaire Manon Tourigny, toutes ces œuvres en volume contiennent un potentiel élastique prêt à épouser les contours des imaginaires en train de se débrider en chacun-e d'entre nous.

Fascinée par le monde naturel depuis une décennie, l'artiste continue donc ses transgressions entre les genres et les catégories. L'animal prédomine : perroquets, brochets, serpents, chiens, chats, papillons;