

CÉRAMIQUE, DISSOLUTION ET PENSÉE DIMINUTIVE

Donner un nouveau sens à la pratique

La céramique est souvent conceptualisée en termes de forme, le statut de vaisseau étant prééminent. Le cadre du vaisseau permet de lui attribuer diverses applications, par exemple des marchandises fonctionnelles et non fonctionnelles, des objets traditionnels et postmodernes, des installations construites et conceptuelles, des œuvres d'art uniques et des articles à fabrication industrielle. Cette hétérogénéité fait en sorte qu'il est difficile de les modular à une seule rubrique, mais tous ces exemples sont le produit du même but : la création d'objets matériels. Les organisateurs du groupe de discussion nous ont mis au défi de dégager de nouvelles manières de considérer la pratique de la céramique. C'est pour cette raison que j'aimerais analyser la fabrication d'objets sous un autre angle et me pencher sur la « déconstruction » – la dissolution, la désintégration, la défaillance matérielle – en tant que catalyseurs productifs de la pratique de la céramique. J'examinerai la « déconstruction » à la lumière de « l'ontologie faible ou post-fondamentale », tel que le soulève le philosophe italien Gianni Vattimo. Celui-ci souscrit au nihilisme dans le but de miner des concepts philosophiques fondamentaux, affirmant que le « nihilisme accompli » représente « notre seul possibilité d'être libres ».¹ Pour les céramistes, ce courant de pensée ouvre la voie à une pratique qui signifie d'une part la découverte, l'incertitude et l'existence, et d'autre par, le

déploiement de connaissances spécialisées et la répétition adroite de formes traditionnelles.

L'incorporation de la destruction à la production n'est pas un concept nouveau dans la céramique. En fait, un certain nombre de spécialistes contemporains se servent de la destruction (en brisant de la céramique cuite) de manières intéressantes. Le Canadien Richard Milette brise et réassemble des vaisseaux afin de susciter des questions de sémantique complexes dans ses formes classiques.² Ann Ramsden, dont la pratique repose principalement sur la sculpture et l'installation plutôt que sur la céramique, brise méthodiquement et répare visiblement de la vaisselle bourgeoise pour créer des installations qui remettent en question les assises de l'archéologie et le conflit entre la science et la vérité personnelle.³ Le designer Fernando Brizio place des pièces de porcelaine récemment tournées dans son Jeep, puis fait des promenades sur des routes bosselées. Les pièces s'affaissent et se déforment selon la morphologie de la route empruntée. Cette pratique introduit une force destructive dans le façonnement, faisant intervenir la chance et le hasard.⁴ Les partenaires hollandais Janneke Hooymans et Frank Tjepkema, connus sous le nom Tjep, produisent des vases « pré-éclatés », mélangeant les composantes pour mettre l'emphase sur l'itinérance, la fragilité et la

renaissance.⁵ Se basant sur la prémissse voulant que tout vaisseau en porcelaine finisse éventuellement par se briser, les membres de cette équipe enduisent l'intérieur des vases d'un caoutchouc au polyuréthane qui conserve son étanchéité même une fois la porcelaine brisée. Ils laissent tomber les vases du haut d'édifices, les lancent de voitures en marche, et même les percent au moyen d'armes à feu, croyant que les fractures causées par les munitions sont uniques et rehaussent l'apparence de l'objet final.⁶ Ils ne cherchent pas la destruction comme telle, mais croient qu'en se soustrayant aux idées préconçues et en acceptant les dommages et la décomposition comme éléments naturels de la vie, ils génèrent signification et beauté. Il en résulte des formes d'une beauté certaine, quoique triste, qui rappelle l'inévitabilité de la destruction et de la mort.

L'artiste d'installation britannique Clare Twomey incorpore sans faute des processus destructifs au stade de l'installation plutôt qu'au stade de la production. Ainsi, elle attire l'attention de l'observateur sur la réception de l'œuvre, transformant l'observateur statique en participant actif.⁷ Par exemple, dans l'œuvre *Consciousness/conscience* (2004), elle s'est servi de 3 000 tuiles de porcelaine spécialement fabriquées pour construire un plancher temporaire dans la galerie. Lorsque les observateurs entraient dans l'œuvre, ils marchaient sur les tuiles, les écrasant. Elle a commandé suffisamment de tuiles pour refaire plusieurs fois le plancher pendant l'exposition. Twomey se réjouit de la nature fragile de la matière et compare l'expérience de l'observateur à celle de marcher sur de la neige

fraîchement tombée.⁸ Grâce à cette simple tactique, l'artiste détourne l'attention du participant-observateur vers l'expérience plutôt que vers l'objet, et elle se sert de la destruction pour accroître la conscience. L'œuvre *Monument* (2009) se compose d'un immense amoncellement de céramique commerciale ébréchée et brisée. Elle s'inspire du gaspillage et du consommateurisme, mais aussi de la régénération, car les usines broient ces tessons et les ajoutent à de nouveaux mélanges de pâte de céramique. Comme le soulève Telerie Lloyd-Jones, des œuvres telles que *Monument* explorent le pouvoir émotionnel de ce qui est incomplet, brisé et méprisable.⁹

L'œuvre *Lost Rituals* (2003), au Gibside National Trust Estate à Gateshead, a pour thème l'effet destructif ou érosif du temps sur l'architecture, les objets et les souvenirs. L'artiste coule des reproductions en porcelaine des portes et fenêtres d'une étable abandonné, et les dispose ensuite en relation avec la structure d'une manière à projeter une image miroir de l'étable sur la pelouse adjacente. Encastrés dans l'argile non cuite se trouvaient des coulages cuits d'objets qui auraient servi aux activités quotidiennes de l'étable : outils, attirail et objets connexes. Au fil du temps, la pluie emporte l'argile, dévoilant les formes dures. Chaque journée laissait découvrir une nouvelle image, une nouvelle configuration, ouverte par la chance et l'action incontrôlable de la météo. Twomey a écrit : « Les objets de beauté choisis pour cette œuvre représentent la reconnaissance des histoires qui ont jadis franchis les fenêtres et les portes... dans le cadre

des activités quotidiennes et... un discours de connexions visuelles. »¹⁰ En incorporant les forces passives de destruction, l'artiste révèle une poésie dans « le dilemme de l'histoire » pour créer « une beauté déplorable » qui exprime le temps, la perte et la nature éphémère du souvenir.

Cette dernière œuvre m'intéressait car elle intervient dans la production de céramique, combinant argile cuite et non cuite, contrairement à la modification d'un produit fini. C'est cette intégration de la dissolution, de la destruction ou de la déconstruction au cœur du processus qui semble être le plus productif. Selon moi, le concept de « l'ontologie faible » ou de la « pensée post-fondamentale », mis de l'avant par Gianni Vattimo, pourrait être utile dans l'étude de ces œuvres. Plusieurs éléments clés de ce discours philosophique des plus complexes sont très pertinents. Vattimo se tourne vers la capacité des médias contemporains à engendrer la complexité, la désorientation et la perte subséquente d'un sens de réalité stable. Cette désorientation se manifeste de façon paradoxale comme source d'émancipation; elle nous permet de « découvrir dans l'imagination des formes d'existence et des modes de vie différents de ceux dans lesquels nous nous sommes immersés dans nos activités quotidiennes concrètes. »¹¹ Vattimo se tourne vers ce qu'il considère la logique inhérente de la philosophie occidentale, son affirmation de certitudes ou d'origines fondamentales, que la modernité rétablit progressivement « par une appropriation de plus en plus complète de ses propres 'assises'. »¹² Plutôt que d'opposer la

pensée occidentale à une assise plus « réelle », les philosophes nihilistes Nietzsche et Heidegger cherchent à dissoudre entièrement la stabilité de l'existence (l'assise ou l'origine ultime).¹³ L'existence, qui n'est plus perçu comme étant une identité ou une vérité stable et statique, s'exprime par « l'événement, le consensus, le dialogue et l'interprétation. »¹⁴ La vérité dans l'art apparaît sous forme d'un « événement contextuel marginal », inaperçu, voire de nature décorative. Ce qui reste de cette vérité, selon Vattimo, est « de nature résiduelle »; l'œuvre d'art perdure « non grâce à sa force, mais grâce à sa faiblesse. »¹⁵ Dans mon analyse de l'œuvre de trois céramistes d'art canadiens, je me pencherai sur les forces de la désorientation, de la marginalité, de la décoration, du consensus, du dialogue et du résidu, facteurs qui sont rarement mentionnés dans la plupart des critiques portant sur la forme ou la signification sous-entendue des œuvres de céramique contemporaines.

Kory Bogen est un diplômé récent de la Nova Scotia University of Art + Design à Halifax (Nouvelle-Écosse). Il incorpore directement dans ses œuvres des matériaux et des processus qui suscitent la dissolution et le désastre potentiel dans ses formes cuites. Il crée, par stratification de couches d'argile et de glacis figé, de gros blocs qu'il tranche pour exposer « des stries d'argile et de glacis quasi-sédimentaires. » Pendant la cuisson, le glacis réduit beaucoup plus que l'argile, bougeant et suintant de manière à former des fragments semblables à des denticules entourés de vides. Souvent, il divise davantage les formes cuites, tranchant le

matériel dense avec une scie à tuile et disposant les centres dépouillés de manière à former des motifs continus. Les fragments produits « expriment la perte de la masse physique et la transmutation des matériaux – ou la ruine. »¹⁶ Bogen s'intéresse particulièrement aux théories de l'ornement et de l'architecture, sujets qui régissent en grande partie le moyen dont il expose ses œuvre et en parle,¹⁷ mais mon intérêt repose particulièrement sur son intégration franche de la décomposition, de la dissolution et de la ruine au cœur de son œuvre à la fois élégante et frappante. Il considère le processus de ruine « irrésistible », voyant dans « la dégradation et la décrépitude esthétique » une puissante représentation de la victoire inévitable du temps ou sa domination sur toute entreprise humaine.¹⁸

En incorporant des processus contre-indiqués dans la pratique de la céramique traditionnelle, des processus qui ne peuvent que mener à la destruction, Bogen crée un chiffre puissant et imprévisible de l'inévitabilité de la décomposition, de la destruction et de la mort dans notre environnement. Un certain nombre de ses expériences intéressantes se terminent, évidemment, par la destruction et ne sont pas récupérables, même compte tenu de ses moyens innovateurs d'exposer ses œuvres. Il considère les forces de la chance et du hasard et trouve une signification dans les formes dévastées qui en découlent. Il dit : « La ruine et la décomposition provoquent un look qui ne fuit pas la mort, mais qui l'accepte comme partie intégrante de notre existence. »¹⁹ La mort et la décomposition suscitent la transmutation de

matériaux. L'artiste idéalise la destruction, neutralisant la frivolité de l'excès décoratif avec le poids de la puissance historique qu'elle représente.

Les œuvres de Rory MacDonald estompent les différences entre les sculptures, « l'art » et les objets confectionnés fonctionnels. L'œuvre *Curb Works* (2003 et après) se compose de pièces de céramique glacée créées pour remplacer les bordures de ciment brisées dans des quartiers défavorisés de Regina, où l'artiste a vécu et travaillé. Ce projet attire l'attention à la décomposition urbaine et remet en question « la valeur du matériel et des actions au sein d'espaces publics pitoyables. »²⁰ Dans l'œuvre *Untitled* (2007), un graffiti céramique basé sur le motif Saule bleu a été cuit sur des murs de brique, dénonçant les hiérarchies de la permanence et de la transition, ainsi que les valeurs que nous rattachons aux normes culturelles. Sa plus récente œuvre, *Chalk Works*, présentée en 2008 dans le cadre d'une exposition conjointe à Medicine Hat, se veut une archive de céramique, simulant certaines des œuvres de céramique les plus reconnues : le céladon chinois et la porcelaine bleue et blanche. L'artiste cuit une fois de la porcelaine couverte de noir dans un four, cône 10-11. Puis, il ponce à l'eau les formes de manière à créer une surface semblable à l'ardoise.²¹ En produisant une surface en constante évolution où il exprime et consigne son expérience du « moment », MacDonald « cherche à remettre en question une partie de sa dépendance sur l'histoire. »²² Il dit :

Les œuvres exposées ont pour but de susciter la collision des motifs historiques et des représentations de surfaces uniques à la céramique... pour consigner la complexité de ma position par rapport à la tradition de la céramique et le bombardement quotidien d'images et d'information.²³

Les œuvres sont paradoxales en ce qu'elles attirent l'attention sur les qualités haptiques tant prisées dans la céramique d'élite, mais leurs surfaces sont « détruites » au toucher. La céramique est considérée comme un genre d'archive en raison de la permanence du matériel, et parce que dans les surfaces et la décoration sont consigné les aspects intimes, les décorations et les préférences propres à la culture dont elle découle. Il couvre les surfaces de craie, transformant l'archive en palimpseste, une membrane fragile et évolutive qui reconnaît et consigne un monde en constante évolution. L'artiste écrit : « De quelle autre manière pourrions-nous archiver le temps sans position fixe dans le temps, chevauchant à la fois le passé et le présent? » MacDonald propose que la surface de transition pourrait « devenir un nouveau type d'archive en céramique. »

Les palimpsestes de MacDonald expriment la désorientation et la perte d'une réalité stable qui mènent finalement à l'émancipation, tel que le suggère Vattimo. Selon ce dernier, la modernité prend fin lorsqu'il n'est plus possible de considérer l'histoire comme étant unilinéaire, lorsqu'il n'existe plus un « histoire unique, seulement des images du passé projetées de divers points de vue. »²⁴ L'artiste est

intensément affecté par ce dilemme et il tente, sans succès, de se localiser en termes autres que la désorientation et l'oscillation au sein de récits historiques conflictuels et contradictoires, « un exercice gratuit et potentiellement voué à l'échec. »²⁵ La surface enduite de craie, bien qu'elle transmette de l'information sur des précédents historiques, présente des caractéristiques d'un résidu, fragile et « faible ». Chaque vase représente les qualités d'un monument « capable de perdurer car il est produit, dès le début, en tant qu'objet inerte », au sens où la forme existait avant l'artiste et a un passé de référence indépendant. Ces objets hautement ornés contribuent à « former le contexte de notre expérience » tout en demeurant assujetti à « une perception distraite. »²⁶ Les simulations que fait MacDonald d'œuvres d'art en céramique d'importance historique tirent leur puissance de cette distraction, de cette « faiblesse », qui contribue à « l'épaisseur ontologique de l'événement de vérité. »²⁷

Linda Swanson, qui habite et travaille actuellement à Montréal, se concentre sur les propriétés des matériaux et processus de la céramique, explorant les relations entre l'être humain et le milieu naturel. Elle combine des matériaux tels que le grès au sel, la bentonite et l'eau, et leur permet de se transformer de diverse manières à une température ambiante. Elle utilise l'eau au lieu du feu comme agent de transformation, remplissant des réservoirs de solutions de divers matériaux de céramique et observant les changements qui surviennent au fil du temps. Pour ses œuvres cuites, elle fait fondre de l'argile et des glaçis cristallins dans

des dépressions formées dans un matériel réfractaire étalé sur les tablettes d'un four, dans le but de produire des structures extrêmement tendues. À mesure qu'elles refroidissent, elles se déforment davantage jusqu'à ressembler à des formations géologiques. Dans d'autres expériences, elle sous-cuit de l'argile et observe l'effet du développement de cristaux et de la décomposition sur les formes résultantes.

Swanson aime le concept de la grotte, une structure artificielle remontant à l'ère classique, qui nourrissait l'imagination de la Renaissance comme lieu de magie, d'alchimie et de transformation. Pour créer sa grotte, elle suspend des tubes de plastique remplis de solutions salines saturées au-dessus d'un treillis métallique chiffonné. Le treillis est en sustentation au-dessus d'un plancher de bentonite séché. La bentonite a l'étrange propriété d'absorber l'eau et de s'agrandir jusqu'à quinze fois sa dimension granulométrique, une qualité qui donne une apparence presque vivante au matériel. Swanson permet à la solution de tomber goutte à goutte sur le treillis, puis sur l'argile, où elle gonfle en formes bizarres et imprévisibles. L'humidité s'accumule et forme des bassins, lesquels amplifient le son de la solution qui s'égoutte. Comme dans la fabrication de pâte égyptienne, les sels durcissent pour former une croûte cristalline à la surface de ce qui semble être un paysage antédiluvien. La construction de ces grottes permet à l'artiste d'explorer les aspects élémentaires des matériaux à mesure que ceux-ci traversent diverses étapes de métamorphose. Elle se sent comme si elle

observait réellement des processus par lesquels le monde prend forme. À mi-chemin entre une folle expérience scientifique et un sobre diorama, il émane des grottes un profond mystère, l'émerveillement et la beauté. L'artiste a écrit :

Nous constatons habituellement la matière dans un tel état fini dans la céramique. Je veux ralentir et ouvrir la nature transformatrice des matériaux de céramique que nous ne voyons pas toujours. Au quotidien, lorsque nous voyons la matière changer, il s'agit habituellement d'un état de décomposition ou de désintégration, tel que la rouille. La réelle formation d'objets est habituellement invisible. Je veux voir comment les choses se forment et changent, en étudiant l'attraction et les affinités entre les matériaux qui permettent leur transformation.²⁸

Inspirée par les grottes de céramique de la fin de la Renaissance créées par Bernard Palissy, et par les merveilles géologiques de l'Islande, l'artiste visait à éviter de reproduire ces éléments et cherchait plutôt à se laisser guider par leur esprit. Les grottes ressemblent à des cavernes et d'autres formations géologiques, mais elles sont artificielles, des constructions culturelles qui imitent la nature dans le but de susciter la contemplation de la nature, de l'art et d'autres activités intellectuelles. Au lieu de forcer ses matériaux à adopter une forme particulière, Swanson crée des situations où la matière « évolue à son gré ». En cherchant sa forme, la matière rencontre naturellement la dissolution et la décomposition; pour Swanson, ces processus revêtent un caractère créatif et

mystérieux. Comme dans les grottes classiques, les espaces de Swanson réunissent le rationnel et l'irrationnel, l'intellectuel et l'esthétique, à une échelle qui en permet la contemplation corporelle. L'expérience de l'artiste est aussi nouvelle et excitante que celle de l'observateur, puisqu'elle ne peut jamais en prédire exactement le résultat. L'artiste incorpore des processus naturels qui changent au fil du temps, faisant en sorte que chaque moment est unique et inimitable. Son œuvre « rappelle des processus qui racontent la construction et la reconstruction du monde... les attractions et affinités élémentaires de la matière... qui doivent exister pour assurer la continuation de la vie et de l'évolution. »²⁹

Les grottes de Swanson acceptent la désorientation comme source d'émancipation de « toute fermeture à la fois rassurante et menaçante des horizons. »³⁰ Lorsqu'elle planifie l'établissement et l'emplacement des matériaux dans ses installations, elle permet à la forme de se développer dans les processus qu'elle met en place. En se concentrant sur les forces qui « font et refont le monde », Swanson rappelle les concepts du « monde » et de la « Terre » mis de l'avant par Heidegger. Au sujet du texte de Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, Vattimo définit le « monde » comme étant « les systèmes de significations qui sont constatés à mesure qu'ils se révèlent dans l'œuvre. » Cela correspondrait à une connaissance scientifique et intellectuelle des diverses forces et réactions qui se produisent dans les grottes de Swanson. La « Terre » fait référence à « l'élément de l'œuvre qui se présente comme s'il se dissimulait

constamment, tel un genre de nucléus qui n'est jamais usé par les interprétations, jamais épousé par les significations. »³¹ Attirant l'attention au mystère et à la beauté de ces processus simples et naturels, Swanson crée des œuvres qui constituent une ouverture du monde. Les forces remarquables mises en œuvre occupent un « arrière-plan inaperçu et marginal. »³² Selon la prémissse de l'ontologie faible, c'est ainsi que « l'existence a lieu, » pas en tant qu'essence, pas en tant que grand concept métaphysique, pas comme vérité profonde ou fondamentale, mais comme quelque chose qui a la nature d'un résidu, une « essence marginale » qui perdure grâce à sa faiblesse.³³

J'ai tenté, en analysant l'œuvre de ces trois céramistes d'art, de dresser une manière de considérer la pratique qui accueille les forces de dissolution, de décomposition et de déconstruction au cœur de la fabrication, dans le but de transformer la céramique d'une pratique axée sur la création de formes en une étude plus vaste de l'incertitude, de la découverte et de l'existence. Si l'on pense en termes de concept occidental de base, la stabilité de ces concepts peut être exprimée sur le plan métaphorique comme formes stables, des vaisseaux traditionnels. L'œuvre dont je parle n'a pas de forme traditionnelle; plutôt, à tout moment elle évolue d'un stade à un autre, son instabilité reposant sur l'acceptation de la dissolution et sur le refus de lui conférer une forme fixe définitive. Ce refus, selon Vattimo, ouvre la voie à la liberté. La formation de ces artistes est fondée sur la céramique traditionnelle, et leur œuvre en est issue.

L'œuvre n'est pas iconoclaste dans le sens où elle porte atteinte à cette tradition, avec toute la violence inhérente. Plutôt, elle mine subtilement les certitudes et les suppositions abandonnées qui portent sur la nature de la céramique afin de révéler de nouvelles possibilités d'émancipation. Une telle œuvre attire notre regard vers la céramique en tant qu'art de transition et de transformation, élargissant le champ conceptuel dans toute la mesure du possible.

Amy Gogarty

Artiste, chercheure indépendante, écrivaine
Vancouver, Colombie-Britannique

Traduction : Geneviève Longchamps

¹ Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, trad. Jon R. Snyder. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988): 29.

² Earl Miller, "Richard Milette's Narrative Memory in Constructing Ceramics," *Ceramics Art and Perception* 49 (2002): 20-24.

³ Amy Gogarty, "Remediating Craft," dans Ruth Chambers, Amy Gogarty et Mireille Perron (éd.). *Utopic Impulses: Contemporary Ceramic Practice* (Vancouver: Ronsdale Press, 2007, 91-110): 104-108.

⁴ Robert Klanten, Suen Ehmann et Sabrina Grill (éd.) *Fragiles: Porcelain, Glass and Ceramics* (Berlin: Gestalten, 2008): 95.

⁵ Ibid.: 66.

⁶ Tjep, "Home Page" www.tjep.com/studio.html, consulté le 21 septembre 2009.

⁷ Clare Twomey, "Homepage," www.claretwomey.com/index.html, 2005, consulté le 20 septembre 2009.

⁸ Ibid.

⁹ Telerie Lloyd-Jones, "Not Just Creating but Exploring," (critique de l'exposition *Possibilities and Losses*) *Crafts* (juillet/août 2009):72.

¹⁰ Notre traduction. Twomey, "Homepage."

¹¹ Notre traduction. Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, trad. David Webb (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992): 10.

¹² Notre traduction. Vattimo, *End of Modernity*: 2.

¹³ Ibid.: 3.

¹⁴ Vattimo, *Transparent Society*: 11.

¹⁵ Notre traduction. Vattimo, *End of Modernity*: 86.

¹⁶ Notre traduction. Kory Bogen, "In Ruins," thèse inédite de maîtrise en beaux-arts, 2008.

¹⁷ Kory Bogen, entretien avec l'auteur, le 16 août 2009.

¹⁸ Bogen, "In Ruins."

¹⁹ Notre traduction. Ibid.

²⁰ Rory MacDonald, *Curb Works*, dans Chambers, Gogarty et Perron (éd.): 177.

²¹ Courriel à l'auteur, le 3 août 2008.

²² Notre traduction. Rory MacDonald, "Artist Statement," *The Decorative Device*, dirigé par Joanne Marion (Esplanade Art Gallery, Medicine Hat, Alberta, du 2 août au 31 octobre 2008). Réédition de *poplar gallery.online*. www.mackenziefrere.com/poplar/archive-DecorativeDevice.html, consulté le 1er septembre 2009.

²³ Notre traduction. Ibid.

²⁴ Vattimo, *Transparent*: 3.

²⁵ MacDonald, "Artist Statement."

²⁶ Vattimo, *End of Modernity*: 87.

²⁷ Ibid.

²⁸ Notre traduction. Linda Swanson, notes d'allocution inédites, 2009

²⁹ Ibid.

³⁰ Vattimo, *Transparent*: 11.

³¹ Notre traduction. Vattimo, *End of Modernity*, 71.

³² Ibid.: 85-86.

³³ Ibid.: 86.



Kory Bogen, *Bricks*, 2008.
Porcellaneous stoneware and glaze, cut post-firing.
Grès porcelaineux et glaçure, coupé après la cuisson.
33 x 56 x 9 cm.



Kory Bogen, *Sedimentary System*, 2007.
Clay and glaze, multi-fired.
Argile et glaçure, plusieurs cuissons.
15 x 15 x 56 cm



Rory MacDonald, *Chalk Works*, 2008.
High-fire porcelain, slip, chalk.
Porcelaine de grand-feu, barbotine et craie
Dimensions variables.



Rory MacDonald, *Chalk Works*, 2008.
High-fire porcelain, slip, chalk.
Porcelaine de grand-feu, barbotine et craie
Dimensions variables.



Linda Swanson, *Bentonite Field* (detail). 2005.
Bentonite, water, steel.
Bentonite, eau et acier.
1.22 (w) x 6.1 (l) x 3.05 (h) in metres/en mètres.



Linda Swanson, *Grotto*, 2009.
Bentonite, water, soda ash, plastic, metal
Bentonite, eau, soude, plastique et acier
1.22 (w) x 6.1 (l) x 3.66 (h) in metres/en mètres.

CERAMICS, DISSOLUTION AND WEAK THOUGHT

Towards a New Understanding of Practice

Ceramics is frequently conceptualized in terms of form, with the vessel receiving preeminent status. The vessel framework allows for diverse examples including functional and non-functional wares, traditional and "post-modern" objects, constructed and conceptual installations, one-of-a-kind artworks and industrial multiples. While this heterogeneity makes subsuming them under a single rubric problematic, all these examples work towards the creation of material objects. The organizers of this panel have challenged us to evolve new ways to think about ceramics practice. For this reason, I would like to turn the activity of object-making on its head and to consider "unmaking"--dissolution, decay or material failure--as productive catalysts in ceramics practice. I will examine "unmaking" in light of "weak or post-foundational ontology," as discussed by Italian philosopher Gianni Vattimo. Vattimo embraces nihilism in an effort to undermine foundational philosophical concepts, asserting that "an accomplished nihilism" provides "our only possibility for freedom."¹ For ceramists, this line of thought opens the possibility of a practice that is as much about discovery, uncertainty and Being as about the deployment of specialized knowledge and the skilful repetition of traditional forms.

Incorporating destruction into production is not new in ceramics, and there are a number of

contemporary practitioners who use destruction—breaking the fired ceramic—in interesting ways. Canadian Richard Milette breaks and reassembles vessels in order to introduce complex semantic issues into his provocatively classic forms.² Ann Ramsden, whose practice lies in sculpture and installation rather than ceramics, methodically breaks and conspicuously repairs middle-class crockery to create installations that question the foundations of archaeology and the conflict between scientific and personal truth.³ Designer Fernando Brizio places freshly thrown porcelain forms in the back of his jeep and then drives along bumpy roads. The forms slump and deform according to the morphology of the road. Such action introduces a destructive force into the shaping, allowing for the intervention of chance and accident.⁴ The Dutch design partnership of Janneke Hooymans and Frank Tjepkema, Tjep, produces "pre-shattered" vases, mixing components "to emphasise transience, fragility and rebirth."⁵ Starting with the premise that eventually every porcelain vessel will break, the team coats vase interiors with a polyurethane rubber material, which remains watertight even after the porcelain surround is broken. They drop vases off buildings, throw them out of moving cars and even shoot them with bullets, believing that the resulting fractures are not only unique, they also enhance the visual appearance of the resulting object.⁶

They do not engage in destruction for its own sake but out of a belief that circumventing preconceived notions and accepting damage and decay as natural components of life generate meaning and beauty. Certainly the resulting forms are beautiful if mournful reminders of the inevitability of destruction and death.

The British installation artist Clare Twomey consistently incorporates destructive processes at the point of installation rather than the point of production. In this way, she focuses the viewer's attention on the reception of the work, transforming a static viewer into an active participant.⁷ For example, in *Consciousness/conscience* (2004), she laid 3000 units of specially manufactured porcelain tile to construct a temporary floor within the gallery. As viewers entered the work, they crushed the tile underfoot. She commissioned sufficient tile to re-lay the floor several times during the course of the exhibition. Twomey exalts in the fragile nature of her material and likens the experience of the viewer to that of "walking over virgin snow."⁸ With this simple act, the artist shifts focus from the object to the experience of the participant/viewer and posits the act of destruction as a device to heighten consciousness. *Monument* (2009) consists of an enormous mound of scarred and broken commercial ceramics. It speaks to waste and consumerism, and yet also to regeneration, as the factory grinds these same shards and adds them to new batches of ceramic paste. As Telerie Lloyd-Jones writes, works such as

Monument explore the emotional power of the unfinished, the broken and the abject.⁹

Lost Rituals (2003), at the Gibside National Trust Estate in Gateshead, focuses on the destructive or erosive effect of time on architecture, objects and memory. The artist cast porcelain replicas of the windows and doors of an abandoned stable block, placing these in relationship to the structure such that a mirror image of the stable was projected onto the lawn in front of it. Buried within the unfired clay were fired casts of objects that would have been used during the active life of the stable—tools, horse tack and related objects. Over time, rain washed away the unfired clay, leaving only the hard-fired forms as witness. Each day would bring a new image, a new configuration, wrought by chance and the uncontrollable action of the weather. Twomey writes, "The beautiful objects that are selected for this work embody the knowledge of the histories that once flowed through the windows and doors...part of the everyday activities and...a language of visual connections."¹⁰ Incorporating passive forces of destruction allows the artist to reveal poetry in "the dilemma of history," to create a "lamentable beauty" that speaks to time, loss and the ephemeral nature of memory.

This last work interests me because it intervenes in the process of ceramic production, combining fired and unfired clay, as opposed to altering a finished product. It is this incorporation of dissolution, destruction or unmaking into the heart of the process that seems the most productive. I have suggested

that the concept of "weak ontology" or ""post-foundational thought" as discussed by Gianni Vattimo might be useful in thinking about these works. Several key elements of this admittedly complex philosophical discourse are relevant here. Vattimo points to the contemporary mass media's capacity to generate complexity, disorientation and the subsequent loss of a sense of stable reality. This disorientation paradoxically manifests itself as a source of emancipation; it opens us up to "experience in the imagination forms of existence and ways of life different from the one in which we have become immersed in our own concrete everydayness."¹¹ Vattimo points to what he calls the inherent logic of Western philosophy, its assertion of essential certainties or origins, which Modernity progressively recovers "through ever more complete appropriation and reappropriation of its own 'foundations'.¹² Rather than oppose Western thought with another "truer" foundation, nihilist philosophers Nietzsche and Heidegger seek to dissolve the stability of Being (the ultimate foundation or origin) altogether.¹³ No longer conceived of as a stable, fixed identity or truth, Being expresses itself in the "event, consensus, dialogue and interpretation."¹⁴ Truth in art appears as a form of "marginal background event," unnoticed and even decorative in nature. What remains of this truth, Vattimo suggests, has "the nature of a residue"; the work of art endures "not because of its force...but because of its weakness."¹⁵ Examining the work of three Canadian ceramic artists, I will focus on forces of disorientation, marginality, decoration, consensus, dialogue

and residue, factors rarely noted in most critiques of either form or implied meaning in contemporary ceramic work.

Kory Bogen is a recent graduate from the Nova Scotia University of Art + Design in Halifax, Nova Scotia. His work directly incorporates materials and processes that invite dissolution and potential disaster in his fired forms. The artist laminates layers of clay and congealed glaze to form large blocks, which he then sections to reveal "sediment-like striations of clay and glaze." During the firing process, the glaze shrinks considerably more than the clay, shifting and oozing to form "dental-like chunks" surrounded by voids. He often further segments the fired forms, cutting through the dense material with a tile saw and displaying the flayed interiors as continuous patterns. The resulting fragments "speak of the loss of physical mass and transmutation of materials--or achieving ruination."¹⁶ Bogen is particularly interested in theories of ornament and architecture, a concern that governs much about how he exhibits and speaks about his work,¹⁷ but my particular interest is in his frank admission of forces of decay, dissolution and ruination into the heart of his handsome and striking work. He thinks of the process of ruination as "irresistible," reading in "degradation and aesthetic decrepitude" a powerful symbol of time's inevitable victory or domination over all human endeavour.¹⁸

Through incorporating processes that are contraindicated in traditional ceramics practice, indeed, processes that are "sure to end in ruin,"

Bogen creates powerful if unpredictable ciphers of the inevitability of decay, ruin and death in our environment. A number of his interesting experiments do indeed end in ruin and are not recoverable even within his many innovative ways of displaying the work. He entertains forces of chance and accident and finds meaning in the devastated forms that result. As he writes, "Ruination and decay appeal to a look that does not recoil from death but acknowledges death as a part of our being."¹⁹ Death and decay further a transmutation in materials from one form to another. He romanticizes the ruin, countering the frivolity of decorative excess with the weight of its embodied historical power.

Rory MacDonald's work blurs differences between sculptural objects, "art," and crafted functional objects. *Curb Works* (2003 and ongoing) consists of glazed ceramic replacements for the broken cement curbs that identify rundown areas of Regina, where the artist lived and worked. This project calls attention to urban decay and questions "the value of material and actions within abject public spaces."²⁰ In *Untitled* (2007), ceramic graffiti based on the Blue Willow pattern was fired *in situ* on brick walls, challenging hierarchies of permanence and impermanence and the values we attach to cultural norms. His most recent *Chalk Works*, exhibited in 2008 in a two-person exhibition in Medicine Hat, remediate the ceramic archive by simulating some of the most revered work produced in ceramics, Chinese celadon and blue and white porcelain. The artist once-fires black slip-covered porcelain to cone 10-11. He then

wet sands the forms to create a blackboard-like surface that accepts chalk marks.²¹ By generating a sort of ever-changing surface to express and record his experience of "the now," MacDonald "seeks to question some of [his] reliance on history."²² He states:

The works in the exhibition attempt to create a collision of historical pattern and representations of surfaces unique to ceramics. . . . to record the complexity of my position within ceramics tradition and the daily bombardment of images and information.²³

The works are paradoxical in that they call attention to the haptic qualities so valued in elite ceramics, yet touching them "destroys" the surface. Ceramics are thought of as archives because the material is so permanent, and because surfaces and decoration record intimate aspects, ornaments and preferences relevant to the culture that produced them. Rendering surfaces in chalk transforms the archive into a palimpsest, a fragile and ever-changing membrane that responds to and records an ever-changing world. The artist writes "How else to record a time without a fixed position in time, slipping equally between past and present?" MacDonald suggests that the shifting surface can "become a new type of ceramic recording space."

MacDonald's palimpsests speak to disorientation and the "loss of stable reality" that lead ultimately to emancipation, as discussed by Vattimo. Modernity ends, according to Vattimo, when it is no longer possible to regard history as unilinear, when there no

longer exists a "single history, only images of the past projected from different points of view."²⁴ This dilemma of influence is felt keenly by the artist, who tries in vain to locate himself in terms other than those of disorientation and oscillation within conflicting and competing historical narratives, what the artist describes as "a senseless and potentially futile exercise."²⁵ The chalk surface, much as it conveys information about historical precedents, has the nature of a residue, something fragile and "weak." Each vase form embodies the qualities of a monument "capable of enduring because from the outset it is produced in the form of that which is dead," in the sense that the forms pre-exist the artist and have an independent history of reference. These highly decorated objects contribute "to form the background of our experience," while remaining subject to "distracted perception."²⁶ MacDonald's simulations of historically significant ceramic art gather their power from this distraction, this "weakness," which contributes to "the ontological thickness of the truth-event."²⁷

Linda Swanson, who currently resides and works in Montreal, focuses on the properties of ceramic materials and processes, exploring relationships between the human and natural world. She combines materials such as ceramic salts, bentonite clay and water, allowing them to transform through different states at ambient temperature. Using water rather than fire as the transformative agent, she creates tanks with solutions of different ceramic materials and observes changes that occur over time. In her fired work, she melts clay and

crystalline glazes together in depressions formed in refractory material spread out on kiln shelves to produce structures of extreme tension. As these cool, they deform further to create works that recall geological formations. In other experiments, she under-fires clay and observes the effect of crystal development and decay on the resulting forms.

Swanson is attracted to the notion of the grotto, an artificial structure dating back to classical times, which captured the Renaissance imagination as a place of magic, alchemy and transformation. To create her grotto, she suspends plastic tubes filled with saturated salt solutions over a crumpled wire mesh. The mesh hovers above a floor of dry bentonite clay. Bentonite possesses the strange property of being able to absorb water and expand to fifteen times its particle size, a quality that makes the material appear to be almost alive. Swanson allows the solution to drip from the tubes onto the mesh and from there onto the clay, where it swells into bizarre and unpredictable formations. The accumulating moisture forms pools, which amplify the sound of the dripping solution. Just as happens in the making of Egyptian paste, salts wick to form a crystal crust on the surface of what appears to be an antediluvian landscape. Constructing these grottos allows the artist to explore elemental aspects of materials as they move through various states of metamorphosis. She feels as if she is actually observing processes through which the world achieves form. Part mad science experiment, part sober diorama, the grottos imbue the experience of their

viewing with profound mystery, wonder and beauty. The artist comments:

We usually see matter in such a finished state in ceramics. I want to slow down and open up the transformative nature of ceramic materials that we usually don't get to see. In the everyday when we do see matter change, it is usually in a state of decay or falling apart such as rust. The actual formation of things is usually invisible. I want to see how things take form and become something through exploring the attraction and affinities between materials that enables them to transform.²⁸

Inspired both by the late-Renaissance ceramic grottos of Bernard Palissy and the geological wonders of Iceland, the artist set out not to duplicate either of these precedents but rather to be guided by their spirit. Grottos resemble caves and other geological formations, but they are man-made, cultural constructs that mimic nature in order to provoke contemplation of nature, art and other intellectual pursuits. Rather than force her materials into a particular form, Swanson creates situations in which matter "does what it wants." Dissolution and decay are part of the process of matter seeking its own way, and, for Swanson, these processes are creative and mysterious. As with classical grottos, Swanson's spaces bring together the rational and the irrational, the intellectual and the aesthetic on a scale that allows for corporeal contemplation. The experience is as fresh and exciting for the artist as it is for any other viewer, as she cannot entirely predict the outcome. The artist incorporates natural processes that change over time, ensuring that

each moment is unique and unrepeatable. Her work "speaks of processes that tell something of the making and remaking of the world...of the elemental attractions and affinities in matter...that must exist for life and change to keep happening."²⁹

Swanson's grottos embrace disorientation as a source of emancipation from "any reassuring, yet menacing, closure of horizons."³⁰ While carefully planning the setting and placement of materials within her installations, she allows the form to develop through processes she has set into play. By attending to those forces that "make and remake the world," Swanson echoes Heidegger's concepts of "world" and "earth." Reading Heidegger's text "The Origin of the Work of Art," Vattimo defines "world" as "the systems of meanings which are read as they unfold in the work." This would correspond to a scientific, intellectual understanding of the various reactions and forces operating in Swanson's grottos. "Earth" refers to "that element of the work which comes forth as ever concealing itself anew, like a sort of nucleus that is never used up by interpretations and never exhausted by meanings."³¹ Calling attention to the mystery and beauty of these apparently simple, natural processes, Swanson creates works that constitute an "opening" of the world." The remarkable forces set into play occupy an "unnoticed and marginal background event."³² According to the premise of weak ontology, this is how "Being occurs," not as an essence, not as a grandiose metaphysical concept, not as a deep or essential truth but as something that has the nature of a residue, a

"marginal essence" that endures "because of its weakness."³³

In the work of these three ceramic artists, I have tried to sketch out a way of thinking about practice that invite forces of dissolution, decay and unmaking into the heart of making as a strategy to transform ceramics from a focus on creating form to a broader consideration of uncertainty, discovery and Being. If we think in terms of foundational Western concepts of Being and Truth, the stability of these concepts might be expressed metaphorically in terms of enduring stable forms, traditional vessels. The work I am pointing to does not possess traditional form; instead, at any given moment it is apprehended as transitioning from one state to another; its instability is predicated upon an embrace of dissolution and a refusal to designate any final, fixed form. This refusal is one that Vattimo suggests heralds freedom. These artists trained in, and their work grows out of, the ceramic tradition. Their work is not iconoclastic in the sense of destroying that tradition, with all the violence that implies. Instead, this work subtly undermines certainties and unexamined assumptions about the nature of ceramics practice to reveal new emancipatory possibilities. Work such as this draws our attention to ceramics as an art of transition and transformation, expanding the conceptual field in the widest sense.

Amy Gogarty
Artist, independent scholar, writer
Vancouver, British Columbia

¹ Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, trans. Jon R. Snyder. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988): 29.

² Earl Miller, "Richard Milette's Narrative Memory in Constructing Ceramics," *Ceramics Art and Perception* 49 (2002): 20-24.

³ Amy Gogarty, "Remediating Craft," in Ruth Chambers, Amy Gogarty and Mireille Perron, eds. *Utopic Impulses: Contemporary Ceramic Practice* (Vancouver: Ronsdale Press, 2007, 91-110): 104-108.

⁴ Robert Klanten, Suen Ehmann and Sabrina Grill, eds. *Fragiles: Porcelain, Glass and Ceramics* (Berlin: Gestalten, 2008) 95.

⁵ Ibid.: 66.

⁶ Tjep, "Home Page" <http://www.tjep.com/studio.html>, accessed 21 September, 2009.

⁷ Clare Twomey, "Homepage," www.claretwomey.com/index.html, 2005, Accessed 20 September, 2009.

⁸ Ibid.

⁹ Telerie Lloyd-Jones, "Not Just Creating but Exploring," (review of exhibition *Possibilities and Losses*) *Crafts* (July/August 2009):72.

¹⁰ Twomey, "Homepage."

¹¹ Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, trans. David Webb (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992): 10.

¹² Vattimo, *End of Modernity*: 2.

¹³ Ibid.: 3.

¹⁴ Vattimo, *Transparent Society*: 11.

¹⁵ Vattimo, *End of Modernity*: 86.

¹⁶ Kory Bogen, "In Ruins," Unpublished MFA thesis, 2008.

¹⁷ Kory Bogen, interview with author, 16 August, 2009.

¹⁸ Bogen, "In Ruins."

¹⁹ Ibid.

²⁰ Rory MacDonald, *Curb Works*. In Chambers, Gogarty and Perron, eds.: 177.

²¹ Email to author. 3 August, 2008.

²² Rory MacDonald, "Artist Statement," *The Decorative Device*, curated by Joanne Marion (Esplanade Art Gallery, Medicine Hat, AB 2 August - 31 October 2008). Reprinted [poplar.gallery.online](http://www.mackenziefrere.com/poplar/archive-DecorativeDevice.html) www.mackenziefrere.com/poplar/archive-DecorativeDevice.html, accessed 1 September 2009.

²³ Ibid.

²⁴ Vattimo, *Transparent*: 3.

²⁵ MacDonald, "Artist Statement."

²⁶ Vattimo, *End of Modernity*: 87.

²⁷ Ibid.

²⁸ Linda Swanson, unpublished lecture notes, 2009

²⁹ Ibid.

³⁰ Vattimo, *Transparent*: 11.

³¹ Vattimo, *End of Modernity*: 71.

³² Ibid.: 85-86.

³³ Ibid.: 86.



Alexandra McCurdy, *Fingerprint Bowl*.
White stoneware, screenprinted image, sliptrailed design, transparent glaze.
Grès blanche, image sérigraphiée, barbotine, glaçure transparente.
6X13cm