

I A C⁹⁸



I A C 98

Une Question d'identité

La céramique de la fin du vingtième siècle

A Question of Identity

Ceramics at the End of the Twentieth Century

edited by/rédigé par Ann Roberts

CANADIAN
CLAY & GLASS
GALLERY



**The International Academy of
Ceramics 98 General Assembly**

*Assemblée générale 98
de l'Académie internationale
de la céramique*

*IAC 98: A Question of Identity:
Ceramics at the End of the Twentieth Century
Une Question d'identité:
La céramique de la fin du vingtième siècle*

*The International Academy of Ceramics 98 General Assembly
Assemblée générale 98 de l'Académie internationale de la
céramique*

© 1998

*Published by The Canadian Clay and Glass Gallery in
Waterloo
ISBN 0-9697367-4-6*

*Translated by D&S Translation Services Inc.
Designed and produced by Ampersand Studios
Printed in Canada by Allprint Ainsworth Associates Inc.*

Sponsored by



Canada Council



**Heritage
Canada**

**Ceramica-
Stiftung,
Basel**

The Canadian Clay & Glass Gallery in Waterloo
Burlington Art Centre
The George R. Gardiner Museum of Ceramic Art
Mississauga Art Gallery
Fusion, The Ontario Association of Clay & Glass
Japan Foundation
Harbinger Gallery
Stewart Hall Art Gallery
Toronto Potters
Edward Day Gallery
Museum of Civilization
Royal Ontario Museum
Woodland Cultural Centre
University of Waterloo

Table des matières

Table of Contents

Foreword <i>Avant-propos</i> Anna-Marie Larsen, CCGG Curator/Director	insideout: Four Canadian Ceramic Installations – The George R. Gardiner Museum of Ceramic Art
74
Introductions <i>Introduction</i> Rudolph Schnyder, IAC President	Mississauga Art Gallery: Fireballs – Raku Collective The Maverick Spirit: John Chalke & Ann Mortimer
78
A World without Borders <i>Un Monde sans frontières</i> IAC Members' Exhibition	Fusion Exhibition: Fireworks 98: From Our Roots
80
A Question of Identity: Twelve Canadians <i>Une question d'identité - Douze Canadiens</i> Joan McNeil	Toronto Potters
82
Identifying Identity <i>Identifier L'identité</i> Ann Roberts	The Edward Day Gallery: Arina Alincia, John Ikeda & Les Manning
83
A Sampling of Opinion: Canadians Define their Ceramic Identity <i>Les Canadiens définissent leur identité en fait de céramique: Échantillonnage d'opinions</i> edited from their writings by Ann Roberts	Harbinger Gallery: Tom Smith & Höhr Grenzhausen Saltfired Porcelain
84
Reclaiming the Earth: Dispatches from Turtle Island - <i>Revendiquer la terre: Dépêches de l'île de la Tortue</i> Tom Hill	Stewart Hall Gallery, Pointe Claire, Montreal Quebec Ceramics
85
The Question of Authenticity: The Rise and Fall of the Rankin Inlet Project <i>La question d'authenticité : Grandeurs et misères du projet Rankin Inlet</i> Cynthia Cook	From the Kitchen to the Table: CCGG Gallery Shop
86
The Germans of Waterloo County: A Question of Identity <i>Une question d'identité: les Allemands du comté de Waterloo</i> Susan M. Burke	A Late Summer Evening in the Garden <i>Dans le Jardin par une belle soirée d'été</i> Ann Roberts
87
Current and Concurrent: Traditional Identities and Recent Ceramic Practice in Nova Scotia <i>Actualité et Simultanéité: Identités traditionnelles et pratique récente en céramique en Nouvelle-Ecosse</i> Chris Tyler	The Gardiner Shop Gallery: Westcoast Clay - 8 Potters
88
Paul Mathieu: A Survey <i>Paul Mathieu: Un sondage</i> Gloria Lesser	
71
A Garden Installation at the Burlington Art Centre <i>Une installation de jardin pour le Centre d'art de Burlington</i> Aleks Sorotschynski	
73



Avant-propos

Foreword

Individual identity is formed in a crucible open to environmental, intellectual, inherited, spiritual, and emotional factors that are both particular and idiosyncratic. An understanding of or focus on identity is particular to the Canadian psyche. This investigation is appropriate when viewed in the context of both the sheer mass of land and the variety of the regions that comprise Canada. Complexities and nuances are located with past or contemporary aspects of our (or any) country's history, facets that are endlessly interpretable from a multiplicity of fascinating perspectives.

The question of what qualities comprise identity is a fitting theme for an international conference. On behalf of the Board of Directors and the membership of the Canadian Clay & Glass Gallery, it is a privilege and a pleasure to welcome the members of the International Academy of Ceramics to the Canadian Clay & Glass Gallery and to Waterloo for their 1998 General Assembly. The decision of the Academy to meet at the Canadian Clay & Glass Gallery adds a memorable aspect to the Canadian Clay & Glass Gallery's 5th birthday celebrations.

Conferences of this size involve the considerable commitment of many individuals. We owe a large debt of gratitude to conference chair Ann Roberts and to organizing committee members Ann Mortimer, Sue Jeffries and Canadian Vice-president of the International Academy of Ceramics, Les Manning, who devoted countless hours to the development of this conference. I would like to acknowledge in particular Ann Roberts and her energetic assistant Joan Selwood, without whose tireless efforts on behalf of the Canadian Clay & Glass Gallery this conference and this catalogue could not have been realized.

The twelve Canadian artists that comprise the exhibition *A Question of Identity* use sculpture, vessel and functional ceramics as vehicles to express their own unique concerns. Consistent in their individual works is a thoughtful search to articulate meaning through clearly enunciated thematic and conceptual concerns. These have been capably explored in exhibition curator Joan McNeil's catalogue essay. In it, McNeil distills the interests offered by individual artists and places these in the context of the regional preoccupations and influences that animate ceramic art in Canada. Our appreciation is extended to Joan McNeil and the twelve artists participating in *A Question of Identity* for their thoughtful contributions. We appreciate the contributions of the members of the academy to the Members' Exhibition. A survey of work by artists of any country is enriched by proximity to work by their peers from all areas of the globe.

With characteristic skill and thoroughness, Tom Bishop of Ampersand Studios has assembled the myriad images and texts that comprise this document. I would also like to acknowledge the hard work of the writers

L'identité individuelle se forme dans un creuset ouvert à des facteurs environnementaux, intellectuels, héréditaires, spirituels et émotifs qui sont à la fois particuliers et idiosyncratiques. La compréhension de l'identité ou l'accent mis sur cette identité est particulier au psyché canadien. Cette étude est appropriée lorsqu'on voit la nation dans le contexte d'une pure étendue de terre et d'une variété de régions composant le Canada. Les complexités et les nuances se situent par rapport aux aspects passés ou contemporains de notre (ou de toute) histoire du pays, des facettes que l'on peut interpréter à l'infini à partir d'une multitude de perspectives fascinantes.

La question à savoir quelles qualités constituent l'identité est un thème très à-propos pour un congrès international. Au nom du conseil d'administration et des membres de la Galerie canadienne de la céramique et du verre, j'ai le privilège et l'immense joie d'accueillir les membres de l'Académie internationale de la céramique à la Galerie canadienne de la céramique et du verre ainsi que dans la ville de Waterloo pour leur assemblée générale de 1998. La décision de l'Académie de se réunir à la Galerie canadienne de la céramique et du verre ajoute une note mémorable aux célébrations du cinquième anniversaire de la Galerie canadienne de la céramique et du verre.

Des congrès de cette envergure supposent l'engagement considérable de nombreuses personnes. Toute notre gratitude va à la présidente du congrès Ann Roberts et aux membres du comité organisateur Ann Mortimer, Sue Jeffries ainsi qu'au vice-président, Canada, de l'Académie internationale de la céramique, Les Manning, qui ont consacré d'innombrables heures à la mise sur pied de ce congrès. J'aimerais souligner en particulier la contribution d'Ann Roberts et de son adjointe énergique Joan Selwood, dont les efforts inlassables au nom de la Galerie canadienne de la céramique et du verre ont permis de réaliser le présent congrès et ce catalogue.

Les douze artistes canadiens mis à l'honneur dans l'exposition *Une question d'identité* ont recours à la sculpture, aux récipients et aux céramiques fonctionnelles comme véhicules pour exprimer leur propre interprétation unique. Ils sont cohérents dans l'énonciation de leurs démarches individuelles thématiques et conceptuelles. Celles-ci ont été explorées dans l'exposé du catalogue de l'organisatrice de l'exposition Joan McNeil. Dans cet exposé, McNeil se penche sur les intérêts manifestés par chacun des artistes et les situe dans le contexte des préoccupations régionales et des influences qui animent l'art céramique au Canada. Notre gratitude va aussi à Joan McNeil et aux douze artistes ayant pris part à *Une question d'identité* pour leurs aimables contributions. Nous tenons aussi à souligner les contributions des membres de l'académie au Members' Exhibition. Une étude de l'oeuvre des artistes de tout

who contributed texts to this catalogue, the inclusion of which makes this a notably informative document. Our appreciation is also extended to Ann Roberts for editing the catalogue, and to D&S Translation Services for so diligently translating the texts. The employees of the Canadian Clay & Glass Gallery have supported the activities of the conference, exhibitions and catalogue with characteristic good nature and professionalism.

It is a pleasure to express heartfelt thanks to all who have made this conference and its accompanying catalogue a success.

*Anna-Marie Larsen,
Director/Curator
The Canadian Clay & Glass Gallery
April 1998*

pays est enrichie par le rapprochement face au travail de leurs collègues provenant de toutes les régions du monde.

Avec rigueur et un talent caractéristique, Tom Bishop d'Ampersand Studios a rassemblé la myriade d'images et de textes qui composent le présent document. J'aimerais aussi souligner le travail ardu des membres de l'équipe de rédaction qui ont soumis des textes pour le présent catalogue, dont l'intégration rend le présent document hautement informatif. Nous tenons aussi à exprimer notre reconnaissance à Ann Roberts qui s'est occupée de la rédaction du présent catalogue et à D&S Translation Services pour la traduction assidue des textes. Enfin, les membres du personnel de la Galerie canadienne de la céramique et du verre ont soutenu les activités du congrès, les expositions et le catalogue avec leur générosité caractéristique et leur professionnalisme.

Je me fais un plaisir d'exprimer mes plus sincères remerciements à tous ceux qui ont fait de ce congrès et du catalogue qui l'accompagne un succès.

*Anna-Marie Larsen,
Directrice - conservatrice
Galerie canadienne de la céramique et du verre
Avril 1998*

Introduction

Twenty five years have passed since the IAC first met in Canada. That was in 1973 in Banff. Now following an invitation from Canadian members it returns to this country, this time to Waterloo, Ontario. During this conference there will be two complimentary exhibitions, at the Canadian Clay and Glass Gallery, one an exhibition of works by members of the IAC and an exhibition showing works by 12 Canadian ceramists titled A Question of Identity. At earlier conferences the Academy presented exhibitions of their members' work of international standing who were masters in their field. Similarly, the IAC exhibition at Waterloo gives a unique survey of contemporary ceramics. Despite the many languages spoken by the artists contributing to this exhibition, communication is not a problem. Clay is the medium of communication and crosses international barriers.

The George R. Gardiner Museum of Ceramic Art in Toronto and the Burlington Art Centre have both curated important exhibitions especially for the visit of the IAC. These exhibitions provide material for discussion and raise questions concerning similarities and differences between countries and continents and thus contribute to the theme of the day, A Question of Identity. The international exhibition has been made possible by artists sending their works to Waterloo from all over the world. I am especially grateful to the managers of the Canadian Clay and Glass Gallery who have placed their beautiful modern rooms at our disposal. They have made it possible for our two exhibitions to be shown together. In addition, I would like to thank all those who have helped to set up the International Exhibition and who produced the catalogue. Above all, I thank the members of our Canadian committee, and our sponsors: Ceramica-Stiftung, Basel; The Canada Council; Ontario Arts Council; and Heritage Canada for their generous support.

*Rudolph Schnyder, President
International Academy of Ceramics*

Vingt-cinq années se sont écoulées depuis que l'AIC s'est réunie pour la première fois au Canada. C'était en 1973 à Banff. Maintenant, à la suite d'une invitation de nos membres canadiens, l'AIC retourne dans ce pays, cette fois à Waterloo en Ontario. Durant cette conférence, il y aura deux expositions complémentaires, l'une constituée par les oeuvres de membres de l'AIC et l'autre, une exposition nationale présentant les oeuvres de céramistes canadiens, intitulé Une Question d'Identité.

Lors de précédentes conférences, l'Académie a exposé des oeuvres de membres jouissant d'une notoriété internationale et faisant autorité dans leur domaine. De la même façon, l'exposition de Waterloo donne une vue d'ensemble unique de la céramique contemporaine. Malgré les nombreuses et diverses langues parlées par les artistes exposants, la communication ne pose pas de problème. L'argile représente le meilleur moyen de communication et traverse les barrières internationales.

Le George R. Gardiner Museum of Ceramic Art à Toronto et le Burlington Art Centre ont, l'un et l'autre, préparé d'importantes expositions en vue de la visite de l'Académie.

Ces expositions fournissent matière à discussion et soulèvent des questions concernant les similarités et les différences entre les pays et les continents; elles contribuent ainsi au thème du jour, Une Question d'Identité.

L'exposition internationale a pu se faire grâce aux artistes qui ont envoyé leurs oeuvres de toutes les parties du monde. Je suis particulièrement reconnaissant à la Galerie canadienne de la céramique et du verre qui a mis ses magnifiques locaux modernes à notre disposition. Nous pouvons ainsi présenter ensemble nos deux expositions. En outre, je voudrais remercier tous ceux qui ont contribué à mettre en place l'Exposition internationale et qui ont produit le catalogue. Et, par-dessus tout, je tiens à remercier les membres de notre comité canadien. Je souhaite à tous un plein succès.

*Prof. Rudolph Schnyder,
Président de l'Académie internationale
de la céramique*

A World
without

Un monde Borders:

I A C M E M B E R S ' E X H I B I T I O N

sans

frontières



Yo Akiyama
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1953
Title of artwork:
Untitled T-983
Description:
Stoneware
Size:
30 x 30 x 100cm

Isabel Barbaformosa
Country of residence:
Spain
Year of birth:
1947
Title of artwork:
Cerámica in-utilitaria
Description:
Earthenware
Size:
19 x 43 x 29cm



Name:
Perla Bardin
Country of residence:
Argentina
Year of birth:
1918
Title of artwork:
Magic Mountains
Description:
Stoneware
Size:
50 x 40cm

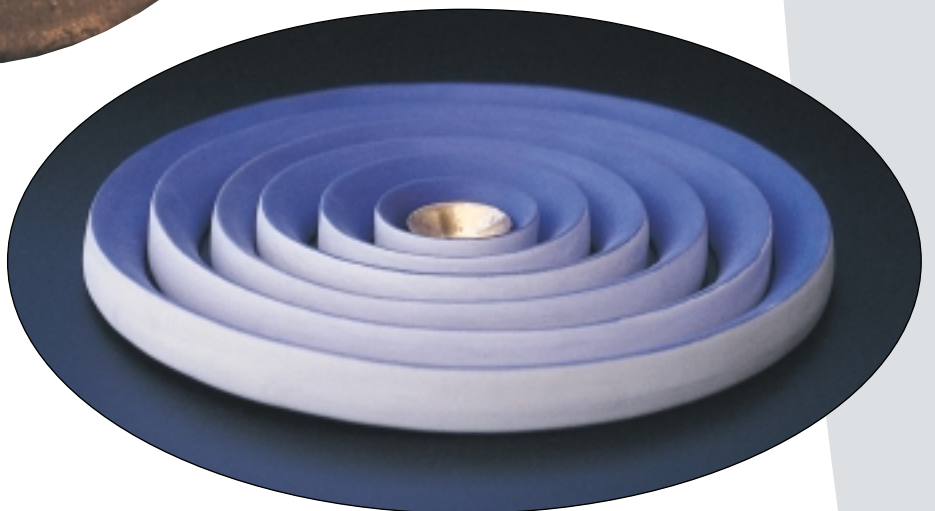




Jenny Beavan
Country of residence:
United Kingdom
Year of birth:
1950
Title of artwork:
Wadi, Negev Desert 1997
Description:
Stoneware
Size:
30 x 56 x 49cm



Jean Bersoux
Country of residence:
France
Year of birth:
1928
Title of artwork:
Untitled
Description:
Stoneware
Size:
30 x 30 x 15cm



Maria Bofill
Country of residence:
Spain
Year of birth:
1937
Title of artwork:
Labyrinth
Description:
Porcelain
Size:
24 x 2cm





Elena Brandt-Hansen
Country of residence:
Norway
Year of birth:
1955
Title of artwork:
Fragment
Description:
Stoneware
Size:
43 x 43 x 8cm



Antje Bruggemann-Breckwoldt
Country of residence:
Germany
Year of birth:
1941
Title of artwork:
Square Vessel
Description:
Stoneware
Size:
36.7 x 16.7 x 9cm



Jo-Anne Caron
Country of residence:
Belgium
Year of birth:
1926
Title of artwork:
Perspective en equilibre
Description:
Stoneware
Size:
25 x 15 x 3.5cm





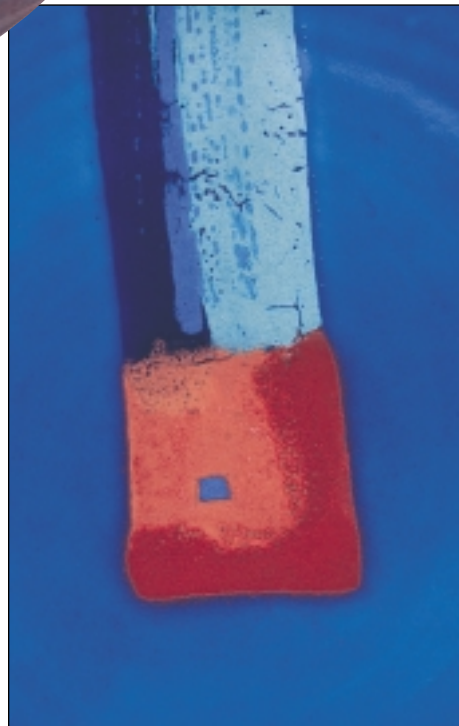
Loul Combres
Country of residence:
France
Year of birth:
1937
Title of artwork:
Cailloux d'argile
Description:
Earthenware with engobes
Size:
30 x 36cm



Kendra Conn
Country of residence:
United States
Year of birth:
1939, Canada
Title of artwork:
Vessel
Description:
Raku
Size:
30.5 x 25 x 25cm

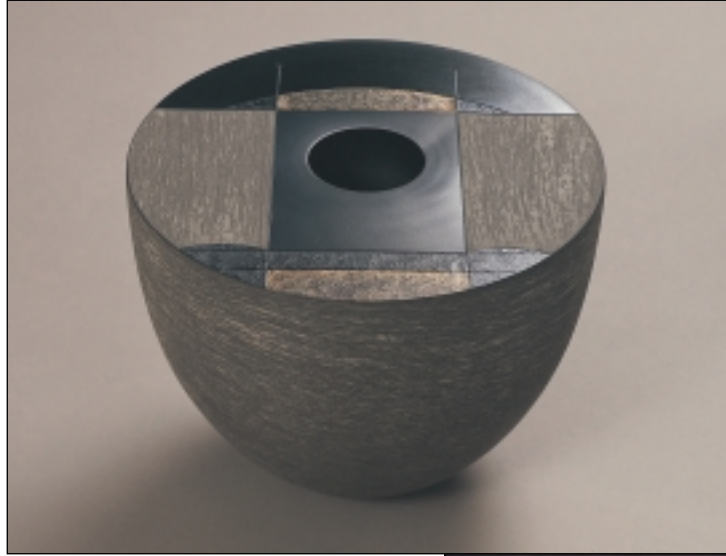


Greg Daly
Country of residence:
Australia
Year of birth:
1954
Title of artwork:
Glaze-on-glaze platter
Description:
Raku
Size:
50 x 50cm





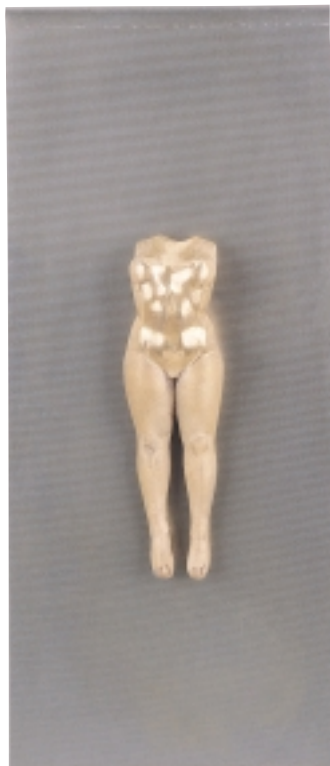
Tjok Dessauvage
Country of residence:
Belgium
Year of birth:
1948
Title of artwork:
Potstructure
Description:
Earthenware (Terra Sigilata)
Size:
26 x 26 x 22cm

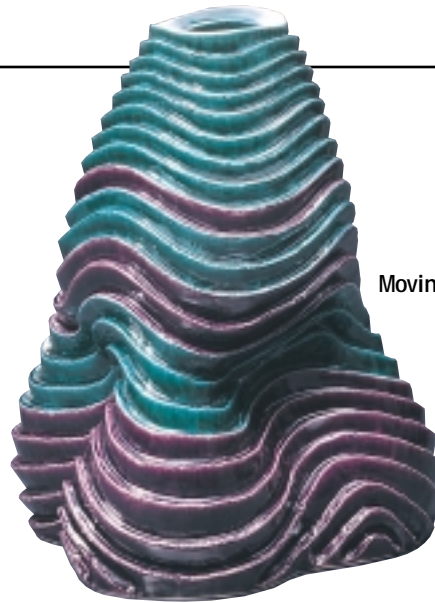


Walter Dexter
Country of residence:
Canada
Title of artwork:
Vase
Description:
Raku
Size:
22 x 12cm



Gundi Dietz
Country of residence:
Austria
Year of birth:
1942
Title of artwork:
Your Golden Body
Description:
Porcelain
Size:
20 x 6 x 4cm





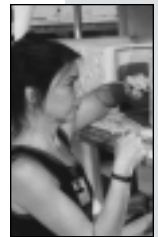
Zengoro Eiraku
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1944
Title of artwork:
Moving Cloud, Running Water
Description:
Stoneware
Size:
25.8 x 23.5 x 31.1cm



Mieke Everaet
Country of residence:
Belgium
Year of birth:
1963
Title of artwork:
Porcelain Object 1997
Description:
Porcelain
Size:
23.5 x 23.5 x 14cm

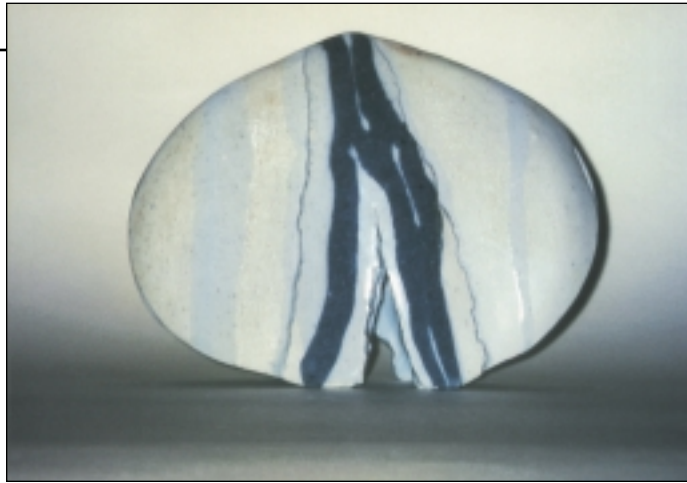


Dorothy Feibleman
Country of residence:
United Kingdom
Year of birth:
1951, USA
Title of artwork:
Pink to Yellow Spiral
Description:
Earthenware
Size:
13 x 14 x 14cm





Marianna Franken
Country of residence:
The Netherlands
Year of birth:
1928
Title of artwork:
Winter Solstice
Description:
Porcelain
Size:
20.5 x 4.5 x 15cm



Tony Franks
Country of residence:
United Kingdom
Year of birth:
1940
Title of artwork:
Dark Lochnagar Resting
Description:
Basalt
Size:
24 x 32 x 32cm



Suehara Fukami
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1947
Title of artwork:
In the Distance
Description:
Porcelain
Size:
75.5 x 19 x 24cm





Maria Geszler-Garzuly

Country of residence:

Hungary

Year of birth:

1941

Title of artwork:

Utamaro's Tears I-V

Description:

Porcelain

Size:

19 x 24 x 10cm

Elzbieta Grosseová

Country of residence:

Czech Republic

Year of birth:

Title of artwork:

Krater

Description:

Stoneware

Size:

80 x 15cm



Bente Hansen

Country of residence:

Denmark

Year of birth:

1943

Title of artwork:

Space Scuttle Vases

Description:

Saltglaze Stoneware

Size:

15 x 20, 20 x 15cm

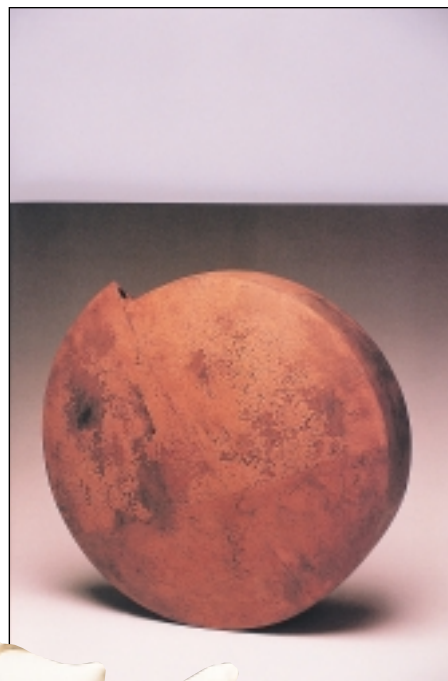




Yasuo Hayashi
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1928
Title of artwork:
Form II
Description:
Stoneware
Size:
26 x 26.5 x 24.4cm



Steven Heinemann
Country of residence:
United States
Year of birth:
1957
Title of artwork:
Untitled
Description:
Earthenware
Size:
53 x 18 x 52cm



Sylvia Hyman
Country of residence:
United States
Year of birth:
1917
Title of artwork:
Peach basket #1 with packages
Description:
Porcelain & Stoneware
Size:
20.3 x 28 x 35.5cm





Sadashi Inuzuka
Country of residence:
United States
Year of birth:
1851, Japan
Title of artwork:
Dear Lake
Description:
Photo & ceramic sculpture
Size:
30.5 x 30.5cm



Kenji Kato
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1933
Title of artwork:
Turkish blue vase
Description:
Stoneware
Size:
18.5 x 35cm



Jacques Kaufmann
Country of residence:
France
Year of birth:
1954
Title of artwork:
Mud Structure
Description:
Stoneware
Size:





Masahiro Kiyomizu

Country of residence:

Japan

Year of birth:

1954

Title of artwork:

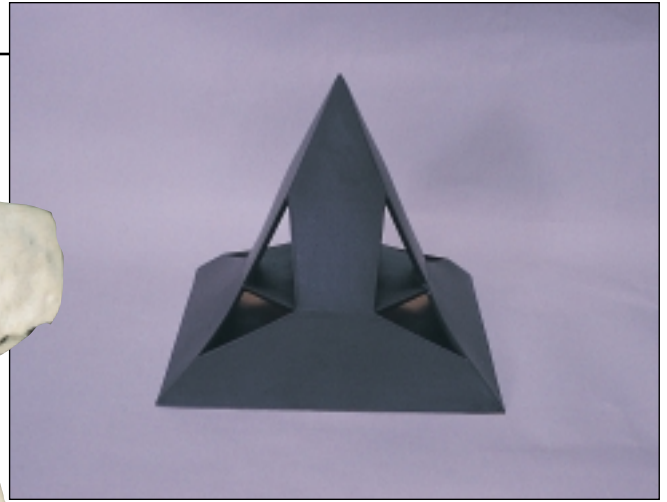
Stage 98-A

Description:

Stoneware

Size:

31 x 31 x 27cm



Ryoji Koie

Country of residence:

Japan

Year of birth:

1938

Title of artwork:

Inside is Outside

Description:

Mixed media

Size:

40 x 15 x 18cm



Milan Kout

Country of residence:

Czech Republic

Year of birth:

1948

Title of artwork:

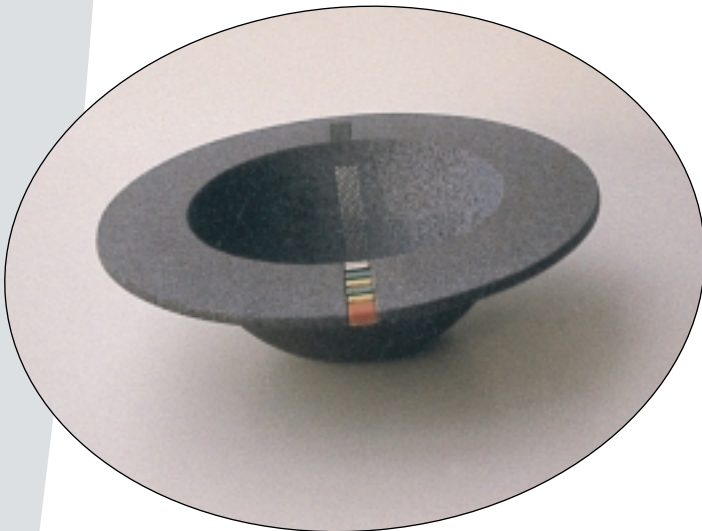
Bowl Translucent

Description:

Porcelain

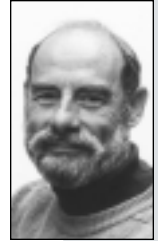
Size:

42 x 42 x 20cm





Peter Lane
Country of residence:
United Kingdom
Year of birth:
1932
Title of artwork:
Mountain Sky: Winter
Description:
Porcelain
Size:
25 x 25 x 16cm



Jean Claude Legrand
Country of residence:
Belgium
Year of birth:
1948
Title of artwork:
Naturel/artifice(2), 1996
Description:
Stoneware
Size:
18 x 16.5 x 6cm



Madola
(M-Angels Domingo Laplana)
Country of residence:
Spain
Year of birth:
1944
Title of artwork:
Serie "Urnas" 1997
Description:
Refractory & lead
Size:
30 x 20 x 10cm





Gudny Magnúsdóttir

Country of residence:

Iceland

Year of birth:

1950

Title of artwork:

Hard Life 1998

Description:

Clay, wood & lava

Size:

25 x 25 x 50-60cm



Les Manning

Country of residence:

Canada

Year of birth:

1944

Title of artwork:

Devonian Thrust

Description:

Stoneware & porcelain

Size:

22 x 23 x 23cm



Janet Mansfield

Country of residence:

Australia

Year of birth:

1934

Title of artwork:

Jar

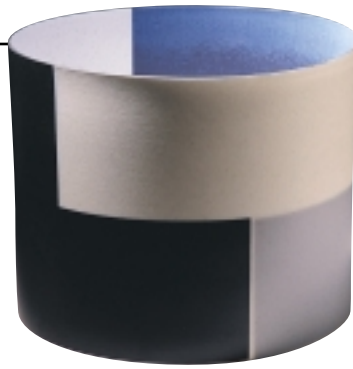
Description:

Stoneware

Size:

50 x 40 x 40cm





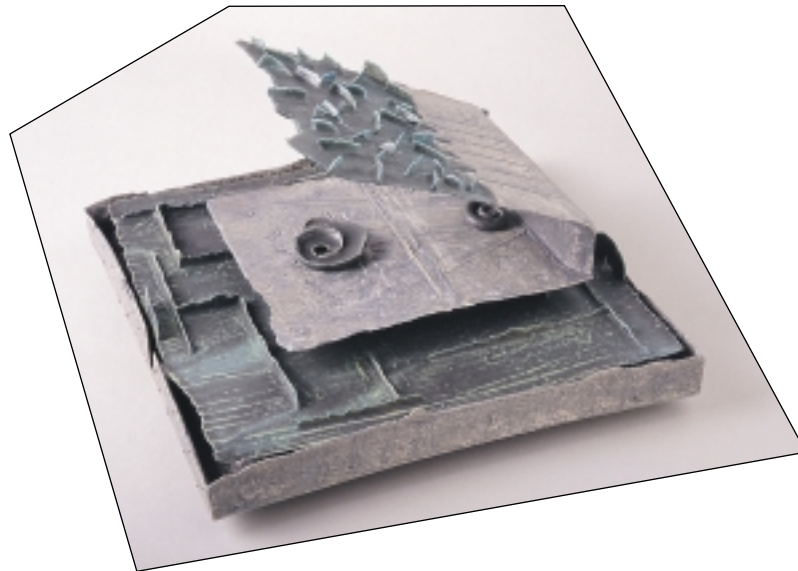
Bodil Manz
Country of residence:
Denmark
Year of birth:
1943
Title of artwork:
Blue & Black Cylinder
Description:
Porcelain
Size:
10.5 x 11.5 x 11.5cm



Richard Manz
Country of residence:
Denmark
Year of birth:
1933, Germany
Title of artwork:
Petrified Seaweed
Description:
Porcelain
Size:
25 x 22cm



Hideo Matsumoto
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1951
Title of artwork:
Subterranean Map9801
Description:
Mixed media
Size:
30 x 30 x 30cm





Royce McGlashen
Country of residence:
New Zealand
Year of birth:
1949
Title of artwork:
Icons of the South Pacific
Description:
White clay with coloured slips
Size:
40 x 24 x 24cm



Jon Middlemiss
Country of residence:
United Kingdom
Year of birth:
1949
Title of artwork:
Untitled
Description:
Earthenware
Size:
25.4 x 15.25 x 15.25cm



Kimiyo Mishima
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1932
Title of artwork:
Part 98-N
Description:
Stoneware
Size:
33 x 25 x 11cm





Koheiji Miura
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1933
Title of artwork:
Celadon vase: "Himiko"
Description:
Porcelain
Size:
8.6 x 24.7cm



Zenji Miyashita
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1939
Title of artwork:
Rainbow Color in the Night
Description:
Stoneware
Size:
37 x 18.5 x 66cm

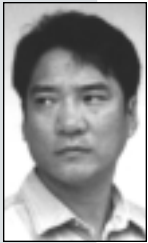


Hiroaki Taimei Morino
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1934
Title of artwork:
Work 97-63
Description:
Stoneware
Size:
150 x 480 x 500cm





Ann Mortimer
Country of residence:
Canada
Year of birth:
1934
Title of artwork:
Ancient Echoes Series #2
Description:
Earthenware
Size:
36 x 28 x 32cm



Harumi Nakashima
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1950
Title of artwork:
Untitled
Description:
Porcelain
Size:
29 x 21 x 42cm



Suck-woo PARK
Country of residence:
FINLAND
Year of birth:
1947, Korea
Title of artwork:
Seasons
Description:
Porcelain
Size:
26 x 26 x 15cm

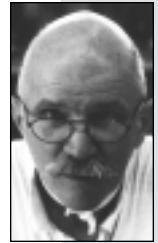




Gustavo Pérez
Country of residence:
Mexico
Year of birth:
1950
Title of artwork:
Untitled
Description:
Porcelain
Size:
31 x 31 x 23cm



Dennis Parks
Country of residence:
United States
Year of birth:
1936
Title of artwork:
Caryatid VII
Description:
Stoneware
Size:
26 x 6 x 9cm



Nicolas Pit
Country of residence:
Luxembourg
Year of birth:
1939
Title of artwork:
Untitled
Description:
Raku
Size:
35 x 8 x 12cm





Tomas Proll
Country of residence:
Czech Republic
Year of birth:
1951
Title of artwork:
Don Quiot
Description:
Earthenware
Size:
47 x 30 x 22cm

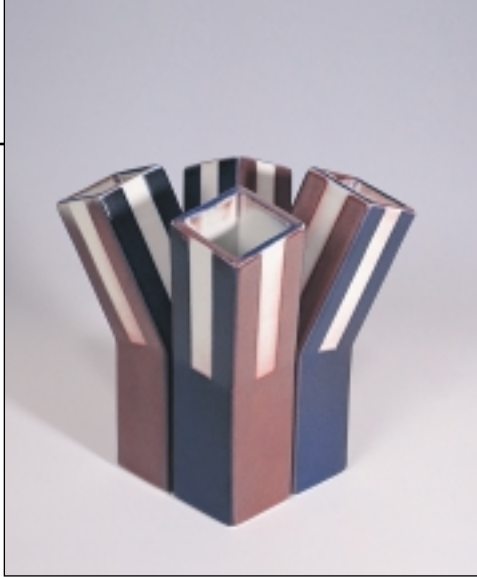


Günter Praschak
Country of residence:
Austria
Year of birth:
1940
Title of artwork:
Adam
Description:
Stoneware
Size:
50 x 6 x 6cm



Ann Roberts
Country of residence:
Canada
Year of birth:
1936, South Africa
Title of artwork:
Spring Table #2
Description:
White Earthenware
Size:
44 x 81 x 44cm





Karl Scheid

Country of residence:

Germany

Year of birth:

1929

Title of artwork:

Group of Four

Description:

Porcelain

Size:

19.4 x 21.5 x 21.5cm



Ursula Scheid

Country of residence:

Germany

Year of birth:

1932

Title of artwork:

Vessel

Description:

Stoneware

Size:

19.7 x 19.7 x 14.4cm



Lilo Schrammel

Country of residence:

Austria

Year of birth:

1949

Title of artwork:

Black and White NR-28

Description:

Stoneware

Size:

34 x 15 x 15cm





Václav Serák
Country of residence:
Czech Republic
Year of birth:
1931
Title of artwork:
Movements of Stars
Description:
Stoneware
Size:
33 x 40 x 5cm

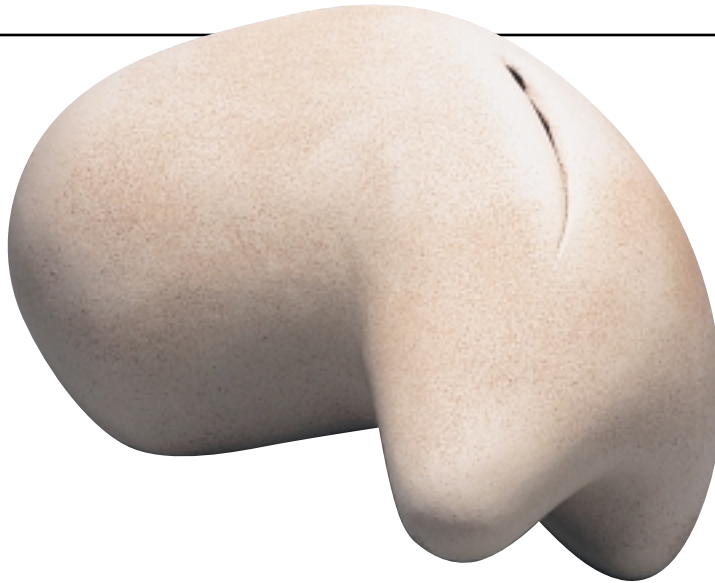


Penny Smith
Country of residence:
Australia
Year of birth:
1947
Title of artwork:
Pikarijakälä
Description:
Porcelain
Size:
35 x 25 x 15cm



Junpei Sugie
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1936
Title of artwork:
Harvest Moon
Description:
Porcelain & Stoneware
Size:
36 x 30 x 10cm





Kazuo Takiguchi

Country of residence:

Japan

Year of birth:

1953

Title of artwork:

Untitled

Description:

Stoneware

Size:

54 x 39 x 30cm



Annika Teder

Country of residence:

Estonia

Year of birth:

1952

Title of artwork:

Bridge over ... 1997

Description:

Porcelain

Size:

29 x 74 x 8cm



Neil Tetkowsky

Country of residence:

United States

Year of birth:

1955

Title of artwork:

Soft pillar

Description:

Ceramic & metal

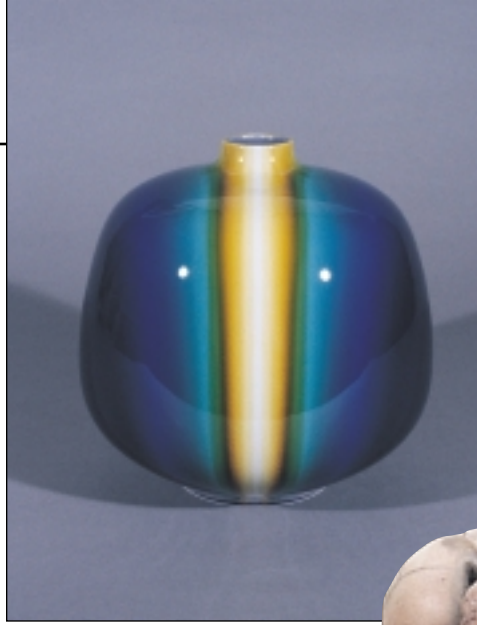
Size:

56 x 18 x 18cm





Yasokichi Tokuda
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1933
Title of artwork:
Ganges
Description:
Stoneware
Size:
26 x 26 x 25cm



Kyoko Tonegawa
Country of residence:
United States
Year of birth:
1937, Japan
Title of artwork:
Origin
Description:
Stoneware
Size:
50.8 x 53.34 x 38.1cm



Nobuko Tsutsumi
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1958
Title of artwork:
Carp with Angel Pumpkin
Description:
Earthenware
Size:
33 x 19 x 29cm





Fritz Vehring
Country of residence:
Germany
Year of birth:
1944
Title of artwork:
Apparat
Description:
Stoneware
Size:
25 x 23 x 11cm



Vera Vehring
Country of residence:
Germany
Year of birth:
1944
Title of artwork:
Garten Bilder (wallpiece)
Description:
Stoneware
Size:
43 x 17cm



Rimas Visgirda
Country of residence:
United States
Year of birth:
1942
Title of artwork:
**It's Time to Replace
the Wallpaper**
Description:
Stoneware
Size:
18 x 18 x 48cm





Gerald Weigel
Country of residence:
Germany
Year of birth:
1925
Title of artwork:
Stone
Description:
Stoneware
Size:
28 x 26 x 24cm



Gotlind Weigel
Country of residence:
Germany
Year of birth:
1932
Title of artwork:
Box
Description:
Stoneware
Size:
30 x 28 x 11cm



Hiroshi Yoshitake
Country of residence:
Japan
Year of birth:
1938
Title of artwork:
Sign of wind
Description:
Stoneware
Size:
5 x 40 x 25cm



Une question d'identité – Douze Canadiens

A Question of Identity: Twelve Canadians

*An exhibition at the
Canadian Clay and Glass Gallery in Waterloo.*

Curated by Joan McNeil

The question of identity is both a personal and a collective one. The planning of this exhibition began with the personal: twelve ceramicists were selected for their influential, identifiable styles, and a long-standing commitment to consistency of meaning in their work. This visible portrait of diversity in Canadian ceramics raises questions about whether we should expect to locate a defining visual connection between the work of these artists. No artist works completely in isolation. Creative powers work by distilling the ideas that have already touched our society - ideas that define the current of the times.

As the twentieth century nears its end, we might ask a further question: does our country provide an atmosphere of ideas - spiritual, intellectual or cultural - that nourishes and animates its artists to produce their best possible work? A nation's identity, or any collective identity, is the sum of the lives, culture, history, and beliefs of its individuals. It is usually inseparable from the personal. An investigation of what may be recognized as "Canadian" in Canadian ceramics must therefore start with an understanding of this work as a personal expression and conclude by deciding if common characteristics are accidental or misleading, or if they actually describe a sense of what it means to be Canadian.

Any examination of Canadian ceramics has to acknowledge that the ground on which our ceramists must forge their own identity was provided by prior ceramic traditions, and more recent artistic movements. The present concern with identity is global in nature. Throughout the world, issues of culture, identity and ethnic diversity are fiercely debated by pundits, politicians and academics. As nations become less homogeneous and more multicultural, art as an expression of social or cultural identity has become a matter of importance to a wide spectrum of artists. Canada has not been immune to the tensions that accompany changes in the cultural fabric.

The Canadian studio pottery movement joined the international mainstream in the 1960s. A number of American artist-educators migrated north and helped to develop ceramic programs during this expansionist period in Canadian post secondary education. Today's ceramics community is still more or less defined by, and grouped around these same institutions which exist in each province. Each is defined by its own particular teaching philosophy and none can be said to have a monopoly of influence in the country. Ceramic artists tend to move back and forth across the country, following teaching positions, attending conferences

*Exposition à la Galerie canadienne
de la céramique et du verre, à Waterloo*

Organisée et préparée par Joan McNeil

La question d'identité est à la fois personnelle et collective. La planification de cette exposition a commencé avec l'aspect personnel : douze céramistes furent choisis pour leur influence, leurs styles identifiables et un engagement de longue date envers la constance de la signification dans leur travail. Ce portrait visible de la diversité de la céramique au Canada soulève des questions à savoir si nous devrions nous attendre à établir un lien visuel définissable entre le travail de ces artistes. Nul artiste ne travaille en isolement complet. La puissance créatrice s'inspire des idées qui ont déjà marqué notre société, des idées qui définissent le courant des époques.

Étant donné que le XXe siècle tire à sa fin, nous pourrions nous poser une autre question : notre pays offre-t-il une ambiance d'idées, spirituelles, intellectuelles ou culturelles, offrant la nourriture de l'esprit et le souffle créateur qui permettent à ses artistes de produire leur meilleur travail possible? L'identité d'une nation ou toute identité collective est la somme des vies, de la culture, de l'histoire et des croyances de sa population. L'identité et l'aspect personnel sont en général indissociables. Une étude nous permettant de cerner ce qui est Canadien dans la céramique au Canada doit par conséquent être entreprise par la compréhension de ces oeuvres en tant qu'expression personnelle et doit être conclue en cherchant à savoir si les caractéristiques communes sont le fruit du hasard, si elles sont équivoques ou si elles définissent en réalité un sentiment de ce que signifie que d'être Canadien.

Toute étude portant sur la céramique au Canada doit reconnaître que les assises sur lesquelles nos céramistes doivent forger leur propre identité reposent sur des traditions antérieures en matière de céramique ainsi que sur des mouvements artistiques plus récents. La recherche actuelle de l'identité est de nature mondiale. Partout dans le monde, les questions de culture, d'identité et de diversité ethnique sont débattues avec acharnement par des pontifes, des politiciens et des universitaires. Du fait que les nations deviennent de moins en moins homogènes et de plus en plus multiculturelles, l'art en tant qu'expression d'une identité sociale ou culturelle est devenu une question d'importance pour un vaste éventail d'artistes. Le Canada n'est pas demeuré à l'abri des tensions dont s'accompagnent les changements touchant le tissu culturel.

Le mouvement canadien de poterie en atelier a rejoint le courant international dans les années 1960. Un certain nombre d'artistes-enseignants américains



Armchair Garden
Vic Cicansky
Low fire clay,
handbuilt, with matte
and glossy glazes,
29.5 x 31 x 22cm,
Collection of The
Canadian Clay and
Glass Gallery

and workshops, and as a result become familiar with artists and their work throughout the country.

In this sense, Canada nurtures a community of artists who have access to the same educational institutions, galleries, craft councils and funding agencies. The fact that prairie ceramists, notably in Regina

established connections with California, partly accounts for the freer-thinking attitude toward clay that prevails there. The landscape also has its effect - the open land, big skies, harsh climate, and immense distances between cities and towns creates an isolation where tradition possesses less meaning than elsewhere. The interest in Californian ceramics began in the late sixties, shortly after Jack Sures established the ceramics department at the University of Regina. Although Sures was not a part of the Californian influence, he welcomed new ideas. Californian artists exhibited, taught and gave workshops. Marilyn Levine, a student of Sures, went to California to study and returned to Regina to develop her well-known trompe l'oeil leather-like claywork. This was the period when Californians liberated clay; when Voukos, Arneson, and others rejected pottery tradition and embraced abstract expressionism, surrealism and pop-art. Their clay sculpture was reckless, eccentric, nastily humorous and autobiographical. They created a clean slate by stripping clay of historical meaning and encouraged slip-casting, monumental slab-building and clay collage. If any movement in ceramics disrupted tradition, this was it.

Vic Cicansky's love for big sculpture, humour, and agrarian realism was formed during his involvement with the Californian clay sculptors. He too began working with clay as a student of

ont émigré vers le Nord et ont contribué à mettre sur pied des programmes de céramique au cours de la période expansionniste de l'enseignement postsecondaire au Canada. Aujourd'hui, le monde de la céramique est plus ou moins défini par les mêmes institutions qui existent dans chaque province et regroupé autour de ces institutions. Chaque milieu est défini par sa propre philosophie en matière d'enseignement et aucun de ces milieux ne peut prétendre détenir un monopole d'influence dans le pays. Les artisans de la céramique ont tendance à se déplacer aux quatre coins du pays, au gré des postes en enseignement, des congrès et des ateliers, et finissent par se familiariser avec les artistes et leur oeuvre partout dans le pays. En ce sens, le Canada nourrit une communauté d'artistes qui ont accès aux mêmes établissements d'enseignement, aux mêmes galeries, aux mêmes conseils d'artisanat et aux mêmes organismes de financement.

Le fait que les céramistes des Prairies, entre autre à Regina, ont établi des liens avec la Californie explique en partie l'attitude de libre pensée envers la poterie qui règne dans ce milieu. Les paysages ont également leurs effets : les horizons à perte de vue, les cieux sans limites, le climat ingrat et les distances immenses entre les villes et les municipalités créent un climat d'isolement ou la tradition revêt une signification moins grande que nulle part ailleurs. L'intérêt face à la céramique de la Californie a pris naissance à la fin des années soixante peu après que Jack Sures ait établi la faculté de céramique à l'«University of Regina». Bien que Sures ne faisait pas partie de l'influence californienne, il accueillait les nouvelles idées. Les artistes californiens exposaient, enseignaient et dirigeaient des ateliers. Marilyn Levine, une élève de Sures, est allée faire des études en Californie puis est rentrée à Regina pour mettre au point sa technique bien connue du trompe-l'oeil d'argile simili-cuir. C'était l'époque où les Californiens libérèrent l'argile; l'époque où Voukos, Arneson et d'autres artistes ont rejeté la tradition de la poterie pour se livrer à l'expressionisme abstrait, au surréalisme et au pop'art. Leur sculpture d'argile était audacieuse, excentrique, d'un humour sombre et autobiographique. Ils ont créé une nouvelle base car ils ont dépouillé l'argile de son sens historique et ont encouragé le coulage en barbotine, le modelage à la plaque aux proportions gigantesques et le collage d'argile. S'il y eut un mouvement dans le domaine de la céramique qui a ébranlé les traditions, c'est bien celui-là.

L'amour de Vic Cicansky pour les sculptures énormes, l'humour et le réalisme agraire est né lors de son engagement avec les sculpteurs de terre glaise californiens. Lui aussi a commencé à travailler l'argile pendant qu'il était l'élève de Sures à Regina. Après avoir rencontré Arneson à l'école d'artisanat Haystack Mountain School of Crafts dans le Maine en 1967, il s'est laissé tenté par la Californie où il a mené à bien des travaux postuniversitaires à l'«University of



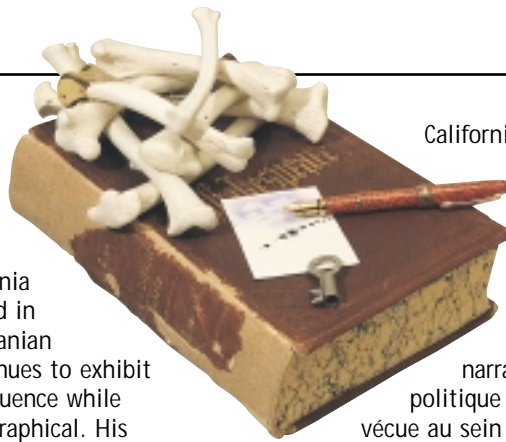
Truck and Garden,
1998
Vic Cicansky
Clay, glaze, wood,
maquette
53 x 58 x 71cm

Sures in Regina. After meeting Arneson at the Haystack Mountain School of Crafts in Maine in 1967, he was lured to California to do post-graduate work at the University of California at Davis. Since then he has lived in Saskatchewan, close to his Romanian immigrant roots. His work continues to exhibit the effect of the Californian influence while remaining consistently autobiographical. His narratives are infused with the politics nurtured during a childhood spent in a working class, East European neighbourhood in Regina with its tiny houses, vegetable gardens and root cellars. Cicansky forms these memories and the values associated with them - self-reliance, respect for the soil and the workings of nature - into the subject matter of his art.

Karen Dahl is a Winnipeg artist who studied in Regina during the seventies. Her trompe l'oeil approach to clay was influenced by the work of Marilyn Levine and Richard Shaw, which she saw both first-hand and in photographs. The prevailing Californian pop and funk idiom of the time, served to validate Dahl's natural affinities for the techniques and subject-matter of trompe l'oeil sculpture. While she shared Cicansky's love of realism, humour and narrative, commonalities stop there. Trompe l'oeil requires both patience and a pristine approach to produce the ultimate refinement of detail necessary to fool the eye. The objects of her sculptural assemblages tie in more closely to the history of trompe l'oeil than that of contemporary life; they exist to create a mood and suggest hidden stories.



At times, surrealist images dominate: for instance, the scissors of *Rock, Paper, Scissors* penetrate a large rock. As required by trompe l'oeil, they are always life-size and impeccably realistic in all visual and tactile qualities. The juxtaposition of one object to another sustains continual examination and produces wonderment while surfaces, textures and edges of objects interact and flow throughout an entire composition to produce a balanced harmony, and the effect of this is more sensual than intellectual. While meaning is hinted at, it is implicit rather than understood. Each piece is a carefully staged, magical composition and appreciation is heightened by having "an erotic relation with the world that permeates your entire being." [1]



California» à Davis. Depuis lors, il vit en Saskatchewan, tout près de ses racines d'immigrant roumain. Ses œuvres continuent de témoigner de son influence californienne bien qu'elles demeurent inmanquablement autobiographiques. Son expression narrative est imprégnée de l'aspect politique que lui a inculqué une enfance vécue au sein de la classe ouvrière, dans un quartier de Regina où dominait l'influence de l'Europe de l'Est avec ses petites maisons, ses jardins potagers et ses caves à légumes. Cicansky façonne ces mémoires et les valeurs qui y sont associées — l'autonomie, le respect de la terre et l'oeuvre de la nature — en les transposant dans la matière même de son art.

Karen Dahl est une artiste de Winnipeg qui a étudié à Regina pendant les années soixante-dix. Son approche trompe-l'oeil envers l'argile fut influencée par les travaux de Marilyn Levine et Richard Shaw, qu'elle a vu de ses yeux et en photographies. Le langage pop et «funk» californien qui régnait à l'époque est venu renforcer les affinités naturelles de Dahl avec les techniques et le sujet de la sculpture trompe-l'oeil. Bien qu'elle partageait l'amour de Cicansky pour le réalisme, l'humour et la narration, leurs points en commun s'arrêtent là. La technique du trompe-l'oeil exige à la fois patience et une approche perfectionniste pour produire l'ultime raffinement dans le détail nécessaire pour tromper l'oeil. Les objets de ses assemblages sculpturaux se marient beaucoup plus étroitement à l'histoire du trompe-l'oeil qu'à celle de la vie contemporaine. Ils existent pour créer une humeur et suggèrent des histoires secrètes. Parfois, les images surréalistes dominent. Par exemple, les ciseaux de *Rock, Paper, Scissors* pénètrent un large rocher. Comme l'exige la technique du trompe-l'oeil, ils sont toujours grandeur nature et sont impeccablement réalistes dans toutes leurs qualités visuelles et tactiles. La juxtaposition d'un objet sur l'autre appelle un examen continu et produit un effet d'émerveillement tandis que les surfaces, les textures et les côtés des objets interagissent et circulent dans la composition toute entière pour produire une harmonie équilibrée, l'effet qui en résulte étant plus sensuel qu'intellectuel. Malgré l'allusion au sens, le tout est plus implicite que compris. Chaque pièce de l'ensemble est une composition magique, soigneusement disposée, et l'appréciation est rehaussée grâce à «la relation érotique avec le monde qui imprègne votre être tout entier». [1]

L'indifférence face à la catégorisation dogmatique de l'art caractérise l'oeuvre de Lorne Beug, qui a étudié l'anthropologie et la psychologie avant d'étudier l'art, dans les années soixante-dix, à Regina avec Joe Fafard

Trapped in this Cage of Bones, 1994
Karen Dahl
12 x 22 x 17cm

Shell Bookshelf, 1994
Lorne beug
Ceramic, acrylic, wood, plastic
45 x 43 x 4cm



Mud Museum, 1995
Lorne beug
Ceramic, cement, brass
34 x 27 x 2.5cm

"ouvrez les guillemets..."
 Jeannie Mah
Porcelain,
 24 x 24 x 9cm
 Photo: P. Holdsworth

A disregard for dogmatic categorization of art typifies the work of Lorne Beug who had studied anthropology and psychology before studying art, in the seventies, at Regina with Joe Fafard and Marilyn Levine. Beug responded to the Californian influence of David Gilhooly, especially his connection with surrealism, an irreverence for tradition and a freedom to indulge in his personal, idiosyncratic vision. Beug's work is guided by an interest in archeology and intensive study of Dubuffet and *l'art brut* theories.

Beug uses materials metaphorically: clay represents the underground and the past; glazes are the surface and the present; geometry is the controlled world; glass and metal are the future. His photo-collages critique the world by exposing the power bases and manipulation of history. Included in this exhibition are his small ceramic wall-reliefs which represent the accumulation of knowledge fragmented and distorted through time. *Shell Bookshelf* and *Portugese Bookshelf* are framed in allusions to classical architectural and contain spines of books as viewed lined up on a shelf. The spines are ceramic, made by

casting real books in plaster, then press moulding and painting or gilding them. Beug parallels this casting process with the photographic process - the cast is like the camera. Both processes pretend to capture reality but offer instead a distortion of it. Beug uses materials and processes for what they are able to represent and for their ability to deliver messages.

Many prairie artists including Cicansky, Dahl and

Beug are attracted to a surrealist, high realism. The landscape is one of extremes, intensifying the sense of isolation and nurturing a population of artists who revel in dichotomies. This may explain their empathy with Californian Funk ceramics in which a strain of anti-intellectualism is often displayed in the most intellectual and educated of artists. This cannot however be said of Jeannie Mah, another Regina artist, who has chosen to return to the place of her childhood after living in Vancouver. She studied in both Regina and Vancouver, and like Beug and Dahl, she now works outside of an academic institution. Unlike these artists, Mah is active within the mainstream of the national ceramics community and maintains contact with colleagues across the country. Her travels have proved to be an inspiration for her work. In recent years, her memories of Minoan and Sevres teacups have become referential objects for her own use of the cup



et Marilyn Levine. Beug a réagi à l'influence californienne de David Gilhooly, particulièrement son lien avec le surréalisme, une irrévérence envers la tradition et une liberté de se vautrer dans sa vision personnelle et tout à fait particulière. L'oeuvre de Beug se laisse guider par un intérêt face à l'archéologie et l'étude intensive de Dubuffet et des théories de l'art brut.

Beug fait appel aux matériaux de façon métaphorique : l'argile représente l'art parallèle et le passé; la glaçure correspond à la surface et au présent; la géométrie est le monde contrôlé; le verre et le métal représentent l'avenir. Ses photo-collages sont une critique du monde en ce sens qu'ils exposent les sources d'influence et la manipulation de l'histoire. Dans cette exposition on retrouve ses reliefs muraux de petites céramiques, qui représentent l'accumulation du savoir fragmentée et altérée à travers les âges. *Shell Bookshelf* et *Portugese Bookshelf* sont enchâssés dans des allusions à l'architecture classique et contiennent des dos de livres tels qu'on les voit rangés sur une étagère. Ces dos sont faits de céramique et sont obtenus par le moulage de livres véritables dans du plâtre. Ils sont ensuite soumis au procédé moulé-pressé et on y applique une couche de peinture ou une dorure. Beug établit un parallèle avec ce procédé de moulage et le procédé photographique— le moule agit comme un appareil-photo. Les deux procédés prétendent capter la réalité mais, en réalité, ils la déforment. Beug se sert des matériaux et des procédés pour leur pouvoir d'évocation et leur capacité de livrer des messages.

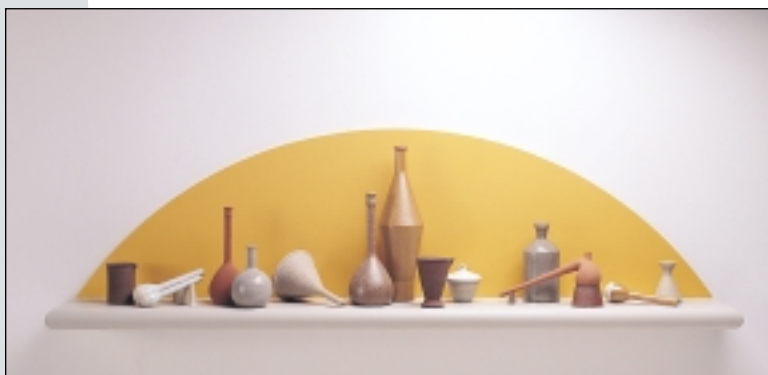
De nombreux artistes des Prairies, dont Cicansky, Dahl et Beug, sont attirés vers un réalisme élevé, surréaliste. Le paysage est composé d'extrêmes, qui intensifient le sentiment d'isolement et qui nourrissent une population d'artistes qui prennent plaisir aux dichotomies. Cela pourrait expliquer leur empathie envers la céramique «funk» de la Californie, où l'on affiche souvent une tendance à l'anti-intellectualisme même chez les artistes les plus intellectuels et les mieux éduqués. Toutefois, on ne peut en dire autant de Jeannie Mah, une autre artiste de Regina, qui a choisi de revenir s'établir sur les lieux de son enfance après avoir vécu à Vancouver. Elle a étudié à Regina et à Vancouver et, tout comme Beug et Dahl, elle travaille maintenant à l'extérieur des murs d'un établissement d'enseignement. Contrairement à ces artistes, Mah est active dans le courant dominant de la communauté nationale de la céramique et elle entretient des liens avec ses collègues d'un océan à l'autre. Ses voyages se sont révélés une inspiration pour son oeuvre.

Au cours des dernières années, ses souvenirs des tasses de thé de Minoan et Sevres sont devenus des points de référence pour son propre usage de la tasse en tant que sujet.

Le travail et la vision de Mah sont empreints de romantisme. On sent très bien son goût pour ce qui est



Black Cup with Sevres Cup (cut-out), 1997
 Jeannie Mah
Cone 8 porcelain,
 37 x 20 x 13cm



Earth Still, 1998
 Tam Irving
 Mixed media,
 48 x 168 x 25cm
 Photo: KM Studios

exotique et sa nostalgie du passé et des cultures étrangères. Elle a décrit ses tasses comme étant des «objets de désir»[2], état renforcé par leur éloignement et leur fragilité. La métaphore de la tenue vestimentaire et du corps féminins, bien qu'intentionnelle, est non explicite et son rôle est minimisé par rapport à leur sens historique. Les deux significations existent simultanément. Mah expose souvent ses tasses par groupes sous forme d'installations murales ou de montages sur panneau

as subject matter.

There is a romanticism in Mah's work and outlook. One senses the lure of the exotic and a wistfulness for past and foreign cultures. She has identified her cups as being "objects of desire"[2], a state reinforced by their remoteness and fragility. The metaphor of the female body and dress, although intentional, is non-explicit and underplayed in comparison with their historical signification. Both meanings exist simultaneously. Mah frequently exhibits her cups in groups as wall or panel installations that mimic museum settings. Her intention is to question the status of social and cultural uses of historic ceramic objects - specifically the products of eighteenth century porcelain factories. She sees an analogy between her experiences of being a child of immigrant parents growing up in Regina and her exploration of shifting cultural identities in ceramics, and this introduces an autobiographical aspect to her work.

Mah has written of sharing the Anglo-Japanese aesthetic with her Vancouver friends, a reference to her formative years in Vancouver during the eighties.[3] In the catalogue for a 1989 Vancouver exhibition, *Choosing Clay* curated by Tam Irving, the introduction speaks of a report commissioned by the British Columbia Guild of Potters to research the state of contemporary ceramics in that province. The researchers discovered "no identifiable stylistic unities or shared philosophic concerns", but rather work that was described as, "isolated, idiosyncratic, individualistic and independent personal production"[4]. This strongly identifies the province's diversity, one aspect being an affiliation of some artists with the Anglo-Japanese aesthetic referred to by Mah. Tam Irving's own wheel thrown pots belong within this aesthetic. In his curatorial essay accompanying that exhibition, he expressed his belief that ceramics must continue to honour the tradition of the vessel, whether it is utilitarian or metaphorical. However, he does not exclude the work of ceramists who choose to break with this tradition to make contemporary sculpture. British Columbia's distinction in ceramics is its tolerance and support of diversity.

Tam Irving has travelled from a childhood in Spain and Portugal, to a university education in Scotland and early career as a chemist in Canada. After

qui rappellent les présentations dans les musées. Elle cherche à remettre en question le statut des usages sociaux et culturels des objets de céramique anciens, en particulier les produits des fabriques de porcelaine du XVIIIe siècle. Elle voit une analogie entre ses propres expériences en tant que fille de parents immigrants élevée à Regina et son exploration des identités culturelles en mouvement dans le domaine de la céramique, ce qui confère un aspect autobiographique à son oeuvre.

Mah a écrit sur son partage de l'esthétique anglo-japonaise avec ses amis de Vancouver, une référence à ses années de formation à Vancouver pendant les années quatre-vingt.[3] Dans le catalogue de l'exposition de Vancouver en 1989 *Choosing Clay*, organisée par Tam Irving, l'introduction parle d'un rapport commandé par le «Guild of Potters» de la Colombie-Britannique en vue d'une recherche sur la situation de la céramique contemporaine dans cette province. Les chercheurs n'ont découvert «aucune unité stylistique identifiable ni aucune quête philosophique commune». Ils ont plutôt découvert des travaux qui furent définis comme étant «une production personnelle isolée, idiosyncrasique, individualiste et indépendante».[4] Le tout témoigne avec force de la diversité de la province, l'un des aspects étant l'affiliation de certains artistes à l'esthétique anglo-japonaise à laquelle fait référence Mah. La poterie créée par Tam Irving sur son propre tour relève de

Song for Morandi, 1998
 Tam Irving
 Mixed media,
 48 x 69 x 20cm





Blue, 1998
Greg Payce
Earthenware, terra
sigillata, underglaze
stain
27 x 61 x 12cm

art studies in Winnipeg, as well as at Haystack and the Vancouver School of Art, he began a career in clay, first as a production potter for many years, then as a teacher, a vessel-maker, and clay sculptor. Irving exalts in the material aspects of making: the process is as important to him as the finished object. He searches the countryside for raw materials, digging, crushing and grinding them to make his clay and glazes. His pots have a natural, sensual feel. They swell and contract as if they were breathing. Without decoration, unconcerned with innovation, Irving relies solely on his intuitive interpretation of classical form.

His newest *Still Lifes* take him from pots as objects to pots as sculpture. Clusters of pots on shelves form new, implied shapes unhampered by, but echoing the 'picture' frame behind them. In *Song for Morandi*, Irving uses spaces and voids to vibrate the solid forms like those in the Giorgio Morandi paintings to which he pays homage.[5] He states, "I have appropriated some forms directly out of Morandi's paintings. The shelf on which the pieces sit is a reference to his round table that was the stage for his groupings of bottles, cans and paper flowers. The egg on the column and the high arched back of the shelf unit echo the influence of surrealism on Morandi's early paintings - the arcade and shadows of Giorgio de Chirico's town squares. These establish the theatre for my song to his achievements".[6] In *Still Remembered*, and *Earth Still*, the forms are derived from laboratory glassware. These are shapes that he admires for their elegance and functional simplicity, and he has either copied directly or interpreted them. Irving pays respect to other influences such as William Bailey's meticulous paintings of lines of pots on shelves, or Tony Cragg's sculptural groupings that are "clearly informed by the love of vessels".[7] These still lifes compile memories in the way that an artist's sketchbook might do: they become a synthesis of things that form the portrait of an artist. While looking to the past, they are unlike the forms of historicism current today. They only go as far back as the artist's memory, to a past that still

Han Maid Vase Pair,
1997
Greg Payce
Earthenware, terra
sigillata,
24 x 49 x 17cm

cette esthétique. Dans sa dissertation qui accompagne cette exposition, il a émis l'opinion que la céramique doit continuer de faire honneur à la tradition du récipient, qu'il soit utilitaire ou métaphorique. Toutefois, il n'exclut pas le travail des céramistes qui préfèrent rompre avec cette tradition pour créer des sculptures contemporaines. La Colombie-Britannique se distingue dans le domaine de la céramique par sa tolérance et son soutien de la diversité.

Tam Irving a passé son enfance en Espagne et au Portugal, puis a fréquenté l'université en Écosse et a fait ses premières armes en tant que chimiste au Canada. Après des études d'art à Winnipeg, ainsi qu'à Haystack et à l'École d'Arts de Vancouver, il a entrepris une carrière dans la poterie, tout d'abord comme potier pendant de nombreuses années, puis comme enseignant, fabricant de vases et comme sculpteur de terre glaise. Irving s'exalte dans les aspects matériels de la création : pour lui, le processus est tout aussi important que le produit fini. Il parcourt la campagne à la recherche de matières premières, les creuse, les broie et les moule pour en faire son argile et sa glaçure. Au toucher, sa poterie offre une sensation naturelle et sensuelle. Sa poterie gonfle et se contracte comme si elle respirait. Sans aucun motif décoratif, sans se préoccuper de l'innovation, Irving s'en remet uniquement à son interprétation intuitive de la forme classique.

Ses toutes dernières *natures mortes* l'ont amené de la poterie en tant qu'objet à la poterie en tant que sculpture. Des amas de poteries sur les étagères donnent lieu à de nouvelles formes qui se laissent devinées mais qui ne sont nullement entravées par l'encadrement à l'arrière-plan, lui faisant plutôt écho. Dans son oeuvre *Song for Morandi*, Irving a recours à l'espace et au vide pour faire retentir les formes solides comme celles des toiles de Giorgio Morandi auxquelles il rend hommage.[5] Il déclare s'être approprié



certaines formes directement des peintures de Morandi. L'étagère sur laquelle reposent ces pièces est une référence à sa table ronde qui constituait le cadre de ses amoncellements de bouteilles, de conserves et de fleurs de papier. L'oeuf sur la colonne et le dos à haute voûte de l'étagère font écho à l'influence du surréalisme sur les premières peintures de Morandi— l'arcade et les ombres des grands «squares» de Giorgio de Chirico. Ces derniers éléments constituent le théâtre

connects with the present.

By historicism, I refer to the contemporary version of the revival of historical styles, initially a nineteenth century movement. Historicism today represents a new age of romanticism. We idealize the past and, as it is not part of our daily lives, it is irrelevant whether it is our own past or that of others. After the Renaissance and Baroque periods gave way to the Romantic Movement, there was unrest and a taste for the curious and strange. The growth of a critical theory rooted in literature altered the way we looked at art as an expression of the living present, to looking at art as a symbolic representation of ideas. The result was Gothic Revival and the development of styles as stereotyped language.[8] The death of Modernism has produced a similar effect in our time. The shift in interest from art itself to referential art, means that instead of looking at art, we decipher it. The enjoyment of art has become an indirect and mediated experience. As art ceases to reflect a confidence in the present which our civilization cannot provide, historicism again provides an alternative source of ideas.

Historicism is often presented as post-modern rhetoric. Greg Payce sees this as a way to extend his range of expression into a broader field of cultural practice. He uses historical pottery forms as vessels that communicate his "perception of the complex heritage of global culture and his struggle to find an individual voice within it".[9] His interest is in what happens when widely diverse historical images from science, nature, music, architecture, optical games and technology are combined. No single image can be appreciated without observing its relationship to the form of the pot, the negative space between pots and adjacent or simultaneous images. The pots become like music, as complex and difficult as a string quartet.

Payce questions the limits to which one can go within the standard craft conventions and techniques, thus he draws on his studies in printmaking, sculpture, and art history as well as ceramics. While there appear to be no regional influences in his work, he was educated at both the University of Alberta (with its bias toward American formalism), and the Nova Scotia College of Art and Design (with its bias toward European ceramics, especially 16th century majolica). The work of painters such as David Salle and Cris Cran (who places images on



de mon ode à ses réussites».[6] Dans *Still Remembered* et *Earth Still*, les formes sont dérivées de verrerie de laboratoire. Il s'agit de formes qu'il admire pour leur élégance et leur simplicité fonctionnelle. Il les a tantôt copiées directement, tantôt interprétées. Irving rend tribut à d'autres influences comme les peintures méticuleuses de William Bailey qui représentent des rangées de poteries sur des étagères, ou les groupements sculpturaux de Tony Cragg qui sont «clairement inspirés par l'amour des récipients».[7] Ces natures mortes sont un recueil de mémoires, à la manière du carnet à croquis de l'artiste: elles deviennent une synthèse des éléments qui composent le portrait d'un artiste. Bien que tournées vers le passé, elles sont contraires aux formes du courant moderne d'historisme. Elles ne remontent pas plus loin en arrière que la mémoire de l'artiste, vers un passé qui entretient toujours des liens avec le présent.

Par historicisme, j'entends la version contemporaine du renouveau des styles historiques, à l'origine un mouvement du XIXe siècle. L'historisme aujourd'hui représente le nouvel âge du romantisme. Nous idéalisons le passé et, comme il ne fait pas partie de nos vies quotidiennes, peu importe s'il s'agit de notre propre passé ou de celui des autres. Après que la Renaissance et que l'ère baroque aient ouvert la voie au romantisme, il y eut un climat d'incertitude et un goût pour le curieux et l'étrange. L'évolution d'une théorie critique qui prenait ses racines dans la littérature a transformé notre vision de l'art en tant qu'expression d'un présent vivant en une vision de l'art en tant que représentation symbolique des idées. Il en est résulté le néogothique et l'évolution de styles en tant qu'expression stéréotypée.[8] La mort du modernisme a entraîné un effet semblable à notre époque. L'intérêt étant passé de l'art en soi à l'art référentiel. Au lieu de contempler l'art, nous le décodons. Le plaisir de l'art est devenu une expérience indirecte, par transposition médiata. Puisque l'art cesse de refléter une confiance dans le présent que notre civilisation ne peut offrir, l'historisme offre de nouveau une autre source d'idées.

L'historisme est souvent présenté en tant que rhétorique postmoderne. Greg Payce voit cela comme une façon d'étendre sa palette d'expression en un champ plus vaste de pratique culturelle. Il a recours aux formes de poteries historiques en tant que véhicules de sa «perception de l'héritage complexe de la culture mondiale et de sa lutte pour s'y forger sa propre voix.»[9] Il s'intéresse à ce qui se produit lorsque l'on combine des images historiques très diversifiées, empruntées aux sciences, à la nature, à la



They Always Get Their Men, 1995
Léopold Foulem
Ceramic,
30 x 20cm
Courtesy of Galerie
Lieu Ouest, Montréal
Photo: R. Bergeron

Some of the Wildest Men Make the Best Pets
Léopold Foulem
Ceramic,
43.5 x 19cm
Courtesy of Galerie
Lieu



Untitled, 1997
Steve Heinemann
Earthenware multiple firings,
51 x 40 x 18cm

bands of thin, horizontal stripes) have influenced Payce's work as have American ceramists Betty Woodman (historical and contemporary references in oversized, earthenware pots) and Adrian Saxe (ceramics about ceramics). The Calgary art community where Payce now works is an enlightened urban centre in which work that is experimental, intellectual or romantic flourishes. It is not surprising to find that Payce's level of sophistication is at home there.

Rococo ceramics of the eighteenth century has been a major touchstone of Leopold Foulem's oeuvre, especially in his *Famille* series. The attraction of the rococo - a late, decorative version of the Baroque which only recently was thought of as the epitome of bad taste - exemplifies our present empathy with a similar-minded era. Possibly this is why the rococo fancies pair up so well with contemporary kitsch: both are expressions of cultures going nowhere. Foulem's ceramics are full of double meanings and pairings. For example, his handbuilt ceramic pots are beautifully incorporated into flea-market metal stands. What initially reads as fine china painting is actually mass-produced decals and in *So Many Men So Little Time* an image of Santa Claus represents a 'dirty old man'.

Untitled, 1998
Steve Heinemann
Earthenware multiple firings,
25 x 16 x 10cm



Foulem adopts pop culture symbols that have already been cornered by the kitsch market, like the Blue Boy or the Mountie. To these he adds double entendres through the use of text or implication which often has a specific meaning only within gay cultural identity. In a wider context, Foulem presents mass culture, language and hierarchy of objects as complex signifiers with coded meanings that are not always obvious. His semiotic witticisms critique value systems and conventional taste. In order to do this, he deliberately stays within conventions himself: his teapots look like teapots, even though they do not function as such. They also look well crafted, but critique the craft ethic that

musique, à l'architecture, aux jeux optiques et à la technologie. Aucune image individuelle ne saurait être appréciée sans que l'on observe sa relation à la forme de la poterie, l'espace négatif entre la poterie et les images adjacentes ou simultanées. Les poteries se transforment en musique, aussi complexes et difficiles qu'un quatuor à cordes.

Payce remet en question les limites pouvant être atteintes à l'intérieur des conventions et des techniques artisanales standard. Il s'inspire donc de ses études en gravure, en sculpture et en histoire de l'art ainsi qu'en céramique. Bien qu'il semble n'y avoir aucune influence régionale dans son oeuvre, il a fréquenté à la fois l'«University of Alberta» (avec son parti pris pour le formalisme américain) et le «Nova Scotia College of Art and Design» (avec son parti pris envers la céramique européenne, en particulier la majolique du XVIe siècle). Les travaux de peintres comme David Salle et Cris Cran (qui fixent des images sur des amas de minces bandes horizontales) ont eu une influence sur l'oeuvre de Payce tout comme les travaux des céramistes américains Betty Woodman (références historiques et contemporaines dans la poterie en faïence aux proportions gigantesques) et Adrian Saxe (la céramique au sujet de la céramique). La communauté artistique de Calgary où Payce travaille maintenant constitue un prestigieux centre urbain où les travaux de nature expérimentale, intellectuelle ou romantique sont en plein essor. Il n'est donc pas surprenant de constater que le degré de raffinement de Payce s'y trouve tout à fait à l'aise.

La céramique rococo du XVIIIe siècle fut une pierre de touche majeure de l'oeuvre de Léopold Foulem, particulièrement dans ses séries *Famille*. L'attrait pour le rococo—une version décorative et tardive du baroque, que l'on vient juste de percevoir récemment comme l'exemple même du mauvais goût—nous fait découvrir notre empathie actuelle avec une ère à l'esprit semblable. C'est peut-être pourquoi les fantaisies du rococo vont si bien avec le kitsch contemporain. Tous les deux sont des expressions d'une culture qui ne va nulle part. Les céramiques de Foulem regorgent de double sens et d'éléments appareillés. Par exemple, sa poterie en céramique conçue à la main est superbement intégrée aux supports de métal des marchés aux puces. Ce qui semble être au départ une peinture sur porcelaine est en réalité une décalcomanie en série et dans *So Many Men So Little Time* une image du Père Noël représente «un vieil homme crasseux». Foulem adopte les symboles de la culture pop que le marché kitsch s'est déjà accaparés comme le «Blue Boy» ou le «Mountie». Dans ces oeuvres il joue sur le double sens en ayant recours à des textes ou des sous-entendus qui n'ont un sens particulier qu'au sein de l'identité culturelle «gay». Dans un contexte plus large, Foulem présente la culture de masse, le langage et la hiérarchie des objets comme des signifiants complexes comportant des significations codées qui ne sont pas toujours évidentes. Ses mots d'esprit sémiotiques sont une critique des échelles des valeurs et du bon goût

marginalises ceramics within the wider art community. They look contemplative, but reject expressiveness as meaningless. Nonetheless, he remains within the framework of ceramic history, professing the belief that ceramic art and its traditions must be reconsidered as having equal status within art hierarchy.

Foulem has positioned himself at the extreme edge of ceramic practice by undermining craft and self-expression. He presents instead a factory-like production quality which is associated with both fine porcelain and kitschy objects. This rebellious attitude allows him to be, as he puts it, a 'ying-yang' artist. His stylistic flips emphasise the conceptual basis of his work and underscores his visual integrity. His use of subversive tactics is shared by a group of Quebec friends and former students: Richard Millette, Paul Mathieu, and the late Jeannot Blackburn. Foulem now divides his time between his studio in New Brunswick where he was born, and Montreal where he teaches.

Trudy Golley's work cannot be stylistically related to any specific geographical location or local movement. She has lived and studied in both western Canada and Australia, and recently left Winnipeg to accept a teaching position in Nelson, British Columbia. While in Winnipeg, she was affiliated with the Mentoring Artists for Women's Art, a program that encouraged non-traditional and feminist approaches to art-making. Golley is a sculptor who uses clay for its ability to express change and transformation, two qualities that have explicit meaning in her work. In her hands, unglazed, fired



Rubedo/Sacrifice, 1995
Trudy Ellen Golley
Ceramic and glass,
160 x 30cm



conventionnel. Pour y parvenir, il reste délibérément à l'intérieur des limites des conventions elles-mêmes : ses théières ressemblent à des théières, même si elles n'en jouent pas le rôle. Elles semblent réalisées avec soin, mais elles critiquent l'éthique de l'artisanat qui marginalise la céramique au sein de la grande communauté artistique. Elles ont l'air contemplatives, mais elles rejettent l'expressivité comme étant dénuée de sens. Néanmoins, Foulem demeure dans le cadre de l'histoire de la céramique, faisant valoir que la céramique et ses traditions doivent être reconsidérées comme ayant un statut égal au sein de la hiérarchie de l'art.

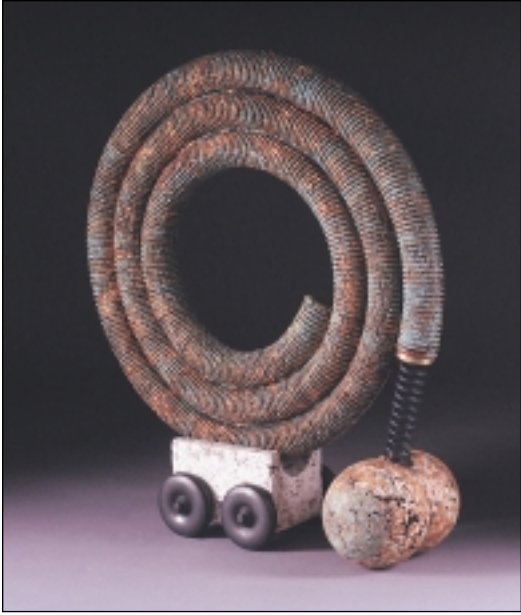
Foulem a pris position à la limite extrême de la pratique de la céramique en venant ébranler l'artisanat et la libre expression. Au lieu de cela, il livre une qualité semblable à celle produite en usine qui est associée à la fois à la porcelaine fine et aux objets kitsch. Cette attitude rebelle lui permet de se poser en artiste «ying-yang», selon ses propres termes.

Ses revirements stylistiques soulignent le fondement conceptuel de son travail et met en évidence son intégrité visuelle. Son recours aux tactiques subversives est partagé par un groupe d'amis du Québec et d'anciens

élèves : Richard Millette, Paul Mathieu et le regretté Jeannot Blackburn. Foulem partage maintenant son temps entre son studio au Nouveau-Brunswick, sa province natale, et Montréal où il enseigne.

L'oeuvre de Trudy Golley ne peut être associé d'un point de vue stylistique à un lieu géographique en particulier ni à tout mouvement local. Elle a vécu et étudié tant dans l'Ouest du Canada qu'en Australie et elle vient de quitter Winnipeg pour accepter un poste en enseignement à Nelson, en Colombie-Britannique. Alors qu'elle vivait à Winnipeg, elle était affiliée au programme «Mentoring Artists for Women's Art», qui encourageait les approches non traditionnelles et féministes face à la conception de l'art. Golley est une sculpteuse qui se sert de l'argile pour sa capacité d'exprimer le changement et la transformation, deux qualités qui ont une signification explicite dans son travail. Entre ses mains, la terre cuite non vernissée conserve sa qualité de matériau primitif et terreux. Son travail s'amorce avec l'aspect personnel et se termine par des manifestations archétypes de l'expérience féminine. Bien qu'abstraites, ses contours et ses formes sont présentés en tant que symboles de la sexualité féminine mythologique et anthropomorphe, une sexualité à la fois vigoureuse, puissante et pleine d'assurance. L'art de Golley est un processus ou une quête de réalisation personnelle. À travers cet art, nous découvrons l'ubiquité du thème moderniste du refoulement et de l'expansion. De la plume même de Golley, son travail porte sur le «refoulement psychologique»[10], entre d'autres termes la tentative

Six Stories (Princess Series), 1998
(detail)
Trudy Ellen Golley
Ceramic, gold leaf,
22 x 14 x 14cm



Coil, 1997
Bruce Taylor
Ceramic, wood, and
metal
56 x 43 x 25cm

clay retains its quality as a primitive, earthy material. Her work starts with the personal and ends up as archetypal manifestations of feminine experience. Although abstracted, her shapes and forms are presented as symbols that represent mythological and anthropomorphic female sexuality, a sexuality that is forceful, powerful and assertive. Golley's art is a process or search for self-realisation.

Through it we discover the ubiquitous modernist theme of containment and expansion. Golley writes that her work is about "psychological containment"[10], meaning the attempted containment of the female spirit, or the suppression of female desire. The containment is expressed by forming dark interior spaces or, in some pieces, with layers of thin clay leaves. She augments her depiction of change and transformation through the use of separate physical elements in each sculptural composition, including the effect of light as it punctures negative spaces to create new shapes from shadows. Each section of a sculpture makes abrupt connections with other elements that represent transformation or liberation; collectively they imply a journey from passive to active feminine sexuality.

The theme of containment and expansion is discussed by Anton Ehrenzweig in *The Hidden Order of Art*, in which art is interpreted within a psychological framework. He suggests that artists have a subconscious desire to express feelings of entrapment and liberation. He states that art must be capable of both "enveloping us and also putting us at a distance".[11] These observations become meaningful when considering the work of both Trudy Golley and Steve Heinemann. While Golley places her work within a feminist context, Steve Heinemann is less specific in his use of symbolism. Nevertheless, both artists search for resolutions that express personal, creative journeys.

After years dedicated to exploring form as abstract sculpture, Steve Heinemann has returned to his earlier studies of the vessel. While always involved in the exploration of exterior and interior space, his newest vessels have achieved a heightened simplicity of form. He thinks of his bowls as blank canvases, with interior pictorial surfaces that use both literal and diagrammatic abstractions of symbols, from the natural and human world. The vessel walls play a neutral role in creating

de refoulement de l'esprit féminin ou la suppression du désir féminin. Ce refoulement est exprimé sous forme d'espaces intérieurs sombres ou, dans certaines réalisations, à l'aide de couches superposées de minces feuilles d'argile. Golley rehausse sa représentation du changement et de la transformation en se servant d'éléments physiques distincts dans chaque composition sculpturale, y compris l'effet de lumière qui vient transpercer les espaces négatifs pour créer de nouvelles formes nées des ombres. Chaque section d'une sculpture crée des liens abrupts avec d'autres éléments qui représentent la transformation ou la libération; pris collectivement, ils suggèrent un passage de la sexualité féminine passive à l'active.

Le thème du refoulement et de l'expansion est traité par Anton Ehrenzweig dans *The Hidden Order of Art*, dans lequel l'art est interprété à l'intérieur d'un cadre psychologique. Selon ce dernier, les artistes possèdent un désir subconscient d'exprimer des sentiments de cloisonnement et de libération. Il déclare que l'art doit être capable à la fois de nous envelopper et de nous tenir à une certaine distance.[11] Ces observations prennent un sens lorsque l'on considère l'oeuvre de Trudy Golley et de Steve Heinemann. Tandis que Golley situe son travail dans un contexte féministe, Steve Heinemann est moins précis dans son recours au symbolisme. Toutefois, les deux artistes sont à la recherche de solutions qui expriment une quête personnelle et créatrice.

Après s'être consacré pendant des années à l'exploration de la forme en tant que sculpture abstraite, Steve Heinemann est revenu à ses premières



études du récipient. Bien qu'il ait toujours participé à l'exploration de l'espace extérieur et intérieur, ses nouveaux récipients

ont été élevés à une simplicité de la forme beaucoup plus grande. Il considère ses bols comme des toiles vierges, comportant des surfaces picturales intérieures qui font appel à la fois aux abstractions littérales et schématiques de symboles tirés de l'univers naturel et humain. Les parois du récipient jouent un rôle neutre dans la création d'un espace intérieur qui berce les images. Dans ce sens, elles deviennent des espaces sculpturaux qui rendent bien cette qualité d'Ehrenzweig qui consiste à la fois à nous envelopper et à nous tenir à distance. Les pourtours des bols se transforment en lignes minces, précises et continues qui changent parfois de couleur, ce qui accentue le contraste entre l'intérieur et l'extérieur. Heinemann a mentionné une attirance vers le sens de ce qui précède la forme—forme qui est toujours en devenir.[12] Certaines des

an interior space to cradle the drawings. In this sense, they become sculptural spaces that achieve Erhenzweig's quality of both enveloping and putting us at a distance. The edges of the bowls become thin, precise, continuous line drawings that sometimes changes colour thereby strengthening the contrast between inside and outside. Heinemann has mentioned an "attraction to the sense of what precedes form - form that is still becoming".[12] Some of Heinemann's earlier sculptures loosely depicted seed or pod forms and agricultural symbols. Traces of this pod imagery can still be found in the shapes of the bowls, especially his nesting forms. Seeds are little, dormant kernels that get buried in the earth and come to life in a transformed state. His use of this imagery can be seen to parallel his ongoing struggle as an artist coming to terms with his creative journey towards self-realization.

Both Golley and Heinemann mention alchemical colours such as black, red, white, and yellow that symbolize transformations of life, They use these colours to express the archetypical theme of



transformation: Golley uses them consciously as symbols of transformation while Heinemann's use is coincidental. When he discovered that he was using alchemical symbols, he realized that his personal search was "not just private fascination",[13] but corresponded with a universal and pre-established search for order and meaning. Heinemann, unlike Golley, considers his work as part of the continuum of craft and the history of the ceramic vessel. He considers himself to be a craftsperson, attaching importance to "the restoration of a certain rigorous beauty to everyday life".[14] He was born in Ontario, of immigrant Hungarian market gardeners, and has returned there to live. He studied first at the Sheridan School of Craft and Design, then at Kansas City Art Institute and later at Alfred University in New York. The art/craft relationship, along with the issue of ornamentation, is important to him, as it is to many ceramists in eastern and central Canada - an issue that seems less relevant in western Canada.



premières sculptures d'Heinemann représentent vaguement des formes de graines ou de cosses et autres symboles agricoles. Des traces de ces représentations de cosses peuvent toujours être perçues dans les formes des bols, en particulier ses «nesting forms». Les semences consistent en de petits grains endormis qui sont enfouis dans la terre et qui prennent vie sous une toute autre forme. Son recours à ce langage imagé peut être perçu comme un parallèle à sa lutte constante en tant qu'artiste qui cherche à comprendre son cheminement créatif vers la réalisation de soi.

Golley et Heinemann font tous deux mention des couleurs alchimiques comme le noir, le rouge, le blanc et le jaune qui symbolisent les métamorphoses de la vie. Ils se servent de ces couleurs pour exprimer le thème archétype de la transformation. Golley s'en sert consciencieusement comme des symboles de transformation alors que Heinemann en fait un usage fortuit. Lorsqu'il s'est rendu compte qu'il avait recours à des symboles alchimiques, il a pris conscience que sa quête personnelle n'était «pas uniquement une fascination personnelle», [13] mais qu'elle correspondait plutôt à une quête universelle et préalable de l'ordre et de la signification. Heinemann, contrairement à Golley, considère son oeuvre comme élément d'un continuum d'artisanat et d'histoire du récipient en céramique. Il se considère comme un artisan qui accorde de l'importance à «la restauration d'une certaine beauté rigoureuse de la vie quotidienne.»[14] Il est né en Ontario, d'immigrants hongrois, jardiniers maraîchers de profession, où il est retourné s'établir. Il a tout d'abord étudié au «Sheridan School of Craft and Design», puis à l'«Art Institute de Kansas City et par la suite à l'«Alfred University» à New York. Le lien art-artisanat, ainsi que la question de l'ornementation, revêt de l'importance pour lui, comme c'est le cas pour de nombreux céramistes de l'Est et du Centre du Canada, aspect qui semble moins pertinent dans l'Ouest du Canada.

Bruce Taylor croit également que le langage par l'image universelle ou archétype, qu'il soit intentionnel ou non, se révèle dans l'oeuvre d'art finie. Les

Twin Cruet Set, 1997
Bruce Cochrane
Wood fired porcelain,
15 x 183 x 13cm
Photo: Peter Hogan

Flower Brick, 1997
Bruce Cochrane
Reduction fired
porcelain,
20 x 27 x 15cm

Bruce Taylor also believes that universal or archetypal imagery, whether intentional or not, reveals itself in the finished work of art. Taylor's abstract sculptures trigger memories of landscape or of industrial objects. He has used shapes that look like wheels and placed them where wheels might be conventionally found. But his are cylinders made of solid clay. He has implied motion by using arcs and spheres, and implied machinery by using simple geometric and industrial forms. Associations are further triggered by the lack of specific detail, which suggests similarities to the stripped-down simplification of children's toys. Taylor provides detail by using textural, crusty surfaces that suggest an archaic or worn appearance, often resembling recently excavated, primitive machines.

While earlier works suggested the density and massiveness of the western landscape, his newest work is permeated with imagery from the east coast: sea urchins, or sea shells and their corresponding hollowness. He has lived in both landscapes and this gives diversity to his choice of forms. Although the new work is based in nature, it is not picturesque, it is essentially about geometry and proportions that are in turn based on mathematical ratios such as the Golden Section, which also governs the growth of a spiral. Taylor uses both form and combinations of material to suggest metaphors for our civilization as it shifts from an older, craft-based culture to a new technological one. While he now lives in Waterloo, Ontario, Taylor's work cannot be pinpointed to any specific locale or regional ceramic identity. His work has evolved over a period of study in the United States and residence in different locations in Canada.

Bruce Cochrane's pottery too has evolved since his studies at the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), and at Alfred University in New York. Since 1978, he has lived in Mississauga, Ontario and teaches at Sheridan College. At NSCAD, he developed an appreciation of historical ceramics from Walter Ostrom,

sculptures abstraites de Taylor font revivre des souvenirs de paysages ou d'objets industriels. Il a eu recours à des formes qui ressemblent à des roues et les a placées là où l'on retrouve habituellement des roues. Mais dans son cas, il s'agit de cylindres faits en argile solide. Il a suggéré le mouvement en utilisant des arcs et des sphères et a suggéré la machinerie par le recours à des formes industrielles et géométriques simples. Des associations naissent aussi du manque de détails précis, lesquelles évoquent des similarités avec la simplicité dépouillée des jouets d'enfants. Taylor nous livre des détails en se servant de surfaces dont la texture et l'aspect croûteux suggèrent l'usure ou une apparence archaïque, technique qui rappelle souvent des machines primitives qu'on vient tout juste de déterrer.

Tandis que ses premières oeuvres suggèrent le caractère dense et massif des paysages de l'Ouest, ses nouvelles oeuvres sont imprégnées des images de la côte Est : oursins ou coquillages de mer et leur cavité. Taylor a vécu dans les deux cadres paysagers et cela confère une diversité à son choix de formes. Bien que ces nouvelles oeuvres trouvent leur fondement dans la nature, elles ne sont pas pittoresques pour autant. Elles se rapportent essentiellement à la géométrie et aux proportions qui sont à leur tour basées sur des rapports mathématiques comme la section dorée, qui régit aussi la formation de la spirale. Taylor se sert à la fois de la forme et des combinaisons de matériaux pour suggérer des métaphores pour notre civilisation qui est en voie de passer d'une culture plus ancienne, basée sur l'artisanat, à une nouvelle culture technologique. Même s'il habite aujourd'hui Waterloo, en Ontario, on ne saurait réduire l'oeuvre de Taylor à une identité céramique régionale ou locale en particulier. Son travail a évolué au cours d'une période d'études aux États-Unis et alors qu'il résidait dans différentes régions du Canada.

La poterie de Bruce Cochrane a elle aussi évolué depuis ses études au Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) et à l'«Alfred University» à New York. Depuis 1978, il habite Mississauga, en Ontario, et enseigne au Collège Sheridan. Au NSCAD, il en est venu à apprécier les céramiques historiques de Walter Ostrom, chef influent du département de céramique et à qui l'on doit en grande partie l'abondance des productions fonctionnelles en terre cuite dans la région des Maritimes. Cochrane a aussi acquis une appréciation pour le rôle que la céramique fonctionnelle peut jouer dans l'esthétique de la vie quotidienne. Les caractéristiques essentielles du style de Cochrane furent acquises grâce à l'étude de la majolique de la Renaissance au cours d'un congé sabbatique en Italie en 1985. Après avoir travaillé pendant de nombreuses années dans le domaine de la terre cuite, il s'est tourné dernièrement vers la porcelaine. Son style se définit au moyen d'un processus de découpage et de transformation de la

Trivet: Insect
Pattern, 1997-8
Neil Forrest
Fritted porcelain,
Egyptian faience,
mortar, grout,
35 x 35 x 9cm
Photo: Steve Farmer,
Halifax

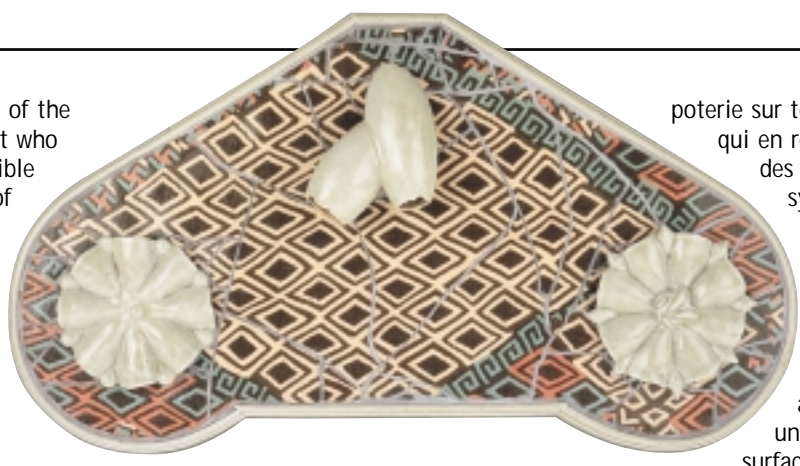


the influential head of the ceramics department who is primarily responsible for the abundance of functional earthenware in the Maritime region. Cochrane also developed an appreciation for the role that functional ceramics can play in the

aesthetics of daily life. The significant characteristics of Cochrane's style were developed by studying Renaissance majolica during a sabbatical trip to Italy in 1985. After working in earthenware for many years, he has recently switched to porcelain. His style defines itself through a process of cutting and altering wheel-thrown pots. The resulting aesthetic balances formal, architectural, tightly-precisioned symmetrical constructions with soft glazes and fluid playfulness. He rarely applies surface decoration, relying instead on cut and pierced shapes, emphatic bases, rims and joints - and sometimes exaggerated proportions. His work differs from that of other practitioners of a cut-and-altered aesthetic, in that the parts are highly articulated. Glazing is used only to emphasize form and utility, and historical references are minimal. The expressiveness and gestural quality of Cochrane's pots is planned - nothing is spontaneous. Control such as this can be deadening but here it reads as mastery and confidence.

Neil Forrest is originally from Toronto, but after time spent in the United States, he now teaches at the Nova Scotia College of Art and Design. The motivation behind both his ceramic work and his writings is his desire to reinstate into contemporary practice the once thriving, but now neglected, synthesis of craft, ornamentation and architecture. Recently this is manifested in small ceramic objects that combine patterned tile work with modeled clay forms. They evoke the relationship of ceramics to architecture and recall the Islamic and Baroque builders' unification of ceramics with masonry. Most recently, these pieces have taken the form of trivets - stands that support serving dishes on the dining table. Formally, they consist of two parts: a clay armature and a tile picture or pattern. The latter is fabricated from Egyptian paste which is embedded into a clay armature. The shapes of the armatures have zoomorphic connotations, originally inspired by drawings of ancient marine fossils. They also have architectural associations in their similarity to the sweeping walls of Baroque architecture. The inlaid pictures mesh smoothly into the armature while simultaneously forcing a continual shift of attention. This split is reminiscent of eighteenth century porcelain with painted pictures, or the layout of French classical gardens.

Forrest does not confuse the difference between



poterie sur tour. L'esthétique qui en résulte harmonise des constructions symétriques formelles, architecturales et extrêmement précises avec de doux vernis et un jeu fluide. Il applique rarement une décoration de surface, préférant s'en

remettre à des formes découpées et ajourées, des bases, des bordures et des assemblages emphatiques— et parfois à des proportions exagérées. Ses oeuvres diffèrent de celles d'autres artistes qui se livrent à l'esthétique «découpage-transformation» en ce sens que leurs éléments sont hautement articulés. La glaçure n'est utilisée que pour accentuer la forme et l'utilité et les références historiques sont minimales. L'expressivité et la qualité gestuelle de la poterie de Cochrane sont planifiées; rien n'est spontané. Un tel contrôle peut étouffer l'oeuvre, mais il respire en l'occurrence la maîtrise et la confiance.

Neil Forrest est originaire de Toronto, mais après un séjour aux États-Unis, il enseigne maintenant au Nova Scotia College of Art and Design. Ce qui motive à la fois son travail en céramique et son écriture est son désir de rétablir dans la pratique contemporaine la synthèse de l'artisanat, de l'ornementation et de l'architecture, jadis prospères mais aujourd'hui négligés. Ce même aspect s'est manifesté dernièrement dans ses petits objets de céramique qui combinent un carrelage à motif à des formes d'argile modelées. Ils évoquent la relation entre la céramique et l'architecture et rappellent les liens qui unissaient la céramique et la maçonnerie chez les constructeurs de bâtiments islamiques et baroques. Tout dernièrement, ces pièces ont revêtu la forme de dessous-de-plat, supports sur lesquels on pose les plats à table. Dans les règles, ils consistent en deux éléments : une armature d'argile et un carreau comportant un dessin ou un motif. Ce dernier élément est fabriqué à l'aide d'une pâte d'Égypte incrustée dans l'armature d'argile. Les formes des armatures ont des connotations zoomorphes, inspirées à l'origine de dessins d'anciens fossiles marins. Elles comportent aussi des associations architecturales dans leur similarité avec les murs contournés de l'architecture baroque. Les images incrustées se marient avec douceur à l'armature tout en forçant du même coup un déplacement continu de l'attention. Cette démarcation rappelle la porcelaine du XVIIIe avec ses images peintes ou la disposition des jardins classiques français.

Forrest ne confond pas la différence entre l'utilité et le minimalisme. Ses dessous-de-plat sont des oeuvres d'art décoratives travaillées avec précision qui servent aussi d'objets utilitaires. Ils nous rappellent avec éloquence ces époques où l'art était un langage

Two Buttons wall ornament, 1994
Neil Forrest
Stoneware and Egyptian paste
58 x 33 x 6cm

utility and reductivism. His trivets are precisely crafted decorative works of art which also function as utilitarian objects. They eloquently remind us of times when craft was a living language that mediated between peoples' daily activities and their architectural environment. They support his belief (and teaching philosophy) that craft is (and must be taught as) an integral part of the visual art family.

The diversity presented in this exhibition can be partly attributed to geographical location, which contributes to the differences of perspective. In North America, the defining geographical divisions run north and south, ignoring east/west borders. Generally, Canadians in the centre of the continent associate themselves with their American counterparts, whereas ceramists in the Atlantic and Pacific coastal regions tend to ally themselves with ceramic traditions in continents across the oceans. These broad general aesthetic connections, together with a lack of ceramic tradition or industry, tend to be stronger than any similarities within Canada itself. Ceramists have used their immigrant connections and the wider world history of art and craft, to build their individual aesthetic philosophies.

Some parallels of intent are to be found in the works of these twelve ceramists. As already noted, there is the presence of universal fine art concerns (not specifically ceramic concerns) in the work of Golley, Heinemann and Taylor. Cicansky, Golley and Irving have specifically dealt with the subject of personal identity: Irving, in his homage to influences over the course of his artistic life; Golley through an exploration of her identity as a woman artist; and Cicansky in his autobiographical portrayals of the importance of 'place' in his life. While non-ceramic artists involve themselves with issues and ideas that define the spirit of their times, ceramists prefer to look inward, rarely dealing with ideas that are not anchored in ceramic tradition. A present trend is to view the history of ceramics in the light of social and political context. While recognising this as part of a larger art movement represented by the "new" art history, ceramists use it to reinforce a latent conservatism. The result is a preoccupation with ceramic history as subject matter. The need for a separate hierarchy of ceramic institutions and networks is also rooted in the perceived idea that ceramics is treated as insignificant by other fine art forms. It is the inherent nature of a media-defined art form to stress media over idea. Although ceramics encompasses pottery, vessel and sculpture, it is ultimately the material and its historical use, that defines its identity.

Finally, while this exhibition confronts the question of identity by focusing on the work of twelve Canadians, the artists were not chosen with the purpose of verifying any perceived sense that a common identity exists, nor to represent any geographical region or specific school of thought, nor to reflect the diversity of the country. They are here because each has developed the ability and expertise

vivant servant d'intermédiaire entre les activités quotidiennes des gens et leur milieu architectural. Ils soutiennent sa conviction (et philosophie d'enseignement) que l'artisanat est (et doit être enseigné comme étant) une partie intégrante de la famille des arts visuels.

La diversité présentée dans cette exposition peut être attribuée en partie à la situation géographique, qui contribue aux écarts de perspective. En Amérique du Nord, les divisions géographiques déterminantes se trouvent au Nord et au Sud, sans qu'il ne soit tenu compte des frontières Est et Ouest. En général, les Canadiens au centre du continent s'associent à leurs homologues américains, alors que les céramistes des régions côtières de l'Atlantique et du Pacifique tendent à se rallier aux traditions des continents d'outre-mer. Ces vastes liens esthétiques généraux, qui s'accompagnent d'un manque de tradition ou d'industrie céramique, tendent à s'élever au-dessus de toute similarité à l'intérieur même du Canada. Les céramistes ont puisé dans leurs racines d'immigrants et dans l'histoire de l'art et de l'artisanat du monde entier pour cultiver leurs philosophies esthétiques personnelles.

Certains parallèles d'intention pourront être établis entre les oeuvres de ces douze céramistes. Comme nous l'avons déjà noté, des préoccupations face à l'art universel (non pas face à la céramique comme telle) se dégagent des oeuvres de Golley, Heinemann et Taylor. Cicansky, Golley et Irving ont abordé spécifiquement le thème de l'identité personnelle : Irving, dans son hommage aux influences tout au long de sa carrière artistique; Golley, par une exploration de son identité en tant que femme artiste et Cicansky dans ses portraits autobiographiques de l'importance de la «place» dans sa vie. Alors que les artistes non céramistes se livrent à des questions et à des idées qui définissent l'esprit de leur époque, les céramistes préfèrent pour leur part regarder vers l'intérieur, ne s'adonnant que rarement aux idées qui ne sont pas ancrées dans la tradition céramique. Une tendance actuelle consiste à considérer l'histoire de la céramique à la lumière des contextes social et politique. Tout en reconnaissant cette tendance comme faisant partie d'un mouvement artistique plus vaste représenté par la «nouvelle» histoire de l'art, les céramistes s'en servent pour renforcer un conservatisme latent. Il en résulte une préoccupation face à l'histoire de la céramique comme sujet. Le besoin d'une hiérarchie distincte des institutions et des réseaux céramiques est également enraciné dans la perception voulant que la céramique soit jugée insignifiante par d'autres formes de beaux-arts. Il est dans la nature inhérente d'une forme d'art définie par le moyen d'expression de faire passer celui-ci avant le concept. Malgré le fait que la céramique englobe la poterie, le récipient et la sculpture, c'est en dernière analyse le matériau et son usage historique qui définissent son identité.

Enfin, bien que cette exposition aborde la

to communicate what are essentially individual ideas. Through this they have found universal appreciation and response to their work. Their individuality has not been compromised by the fact that they may also be regarded as members of wider schools of thought that reach beyond national borders. The examination of their work has revealed both parallels and differences. In all these ways, they participate in establishing the Canadian identity in ceramics.

March, 1998.

Joan McNeil lives in Toronto and is selfemployed as a potter, sculptor and freelance writer.

- [1]. Allison, Glen: *Deuce of Hearts, catalogue, Art Gallery of Southern Manitoba, 1995.*
- [2]. Mah, Jeannie: *Artist Statement, 1991.*
- [3]. Mah, Jeannie: *Subjective Ceramics, Contact Magazine, Spring, 1995.*
- [4]. Irving, Tam: *Choosing Clay, catalogue, The Canadian Craft Museum, 1991.*
- [5]. *See for example, Morandi's Still Life with Bottles and Vases.*
- [6]. Irving, Tam: *Letter from the artist, January, 1998.*
- [7]. *Ibid.*
- [8]. Scott, Geoffrey: *The Architecture of Humanism, Charles Scribner, 1924, p.41.*
- [9]. Payce, Greg: *Artist statement, 1997.*
- [10]. Golley, Trudy: *Artist statement, 1997.*
- [11]. Ehrenzweig, Anton: *The Hidden Order of Art, University of California Press, 1967. p.173*
- [12]. Walgate, Wendy: *Steve Heinemann, Contact magazine, Winter, 1994/5.*
- [13]. *Ibid.*
- [14]. Cannon, Margaret: *Thinking in Clay, Ontario Craft, July/August, 1996, p.16.*

question de l'identité en mettant en valeur les oeuvres de douze Canadiens, les artistes ne furent pas choisis dans le but de vérifier un quelconque sentiment voulant qu'il existe une identité commune, ni pour représenter une région géographique donnée ou une école de pensée en particulier, ni pour témoigner de la diversité du pays. Ces artistes sont rassemblés ici parce que chacun d'entre eux a acquis l'habileté et l'expertise voulues pour communiquer des idées essentiellement personnelles. Cela leur a donné l'occasion de constater une appréciation de même qu'une réaction universelle face à leurs oeuvres. Leur individualité n'a pas été compromise par le fait qu'on peut également les considérer comme des membres appartenant à des écoles de pensée plus vastes qui vont au-delà des frontières nationales. L'examen de leur travail a révélé à la fois des parallèles et des différences. Par leurs nombreuses démarches, ces artistes concourent à l'établissement de l'identité canadienne dans la céramique.

Mars 1998

Joan McNeil vit à Toronto où elle travaille à son compte comme potière, sculpteur et rédactrice à la pige.

Identifier L'identité Identifying Identity

Ann Roberts

The word *identity* is used in the scientific community as the collective set of characteristics by which an object is recognisable or known - at its most definitive, having absolute sameness or being identical. In its political usage it implies a close association with the aims of a person, group or social movement. For the artist or craftsperson their identity is most frequently a deeply felt knowledge of the origin, or definitive nature of their work. Frequently they regard themselves as sharing characteristics with an admired earlier influence or teacher, but ultimately wishing to have a personal identity all their own recognisable and identifiable.

The opportunity to host the 1998 Assembly of the International Academy of Ceramics

(IAC) around the topic of A Question of Identity, provides an occasion to investigate Canadian identity both as individuals and as a community of

ceramists. At past IAC Assemblies, the same topic has been raised informally while viewing the exhibitions of host countries, or by lecturers in formal presentations. It is probable that the question of identity will always surface when artists gather from diverse countries to exhibit together. As the twentieth century draws to a close, the 1998 IAC Members' Exhibition at the Canadian Clay and Glass Gallery, makes visible the commonality of materials and points of historical reference that we share as ceramists. It is our labels, languages and histories that differentiate us.

Canadians frequently mourn their perceived lack of a ceramic history, or visible ceramic tradition. Repeated like a mantra, the refrain "we have no ceramic identity", has become mythic and needs investigation. Amongst the works in the IAC98 Members' Exhibition, there are no Greek vases, Japanese tea bowls, or Italian apothecary jars. Does this mean that in countries with long histories of identifiable ceramic production the artists have rejected their past? I think not. Canadians who have wished for a history filled with Greek vases, Japanese Tea ceremonies or Italian Majolica, may find this puzzling. If the works were exhibited without labels,

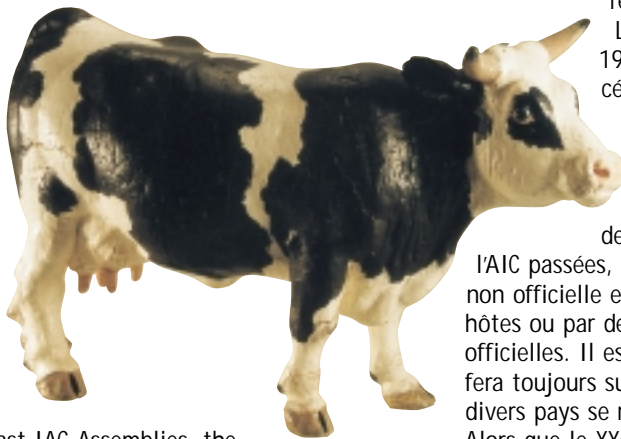
Ann Roberts

Le terme *identité* est utilisé dans la communauté scientifique comme l'ensemble collectif de caractéristiques qui nous permettent de reconnaître ou de connaître un objet - dans son état le plus définitif comme ayant absolument une apparence semblable ou comme étant identique. Dans son usage politique, il suppose une proche association avec les objectifs d'une personne, d'un groupe ou d'un mouvement social. Pour l'artiste ou l'artisan, leur identité est le plus souvent une connaissance ressentie profondément de son origine ou de la nature définitive de leur travail. Souvent ils se voient comme partageant des caractéristiques avec une influence antérieure ou un enseignant qu'ils ont admiré mais désirant en fin de compte avoir une identité personnelle, à la fois reconnaissable et identifiable.

L'occasion d'accueillir l'assemblée de 1998 de l'Académie internationale de la céramique (AIC) autour du thème Une question d'identité, nous permet de nous pencher sur l'identité canadienne à la fois en tant que personnes et en tant que communauté de céramistes. Dans les assemblées de

AIC passées, le même thème a été traité de manière non officielle en explorant les expositions des pays hôtes ou par des conférenciers dans des présentations officielles. Il est probable que la question de l'identité fera toujours surface lorsque les artistes provenant de divers pays se rassembleront pour exposer ensemble. Alors que le XXe siècle tire à sa fin, le «Members' Exhibition» de l'AIC de 1998 à la Galerie canadienne de la céramique et du verre rend visible le caractère commun des matériaux et des points de référence historiques que nous partageons en tant que céramistes. Ce sont nos étiquettes, nos langues et nos histoires qui nous différencient.

Les Canadiens déplorent souvent leurs lacunes perçues d'histoire céramique ou de traditions céramiques visibles. Répété comme un mantra, le refrain «nous n'avons aucune identité céramique» est devenu mythique et demande de plus amples recherches. Parmi les travaux de l'exposition des membres de l'AIC de 1998, il n'y a aucun vase grecque, bol de thé japonais ni aucune jarre apothicaire italienne. Cela signifie-t-il que dans les pays avec de longues traditions de production céramique identifiable, les artistes ont rejeté leur passé? Je ne le crois pas. Les Canadiens qui ont souhaité une histoire remplie de vases grecques, de cérémonies de thé japonaises ou de majoliques italiennes peuvent trouver cela intrigant. Si les oeuvres étaient exposées sans inscriptions, serions-nous en mesure d'identifier les fabricants ou leur pays d'origine? Historiquement, une tradition céramique solide facilement identifiable a en



Cow, 1978
Joe Fafard
Low fire clay, press
molded, and
handbuilt, with
polychrome glazes,
30 x 46 x 12cm,
Collection of The
Canadian Clay and
Glass Gallery

would we be able to identify the makers or their countries of origin? Historically, a strong easily identifiable ceramic tradition has usually been associated with closed societies, limited travel and military borders. The walled cities or ducal castles of Italy fostered identifiable ceramic styles by which we know their pottery today. Freedom to travel and trade, have become notable markers throughout ceramic history. Therefore it should be no surprise that countries with open borders, a free press and freedom to travel, have produced artists who define style in an international context, and nationalism in terms of language and history.

This has been a century in which international travel and computers have disseminated information and ideas with great rapidity, creating a world seemingly without borders. International ceramists whose careers have been documented in print over the past decade are readily known, not because of their use of traditional ceramic forms and decoration, but because of the improvement in the quality of the printed image and the proliferation of journals devoted to ceramics. Should this be cause for concern? If the ceramic object is more disappointing than its photographic image, the choice of ceramic as a process loses validity and the ceramist's legacy of materiality and craftsmanship is thereby denied.

Paul Mathieu[1] in a recent slide lecture on his work, had his audience gasping in disbelief when he told them that he had destroyed works which he found to be unsatisfactory on their return from exhibition. These were the same objects that he had just finished describing with great enthusiasm, to an admiring audience, in his slide lecture. He concluded by saying that he did not enjoy making the objects; they were merely structures for the manifestation of his intellectual concepts. The irony of this move to making objects dates, which avoid the sensory nature of the material, is that it is a reversal from the origins of the modern Canadian ceramic studio movement. In the 1960s and 70s, students abandoned the conceptual, hard edge painting and industrial strength minimalist sculpture for the expressive, 'touchy-feely' mud in the ceramic studios; they voted with their feet until ceramic departments sprouted across Canada. Franklyn Heisler in a recent catalogue essay eulogises the tactile metaphysical response to hand thrown ceramic

vessels, evidence that the sensual continues to be a strong attraction in the appreciation of ceramic objects.[2] In an interview shortly before his death, the critic Peter Dormer[3] spoke of his "impatience with 'feyness' in the

général été associée à des sociétés fermées, des déplacements limités et des frontières militaires. Les villes entourées de murailles ou les châteaux de ducs d'Italie donnent lieu à des styles céramiques identifiables qui nous permettent de reconnaître leur poterie aujourd'hui. La liberté de voyager et de faire des échanges commerciaux a semé des jalons notables tout au long de l'histoire céramique. Par conséquent, il n'est pas surprenant que des pays avec des frontières ouvertes, une liberté de presse et une liberté de déplacement ont produit des artistes qui définissent le style dans un contexte international et le nationalisme en termes de langue et d'histoire.

Nous avons connu un siècle au cours duquel les voyages internationaux et les ordinateurs ont disséminé l'information et les idées à grande vitesse, créant ainsi un monde qui semble ne pas avoir de frontières. Les céramistes internationaux dont les carrières ont été documentées par écrit au cours de la dernière décennie sont aisément connus, non pas en raison de leur usage des formes céramiques traditionnelles et de la décoration, mais en raison de l'amélioration de la qualité de l'image imprimée et de la prolifération des périodiques consacrés à la céramique. Y a-t-il là matière à inquiétude? Seulement, si l'objet céramique est plus décevant que son image photographique, le choix de la céramique comme méthode perd de sa validité et l'héritage de matérialité et d'art du céramiste est ainsi nié.

Paul Mathieu[1], dans une conférence récente sur ses oeuvres à l'aide de diapositives a plongé son public dans l'incrédulité lorsqu'il a déclaré avoir détruit des oeuvres qu'il trouvait insatisfaisantes à leur retour de l'exposition. C'étaient là les mêmes objets qu'il venait tout juste de décrire avec grand enthousiasme, devant un public en admiration, dans sa présentation de diapositives. Il a conclu en disant qu'il n'a pas pris plaisir à fabriquer ces objets; qu'ils n'étaient que de simples structures de la manifestation de ses concepts intellectuels. L'ironie de ce mouvement de concevoir des objets d'art, qui évitent la nature sensorielle du matériel, est que cela va à l'encontre des origines du mouvement moderne de céramique canadienne en atelier. Dans les années 1960 et 1970, les élèves abandonnaient la peinture conceptuelle Hard Edge et la sculpture minimaliste de force industrielle pour la glaise expressive «touchy-feely» des ateliers de céramique; ils ont voté avec leurs pieds jusqu'à ce que les départements de céramiques aient poussé un peu partout au Canada. Franklyn Heisler, dans une dissertation récente de catalogue, fait l'éloge de la réaction métaphysique tactile face aux récipients de céramique sur tour, comme quoi l'aspect sensoriel constitue toujours une forte attraction dans l'appréciation des objets de céramique.[2]

Dans une entrevue peu avant sa mort, le critique Peter Dormer[3] a parlé de son «impatience face au <feyness> dans l'artisanat, avec de grandes prétentions faites pour les oeuvres mineures, avec malhonnêteté et art de la vente». Il s'est senti «déprimé par l'échec du

Sauna—From the Lake, 1990
Kathryn Forler
Ceramic and wood
56 x 40 x 13cm,
Collection of Ann
Roberts



crafts, with large claims made for minor work, with dishonesty and salesmanship". He felt "depressed by the failure of the crafts world to see an invitation to intellectual debate, rather than simply an excuse for outrage". In his writings he has stressed "bringing together art, craft and design, considering them in relation to skill and its meaning". He questions "the neglect of skill, the need for discipline and the false separation of thought from creative activity". In this essay on Identifying Identity, I would like to address Dormeris concerns by reconsidering three of the ongoing intellectual debates of the last 38 years: art versus crafts; conceptual versus expressive; and installation versus the discrete object - the objet d'art.



The ceramic art versus craft debate, of the mid-twentieth century, epitomised the protagonists as being the rural potter versus the urban ceramic sculptor. The picturesque humble potter was portrayed as making a comfortable living by repeating traditional forms which followed function; receiving gratification from small ergonomic changes; and developing elegant surfaces. Conversely the clay sculptor was described as making exciting, free from tradition sculptures that commanded high prices and appeared in all the magazines. Neither description was accurate, and the irony of the debate is that, with hindsight, they had more in common than they realised. Both considered the materiality of their objects to be the source of their content. Together with the expressive nature of clay, the need for containment in the structure of fired clay gave them a commonality of intent. However, it was insistence on material constancy and technical skill that entrenched the schism between the artworld and the ceramist.

The contemporary sculptor is taught to start with a concept; build the resultant artwork from the most appropriate materials; and use any technical skill or technician to complete the work. The success of the artwork is then assessed on its ability to translate the original intent into visual content. The late 20th century interest in the physicality of an exhibition space; the manner in which objects are affected by their spatial placement; and the viewers' use of senses other than sight, have made installation art the dominant sculptural form of our time. At best this results in a deep and transmutable sense of epistemological truth - a philosophical investigation of the nature and origin of knowledge. At worst it has produced ephemeral objects of inferior quality which exist through their recorded image - photographer's props, arranged and lit for the eye of the camera. Happenings and installations were intended to exist only in the memory of those who experienced the

monde de l'artisanat à y voir une invitation à un débat intellectuel plutôt que simplement une excuse pour outrage». Dans ses écrits, il a insisté pour dire qu'il fallait «rapprocher l'art, l'artisanat et la conception, les considérant en relation aux aptitudes et au sens». Il remet en question «la négligence des aptitudes, le besoin de discipline et la fausse séparation des idées de l'activité créatrice». Dans cette dissertation sur Identifier l'identité, j'aimerais revenir sur les points soulevés par Dormer en reconsidérant trois des débats intellectuels qui ont cours depuis les 38 dernières années : l'art par opposition à l'artisanat; le conceptuel par opposition à l'expressif et l'installation par opposition à l'objet discret - l'objet d'art.

Le débat de l'art céramique par opposition à l'artisanat, du milieu du XXe siècle, incarne les protagonistes comme étant le potier rural par opposition au sculpteur de céramique urbain. L'humble potier pittoresque fut dépeint comme gagnant très bien sa vie en répétant des formes traditionnelles qui suivaient la fonction et trouvant une certaine gratification aux changements ergonomiques mineurs et en mettant au point des surface élégantes. Inversement, le sculpteur de céramique fut décrit comme fabriquant des sculptures excitantes, exemptes de traditions, qui devaient s'accompagner de prix élevés et qui figuraient dans tous les magazines. Aucune description était exacte et l'ironie du débat est que, en rétrospective, ils avaient plus en commun qu'ils n'en avaient conscience. Les deux considéraient la matérialité de leurs objets comme étant la source de leur contenu. De concert avec la nature expressive de la terre glaise, le besoin de répression dans la structure de la terre cuite leur a donné un caractère commun d'intention. Cependant, ce fut l'insistance sur la constance du matériel et les aptitudes techniques qui ont formé le schisme entre le monde de l'art et le céramiste.

On enseigne au sculpteur contemporain à commencer avec un concept, à construire l'oeuvre d'art qui en résulte à partir des matériaux les plus appropriés et à se servir de toute aptitude technique ou de toute technique pour terminer l'oeuvre. Le succès de l'oeuvre d'art étant ensuite évalué d'après sa capacité de traduire l'intention originale en contenu visuel. La fin du 20e siècle s'intéresse à la présence physique d'un espace d'exposition; à la manière dont le placement spatial influe sur les objets et l'utilisation par ceux qui le contemplant de sens autres que la vue, ont fait de l'installation la forme sculpturale dominante de notre époque. Au mieux, cela se traduit par un sens profond et transmutable de la vérité épistémologique - une quête philosophique de la nature et de l'origine de la connaissance. Au pire, cela a donné lieu à des objets éphémères de qualité inférieure qui survivent sous forme d'images enregistrées, accessoires des photographes, disposés et éclairés pour l'oeil de

Laced Cup, 1974
Marilyn Levine
Stoneware, slab built,
with silver lustre and
shoelace,
10 x 15.2 x 8cm,
Collection of The
Canadian Clay and
Glass Gallery



Hydria 13-7319 with
Painter and his
Model, 1988
Richard Millette
Earthenware, plaster,
thrown, and press
molded,
42 x 37 x 30cm

physicality of the real space created by the installation. Peter Dormer's regret that the art world should be enamoured by objects that lacked skill, and his wish that skillfully made objects might offer a new bridge between the arts and crafts, may yet become a possibility if skilled craftspeople place their objects in a physical ontological space thereby extending the crafts from objectifying beauty into dealing with the metaphysical nature of being. Ceramics, whether discrete objects or part of an installation, can have a life beyond the camera and the dimly lit gallery installation.

Like fragments of a Sung vase in a museum, they bear their past into the present. Amy Gogarty describes, "*ouvrez les guillemets*," an installation by Jeannie Mah in which finely crafted porcelain vases are placed in just such a contextualised setting.[4]

In Canada the context for much of today's ceramic imagery has come with many waves of migration. While the earliest inhabitants probably crossed the Bering Straits; colonisers came from France and Britain; and during the last century multitudes from every continent in the world have sought refuge or a new life in Canada. Each brought their baggage of memories, skills and artifacts to nurture our Canadian heritage. Waterloo County is an example of a community that continues to celebrate the rich and visible cultural legacy of their German and Mennonite settlers - or does it selectively use one segment of our diverse culture for economic gain?[5] In Nova Scotia[6] and across Canada the same questions can be asked: whether ethnic culture in all its diversity is being celebrated or conversely, are selected cultural groups chosen to be promoted by local politicians and a growing tourist economy? Attempts by government agencies, generally with the best of intentions, have used cultural identity as an opportunity to create employment, as in the Rise and Fall of the Rankin Inlet Ceramic Project[7]. In some countries, political use of the arts or revisionist cultural history, has been used to prove cultural elitism and ethnicity. Probably because of this, few artists wish to discuss the politics of national identity. The deconstruction of myths that we have too readily accepted in the past, will be a future challenge for artists and academics. In particular, Canadian ceramists should reassess the speed with which they brush aside the early pottery of our First Nations Peoples. Is it because we feel that their pottery does not have the decorative appeal of pots from the America South West? The functional beauty of the Neutral Iroquoian, double mouthed bowl [8] excavated near Grimsby, suggests that either we have been lazy or disinterested - or worse - discriminatory.

"Canada has no ceramic tradition" has also been an easy cliché used by potters in defense of stylistic imitation where, without epistemological inquiry, an

l'objectif. Les «happenings» et installations avaient pour but de n'exister que dans la mémoire de ceux qui ont fait l'expérience de la physicalité de l'espace réel créé par l'installation. Peter Dormer trouve regrettable que le monde de l'art s'éprenne des objets qui manquent de technique et son désir voulant que les objets fabriqués avec métier offrent un nouveau pont entre les arts et l'artisanat puissent devenir une possibilité si les artisans compétents placent leurs objets dans un espace ontologique physique, faisant passer ainsi l'artisanat de la beauté objectivée dans sa relation avec la nature métaphysique de l'être. La céramique, qu'il s'agisse d'objets discrets ou faisant partie d'une installation, peut avoir une vie au-delà de l'appareil-photo et de l'installation d'une galerie faiblement éclairée - comme des fragments d'un vase Sung dans un musée, ils transportent leur passé vers le présent. Amy Gogarty décrit «ouvrez les guillemets» une installation par Jeannie Mah dans laquelle les vases de porcelaine finement travaillés sont placés dans un milieu aussi contexturé.[4]

Au Canada, le contexte d'une grande partie de l'imagerie céramique actuelle s'est tissé avec les nombreuses vagues d'immigrants. Les premiers habitants ont sans doute traversé le détroit de Béring; les colonisateurs sont venus de la France et de la Bretagne et, au cours du siècle dernier, des foules provenant de chaque continent du monde ont cherché refuge ou une nouvelle vie au Canada. Chacun d'entre eux a apporté son bagage de mémoires, d'aptitudes et d'artefacts pour nourrir notre héritage canadien. Le comté de Waterloo est un exemple de communauté qui continue de célébrer l'héritage culturel riche et visible de ses colonisateurs allemands et mennonites - ou se sert-il sélectivement d'un segment de notre culture diversifiée pour des gains économiques?[5] En Nouvelle-Écosse[6] et partout au Canada, les mêmes questions peuvent être posées. Célèbre-t-on la culture ethnique dans toute sa diversité ou les politiciens locaux choisissent-ils des groupes culturels précis pour promouvoir une économie de tourisme en croissance. Les tentatives des organismes gouvernementaux, en général imprégnés des meilleures intentions, ont eu recours à l'identité culturelle en tant qu'occasion de créer de l'emploi, comme en témoigne l'article Grandeurs et misères du projet de céramique Rankin Inlet[7]. Dans certains pays, l'usage politique des arts, ou une théorie révisionniste, a été utilisé pour prouver l'élitisme culturel et l'ethnicité. Probablement à cause de cela, peu d'artistes ont envie de parler de la politique de l'identité nationale. Le démantèlement des mythes que nous avons trop facilement acceptés par le passé constituera un défi futur pour les artistes et les universitaires. En particulier, les céramistes canadiens devraient réévaluer la vitesse avec laquelle ils mettent de côté les premières poteries de nos peuples autochtones. Serait-ce parce que nous avons l'impression qu'elles ne présentent pas l'attrait décoratif de la poterie du Sud-Ouest de l'Amérique? La beauté fonctionnelle du bol à deux becs des Iroquois

admired art object is appropriated. To copy can be a sincere form of flattery, however for a mature artist it is the most profound acknowledgement of lost identity. The danger of misappropriating another Peoples' artform, is that in paying homage to the artifact by copying, the copier also denies the relevance to a faith that imbues both object and maker. The copier may admire the forms and surface decorations, but they deny the intent of the original imagery.

At the end of the twentieth century our culture is multi-rooted but surprisingly Canadian in its benign acceptance of a variety of sources and solutions to the production of ceramic art in studios across Canada. Educational institutions vary from province to province and traditionally Canadians are more likely to travel or study abroad than in other regions of Canada, which has sometimes made us fearful for our cultural identity. I believe that Canadians do have a ceramic tradition; that within the span of each individual life there is an experience of place - the place we and our forbears came from, and the peoples with whom we have lived. Canadians perceive themselves as peace-keepers abroad and socially responsible for their fellow Canadians at home. Their ceramics are generally gentle with oblique multifaceted references and complex visual relationships; work that needs to be read on many levels.

Canadian ceramists are neither trained for, nor influenced by, a ceramic industry. Relatively small isolated pockets of pottery activity are spread out across a vast land of almost 4 million square miles, with a population of 28 million. Functional potters run their potteries as small businesses, selling their work from their studios or speciality stores. Clay sculptors follow the exhibition path in search of commercial galleries and commissions. Just as our political identity has embraced multiculturalism, so have our ceramists absorbed international styles and turned them into strongly held personal artistic statements. Our national expression has become a Canadian 'mosaic' - or is this another of our myths? A recent article by Jeffrey Simpson [9] suggests that there is strong evidence that new Canadians are hopping into the 'melting pot' with alacrity.

Landscape more than anything else has left its



Wall Mural, 1983
Jack Sures
Various clays,
extruded, fired, some
painted,
Installed at Dunlop
Art Gallery, Regina
Photo: Ann Roberts

neutres de Tom Hills, excavé près de Grimsby, suggère que nous avons été soit paresseux, soit désintéressés, ou pire encore discriminatoires.

«Le Canada ne possède aucune tradition céramique» fut aussi un cliché facile dont se sont servi les potiers pour se défendre contre l'imitation stylistique où, sans la quête épistémologique, on s'approprie l'objet d'art admiré. Copier est peut-être la forme la plus sincère de la flatterie. Toutefois, pour un artiste mur, il s'agit là de la reconnaissance la plus profonde d'une identité perdue. Le risque lié au détournement d'une autre forme d'art du peuple c'est que, en rendant tribut à l'objet fabriqué en le copiant, l'imitateur nie du même coup l'appartenance de l'objet à une foi imbuée de l'objet et du fabricant. L'imitateur peut admirer les formes et les décorations de surface, mais il nie l'intention des images originales.

À la fin du XXe siècle, notre culture comporte une multitude de racines. Cependant, chose étonnante, elle est canadienne dans son acceptation bienveillante d'une variété de sources et de solutions pour la production d'art céramique dans des ateliers partout au Canada. Les établissements d'enseignement varient d'une province à l'autre et, de manière traditionnelle, les Canadiens sont plus susceptibles de voyager ou d'étudier à l'étranger que dans les autres régions du Canada, ce qui nous a parfois rendus craintifs face à notre identité culturelle. Je suis d'avis que le Canada n'a pas de traditions céramiques : que dans le rayon de chaque vie individuelle il existe une expérience d'un lieu, lieu d'où nous et nos ancêtres sommes issus ainsi que les gens avec qui nous avons vécu. Les Canadiens se perçoivent comme des artisans de la paix à l'étranger et socialement responsables pour leurs compatriotes canadiens au pays. Leurs céramiques sont en général douces et comportent des références obliques aux facettes multiples et des liens visuels complexes : oeuvres qui doivent être lues à plusieurs niveaux.

Les céramistes canadiens ne sont ni formés ni influencés par l'industrie de la céramique. Des foyers isolés relativement petits où l'on retrouve des activités de poterie sont disséminés dans un vaste territoire de presque 4 millions de milles carrés, avec une population de 28 millions d'habitants. Les potiers fonctionnels dirigent leurs poteries comme de petites entreprises, vendant leurs oeuvres à partir de leurs ateliers ou leurs boutiques de spécialités. Les sculpteurs d'argile poursuivent le sentier des expositions à la recherche de galeries commerciales et de commissions. Tout autant que notre identité politique a recoupé le multiculturalisme, nos céramistes ont absorbé des styles internationaux et les ont transformés en énoncés artistiques personnels qu'ils défendent vigoureusement. Notre expression



Bowl, 1983
Walter Ostrom
Red earthenware,
wheel thrown, white
slip, glazed and
oxidation fired
28 x 38cm

imprint on Canadian art. Tucked away in regional enclaves, our clay workers, have developed an eclectic range of highly individualistic ceramics. When they speak of their work, frequent reference is made to their gardens and working the earth; the eerie flatness of snow on the Prairies; or rivers and lakes that form the connective tissue of the land that is Canada. Their geography, or sense of place, informs their work either directly or obliquely. They have created their own personalised statements in clay by internalising and reworking the rich abundance of visual and cultural information available to them. Together they represent our contemporary Canadian aesthetic through their individuality.

Ann Roberts is a sculptor, Professor in the Fine Arts Department at the University of Waterloo, and a member of the Royal Canadian Academy of Arts.

1. Mathieu, Paul: 'White on White' Symposium at The George R. Gardiner Museum of Ceramic Art, September, 1997.
2. Heisler, Franklyn: *Vessels. Hand and Spirit: Glenbow Museum catalogue, February, 1998.* (Excerpt included in this catalogue.)
3. Hill, Rosemary: *Sources of Inspiration*, *Crafts (UK Magazine) #1 42, Sept/Oct, 1996.*
4. Gogarty, Amy: 'ouvrez les guillemets' catalogue essay for an exhibition by Jeannie Mah at The Dunlop Art Gallery, Regina, Saskatchewan: September, 1997.
5. Burke, Susan M.: *A Question of Identity. The Germans of Waterloo County. Published in this catalogue.*
6. Tyler, Chris: *Current and Concurrent: Traditional Identities and Recent Ceramic: Practice in Nova Scotia. Published in this catalogue.*
7. Cook, Cynthia: *The Rise and Fall of the Rankin Inlet Ceramic Project. Published in this catalogue.*
8. Hill, Tom: *Reclaiming the Earth: Dispatches From Turtle Island. Published in this catalogue.*
9. Simpson, Jeffrey: *Column in the Globe and Mail newspaper, April 2, 1998*

nationale est devenue une mosaïque canadienne. Ou est-ce encore là un de nos mythes? Un article récent rédigé par Jeffrey Simpson⁹ suggère qu'il existe des preuves solides voulant que les nouveaux Canadiens s'élancent dans le «creuset des nationalités» avec empressement.

Le paysage plus que toute autre chose a laissé un empreinte sur l'art du Canada. Relégués dans des enclaves régionaux, nos artisans de l'argile ont mis au point une gamme éclectique de céramiques hautement individualistes. Lorsqu'ils parlent de leurs oeuvres, de fréquentes références sont faites à leurs jardins et au labeur de la terre; à la monotonie lugubre des neiges dans les prairies ou les rivières et les lacs qui forment le tissu unissant le vaste territoire qu'est le Canada. Leur géographie, ou sens de l'endroit, informe leurs oeuvres, soit directement, soit obliquement. Nos artisans ont créé leurs propres énoncés personnalisés dans l'argile en intériorisant et en retravaillant la riche abondance de données visuelles et culturelles auxquelles ils ont accès. Ensemble, ils représentent notre esthétique canadienne contemporaine, grâce à leur individualité.



Les canadiens définissent leur identité en fait de céramique

Canadians Define their Ceramic Identities

A Sampling of Opinion

edited by **Ann Roberts**

In preparing for the IAC98 and this accompanying catalogue, ceramists, writers and thinkers (frequently housed in the same human frame) were invited to give an immediate response to the question of their perception of Canadian ceramic identity. They have all contributed in the past to Canada's ceramic history and are arranged in an order which reflects the length of their involvement with the field of ceramics. The change from a process oriented society of potters, to a more recent interest in the rigorous dissection of intent and content by clay artists, curators and critics, is mirrored in their writings. I am grateful to them for their generous and speedy responses.

Vic Cicansky who began to work in clay in 1964 wrote tersely in response to the "Question of Identity": "It is not possible to sum up in a few words what identifies Canadian ceramics. There are as many identities as there are creative individuals with clay under their fingernails." [1] He has however written eloquently of his own identification with the Canadian wilderness and his garden: "The ancient wilderness of rocks, trees and water draws us, yet most of us spend more time in our backyards. They too have a fertile past. For thousands of years this same land fed the buffalo. Today it feeds me. It's the same sun that shines, the same rain that nourishes, the same wind that blows the corn. Perhaps it's the wildness in us that calls us to a longing for wilderness" [2] Earlier he wrote about his garden: "It is the world that inspires my art. The natural rhythms of growth, decay and renewal are reflected in my work. ... I try to experience what it would be like to be a plant ... Would I experience the erotic glow of a swelling tomato or the fullness of long English cucumber? How would I feel as a dandelion knowing that everywhere I am treated as an outlaw? If I were a Granny Smith apple struggling to grow in a prairie garden would I eventually give up and move to British Columbia. The sense of wonder that I experienced as a young boy lying in a freshly ploughed furrow still leaves me awestruck at the magnitude of the garden's endless biotic enterprise. The garden has enriched my spirit and given me the means and the meaning to express myself." [3]

He has also drawn on his immigrant heritage in a statement written on the Summer Solstice of 1997: "I sat in silence listening to the heart of the forest... It

Échantillonnage d'opinions

Rédigé par **Ann Roberts**

En vue du congrès de l'AIC de 1998 et pour le présent catalogue d'accompagnement, les céramistes, écrivains et penseurs (souvent regroupés à la même enseigne «humaine») furent invités à donner une réponse immédiate à la question posée au sujet de leur perception de l'identité céramique au Canada. Ils ont tous participé à créer un certain volet de l'histoire de la céramique du Canada et leurs écrits sont disposés suivant un ordre qui reflète leur degré de participation au discours sur la céramique. Le passage graduel d'une société de potiers orientée vers le processus à un intérêt plus récent de la dissection rigoureuse de l'intention et du contenu est réfléchi dans leurs écrits. Je suis reconnaissante envers ces artistes de l'argile, conservatrices et conservateurs et critiques pour leurs promptes et généreuses réponses par écrit.

Vic Cicansky, qui a commencé à travailler l'argile en 1964, a répondu brièvement à l'article «Une question d'identité»: «Il n'est pas possible de résumer en quelques mots ce qui permet d'identifier la céramique canadienne. Il existe autant d'identités qu'il y a de personnes créatives qui ont de la terre glaise sous les ongles.» [1] Il a cependant écrit avec éloquence sur sa propre identification avec le caractère sauvage du Canada et son jardin urbain. «La nature sauvage et ancienne des rochers, des arbres et des cours d'eau nous attire, pourtant la plupart d'entre nous passons plus de temps dans notre cour arrière. Elles ont également un passé fertile. Pendant des milliers d'années, cette même terre a nourri les bisons. Aujourd'hui elle me nourrit. C'est le même soleil qui luit, la même pluie qui nous alimente, le même vent qui souffle. Peut-être que c'est le côté sauvage en nous qui nous pousse vers ces vastes étendues sauvages.» [2] Auparavant il avait écrit au sujet de son jardin: «C'est le monde qui inspire mon art. Les cycles naturels de la croissance, du déclin et du renouvellement sont reflétés dans mon travail... J'essaie d'éprouver ce que ce serait que d'être une plante... Ferais-je l'expérience de la lueur érotique d'une tomate qui enfle ou l'ampleur d'un long concombre anglais? Quel serait mon sentiment si j'étais un pissenlit, en sachant qu'on me traiterai partout comme un hors-la-loi? Si j'étais une pomme Granny Smith s'efforçant de pousser dans les prairies, finirais-je par tout laisser tomber et

*Vesicles (1997)
Bradley, Carol
Details. Vessels
25-29 cm*

reminded me of an ancient pagan ritual practised by my Romanian grandmother. Each spring she would dig up two clods of green grass and place them on the gate posts in front of her house. In the middle of each she would plant a branch of newly sprouted willow. It was her affirmation of renewal and connection to the stars." He continues to describe his own wilderness solstice experience in which "The images on the forest floor ... suggested a timeless, symbolic language of form." These writings add substance to the seemingly light hearted or whimsical interpretations usually given to his ceramic sculptures.

Robin Hopper who has travelled widely and watched Canadian potters for 30 years writes that, "Canada has always been a cultural melting pot with a population almost as diverse within its borders as the rest of the world is without. The combined richness and diversity of this population often draws both its visual stimulation and its personal forms of expression from a host of ethnic backgrounds which generally have little to do with Canada per se... it is not surprising that Canadian ceramic artists, along with other rootless immigrant societies, draw the content of their work from a wide range of influences. ... Because they live here, does that make this a Canadian identity? I think not. The sources of content are global. The powerful Canadian landscape has had a major effect on the works of many ceramic artists to be sure, but the majority of clayworkers in Canada are more influenced by things outside of the Canadian experience. The calibre of some Canadian ceramics can stand up to comparison with any work from around the globe, not because it is Canadian made, but because its content is universal in both concept and appreciation and it delivers honestly without written or spoken language." [4]

Tam Irving writes from Vancouver regarding national identity: "Funny you should have asked me to write about the Canadian identity because it is a subject which I deliberately avoided, feeling that I am on firmer ground when dealing with personal identity, as opposed to a National one. My hunch is that the Canadian identity is still essentially one of diversity and increasingly so as we embrace the arrival of immigrant cultures. Neither regional characteristics nor movements seem to add up to a particular national identity since they generally reflect outside influences which are still in the process of 'digestion'. Clearly, much of our recent history has been heavily affected by events in the U.S.A. considering a definition in terms of how we might differ from the Americans. I would say that we do not ascribe to quite such a 'star' system. The less competitive climate allows quieter and more thoughtful statements which are not so 'in your face', nor on such a large scale. Perhaps this reflects how we see ourselves collectively as Canadians - a conservative, humbler and more gentle society". [5]

Continuing on personal identity: "My preference is to start from the given that we are all unique in our various ways and that an identity inevitably emerge

déménager vers la Colombie-Britannique? Le sentiment d'émerveillement que j'ai éprouvé lorsque j'étais un petit garçon allongé dans une raie fraîchement labourée me laisse encore stupéfait face à la magnitude de cette entreprise biotique sans fin qu'est le jardin. Le jardin a enrichi mon esprit et m'a procuré les moyens et le sens de l'expression personnelle.» [3]

Il s'est aussi inspiré de son héritage d'immigrant dans un écrit sur le solstice d'été de 1997 : «Je suis resté assis en silence, écoutant le cœur de la forêt... Elle me rappelait un ancien rite païen que pratiquait ma grand-mère roumaine. Chaque printemps elle déterrait deux mottes de tourbes vertes et les plaçait sur les montants de clôture en face de sa demeure. Au milieu de chacune d'elles elle plantait une branche de saule germé. C'était sa façon d'affirmer le renouveau et les liens avec les étoiles.» [3] Ces écrits ajoutent de la substance aux interprétations apparemment gaies ou fantaisistes habituellement données aux sculptures de céramique de Cicansky.

Robin Hopper qui a beaucoup voyagé et qui a observé les potières et les potiers canadiens pendant 30 ans, a écrit : «Le Canada a toujours été un creuset culturel avec une population presque aussi diversifiée à l'intérieur de ses frontières que ne l'est le reste du monde sans le Canada. La richesse et la diversité combinées de cette population tirent souvent à la fois leur stimulation visuelle et leurs formes personnelles d'expression d'un ensemble de bagages ethniques qui en général ont bien peu à voir avec le Canada en soi... Il n'est pas surprenant que les artistes de la céramique canadiens, ainsi que d'autres sociétés d'immigrants déracinés, tirent le contenu de leur travail d'une vaste gamme d'influences. ... Parce qu'ils vivent ici, cela en fait-il une identité canadienne? Je ne le crois pas. Les sources du contenu sont globales. Le puissant paysage canadien a eu un effet majeur sur les œuvres de nombreux artistes de la céramique certes, mais la majorité des céramistes au Canada sont plus influencés par ce qui se trouve à l'extérieur de l'expérience canadienne. La trempe de certaines céramiques du Canada peut soutenir la comparaison avec n'importe quelle œuvre de partout dans le monde, non pas parce qu'elle est conçue au Canada, mais parce que son contenu est universel en fait de concept et d'appréciation et il livre une honnêteté sans langue écrite ni parlée.» [4]

Tam Irving écrit de Vancouver à propos de l'identité nationale : «C'est drôle que vous m'ayez demandé d'écrire au sujet de l'identité canadienne car c'est un sujet que je choisis délibérément d'éviter, me sentant en terrain beaucoup plus ferme lorsque je traite de l'identité personnelle, par opposition à une identité nationale. J'ai comme l'impression que l'identité canadienne est encore essentiellement une question de diversité, et ce de plus en plus avec l'arrivée de nouvelles cultures d'immigrants. Ni les caractéristiques régionales ni les mouvements semblent façonner une identité nationale en particulier puisqu'ils reflètent en général des influences externes qui sont

through the experience of life. We cannot not have an identity. After all, nonentity, the obverse, is an identity of sorts! Clearly, some identities will be more vital than others and this, I think, relates to the ability to avoid too much input from popular culture and to focus on output from the inner psyche. We can become so overloaded with information images and romanticized lifestyles that identity gets drowned in the mass culture of desire. We act out what is drawn for us. I believe, that what I am calling a 'vital identity' will emerge by turning inward to express in some concrete way our unique 'take' on the work... In the process of interpretation and physical expression, we discover new dimensions to an identity that is always unfolding. We don't know who we are until we discover it!"

Sally Barbier who teaches at the Alberta College of Art in Calgary writes: "When I give some thought to the idea of Canadian ceramic identity at the end of the 20th century, I immediately think...young. I live in Calgary, a city that is under 100 years old. Any traditions that exist are very recent and that's a good thing. In this part of the country, schools of thought are new and constantly realigning themselves. Calgary is home to traditional potters, sculptural potters, clay sculptors and folks who land somewhere straddling these labels. This is not a drawback. There is a regional posture which seems to embrace all forms of clay expression.... Currently, I would characterize the western Canadian clay scene as youthful, energetic and open." [6]

Franklyn Heisler after many years as a potter and teacher of ceramics, is now Education Programmer at the Glenbow Museum in Calgary. He writes in a catalogue essay, *Vessels: Hand and Spirit*, "As more and more of the world's population lives in large urban centres the ability to know and listen to one's senses fades. It is this decrease in sensory knowing that makes things hand-made more necessary. The loss of sensory alertness is further magnified by our exclusive use of things manufactured by machines. Our disposable culture has replaced the individualized hand-made products and, as a result, we are less willing to take the time to be intimate with such objects... In hand-made pots, the marks reveal fragments of the makers' souls. ...All humans have aesthetic needs. Whether these needs are manifest through things which we can touch, through constructs of the mind or through things ephemeral, they are part of what makes us human.... In a society such as ours, which is constantly moving us further from knowing our world through the senses, pots made special [*sic*] can connect us to our spiritual centre, our soul and our humanity." [7]

Gloria Hickey lives in Newfoundland and is a writer, critic and curator. In a review of the exhibition "Clay: Medium-Based Practices" she critiques the essay

toujours en voie «d'ingestion». Manifestement, une grande partie de notre histoire récente a subi l'influence énorme d'événements aux États-Unis. Si je tentais de nous définir par rapport aux Américains, je dirais que nous n'aspérons pas autant au «star système». Notre climat moins concurrentiel permet des énoncés plus calmes et plus réfléchis, qui ne sont pas si provocateurs ni à si grande échelle. Peut-être que cela rend bien la façon dont nous nous percevons en tant que Canadiens, une société plus conservatrice, plus humble et plus modérée.» [5]

Sally Barbier qui enseigne au Alberta College of Art à Calgary écrit : «Lorsque je songe à l'idée d'une identité céramique canadienne à la fin du XXe siècle, je songe tout de suite à l'attribut... jeune. J'habite Calgary, une ville qui a moins d'un siècle. Toutes les traditions qui existent sont très récentes et c'est très bien ainsi. Dans ce coin du pays, les écoles de pensée sont nouvelles et elles rajustent constamment le tir. Calgary est le foyer de potiers traditionnels, de potiers sculpteurs et de céramistes et d'artistes populaires qui chevauchent un peu toutes ces étiquettes. Il ne s'agit pas là d'un inconvénient. Il existe une attitude régionale qui semble recouper toutes les formes d'expression de la céramique. ...

En ce moment, je qualifierais la scène de la céramique de l'Ouest du Canada comme étant jeune, énergique et ouverte.» [6]

Franklyn Heisler après de nombreuses années comme potier et enseignant de céramique, s'occupe aujourd'hui des programmes d'éducation au musée Glenbow à Calgary. Il écrit dans une dissertation du catalogue, *Vessels, Hand and Spirit*, que : «Comme une partie de plus en plus grande de la population mondiale vit dans de grands centres urbains, l'habileté de connaître et d'écouter ses propres sens s'émousse. C'est cette baisse du savoir sensoriel qui rend les objets fabriqués à la main plus nécessaires. La perte d'acuité sensorielle est d'autant plus amplifiée par notre usage exclusif d'objets fabriqués par des machines. Notre culture jetable a remplacé les produits faits à la main et, par conséquent, nous sommes moins disposés à prendre le temps de connaître intimement de tels objets. Dans la poterie faite à la main, les marques révèlent des fragments de l'âme du concepteur... Tous les êtres humains ont des besoins esthétiques. Que ces besoins se manifestent à travers les objets que nous pouvons toucher, à travers les constructions de l'esprit ou des choses éphémères, ils font partie de ce qui nous rend humains... Dans une société telle que la nôtre, qui nous éloigne toujours davantage de la connaissance de notre univers par les sens, la poterie faite spéciale (*sic*) peut nous brancher avec notre centre spirituel, notre âme et notre humanité.» [7]

Gloria Hickey vit à Terre-Neuve et est auteure, critique et conservatrice. En examinant l'exposition, «Clay : Medium-Based Practices», elle critique l'essai



"Prairie Ammonite"
(1997)
Barbier, Sally
51 x 31 x 12 cm

by curator Arthur Handy stating: "A sense of self-identity rooted in place and production lifestyle seem to have also motivated Handy's choices of Kathi Thompson, Joan Brunneau, and Ghita Levin..... Handy does warn of the dangers of commodifying one's ceramics. Especially for the tourist trade - irrevocably widening the art/craft divide. He says that "the most influential factor on ceramic practices in the Atlantic region is the government's inclusion of 'craft industries' in economic development policies".

"Handy draws serious career consequences for ceramists without ready access to big city art galleries, critical discourse generally and feedback specifically. Geographic isolation contributes to critical isolation Handy's theory that clay's exclusion from the art world can be traced to the lack of integration of clay within fine art training at universities has merit We can wonder that now that cost cutting measures in several provinces are integrating clay studios and practices into visual arts, can we expect clay work to be taken into art discourse? In his conclusion, Hardy appears to be saying that the only valid way of critically thinking about ceramics is art theory. He dismisses anthropology and archaeology as separating "things and ideas, focusing on cultural use at the expense of critical purpose," which I find confusing as he recommends ceramists study "Cultural Theory and Art Theory". Earlier on, he targets Ostrom's/NSCAD's ideology centered on use, social context, and historicism" as having "limited room for critical dissent." Aesthetics is not useful either, as Handy decisively says it is "more often concerned with the study of aesthetics than with art." This statement Hickey critiques thus: "I am not convinced it is all that simple. Yes, ceramists may have turned their backs on art theory during the sixties and the seventies. But was it really anti-intellectualism? Handy admits that during that time art theory was conceptual, "art as an idea". Even the most intellectual of ceramists are informed by their materials and processes and I believe that particular conceptual bias didn't accommodate material-based practice. However, since the seventies, art and art theory have become increasingly pluralistic..."

She continues: "Art has become hyphenated: outsider-art, women's-art, aboriginal-art and so on. Correspondingly, feminist critiques, which acknowledge tacit understanding or knowing through doing, make good sense of ceramic practice; semiotics provides insight into the interior and exterior worlds of the vessel. As one Cree artist pointed out to me, "the art of the other is always called craft". Or as the philosopher and art critic for The Nation, Arthur Danto pointed out to the Glass Art Society during his 1991 keynote speech ("Learning to Live with Pluralism"), "in truth there is nothing but the margin." Ceramics may be on the sidelines but it seems most of art today has joined it." [8]

Trudy Golley who is a practising ceramist, feminist and teacher writes from Nelson, British

rédigé par le conservateur Arthur Handy qui déclare : «Un sentiment d'identité de soi enraciné dans un mode de vie du lieu et de la production semble aussi avoir motivé les choix de Kathi Thompson, Joan Brunneau et Ghita Levin... Handy nous met en garde contre les dangers de donner à sa propre céramique un côté commode. En particulier pour le commerce du tourisme - qui creuse irrévocablement le fossé art-artisanat. Il soutient que le facteur ayant le plus d'influence sur les pratiques de la céramique dans la région de l'Atlantique, c'est l'intégration par le gouvernement des industries artisanales dans les politiques de développement économique.»

«Handy tire de sérieuses leçons de carrière pour les céramistes sans accès immédiat aux galeries d'arts des grandes villes, aux discours critiques en général et au feed-back en particulier. L'isolement géographique contribue à l'isolement critique. ... On doit accorder du mérite à la théorie de Handy voulant que l'exclusion de la céramique du monde de l'art peut remonter au manque d'intégration de la céramique dans la formation en beaux-arts des universités. ... Nous pouvons nous demander, maintenant que les mesures de compression des coûts dans plusieurs provinces intègrent les ateliers et pratiques de céramique dans les arts visuels, si nous pouvons nous attendre à ce que les oeuvres de céramique fassent partie du discours sur l'art? ... Dans sa conclusion, Handy semble vouloir dire que le seul moyen valide de penser de manière critique à la céramique est la théorie de l'art. Il rejette l'anthropologie et l'archéologie comme séparant les «choses et les idées, mettant l'accent sur l'usage culturel aux dépens du but critique», qui à mon avis prête à confusion car il recommande l'étude par les céramistes de «Cultural Theory and Art Theory» (Théorie culturelle et théorie de l'art). Auparavant, il a ciblé l'idéologie d'Ostrom / NSCAD centrée sur l'usage, le contexte social et l'historicisme comme offrant peu de place à la dissidence critique.» L'esthétique n'est pas utile non plus, car Handy tranche nettement en disant qu'«elle se préoccupe souvent davantage de l'étude de l'esthétique que de l'art.» Hickey critique cette prise de position : «Je ne suis pas convaincu que ce soit aussi simple. Oui, les céramistes ont sans doute tourné le dos à la théorie de l'art au cours des années soixante et soixante-dix. Mais était-ce vraiment de l'anti-intellectualisme? Handy admet qu'à cette époque la théorie de l'art était conceptuelle, «l'art en tant qu'idée». Même le plus intellectuel des céramistes est informé par les matériaux et les méthodes et je suis d'avis qu'un parti pris conceptuel particulier n'a pas favorisé la pratique basée sur les matériaux. Toutefois, depuis les années soixante-dix, l'art et la théorie de l'art sont devenus de plus en plus pluralistes...»

Hickley conclut en disant : «L'art se voit affubler de toutes les épithètes : l'art externe, l'art féminin, l'art autochtone, etc. Aussi, les critiques féministes, qui admettent une compréhension tacite ou la connaissance par la pratique, apportent un sens à la pratique de la céramique; la sémiotique permet de

Columbia that: "For me the question of identity in Canadian Ceramics goes directly to individual artists and the expression of what it is to be living and working in a country such as Canada... A Canadian identity grows from a reaction and reflection of events and situations inside and outside our country. Our overt Ceramic identity, through magazines, publications and exhibitions, grows primarily from an affluence within Canadian society that allows for introspective artistic investigation into personal and social issues that people, who are struggling to feed themselves can hardly afford to pursue; and if they do against all odds, their work is rarely represented in the mainstream media and galleries. Developing a true Canadian identity, let alone maintaining it is extremely difficult, if not impossible, given the breadth of influence that is coming into Canada, especially from the United States. Actor Michael J. Fox, when asked what a Canadian identity was, replied that it was "to be as Canadian as possible...under the circumstances". This, I think, is applicable to ceramics in Canada as well." [9]

Carol Bradley who graduated from University of Waterloo with an MFA, writes in an artist's statement for her exhibition titled, *Typologies* that: "The work in this exhibition explores the tension that exists between the specificity of the individual and the generalizing tendency that results from classification and categorization. Series of organic elements which allude to domestic or ritual function, are presented in grid or linear formats. The repetition of the individual forms creates a recognizable class of objects or artifacts, yet they are neither nameable nor identical to each other.

The ordered, geometric organization of the individual elements recalls the displays found in museums of natural history and archaeology and, by extension, the attendant classifying and cataloguing roles played by these institutions. This systematic presentation and the plain, utilitarian metal hardware and steel table/rack emphasize the subtle diversity and variation evident in the handbuilt ceramic forms. Each piece is in fact individual, its uniqueness explicit in the differing finger marks left on the surface and in the irregularities of the form."

Bradley writes in an essay on Kathryn Forler's houses "...Evoking the charm and magic associated with miniature worlds, Forler's work affirms the individual daily experience and, by extension, reflects our contemporary life. Her houses function as portraits of their inhabitants whose individual lives, imagined or real, are revealed by the many details Forler has either observed or invented. Her devoted attention to the details that define and identify a particular life - the belongings strewn in the yard, the colour of a front door or a book left on the couch - conveys her admiration and regard for ordinary people as they make their way through life. Reiterating her respect, Forler states: "People impress me, and not only for the great things they do, but for their ability

saisir les mondes intérieur et extérieur du récipient. Comme un artiste Cri me l'a fait remarquer, «l'art de l'autre est toujours appelé artisanat». Ou comme le philosophe et le critique d'art pour *The Nation*, Arthur Danto, l'a signalé au Glass Art Society pendant son discours-programme de 1991 («Learning to Live with Pluralism»), «dans la vérité il n'y a que la marge». La céramique peut figurer comme activité secondaire, mais il semble que l'art en grande partie l'a rejoint» [8]

Trudy Golley qui pratique la céramique et enseigne, écrit depuis Nelson, en Colombie-Britannique que : «Pour moi la question d'identité dans la céramique canadienne se rapporte directement aux artistes individuels et à l'expression de ce que signifie vivre et travailler dans un pays comme le Canada... L'identité canadienne repose sur une réaction et une réflexion d'événements et de situations à l'intérieur et à l'extérieur de notre pays. Notre identité céramique déclarée, transposée dans les magazines, les publications et les expositions, repose principalement sur une abondance au sein de la société canadienne qui permet une quête artistique introspective dans les problèmes personnels et sociaux, quête que ceux qui doivent lutter pour se nourrir peuvent à peine se permettre de poursuivre; et s'ils le font contre vents et marées, leurs oeuvres sont rarement représentées dans les médias et les galeries en général. Se forger une véritable identité canadienne, et même la préserver, s'avère extrêmement difficile, sinon impossible, étant donné la vaste influence qui déferle sur le Canada, surtout des États-Unis. L'acteur Michael J. Fox, lorsqu'on lui a demandé ce qu'était l'identité canadienne a répondu que c'était : «être aussi Canadien que possible... dans les circonstances». Cette affirmation, à mon avis, s'applique également à la céramique au Canada» [9]

Carol Bradley, diplômée de l'University of Waterloo et titulaire d'une maîtrise en beaux-arts, a écrit dans une communication d'artiste pour son exposition intitulée *Typologies* que : «Le travail dans cette exposition explore la tension qui existe entre la spécificité de la personne et la tendance généralisante qui résulte du classement et de la catégorisation. Des séries d'éléments organiques qui renvoient à la fonction domestique ou rituelle sont présentés dans des formats linéaires ou sous forme de grilles. La répétition des formes individuelles crée une classe d'objets ou d'artefacts reconnaissables, pourtant on ne peut les nommer et ils ne sont pas identiques les uns les autres.

L'organisation ordonnée et géométrique des éléments individuels rappelle les présentations des musées d'histoire naturelle et d'archéologie et, par extension, les rôles de classement et de catalogage joués par ces institutions. La présentation systématique et l'équipement de métal naturel et utilitaire ainsi que la table/le casier d'acier soulignent la diversité subtile et la variation évidente dans les formes de céramique conçues à la main. Chaque pièce est en fait individuelle, son caractère unique s'exprime



Black Cup with
Rhyton (print)
Mah, Jeannie
40 x 19 x 11 cm

to survive day to day (and for) the lives they wrap around themselves".[10] Bradley concludes, "None of this points to a general Canadian identity per se, but perhaps an insistence on the individual is Canadian. I am, after all, a Canadian artist".

Neil Forrest writes from Nova Scotia College of Art and Design that he had assigned a reading for his students - "Paul Greenhaigh's essay *News from Somewhere: Morris and Problem of Utopia*. Here they considered the positions of craft as political ideology with its focus on production; and the decorative arts as similar to the fine arts, to be focused on consumption (but not without a moral dimension)." ... "I recount

this because when I went to school, I don't think that we would have been able to see ourselves in the terms offered by Greenhaigh - the information was not there and the climate for this discussion would not have existed - likely we would have directed ourselves toward an art/craft debate. How this fits into today's discussion of identity is quite simple: we envision ourselves through the terms of the dominant arguments of our time and the literature that is available, then arguments and positions evolve.

I believe that the quality and character of crafts and decorative arts discourse is becoming increasingly interesting. As it becomes richer with improved scholarship and a maturing readership, the intellectual platform that we create for ourselves will stimulate the experimentation in the studio" ...

"I have personally looked for ways to identify my goals to myself. Initially, I was a ceramist because of my infatuation with a plastic medium. As I learned more of the ancestry of ceramics, I began to identify with some of the defining features: the history of pottery forms; the history of technological developments; the history of ceramic trade and economy; the social histories; the cultural expression and cultural envies to name a few.... I am increasingly interested in how ceramics is contextualized within our lives; within our built environment; and within our cultural institutions."[11]

Amy Gogarty, who teaches Art History at the Alberta College of Art, writes on her view of identity through installation: "Contemporary ceramics practice presents me, as a writer, with fascinating challenges. Traditional paradigms for writing about fine arts are not entirely appropriate, even with work that is shown in a gallery setting, as ceramists today engage the history of their own discipline and its interaction with the wider social world. Contextualizing contemporary work challenges me to investigate ideas and histories on multiple fronts.

For example, in a catalogue essay I wrote for a recent exhibition by Jeannie Mah at the Dunlop Art Gallery in Regina, Saskatchewan, "ouvrez les guillemots...", French cinema, Enlightenment theory and classical essay form, as well as the history of

dans les différentes traces de doigt laissées sur la surface et dans les irrégularités de la forme.»

Bradley écrit dans un article décrivant les maisons de Kathryn Forler [10] que : «Évoquant le charme et la magie associés aux mondes miniatures, les oeuvres de Forler affirment l'expérience quotidienne individuelle et, par extension, reflètent notre vie contemporaine. Ses maisons fonctionnent en tant que portraits de ses occupants dont la vie qu'ils mènent, imaginaire ou réelle, se révèle à travers les nombreux détails que Forler a soit observés, soit inventés. L'attention qu'elle consacre aux détails qui définissent et identifient une vie particulière : les effets personnels éparpillés dans la cour, la couleur de la porte principale ou un livre abandonné sur le canapé, livrent son admiration et son regard tendre pour les gens ordinaires qui font leur chemin dans la vie. Réitérant son respect, Forler déclare : «Les gens m'impressionnent, non pas seulement pour les choses admirables qu'ils accomplissent, mais pour leur habileté à survivre d'un jour à l'autre (et pour) aux vies dont ils se parent»[10] Bradley conclut sur ces mots : «Rien de tout cela ne pointe vers une identité canadienne en soi, mais peut-être que l'insistance sur la personne est canadienne. Après tout, je suis une artiste canadienne».

Neil Forrest nous écrit du Nova Scotia College of Art and Design qu'il avait demandé à ses élèves de lire l'article de Paul Greenhaigh *News from Somewhere : Morris and Problem of Utopia*. Ici ils ont considéré les positions de l'artisanat en tant qu'idéologie politique axée sur la production et les arts décoratifs comme étant similaires aux beaux-arts, devant être concentrés sur la consommation (mais non pas sans dimension morale).» ... «Je raconte cela car, lorsque j'étais aux études, je ne crois pas que nous aurions pu nous percevoir au sens que l'entendait Greenhaigh - l'information n'était pas là et le climat pour cette discussion n'aurait pas existé - nous nous serions probablement acheminés vers un débat art-artisanat. Comment tout cela relève de la discussion d'aujourd'hui portant sur l'identité est fort simple : nous nous percevons à travers l'optique des arguments dominants de notre époque et de la documentation accessible, puis les arguments et les positions évoluent... Je suis d'avis que la qualité et le caractère du discours sur l'artisanat et les arts décoratifs deviennent de plus en plus intéressants. Au fur et à mesure qu'elle s'enrichit avec le savoir accru et des lecteurs plus expérimentés, la plate-forme intellectuelle que nous créons pour nous-mêmes stimulera l'expérimentation en atelier.»

«J'ai personnellement cherché des moyens d'identifier mes objectifs à ma personne. Au départ, j'étais céramiste à cause de mon penchant pour les matières plastiques. Au fur et à mesure que je me familiarisais avec l'ancêtre de la céramique, j'ai commencé à m'identifier à certaines des caractéristiques qui la définissent : l'histoire des formes de poterie, «l'histoire des progrès technologiques, l'histoire du commerce de la céramique et de l'économie, les histoires sociales, l'expression

porcelain from its origins in China, production in Europe, to its manifestation in present day flea market treasures all figured in my examination of Mah's own theoretical interests and motives."

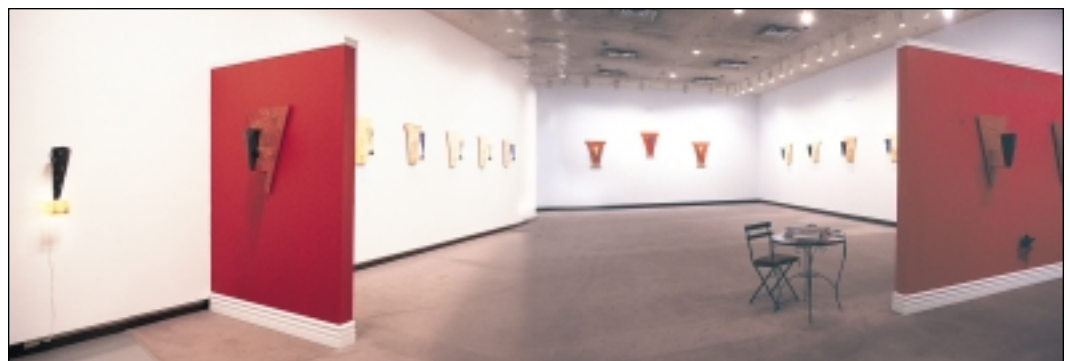
An excerpt from her catalogue essay on Jeannie Mah states: "As we first see "*ouvrez les guillemets...*" through the shimmering glass screen that fronts the Dunlop Art Gallery, two red walls resembling a partially drawn theatre curtain frame the stage beyond. The title translates as "open quote", a phrase used in French dictées to indicate the onset of a citation. The title - with its reiterative punctuation - signals Mah's predilection for quotation and the classical essay form. The walls bisect the gallery, isolating a shallow 'space-off' from the open area beyond the gap. The slight parting transforms these walls into giant quotation marks bracketing the installation itself. The 'space-off' functions to contain the leakage or spillage of meaning beyond the enclosure of the text. This space is active: at either end, mirroring each other, small boxes enclose back-lit photographs of a Kamares cup from Crete, a cup that has served Mah as a potent leitmotif. The light boxes support elongated porcelain vessels typical of her work. Constructed from skin-like slabs of clay, these cups are exaggerated far beyond the limits of practicality. They function, thus, as symbolic references to cups rather than as actual receptacles. Suggesting nineteenth century museums and Delacroix, the two framing walls are painted a rich carmine red and punctuated with white cornice molding. Serving as the introduction to the essay, the walls exhibit three triangular plaques. Slim shelves attached to these plaques project out like tongues to hold black cups modelled loosely on the Kamares cup. On the right wall, near the floor, a small shelf holds a black metal anvil stamped "China", on which sits a tiny black and blue chalice. Onto these plaques, Mah has painted images of cups from films by Robert Bresson, Jean-Luc Godard and Wim Wenders. The pairing of cup image and "real" cup announces a line of philosophical questioning that runs throughout the exhibition: What is the nature of representation? How are image and object related? How can the complex heterogeneity of reality be apprehended, intuited, brought close enough for eye and ear and hand to access without reducing it to a banal or lifeless reflection of itself?"[12]

culturelle et les envies culturelles pour ne nommer que quelques éléments... Je m'intéresse de plus en plus à la façon dont la céramique trouve son contexte dans nos vies; dans notre milieu bâti et dans nos institutions culturelles.»[11]

Amy Gogarty, qui enseigne l'histoire de l'art au Alberta College of Art écrit que : «La pratique contemporaine de la céramique me place, en tant qu'auteur, devant des défis fascinants. Les paradigmes traditionnels de l'écriture au sujet des beaux-arts ne sont pas entièrement appropriés, même pour les oeuvres exposées dans une galerie, car les céramistes de nos jours engagent l'histoire de leur propre discipline et sa corrélation avec le vaste monde social. La mise en contexte des oeuvres contemporaines me pousse à explorer les idées et les histoires sous des angles multiples.

Par exemple, dans un article de catalogue, j'ai écrit pour une exposition récente par Jeannie Mah à la Galerie d'art Dunlop de Regina, en Saskatchewan, «ouvrez les guillemets...», le cinéma français, la théorie de la révélation et la forme classique de la dissertation, de même que l'histoire de la porcelaine depuis ses origines en Chine, en passant par sa production en Europe, jusqu'à sa présence parmi les trésors des marchés aux puces modernes, faisaient tous partie de mon étude sur les intérêts théoriques et les motivations personnelles de Mah.» Pour citer un extrait : «Comme nous le voyons d'abord ouvrez les guillemets ... à travers la trame cristal chatoyante placée devant la Galerie d'art Dunlop, deux murs rouges qui ressemblent à un rideau de théâtre partiellement levé encadre la scène arrière. Le titre se traduit par «open quote» (ouvrez les guillemets), expression utilisée dans les dictées françaises pour indiquer le début d'une citation. Le titre, avec sa ponctuation redondante, souligne la prédilection de Mah pour les citations et les formes de dissertation classique. Les murs départagent la galerie, isolant un espace peu profond retiré de l'aire ouverte au-delà de l'espace vide. La légère cloison séparatrice transforme ces murs en guillemets géants qui encadrent l'installation elle-même. L'espace vide a comme rôle de contenir les débordements ou pertes de sens au-delà des limites du texte. Cet espace est actif : à chaque extrémité, se reflétant l'une l'autre, de petites boîtes contiennent

"ouvrez les guillemets..."
Mah, Jeannie
Dunlop Art Gallery



1. *Cicansky, Vic: Fax dated April 1, 1998.*
2. *Cicansky, Vic: Quotation from a statement dated July 18, 1997.*
3. *Cicansky, Vic: Quotations from a statement dated August 29, 1996.*
4. *Hopper, Robin: lives on Vancouver Island; is a well known potter and writer and the first winner of the Bronfman Award. Quotation taken from faxed letter dated March 11, 1998.*
5. *Irving, Tam: Letter to Ann Roberts dated March 14, 1998.*
6. *Barbier, Sally: Letter to Ann Roberts dated March 1998.*
7. *Heisler, Franklyn: Vessels: Hand and Spirit: Glenbow Museum catalogue, February 1998.*
8. *Hickey, Gloria: Exhibition review in Contact Magazine: Summer 1996, No.105.*
9. *Golley, Trudy: Letter to Ann Roberts dated March 13, 1998.*
10. *Bradley, Carol: an excerpt from an article to be published in Ceramics: Art and Perception.*
11. *Forrest, Neil: excerpt from a fax to Ann Roberts, April, 1998.*
12. *"ouvrez les guillemets" at the Dunlop Art Gallery, Regina, Saskatchewan: September, 1997.*

des photographies éclairées par l'arrière d'une tasse Kamares de Crète, une tasse ayant servi à Mah comme leitmotiv fertile. Les boîtes légères supportent des récipients de porcelaine allongés, typiques de ses oeuvres. Fabriquées à l'aide de plaques d'argile rappelant la peau, ces tasses sont exagérées bien au-delà des limites de l'esprit pratique. Elles fonctionnent donc comme des références symboliques aux tasses plutôt que comme récipients. Faisant songer aux musées du XIXe et à Delacroix, les deux murs d'encadrement sont peints d'un vif carmin et sont ponctués de moulures de corniche blanches. Servant d'introduction à la dissertation, les murs présentent trois plaques triangulaires. De minces tablettes fixées à ces plaques sont projetées comme des langues pour tenir les tasses modelées librement d'après la tasse Kamares. Sur le mur droit, près du plancher, une petite étagère supporte une enclume de métal noir sur laquelle est estampée «China», et sur laquelle repose un mince calice noir et bleu. Sur ces plaques, Mah a peint des images de tasses qu'on peut voir dans des films de Robert Bresson, Jean-Luc Godart et Wim Wenders. L'appariement de l'image d'une tasse et d'une vraie tasse annonce un fil de questionnement philosophique qui traverse toute l'exposition. Quelle est la nature de la représentation? En quoi l'image et l'objet sont-ils liés? Comment l'hétérogénéité complexe de la réalité pourra-t-elle être saisie, flairée, rapprochée suffisamment de l'oeil, de l'ouïe et de la main pour qu'il soit possible d'y accéder sans la réduire à une banale ou morne réflexion de soi-même?»[12]

Revendiquer la terre: Dépêches de l'île de la Tortue

Reclaiming the Earth: Dispatches from Turtle Island

Tom Hill. AOCA, O.ONT, FCMA

To understand the art history of Iroquoian art forms from prehistoric to contemporary times it is necessary to understand the traditional philosophies and beliefs that are translated into the art-making of First Nations' artifacts. With a particular emphasis on pottery, issues surrounding the differences between First Nations' and Western notions of art must be addressed.

The Woodland Cultural Centre's Museum and Gallery can take you on a journey back through time beginning with our Iroquoian and Algonkian prehistoric past. As the journey begins, you can enter into a Neutral Iroquoian Village in the Woodland Period; travel to our first contact with European Nations and onward to the Twentieth Century. The artifacts and art reflect our special relationships and insights to the constantly changing world around us.

Of special note are our celebrated collection of Neutral Iroquoian pipes, 19th Century Cree and Ojibway bandolier bags, pottery from archaeological sites in southwestern Ontario, and our contemporary art.

The First Nations traditional form of education can be relevant and is utilized today in museum visits by stimulating visionary thinking; creating intellectual dialogue and debate; suggesting a way of healing; and giving back hope to our youth. It is also meant to create synergy with others to come full circle where we can again learn to live in peace and harmony with all life forms.

Traditionally, First Nations people utilized oral teachings during which listening, observing and doing were emphasized. This transformative learning was a primary focus that stressed interpersonal relationships and interconnectedness with all things. We use concrete examples of respect by equating it with the stones or rocks placed around a campfire or a fence around a village. We talk about co-operation through utilizing the characteristics of the animals as exemplified by the wolves who hunt in packs. We use the example of the turtle to talk about patience, perseverance and determination. We also talk about how nature depends on us and how we depend on it. In this way we incorporate spirituality by using the objects, ideas, symbols, and nature together with the

Tom Hill. AOCA, O.ONT, FCMA

Pour saisir l'histoire de l'art des formes d'arts iroquoises des temps préhistoriques aux temps contemporains, il est nécessaire de comprendre les philosophies et les croyances traditionnelles qui se traduisent dans la conception des objets d'arts des premières nations. Avec un accent particulier sur la poterie, les questions entourant les différences entre les premières nations et les notions occidentales de l'art doivent être étudiées.

Le Musée et la galerie du centre culturel de Woodland peut vous amener dans un voyage dans le temps en commençant par notre passé préhistorique des Iroquois et des Algonquins. Au moment où le voyage commence, vous pouvez entrer dans un village iroquois neutre de la période Woodland; vous rendre à notre première rencontre avec les Nations européennes et traverser les époques ultérieures jusqu'au XXe siècle.

Les artefacts et les objets d'arts reflètent nos liens spéciaux et nos compréhensions intuitives face au monde en constante évolution qui nous entoure.

D'un intérêt particulier, il y a notre fameuse collection de pipes iroquoises neutres, de sacs en bandoulière du XIXe siècle des Cri et des Ojibwa, la poterie des sites archéologiques du Sud-Ouest de l'Ontario et notre art contemporain.

La forme traditionnelle d'éducation des premières nations peut être pertinente et

elle est utilisée de nos jours dans les visites des musées en stimulant la pensée visionnaire, en favorisant un dialogue intellectuel et un débat; en suggérant une façon de guérir et en redonnant l'espoir à notre jeunesse. Elle vise aussi à créer une synergie avec d'autres pour former un cercle complet où nous pouvons réapprendre à vivre en paix et en harmonie avec toutes les formes de vie.

De façon traditionnelle, les peuples des premières nations ont utilisé des séances d'enseignement oral au cours desquelles on mettait l'accent sur l'écoute, l'observation et le savoir-faire. Cet apprentissage transformateur fut l'accent principal qui a fait ressortir les relations interpersonnelles et l'interconnectivité avec toutes choses. Nous nous servons d'exemples concrets en les faisant correspondre aux pierres et aux rochers placés autour d'un feu de camp ou d'une palissade autour d'un village. Nous parlons de coopération en nous servant des caractéristiques des



Double Mouth Bowl
clay, earthenware,
Grimsby Site
excavation 1976/77
Time period: early
17th century
16.5 x 24 x 16 cm
photography: Helen
Wilson

mental, emotional and physical aspects of educating the whole person.

Tom Hill is a Seneca Indian from the Six Nations Reserve. In 1967, he graduated from the Ontario College of Art and continued his studies on a scholarship with the National Gallery of Canada. Mr. Hill is the Museum Director at the Woodland Cultural Centre in Brantford where he has done much to raise awareness of the contemporary practices of First Nations artists including the publication of a number of articles, papers, and catalogue essays such as the recently published book, Creations Journey for the Smithsonian Institute in New York, NY.

Edited from Another View: On Understanding First Nations Museum Education by Alice Bomberry in Wadrihwa: Quarterly news letter of the Woodland Cultural Centre, vol 9: #3, Fall, November, 1995.

animaux, comme en sont un bel exemple les loups qui chassent en meutes. Nous nous servons de l'exemple de la tortue pour parler de la patience, de la persévérance et de la détermination. Nous parlons aussi de comment la nature dépend de nous et comment nous dépendons d'elle. De cette manière nous incorporons la spiritualité en nous servant des objets, des idées, des symboles et de la nature avec les aspects mentaux, émotifs et physiques servant à éduquer la personne toute entière.

La question d'authenticité : Grandeurs et misères du projet Rankin Inlet

The Question of Authenticity: The Rise and Fall of the Rankin Inlet Project

Cynthia Cook

Rankin Inlet is located in the District of Keewatin on the western coast of Hudson Bay. The settlement was established in 1953 when Rankin Inlet Nickel Mines Limited began to develop the site for the mining of local nickel deposits. A large number of Eskimos[1] migrated to Rankin Inlet to work for the company; up to 70 were employed in over 80% of the jobs associated with the mine during its period of production (1957-1962). The population of Rankin Inlet further expanded when the Keewatin Inuit experienced a severe famine after the caribou herds abandoned their traditional migratory routes through the region. In 1958, the government relocated famine survivors to the small settlement of Itivia, near Rankin Inlet; by 1962, all of the residents of Itivia had moved into Rankin Inlet, swelling its number of residents to over five hundred.

Adaptation to a wage economy dramatically altered the Eskimo way of life. No longer nomadic, their tents and igloos were replaced by government built homes; their skin clothing by store-bought garments; their kayaks, by powerboats and their dog teams, by snowmobiles. The traditional role of women was substantially diminished, as their ability to sew, the skill that ensured them an equal position within the family unit and for which they received the most respect, was no longer required. Men working in the mines had little time to teach the younger generation traditional hunting skills and their ability to survive on the land was quickly lost. The closure of the nickel mine in 1962 caused further social upheaval as the mine workers, who had maintained self-esteem by becoming wage earners, found that they too had to redefine their role in an acculturated society.

Unable or unwilling to return to the land, the majority of Inuit residents turned to social assistance for survival. In an effort to find wage employment for the Inuit, the federal government began to develop local projects that included a sealskin tannery, a wood working project and a cannery. Their most successful endeavor was the development of an arts and crafts industry, which quickly became the second largest employer of Inuit in Rankin Inlet.

In April 1963, the Department of Northern Affairs and National Resources hired Claude Grenier, a ceramic artist who had received training at the École des Beaux-Arts de Québec and taught pottery at a ceramic school in Chicoutimi. As Arts and Crafts Supervisor, he was charged with fostering "the development of arts and crafts familiar to the people" in Rankin Inlet.[2] He was instructed to

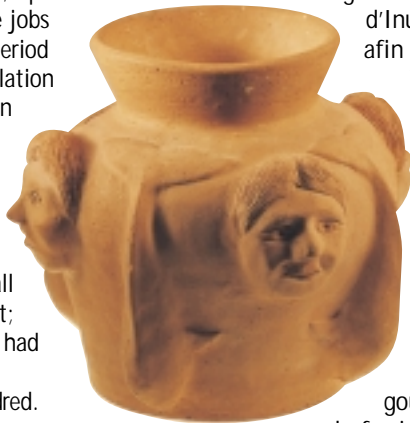
Cynthia Cook

Rankin Inlet est situé dans le District de Keewatin sur la côte Ouest de la baie d'Hudson. Le village fut établi en 1953, année à laquelle les mines Rankin Inlet Nickel Mines Limited ont entamé la mise en valeur du site pour l'exploitation minière des gisements locaux de nickel. Un grand nombre d'Inuits[1] ont immigré vers Rankin Inlet afin de travailler pour la compagnie : jusqu'à 70 d'entre eux étaient engagés dans plus de 80 % des tâches associées à la mine au cours de sa période de production (de 1957 à 1962). La population de Rankin Inlet a pris davantage d'expansion lorsque les Inuits de Keewatin ont dû faire face à une grave famine après que les troupeaux de caribous aient abandonné leurs passages migratoires traditionnels à travers la région. En 1958, le gouvernement a déplacé les survivants de

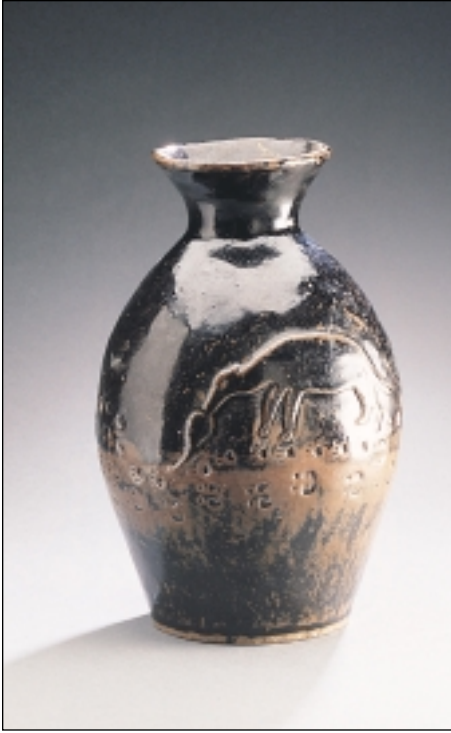
la famine pour les réinstaller dans la petite colonie d'Itivia, près de Rankin Inlet. Vers l'an 1962, tous les résidents d'Itivia étaient allés s'installer à Rankin Inlet, faisant grimper sa population à plus de 500 âmes.

L'adaptation à une économie de salaires est venue changer le mode de vie esquimau de façon dramatique. Renonçant à leurs coutumes nomades, ils ont troqué leurs tentes et leurs igloos pour des demeures construites par le gouvernement; leurs habits de fourrure pour des vêtements achetés en magasin; leurs kayaks pour des bateaux à moteur et leurs attelages de chiens pour des motoneiges. Le rôle traditionnel des femmes fut diminué en grande partie, étant donné que leur talent pour la couture, qui leur conférait une position d'égalité au sein de la cellule familiale et pour lequel on leur vouait le plus grand respect, était devenu inutile. Les hommes qui travaillaient dans les mines disposaient de peu de temps pour enseigner à la jeune génération les aptitudes traditionnelles de chasse et leurs aptitudes à la survie sur le terrain se sont rapidement perdues. La fermeture de la mine de nickel en 1962 a entraîné d'autres bouleversements sociaux car les ouvriers de la mine, qui avaient entretenu jusque-là leur estime personnelle en devenant des salariés, se rendaient compte qu'il leur fallait eux aussi redéfinir leur rôle dans une société acculturée.

Incapables ou peu disposés à retourner vers la terre, la majorité des résidents inuits se sont tournés vers l'assistance sociale pour leur survie. Pour tenter de trouver des emplois rémunérateurs aux Inuits, le



Untitled (Vase with Four Faces)
Tassuitnak (Lucy Tasseor Tutsweetok),
Earthenware without glazes,
24 x 22cm,
Collection of The Canadian Clay and Glass Gallery



Untitled (Wolf Eating a Caribou)
Nicholas Ikkuti
Brown stoneware with
brown-black glaze
22.7 x 14.4cm

encourage the production of sculpture and textile arts as the federal government perceived that these activities, having roots in traditional Eskimo culture, were 'authentic'. There is no archaeological evidence that pottery-making was a traditional activity of the Eskimos living in the Keewatin. Grenier's goal from the beginning was to introduce this 'inauthentic' craft to them. He convinced D. Snowden, Chief of the Industrial Division, to permit him to carry out "development work...in ceramic art." In Grenier's letter of employment, Snowden expressed his hope that this form of artistic expression would appeal to the Eskimos and through it, they would "find new ways of

expressing their ideas." [3]

Grenier was very successful in instituting an arts and crafts program in Rankin Inlet. Within four months, he had close to 100 men and women producing carvings, crafts and clothing. These initial accomplishments helped him garner further support from local officials for his ceramic project. In January 1964, he reported to Ottawa that "the ceramics started this year are full of rich promises. The Eskimo carvers are very much interested in moulding and are enjoying their work immensely." [4] After viewing the first ceramic samples sent a month later to Ottawa for evaluation, Snowden expressed a deep concern that figures moulded in clay would compete with stone sculptures and ordered Grenier to discontinue their production. He ordered Grenier to limit ceramic production to "bowls with Eskimo motifs." [5] This was the first of many directives from officials that attempted to mould the creative output of the ceramists to fit the government's concept of an 'authentic' Eskimo product.

For the next two years, the Rankin Inlet artists built clay objects by hand, using the coil technique, and experimented with throwing and glazing techniques. On 8 December 1965, Grenier presented a selection of ceramics for assessment to the Canadian Eskimo Arts Committee, the advisory board established in 1961 to develop a marketing system for Inuit art. [6] He reported to the Committee that he now had two kilns, one for experimentation and one for glazing. Only one glaze made from soapstone powder had been developed to date. Imported glazes were rejected as being too commercial. Experiments mixing local with imported clay had been undertaken with positive results.

Committee members, like the government officials, were preoccupied with questions of authenticity. Their

gouvernement fédéral a commencé à mettre sur pied des projets locaux comprenant une tannerie de peaux de phoques, un projet d'ébénisterie et une conserverie. L'entreprise ayant connu le plus de succès fut la mise sur pied d'une industrie d'arts et de créations artisanales, qui est rapidement devenue le deuxième employeur en importance des Inuits à Rankin Inlet. [2]

En avril 1963, le ministère du Nord canadien et des Ressources nationales a embauché Claude Grenier, un céramiste ayant reçu une formation à l'École des Beaux-Arts de Québec et qui a enseigné la poterie à l'école de céramique à Chicoutimi. En tant que superviseur des arts et de l'artisanat, il était chargé de favoriser «l'expansion des arts et de l'artisanat familiers aux gens de Rankin Inlet». Il avait reçu pour mandat d'encourager la production des arts de la sculpture et du textile car le gouvernement fédéral avait l'impression que ces activités, prenant leurs racines dans la culture esquimaude traditionnelle, étaient «authentiques». Il n'existe aucune preuve archéologique que la poterie constituait une activité traditionnelle chez les Inuits qui vivaient à Keewatin. L'objectif de Grenier depuis le tout début était de les rapprocher de cet artisanat «non authentique». Il a réussi à convaincre D. Snowden, chef de la division de l'expansion industrielle, de lui permettre de réaliser «des travaux de mise en valeur...dans l'art céramique». Dans la lettre d'emploi de Grenier, Snowden a exprimé l'espoir que cette forme d'expression artistique plairait aux Inuits et qu'à travers elle, ils «trouveraient de nouvelles manières d'exprimer leurs idées». [3]

Grenier a obtenu beaucoup de succès dans l'implantation d'un programme d'art et d'artisanat à Rankin Inlet. En l'espace de quatre mois, près d'une centaine d'hommes et de femmes produisaient des sculptures, des objets d'artisanat et des vêtements. Ces toutes premières réussites l'ont aidé à se gagner un plus grand soutien des représentants locaux pour son projet de céramique. En janvier 1964, il déclarait à Ottawa que «les céramiques entreprises au cours de l'année regorgent de riches promesses. Les sculpteurs esquimaux manifestent un grand intérêt face au modelage et ils prennent immensément plaisir à leur travail.» [4] Après avoir examiné les premières pièces de céramique envoyées un mois plus tard à Ottawa à des fins d'évaluation, Snowden a exprimé de vives craintes selon lesquelles les figures modelées dans la terre glaise entreraient en concurrence avec les sculptures dans la pierre et, par conséquent, il a ordonné à Grenier de mettre fin à leur production. Il a donné ordre à Grenier de limiter la production céramique aux «bols comportant des motifs esquimaux». [5] Ce fut là la première de nombreuses directives provenant de représentants officiels dans le but de façonner l'apport créatif des céramistes afin que cet apport corresponde à l'idée que se faisait le gouvernement d'un produit esquimau «authentique».

Au cours des deux années qui suivirent, les artistes de Rankin Inlet ont façonné à la main des objets dans l'argile, ayant recours à la technique du

discussion focused on the finish applied to the ceramic objects. James Houston first suggested that the work should be painted then glazed.[7] He then commented that "the average person expected the Eskimo pieces to be colourless and that buyers like the patina of age." He stressed that the glazes should not attempt to imitate stone. George Elliot, the Committee chairman, felt that the Eskimos should reproduce local colours with imported glazes. Alma Houston thought that the Eskimos were conservative in their use of colour, sighting the black and white colour of their clothing. Grenier concurred on this point, stating that the ceramic artists were more interested in form than colour. George Swinton, an artist and authority on contemporary Inuit art, defended the shoe polish finish that Houston had rejected, as he felt both Grenier and the artists preferred it.

The level of endorsement for the ceramic project amongst Committee members was mixed. Houston, the least enthusiastic of the group, worried that the stone carvers would abandon their medium for clay as it was easier to manipulate. He asked directly whether ceramics should be continued, remarking that "nothing present could not be done in stone." Swinton was the strongest supporter of the Ceramic Project. He believed that it was elevating the self-esteem of the Inuit as they were producing something significant rather than accepting charity. The success of the artists had transformed the community of Rankin Inlet from one of depression to one of joy. In the end, the Committee decided that further experimentation with ceramics was required before the works could be offered to the public. Grenier was given until November 1966 to further develop the ceramic program.[8]

Charles Scott, a ceramist from the University of Manitoba, arrived in Rankin Inlet in December 1965 to help Grenier develop glazes. Though they produced a glaze during his one week stay, Scott was not fully satisfied with the results. He felt that glazing obscured the delicate details that were an integral component of 'authentic Eskimo pottery'. It took an artist to recognize that perhaps there was no problem with the finish of the ceramics and that glazing sculptural objects caused more harm than good.[9]

Alla Bjorkman, a ceramist from Toronto, worked with Grenier for seven weeks during the summer of 1966. Her report on her stay in Rankin Inlet is filled with praise for Grenier and the Inuit artists. She expressed admiration for Grenier's "remarkable achievement" in introducing a new



colombin, et ont expérimenté par rapport à la technique de la poterie sur tour et par rapport aux glaçures utilisées. Le 8 décembre 1965, Grenier a soumis des pièces choisies de céramiques pour évaluation par le Comité canadien de l'art esquimau, commission consultative établie en 1961 pour mettre sur pied un système de marketing pour l'art inuit.[6] Il a fait état devant le Comité qu'il disposait maintenant de deux fours de potier, l'un pour l'expérimentation et l'autre pour la glaçure. Une seule glaçure obtenue à partir de poudre de stéatite («pierre de savon») avait été mise au point à ce jour. Des glaçures importées furent rejetées étant jugées trop commerciales. Des expériences visant à mélanger l'argile locale avec de l'argile importée avaient été entreprises. Les résultats furent positifs.

Les membres du comité, comme les représentants officiels du gouvernement, étaient préoccupés face aux questions d'authenticité. Leurs discussions étaient axées sur la finition donnée aux objets de céramique. James Houston a d'abord suggéré que les oeuvres se devaient d'être peintes puis engobées.[7] Il a ensuite commenté que «Monsieur tout le monde s'attendait à ce que les pièces esquimaudes soient incolores et que les acheteurs aimaient la patine laissée par l'âge». Il a insisté pour dire que les glaçures ne doivent pas tenter d'imiter la pierre. George Elliot, président du comité, était d'avis que les Inuits devaient reproduire les couleurs locales à l'aide de glaçures importées. Selon Alma Houston, les Inuits étaient conservateurs dans l'usage qu'ils faisaient des couleurs, signalant le noir et le blanc de leurs vêtements. Grenier était d'accord avec cet argument, précisant que les artistes de la céramique s'intéressaient davantage à la forme qu'aux couleurs. George Swinton, artiste et autorité en matière d'art inuit contemporain, défendait la finition cirage à chaussures qu'Houston avait rejetée, car il était d'avis qu'elle avait la préférence de Grenier et des artistes.

Le degré d'appui face au projet de céramique parmi les membres du comité était partagé. Houston, le moins enthousiaste du groupe, craignait que les sculpteurs de pierre abandonneraient leur moyen d'expression en faveur de l'argile, celle-ci étant plus facile à manier. Il a demandé sans détour s'il fallait poursuivre la création céramique, faisant observer qu'il n'y avait «rien d'impossible à tailler dans la pierre». Swinton était le plus solide partisan du projet de céramique. Il croyait qu'il rehaussait l'estime personnelle des Inuits car ces derniers produisaient quelque chose d'important plutôt que d'accepter la charité. Le succès des artistes avait transformé la communauté de Rankin Inlet en la faisant passer de la dépression à la joie. En fin de compte, le comité a résolu que d'autres expérimentations avec la céramique s'avéraient nécessaires avant que les oeuvres ne puissent être offertes au grand public. Grenier s'était vu accorder jusqu'en novembre 1966 pour étendre le programme de céramique.[8]

Charles Scott, céramiste de l'University of

Untitled (The Dangers of Drinking)
John Kavik
Light brown stoneware
with blue and green-
grey glaze
23.2 x 20.7 x 19.4cm



Man Carrying Animal
John Kavik
Grey stone
12.6 x 10.5 x 6.8cm

medium (to the Inuit) without damaging the expression of the traditional culture." The "very high number of genuine artists in this small group of people" impressed her. She found that most of the ceramic products were "essentially sculptural and of very high quality" and like Scott, felt

that glazing them was inappropriate. Bjorkman spent her time developing a textured clay body and slip glazes; and introduced reduction firing. In her letter of recommendations to the Department, she reprimanded the government for its tardiness in providing supplies to the project. The artists required more space, more and better wheels and larger kilns. The issue of supplies would continue to plague the Project.[10]

George Swinton visited Rankin Inlet in the summer of 1966 and found the ceramic work to be superb, stating that the "progress (of the Inuit artists) had exceeded his wildest expectations" and that Grenier's "quiet and persistent efforts (were) starting to pay off beautifully." Swinton understood, even at this early stage, that the success of the project lay not in the hands of the Inuit, who were already creating works of art, but in the marketing efforts of the government.[11]

These last three enthusiastic and positive impressions of the Rankin Inlet Ceramic Project came from artists who were analyzing and connecting with the work of fellow artists. They provide a stark contrast to those of government officials. The response of consumers to the ceramic art of the Inuit was not yet determined, as the government had issued a ban on the sale of ceramic products that they still considered experimental. Rankin Inlet ceramics were finally introduced to the public through the government sponsored exhibition, *Keewatin Eskimo Ceramics '67*, that featured sixty-five ceramic pieces by thirteen Inuit artists. The show opened at Toronto's City Hall in March 1967. Press kits with artists' biographies, photographs and copies of the exhibition catalogue were distributed at a press conference held at the Royal York Hotel in Toronto. Grenier and two ceramists, Phillip Hakuluk and Michael Angutituar, attended the opening ceremonies. Newspaper articles and exhibition reviews appeared in national and local newspapers and on the CBC. *Keewatin Eskimo Ceramics '67* was an unqualified triumph according to all reports. Jon

Manitoba, est arrivé à Rankin Inlet en décembre 1965 pour aider Grenier à mettre au point des glaçures. Bien qu'ils aient conçu une glaçure au cours de son séjour d'une semaine, Scott n'était pas entièrement satisfait des résultats. Il avait l'impression que l'engobe obscurcissait les détails délicats qui faisaient partie intégrante de la «poterie esquimaude authentique». Il a fallu un artiste pour reconnaître qu'il n'y avait sans doute aucun problème par rapport à la finition des céramiques et que l'engobage des objets sculpturaux causaient plus de tort que de bien.[9]

Alla Bjorkman, céramiste de Toronto, a travaillé en collaboration avec Grenier pendant sept semaines au cours de l'été 1966. Les rapports qu'elle a faits sur son séjour à Rankin Inlet ne tarissent pas d'éloges à l'endroit de Grenier et des artistes inuits. Elle a exprimé de l'admiration pour la «réussite remarquable» de Grenier en ce qu'il a réussi à faire connaître un nouveau moyen d'expression (aux Inuits) sans causer de tort à l'expression de la culture traditionnelle. Le nombre très élevé d'artistes authentiques dans ce petit groupe de gens l'a impressionnée. Elle a constaté que la plupart des produits céramiques étaient «essentiellement sculpturaux et de très grande qualité» et, tout comme Scott, elle était d'avis que la glaçure était inappropriée. Bjorkman a consacré son temps à la mise au point d'un corps argileux texturé et d'engobes et elle a introduit la cuisson enrichie (avec réduction). Dans sa lettre de recommandation au ministère, elle a réprimandé le gouvernement pour avoir tardé à offrir des fournitures pour le projet. Les artistes avaient besoin de plus d'espace, de meilleurs fours et davantage de fours de plus grande dimension. La question de l'approvisionnement devait continuer à être source d'ennuis pour le projet.[10]

George Swinton s'est rendu à Rankin Inlet au cours de l'été 1966 et a trouvé les œuvres de céramique superbes, commentant que «le progrès (des artistes inuits) avait dépassé ses attentes mêmes les plus inespérées» et que les «efforts discrets et acharnés de Grenier commençaient à porter fruit de façon éblouissante.» Swinton avait compris, même à ce stade précoce, que le succès du projet ne reposait pas entre les mains des Inuits, qui créaient déjà des œuvres d'art, mais que ce succès reposait sur les efforts de marketing du gouvernement.[11]

Ces trois dernières impressions enthousiastes et positives entourant le projet de céramique de Rankin Inlet provenaient des artistes qui analysaient les œuvres de leurs collègues artistes et qui s'y identifiaient. Il existait un vif contraste par rapport aux représentants officiels du gouvernement. La réaction des consommateurs face à l'art céramique des Inuits n'était pas encore déterminée, étant donné que le gouvernement avait frappé d'interdictions la vente des produits de céramique qui étaient encore considérés comme expérimentaux. Les céramiques de Rankin Inlet furent enfin présentées au public grâce à une exposition parrainée par le gouvernement, le *Keewatin Eskimo Ceramics '67*, au cours de laquelle

Evans, Chief of the Industrial Division, reported that, "We have learned from all sorts of sources that the exhibition was literally a smashing success. It accomplished for the ceramic sculptures all that we could have hoped for." [12]

Despite the sense of hope and promise for the future that this exhibition created amongst all involved, within eight years the Rankin Inlet Ceramic Project was closed, though its spirit was destroyed years earlier. While the reasons for its failure were many, the inability of the company responsible for wholesaling Inuit art, Canadian Arctic Producers, to develop a successful marketing strategy for the pottery was most significant. Swinton succinctly summarized this failure in a letter to John McGrath:

Often survival is equated with marketability and marketability is equated with what the markets want and what the costs allow and not with what artists have to offer. While this pragmatic point of view is partially justified, it does not mean that artists should be asked to sell-out as people and as artists, i.e. as creative users of the facilities. Both artists and market should be brought together in order to make necessary trade-offs. Such trade-offs include the necessity of governments to understand the cultural and educational values of such a project which might not be expected to pay entirely for itself. [13]

A reconciliation of the opposing goals of art makers and art marketers did not occur as Swinton had wished. The Territorial Government exhibited decidedly selective hearing when reviewing the many reports submitted to them during the eight years of its stewardship of this project. In 1975, it officially terminated the Rankin Inlet Ceramic Project.

The last word in this unfortunate story of a lost opportunity must go to the ceramic artists. For many, the prestige of being a successful artist was gradually replacing the prestige they once received for being great hunters. Their artwork was helping them forge a new identity in the dramatically changed world they found themselves in after the famine of the Fifties and the closing of the mine. In a plea to the government for continued support of the Rankin Inlet Ceramic Project, Donat Anawak, a prominent ceramic artist, stated:

It would not save the government money by stopping the arts and crafts work, because then a lot more money would have to be spent on relief. We would rather earn money, even if it is less money, but earned by ourselves rather than to wait for handouts...The making of works of art could be more a source of happiness if the people were not so completely dependent on it...Some people are no more constantly happy making, than I was constantly happy hunting and trapping, but sometimes the art work is a great sense of joy...I prefer to work in the craft shop because I feel happy with myself...Does the government want us to have no thoughts but only be part of the white man's money making, or would they like us to have our own thoughts, to be respected by other people for standing on our own feet in our working and living? [14]

étaient exposées 65 pièces de céramique produites par treize artistes inuits. L'exposition a ouvert ses portes à l'hôtel de ville de Toronto en mars 1967. Des dossiers de presse comportant les biographies et les photographies des artistes ainsi que des exemplaires du catalogue de l'exposition furent distribués à une conférence de presse tenue à l'hôtel Royal York à Toronto. Grenier et deux céramistes, Phillip Hakuluk et Michael Angutituar, ont pris part aux cérémonies d'ouverture. Des articles de presse et des critiques de l'exposition furent publiés dans des journaux nationaux et locaux et diffusés à la SRC. Keewatin Eskimo Ceramics 67 fut un triomphe sans précédent de l'avis de tous. Jon Evans, Chef de division de l'expansion industrielle, a déclaré « nous avons appris de tous genres de sources que l'exposition fut littéralement un succès éclatant. Elle a réussi à accomplir pour les sculptures de céramique tout ce qui était permis d'espérer ». [12]

En dépit du sentiment d'espoir et de promesse pour l'avenir que l'exposition a engendré chez toutes les personnes concernées, il s'est fallu de seulement huit ans avant qu'il ne soit mis fin au projet de céramique Rankin Inlet, malgré que l'esprit du projet avait été détruit bien des années avant. Quoique les raisons de son échec étaient nombreuses, le plus important facteur de cet échec fut sans doute l'inaptitude de la compagnie responsable de la vente en gros de l'art inuit, Canadian Arctic Producers, à mettre au point une stratégie de marketing viable pour la poterie.

Swinton a résumé brièvement cet échec dans une lettre qu'il a adressée à John McGrath :

La survie est souvent liée à l'aspect commercialisation et la commercialisation est liée à ce que recherchent les marchés et à ce que permettent les coûts, et non pas à ce que les artistes ont à offrir. Bien que ce point de vue pragmatique soit partiellement justifié, il ne signifie pas qu'on devrait demander aux artistes de se vendre en tant que personnes et en tant qu'artistes, c'est-à-dire en tant qu'usagers créatifs des installations et des locaux. Les artistes et le marché devraient être tous deux réunis afin de favoriser les échanges et les compromis nécessaires. De tels compromis englobent la nécessité pour les gouvernements de saisir les valeurs culturelles et éducatives d'un tel projet, dont on ne peut s'attendre à ce qu'il se finance entièrement de lui-même. [13]

Une réconciliation des objectifs antagonistes des artisans et des spécialistes du marché de l'art ne s'est pas produite tel que Swinton l'avait espéré. Le gouvernement territorial s'est livré à des audiences décidément sélectives lorsqu'il a fait l'étude des



Untitled
Pie Kukshout
rose stoneware with
green-rust glaze
17.4 x 14.7 x 11.5cm

Cynthia Cook is Inuit Art Curator at the Art Gallery of Ontario. This essay is a summary of the present state of her continuing research on the Rankin Inlet Ceramic Project.

- 1. The terms Eskimo and Inuit are used throughout the essay to refer to the indigenous people in Canada's Arctic. Eskimo is the name used in most of the official documents from the period that this essay examines. Inuit, meaning the people, is the name that many Eskimos have chosen to call themselves.*
- 2. Terms of reference from D. Snowden, Chief of the Industrial Division to Claude Grenier, 14 February 1964, PAC, RG 85, vol. 488, file 255.5/184.*
- 3. Ibid.*
- 4. Monthly Report, Claude Grenier, January 1964. PAC, RG 85, vol 488, file 255.5/184.*
- 5. Radiogram from D. Snowden, Chief of the Industrial Division to Claude Grenier, 14 February 1964. PAC, RG 85, vol. 488, file 255.5/184*
- 6. For a thorough accounting of the role played by the CEAC in the development of Inuit art, see Gustavison, Susan. Arctic Expressions: Inuit Art and the Canadian Eskimo Art Council 1961-1989. Kleinberg, Ontario: McMichael Canadian Art Collection, 1994.*
- 7. James Houston is generally credited with initiating the contemporary phase of Inuit art to which the production of ceramic art belongs. In 1948, while on a sketching trip to northern Quebec, Houston encountered Inuit wishing to barter small carvings. When he returned South, Houston showed his small collection of carvings to the Canadian Handicrafts Guild in Montreal. The Guild saw the potential of the work, both as artistic objects and as means for the Inuit to earn an income. The Guild and then the government sponsored Houston's return trips to the Arctic where he visited various communities, encouraging the Inuit to carve. The public was introduced to Inuit art through a series of exhibitions organized by the Guild. In 1953, when the handicrafts project became too large and expensive for the Guild to administer, the federal government assumed full control of arts and crafts industry.*
- 8. Minutes of the meeting of the Canadian Eskimo Art Committee, 8 December 1965. PAC, RG 85, vol. 2172.*
- 9. Report on Rankin Inlet Ceramics Project, Charles Scott, n.d. PAC, RG 85, vol. 1918, file: A255.5/184, vol. 4*
- 10. Report on Rankin Inlet Ceramics Project, Alla Bjorkman, n.d. (Stamped received August 2, 1966). DIANA, Storage Review/Lot no. 7267, Box 31, file Eskimo Crafts - Rankin Inlet, NWT 6/66-2/70.*
- 11. Letter from George Swinton to Jon Evans, Chief of the Industrial Division, Department of Northern Affairs and National Resources, 21 June 1966. Government Archives, Yellowknife, Rankin Inlet Ceramics file, 1967-1969, vol. 1*
- 12. Letter from J.W. Evans to Mrs. Kennish, 20 June 1967. PAC, RG 85, file 255.5/184, vol.1.*
- 13. Covering letter to John McGrath for his report, Rankin Inlet Ceramics Project, 1976. Unpublished ms.*
- 14. Report on Rankin Inlet, J.K.B. Robertson, G. Swinton and R.G. Williamson, 26 August 1971. PAC, RG 85, vol. 2160, CEAC papers.*

nombreux rapports qui lui avaient été soumis au cours de ses huit années de gestion et d'administration du projet. En 1975, il a officiellement mis fin au projet de céramique Rankin Inlet.

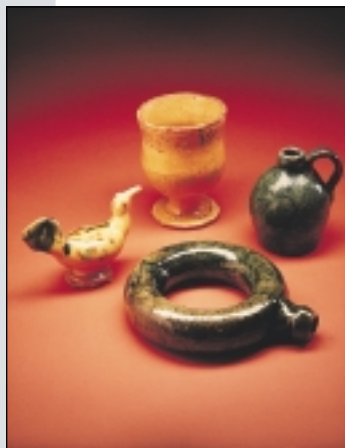
Pour conclure cette triste histoire d'une belle occasion ratée, nous ne pouvons passer sous silence les artistes de la céramique. Pour bon nombre d'entre eux, le prestige d'être un brillant artiste venait graduellement remplacer le prestige dont ils jouissaient en tant que chasseurs de talent. Leurs oeuvres d'art les aidaient à se forger une nouvelle identité dans ce monde aux bouleversements draconiens dans lequel ils se retrouvaient après la famine des années cinquante et après la fermeture de la mine. Dans un plaidoyer qu'il a formulé au gouvernement pour qu'il continue de soutenir le projet de céramique de Rankin Inlet, Donat Anawak, un artiste de la céramique bien en vue, a commenté :

Le gouvernement n'économisera pas en abandonnant les arts et l'artisanat, car beaucoup d'argent devra alors être dépensé du côté de l'assistance sociale. Nous préférons gagner notre argent, même s'il s'agit de moins d'argent, mais le gagner par nous-mêmes plutôt que d'attendre qu'on nous le verse... La fabrication d'oeuvres d'art pourrait être davantage source de bonheur si les gens n'en dépendaient pas si entièrement... Certains ne sont pas plus constamment heureux en créant que je n'étais constamment heureux en m'adonnant à la chasse et au piégeage, mais parfois le travail artisanal procure un immense sentiment de joie... Je préfère travailler dans un atelier d'artisanat car je me sens heureux avec moi-même... Le gouvernement désire-t-il que nous n'ayons aucune pensée et que nous faisons simplement partie du système capitaliste de l'homme blanc ou préfère-t-il que nous ayons nos propres pensées, et que nous ayons droit au respect d'autrui du fait que nous savons nous tenir debout dans notre travail et dans notre vie?[14]

Cynthia Cooke est conservatrice au Musée des beaux-arts de l'Ontario pour l'art inuit. Le présent exposé constitue un sommaire de l'état actuel des recherches qu'elle poursuit sur le Projet de céramique de Rankin Inlet.

Une question d'identité: les Allemands du comté de Waterloo

A Question of Identity: The Germans of Waterloo County



Susan M. Burke

It was the influence of two major wars that would shape the remarkable destiny of the lands in Upper Canada ultimately known as Waterloo County. The conclusion of the American Revolutionary War in 1783 influenced the creation of new British Colonies to

the north. In one of these colonies, two major blocs of land totalling in excess of 105 thousand acres were acquired, developed and controlled by a land company formed by Mennonite farmers from Pennsylvania. Located in the heart of Upper Canada, it became its first major inland settlement and was thus isolated from the impact of British commerce, politics and trade in the early years.

Settlers migrating to this area between 1803 and the late 1820s were Pennsylvanian, German-speaking and primarily, though not exclusively, Mennonite; other pacifist groups were also represented among the migrants. The name given to these pacifist lands was Waterloo after the victory of Wellington over Napoleon. Not without irony, the naming was prophetic, since, in the wake of the devastating Napoleonic Wars, the Battle of Waterloo had unleashed a major migratory influx of German-speaking settlers to the new world. Beginning in the late 1820s just as the Mennonite migrations began to wane, Waterloo received what was to be Upper Canada's first major influx of Continental Germans. Drawn to this established German-speaking settlement, the newcomers had much in common with the Mennonites who had preceded them; they were both fleeing the latent aftermath of war; they were socially conservative, migrating in groups and wishing to re-establish their distinct identity in the new land; they were devoutly religious, belonging to denominations different from Anglo-Canadian settlers; they shared a common language that separated them from many of the predominant cultural norms in this British province.

Together these two groups created a permanent orientation to a Germanic folk culture and to a Germanic way of life originally based on the Mennonite settlements from Pennsylvania. But did they maintain a distinct identity, one from the other?

Susan M. Burke

Ce fut l'influence de deux guerres majeures qui a façonné la destinée remarquable des terres du Haut-Canada, qui devaient finir par être connues sous le nom de comté de Waterloo. La conclusion de la guerre de l'Indépendance américaine en 1783 a influé sur la création des nouvelles colonies britanniques au Nord. Dans l'une de ces colonies, deux blocs de terre majeurs totalisant au-delà de 105 000 acres furent acquis, exploités et gérés par une compagnie agricole formée par des agriculteurs mennonites venus de la Pennsylvanie. Situé au coeur même du Haut-Canada, ce fut là le premier peuplement majeur à survenir à l'intérieur des terres. Ce peuplement a ainsi échappé à l'impact du commerce, des politiques et des échanges britanniques aux premiers temps de la colonisation.

Les immigrants qui venaient s'établir dans cette région entre 1803 et la fin des années 1820 étaient Pennsylvaniens, germanophones et en grande partie, mais non pas exclusivement, Mennonites; d'autres groupes pacifistes étaient également représentés au sein des immigrants. Le nom donné à ces terres pacifistes fut Waterloo pour commémorer la victoire remportée par Wellington contre Napoléon. Non sans ironie, ce nom tenait de la prophétie car, au lendemain des guerres napoléoniennes dévastatrices, la bataille de Waterloo a mobilisé un afflux majeur d'immigrants germanophones venus s'établir dans le Nouveau Monde. Vers la fin des années 1820, alors que le nombre d'immigrants mennonites commençait à diminuer, Waterloo devenait la terre d'accueil de ce qui devait être le premier afflux majeur d'Allemands européens vers le Haut-Canada. Attirés vers cette colonie germanophone bien établie, les nouveaux arrivants avaient beaucoup de points en commun avec les Mennonites qui les avaient précédés; ils fuyaient eux aussi les retombées latentes de la guerre, ils étaient socialement conservateurs, se déplaçant par groupes et se montrant désireux de rétablir leur identité distincte dans ce nouveau territoire; ils pratiquaient leur religion avec dévotion et appartenaient à des confessions différentes des pionniers anglo-canadiens; ils partageaient une langue commune qui les distinguait par rapport à de nombreuses normes culturelles dominantes dans la province britannique.

Ensemble, ces deux groupes favorisaient une orientation permanente vers une culture traditionnelle germanique et un mode de vie germanique basés sur des peuplements mennonites provenant de la Pennsylvanie. Mais ces groupes ont-ils su maintenir une identité distincte l'un par rapport à l'autre?

À ce jour, les spécialistes s'en sont largement remis à la tradition mennonite d'historiographie en insistant sur le fait que les groupes immigrants étaient séparés et discrets. Bien que Menno Simons ait sans doute encouragé ses disciples à maintenir une séparation physique de la société laïcisée et des Églises catholiques et réformées, il est évident que bien des gens à Waterloo n'ont pas suivi ses conseils. Lorsqu'on

Various artifacts from the Joseph Schneider Haus collection photo courtesy of Susan Burke

To date, scholars have largely deferred to the Mennonite tradition of historiography in insisting that the immigrant groups were separate and discrete. While Menno Simons may have encouraged his followers to maintain a physical separation from secular society and the Catholic or Reformed Churches, it is clear that many in Waterloo did not heed his advice. When written documentation is re-examined and evidence provided by material culture research is considered, a revisionist interpretation emerges, one which results in a new German identity, unique to Waterloo County.

Recent research provides evidence of close relationships between the two Germanic groups, socially and in business and commerce. The material culture, specifically building styles, products of workshops and small factories as well as the folk arts of single artisans and domestic craftspeople suggests that a relatively rapid acculturation process took place. It appears that many of the European immigrants were prepared to accept the Mennonite predominance in cultural tradition, though by 1860, population figures no longer warranted it. However, accommodation was required of both groups and over time, a vernacular style emerged which represented the integration of the two traditions and adaptations required by the new milieu.

The work of two Germanic potters operating in Waterloo County in the second half of the nineteenth century exemplify this local phenomenon. William K. Eby of Pennsylvania-German descent, operated a pottery in Conestoga from 1857 to 1905. Competing in the marketplace was Adam Biernstihl, a German immigrant from Alsace whose Lexington and later Bridgeport pottery produced earthen utility wares for much of the same period, closing in 1899. Though the miniatures and whimsies pictured here betray the German heritage of both potters, (the Ringkrug or ring jug and bird-whimsey belong to the design vocabulary of both Germanic groups), the common wares which were the stock-in-trade for both are virtually indistinguishable one from the other. What evolves among the potters in Waterloo County is a distinctive vernacular style that sets their work aside in form, colour and glazing from the products of Anglo-Ontario potteries of the period.

Many aspects of the folk culture illustrate well the confluence of these two Germanic streams that create this unique Waterloo County cultural heritage, one that survived, even flourished, in the years before the Great War. It is unfortunate that one of the impacts of this war was in confounding the understanding of this remarkable Canadian community and in undervaluing its unique contributions to the national cultural mosaic.

Susan M. Burke is Director of the Joseph Schneider Haus in Kitchener, Ontario. Portions of this paper, supported by slide illustrations were presented by Dr. Kenneth McLaughlin and the author at the 18th Annual Symposium of the Society for German American Studies at Penn State University, April 14-17, 1994.

réexamine la documentation écrite et qu'on prend en considération les éléments fournis par la recherche sur la culture matérielle, une interprétation révisionniste s'en dégage, laquelle révèle une nouvelle identité allemande unique au comté de Waterloo.

Des études récentes font la preuve de liens étroits qui existaient entre les deux groupes germaniques, sur le plan social comme sur le plan des affaires et du commerce. La culture matérielle, en particulier les styles de construction, les produits d'ateliers et des petites fabriques de même que les arts traditionnels d'artisans individuels et d'artisans domestiques, indiquent qu'un processus d'acculturation relativement rapide s'est amorcé. Il semblerait que bon nombre des immigrants européens étaient disposés à accepter la prédominance mennonite dans la tradition culturelle, quoique vers 1860 les chiffres de population cessent de le justifier. Toutefois, les deux groupes furent contraints de s'adapter et, avec le temps, un style vernaculaire devait naître, lequel traduisait l'intégration des deux traditions et les adaptations imposées par le nouveau milieu.

Les oeuvres de deux potiers germaniques établis dans le comté de Waterloo au cours de la seconde moitié du XIXe illustrent ce phénomène local. William K. Eby, de descendance pennsylvanienne-allemande, a dirigé un atelier de poterie à Conestoga de 1857 à 1905. Pour lui faire concurrence dans ce marché, il y avait Adam Biernstihl, immigrant allemand de l'Alsace, dont l'atelier de poterie de Lexington d'abord puis de Bridgeport produisait des articles de céramique utilitaires pendant une bonne partie de la même période, fermant ses portes en 1899. Bien que les miniatures et les pièces de fantaisie présentées ici trahissent l'héritage allemand des deux potiers (le Ringkrug ou "ring jug" et le "bird-whimsey" – pièces de fantaisie sur thème d'oiseaux – appartiennent au vocabulaire des deux groupes germaniques), les pièces communes qui constituaient les articles en stock dans les deux cas sont à peu près indiscernables les unes des autres. Ce qui devait ressortir des potiers du comté de Waterloo est un style vernaculaire particulier qui distingue leurs oeuvres, quant à la forme, aux couleurs et à l'émaillage, des produits de poterie anglo-ontariens de la même période.

De nombreux aspects de la culture traditionnelle illustrent bien le point de rencontre de ces deux courants allemands qui façonnent cet héritage culturel unique du comté de Waterloo, un héritage qui a survécu, et qui a même su s'épanouir, au cours des années ayant précédé la Grande Guerre. Il est malheureux que l'une des conséquences de cette guerre veuille que nous en soyons arrivés à confondre la compréhension de cette remarquable communauté canadienne et à sous-estimer son apport unique à la mosaïque culturelle nationale.

Susan M. Burke dirige le musée Joseph Schneider Haus à Kitchener, en Ontario. Des parties du présent document, appuyées par des diapositives, furent présentées par Kenneth McLaughlin et par l'auteure à l'occasion du 18e Symposium annuel de la Society for German American Studies au Penn State University, qui s'est déroulé du 14 au 17 avril 1994.

Actualité et Simultanéité: Identités traditionnelles et pratique récente en céramique en Nouvelle-Écosse

Current and Concurrent: Traditional Identities and Recent Ceramic Practice in Nova Scotia

Chris Tyler

The nature of Nova Scotian cultural identity in the widest sense, is not just as defined by the cultural elite, with the 'unofficial' cultures seen as an aberration, although this is often how it has been identified in the past. Today, "audiences now inhabit a world where any number of programs for reading a culture are running concurrently.[1]" Ceramic practice in Nova Scotia today has a recognizable identity, but this identity relates selectively to the surrounding culture, and at the same time partakes of an 'official' national and international identity. The primary emphasis in Nova Scotia culture has been on its Scottish and English roots, with many other cultures sidelined or in supporting roles. In the 18th century, the Loyalist immigration[2], which included a significant number of black people, ensured enduring connections with the USA as well as a sense of distinctness from them which persists to this day.

During the 19th century, there was a period of great affluence in Nova Scotia: Halifax was the main port of entry for travellers; and the fishery generated wealth and a stable economy. (In 1884, Tancook Island's population of 572 men, women and children, using sailboats, landed and processed 2,373,000 lbs. of fish.[3]) However at the beginning of the 20th century, a sense of a vanished Golden Age grew while Nova Scotia became increasingly economically marginalized in Canada by Confederation. Alongside the dominant 'official' British culture, the culture of the American mass media developed rapidly.

The Scottish culture, especially in Cape Breton, has remained a strong and vibrant tradition. The Gaelic language and arts, such as pipe and fiddle playing, have drawn students from Scotland to study their music. However, in the cosmopolitan steel city of Sydney, many ethnic migrations of Poles, Lebanese, Jews and Christians of all denominations have created the present Canadian mosaic. However, recent books such as *The Quest of the Folk*[4] have deconstructed the provincial identity by claiming that the Scottishness of the province was a synthetic construct of the Provincial government between the world wars for purposes of tourism. Whether this is true or not, so many people believe the Celtic myth, that its accuracy is arguably immaterial.

Today, Nova Scotian culture has broadened to embrace local, traditional, Modern, and Post Modern



Chris Tyler

La nature de l'identité culturelle de la Nouvelle-Écosse, dans son sens le plus vaste, ne se laisse pas définir seulement par l'élite culturelle, les cultures non officielles étant perçues comme une aberration, bien que ce soit souvent la manière dont elle fut identifiée par le passé. De nos jours, les publics vivent dans un monde où n'importe quel nombre de programmes permettant de lire une culture se chevauchent[1]. La pratique de la céramique en Nouvelle-Écosse possède aujourd'hui une identité identifiable, mais cette identité se rapporte de façon sélective à

la culture environnante et en même temps participe à une identité nationale et internationale "officielle". L'accent principal de la culture de la Nouvelle-Écosse a été mis sur ses racines écossaises et anglaises, plusieurs autres cultures ayant joué un rôle de soutien ou un rôle parallèle. Au XVIIIe siècle, les immigrants loyalistes[2], parmi lesquels se trouvaient un nombre considérable de Noirs, ont consolidé des liens durables avec les États-Unis ainsi qu'un sentiment de distinction à leur égard, qui persiste encore de nos jours.

Au cours du XIXe siècle, il y eut une période de grande affluence vers la Nouvelle-Écosse : Halifax était le principal port d'entrée pour les voyageurs; et la pêche a engendré richesse et stabilité économique. (En 1884, la population de l'île de Tancook s'élevait à 572 hommes, femmes et enfants qui, à l'aide de voiliers, débarquaient et traitaient 2 373 000 lb de poissons.[3]) Toutefois, au début du XXe siècle, un sentiment d'âge d'or évanoui allait grandissant tandis que la Nouvelle-Écosse devenait de plus en plus marginalisée sur le plan économique au Canada en raison de la Confédération. Au côté de la culture britannique "officielle" dominante, la culture du mass-média des États-Unis a connu une croissance rapide.

La culture écossaise, particulièrement au Cap-Breton, est demeurée une tradition solide et vivante. Le gaélique et les arts, comme la cornemuse et le violon, ont attiré une population étudiante de l'Écosse venue étudier la musique. Cependant, dans la cité d'acier cosmopolite de Sydney, bon nombre d'immigrants polonais, libanais, juifs et chrétiens de toutes les confessions sont venus former la mosaïque canadienne actuelle. Toutefois, des livres récents

Large Vase with 2 covers
Brother Thomas
Porcelain, iron yellow glaze, 25"
Courtesy of Pucker Gallery, Inc., Boston, Massachusetts, 1998
Photo: Sean Kirby, 1997

Ewer
Jim Smith
Earthenware,
polychrome glazed,
26 x 20 x 12cm
Photo: Julian
Beveridge



characteristics. Some people call this a renaissance because of the original strength and viability followed by decay and marginalization, and now incorporating a mixture of ethnic influences; and intelligent appreciation of older ways. Poverty and a need to economize, coincide miraculously with the values attached to re-cycling and a post modern sense of style. Several concurrent identities are apparent: forever plaid; iron men and wooden ships; colonial and commercial; grunge and Celtic. The provincial government continues to support and preserve culture (for example, in the Nova Scotia Centre for Craft and Design) and the 1998 Statscan economic impact study recognizes its success.

There are weaknesses and strengths to the pre-industrial, de-industrialized and marginalized character of Nova Scotian culture. Traditions and attitudes continue, unspoiled by progress, with the result that new trends do not take root easily. Influxes of new immigrants, often well educated, have brought with them their own values which now exist side by side, with those of traditional Nova Scotian society. These newcomers, among them the new faculty who came to teach at the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), enjoy and respect the resident culture. They find themselves enriched and enlarged by it, and many seek not to alter, but to connect and enhance it in return.

Historically, there was commonly a ceramic production of earthenware - usually crocks, batter jugs, and wide dishes which are today highly collectible - as well as building bricks. Stoneware was not frequently used. Early studio ceramists included Richard Halfyard, Alice Hagan, Homer Lord, Earnst and Alma Lorenzen, Sandy Beveridge, and Ed and Elizabeth Goodstein. Co-existing with the resident Nova Scotia folk culture, NSCAD

comme *The Quest of the Folk*[4] s'en sont pris à l'identité provinciale en soutenant que le caractère écossais de la province était une fabrication purement synthétique du gouvernement provincial entre les deux guerres mondiales afin de promouvoir le tourisme. Que ce soit vrai ou non, tellement de gens croyaient au mythe celte qu'on pourrait dire que le degré d'exactitude d'une telle assertion n'a aucune importance.

De nos jours, la culture néo-écossaise a pris de l'ampleur et englobe des caractéristiques locales, traditionnelles, modernes et postmodernes. Certains parlent de Renaissance en raison de la solidité et de la viabilité originales suivies du déclin et de la marginalisation, qui intègre maintenant un mélange d'influences ethniques et d'appréciation intelligente d'anciennes méthodes. La pauvreté et un besoin d'économiser coïncident miraculeusement avec les valeurs rattachées au recyclage et au sens du style postmoderne. Certaines identités simultanées sont évidentes : forever plaid; iron men and wooden ships; colonial and commercial; grunge and Celtic. Le gouvernement provincial continue d'appuyer et de préserver la culture (par exemple, au "Centre for Craft and Design" de la Nouvelle-Écosse). De plus, l'étude de l'impact économique menée par Statistique Canada en 1998 reconnaît le succès obtenu.

Il existe des forces et des faiblesses dans le caractère préindustriel, désindustrialisé et marginalisé de la culture néo-écossaise. Les traditions et les attitudes se poursuivent, non entachées par le progrès, avec pour résultat que les nouvelles tendances ne prennent pas racine facilement. Des flots de nouveaux immigrants, souvent très instruits, ont apporté avec eux leurs propres valeurs qui existent maintenant côte-à-côte avec celles de la société néo-écossaise traditionnelle. Ces nouveaux arrivants, au sein desquels on retrouve le nouveau corps enseignant venu enseigner au "Nova Scotia College of Art and Design" (NSCAD), aiment beaucoup et respectent la culture locale. Ils se sentent enrichis et grandis grâce à elle et bon nombre d'entre eux cherchent non pas à l'altérer mais à établir des liens avec elle et à l'enrichir en retour.

Par le passé, il y eut communément une production céramique de terre cuite, en général des jarres, des cruches et de larges plats, aujourd'hui devenus des objets de collection fort recherchés, ainsi que des briques de construction. Le grès n'était pas souvent utilisé. Parmi les premiers céramistes d'atelier on retrouvait Richard Halfyard, Alice Hagan, Homer Lord, Earnst et Alma Lorenzen, Sandy Beveridge et Ed et Elizabeth Goodstein. Aux côtés de la culture populaire locale de la Nouvelle-Écosse, le NSCAD a établi une nouvelle rigueur, non pas en vase clos, mais d'une manière hautement sélective. Homer Lord, qui était l'élève d'Alice Hagan, a enseigné au NSCAD et a poursuivi le lien entre le passé de la province et la nouvelle pratique artistique internationale du collège. Toutefois, ce ne sont pas tous les céramistes de la

established a new rigour, not in a vacuum, but highly selectively. Homer Lord, who was a student of Alice Hagan, taught at NSCAD and continued the link between the provincial past and the new international artistic practice of the college. However not all Nova Scotian ceramists receive their training at NSCAD.

Large and small scale studio pottery production, such as work by Sharon Fisk, Carl Smeraldo, Brian Segal, Janet Doble and Sarah MacMillan illustrate quality production and address a discriminating buying public. Nick Marsh and Joan Bruneau make both functional pottery and individualised work for galleries. Neil Forrest, Alex McCurdy, Christa Bennett, and Doug Bamford address their work entirely to galleries.

The pottery of Brother Thomas Bezanson, Walter Ostrom, Pamela Birdsall, Timothy Worthington (Birdsall/Worthington Pottery), and Jim Smith (Nova Scotia Folk Pottery) exemplifies the key points of work made in relation to a more comprehensive sense of provincial identity. Brother Thomas' work in porcelain now illustrates a reference to international ideals of connoisseurship and collectors, although when he emerged from his studies at NSCAD in 1959, he felt that Nova Scotia was largely an artistic wasteland. The reliance of later ceramists on low temperature technology and its concomitant aesthetic preoccupations, is an expression of conscious solidarity with the idea of common local practice. In particular, Jim Smith, is illustrative of an expressive leap of intention and of identification with the local culture. He has named his business 'Nova Scotia Folk Pottery' even though the historic regional folk pottery is rough and undecorated, and his work is highly sophisticated, refined, and polychrome.

Unlike the wide audience available to local musicians, such as the punk rock group Sloan, whose members are NSCAD graduates, and who are able to adopt totally popular styles, the ceramists are not able to be quite as daring, or as current in their acknowledgment of popular developments. In conclusion, I believe that ceramic identity in Nova Scotia addresses connections with both local and broader identities, and is caught up in the shift from a society with a perceived dominant culture to one where several alternatives operate concurrently.

Chris Tyler graduated from NSCAD with a MFA in ceramics. He is in charge of Cultural Production and Promotion for Nova Scotia and Manager of the Nova Scotia Centre for Craft and Design in Halifax.

1. *Townsend-Gault, C:* The Raven and Bill Reid, *The Globe and Mail*, March 21, 1998, p. C10
2. *Loyalists were supporters of the British crown who left to settle in Canada at the time of the American War of Independence*
3. *O'Leary, W.M.:* The Tuncook Schooners, *McGill-Queen's University Press*, 1994
4. *McKay, Ian:* The Quest of the Folk: Antimodernism and Cultural Selection in Twentieth Century Nova Scotia, *McGill-Queen's University Press*, 1994

Nouvelle-Écosse qui ont reçu leur formation au NSCAD.

La production de poterie en atelier à grande et à petite échelle, comme les oeuvres de Sharon Fisk, Carl Smeraldo, Brian Segal, Janet Doble et Sarah MacMillan, illustre bien la production de qualité et s'adresse à un public d'acheteurs avertis. Nick Marsh et Joan Bruneau produisent tous les deux des poteries fonctionnelles et des oeuvres personnalisées pour les galeries. Neil Forrest, Alex McCurdy, Christa Bennett et Doug Bamford consacrent leur travail exclusivement aux galeries.

La poterie du Frère Thomas Bezanson, de Walter Ostrom, de Pamela Birdsall, de Timothy Worthington (poterie Birdsall/Worthington) et de Jim Smith (Nova Scotia Folk Pottery), est un bel exemple des points clés du travail fait en relation à un sens plus global de l'identité provinciale. Les oeuvres en porcelaine du Frère Thomas illustrent une référence aux idéaux internationaux des connaisseurs et des collectionneurs, bien qu'au moment de terminer ses études au NSCAD en 1959, il avait le sentiment que la Nouvelle-Écosse était en grande partie une terre inculte sur le plan artistique. La dépendance des céramistes ultérieurs face à la technologie de basse température et ses préoccupations esthétiques concomitantes constitue une expression de solidarité consciente avec le concept de pratique locale commune. En particulier, Jim Smith illustre bien le saut expressif volontaire et l'identification à la culture locale. Il a nommé son entreprise Nova Scotia Folk Pottery bien qu'historiquement la poterie populaire régionale est rustique et dépourvue et bien que ses oeuvres sont à la fois très sophistiquées, raffinées et polychromes.

Contrairement au vaste public qui s'offre aux musiciens locaux comme le groupe "punk rock" Sloan, dont les membres sont diplômés du NSCAD et qui sont capables d'adopter des styles entièrement populaires, les céramistes ne sont pas en mesure de se montrer aussi audacieux ou d'être aussi à jour dans leur reconnaissance des progrès populaires. Pour conclure, je suis d'avis que l'identité de la céramique en Nouvelle-Écosse entretient des liens avec les identités locales et plus larges et qu'elle se retrouve prisonnière de la transition d'une société à culture dominante perçue vers une société où plusieurs possibilités opèrent en même temps.

Chris Tyler est diplômé du NSCAD et détient une maîtrise en beaux-arts. Il est responsable de la Production et de la Promotion culturelles pour la Nouvelle-Écosse et dirige le Nova Scotia Centre for Craft and Design à Halifax.

Garniture #2: Day-Night
Paul Mathieu
Porcelain in metal
mounts



Paul Mathieu: Un sondage

Paul Mathieu: A Survey

An Exhibition at the Burlington Art Centre:
August 9 - September 20, 1998.

by Gloria Lesser

(from an essay published in *Ceramics: Art and Perception* No12, 1993.)

Paul Mathieu's works are conceptual studies based on his thesis that cultural systems condition our perception of reality. Pottery space is pottery - cultural space where art and craft merge. His characteristic porcelain stackable dishes are unified by drawn imagery of the total image which he refers to as the continuous image. The decoration is carried through the levels or layers of dishes and unifies the narrative while alluding to collage in its references to superimposition.

In *Garniture* 1990 Mathieu utilizes the horizontal format another favourite schema chosen to refer to the display of porcelains in bronze mounts. The images are meant to be read from left to right front to back. However the back is jumbled and each vessel must be turned 180° for the total sequential image to appear: the work thus has two images but really only one side. He uses the open window a leitmotif from Early Renaissance triptychs to establish seasons and rituals in the human and Christian worlds and also refers to the codification of Renaissance mathematical perspective. This also elucidates gender allegorical dichotomies passive/active dualities and behavioural schisms as clichéd homosexual comportment.

Paul Mathieu's art never hovers: it unfolds. The narrative is autobiographical topical and universal; and the sub-text is always the dialogue of ceramics as art. Content and references are related to research in the other visual arts to prove that clay relates to the other arts within and despite its limits. He reveals prejudices and fallacies redressing issues through their exegesis which is both diagnosis and product.

Gloria Lesser is a Montreal interior designer, art historian, writer and critic.

Paul Mathieu was born in 1954 in Quebec. He now lives in Vancouver and teaches at the Emily Carr Art College in that city.

Exposition au Burlington Art Centre:
du 9 août au 20 septembre 1998

par Gloria Lesser

(tiré d'un essai publié dans *Ceramics: Art and Perception*, no 12, 1993)

Les oeuvres de Paul Mathieu sont des études conceptuelles basées sur sa thèse voulant que Lessystèmes culturels façonnent notre perception de la réalité. L'espace de la poterie est la poterie - espace culturel où l'art et l'artisanat se fondent. Sa vaisselle empilable en porcelaine caractéristique est unifiée par des images tirées de l'image totale à laquelle il fait allusion comme étant l'image continue. La décoration est obtenue grâce aux paliers ou couches de vaisselle et unifie le côté narratif tout en se rapportant au collage dans ses références à la surimpression.

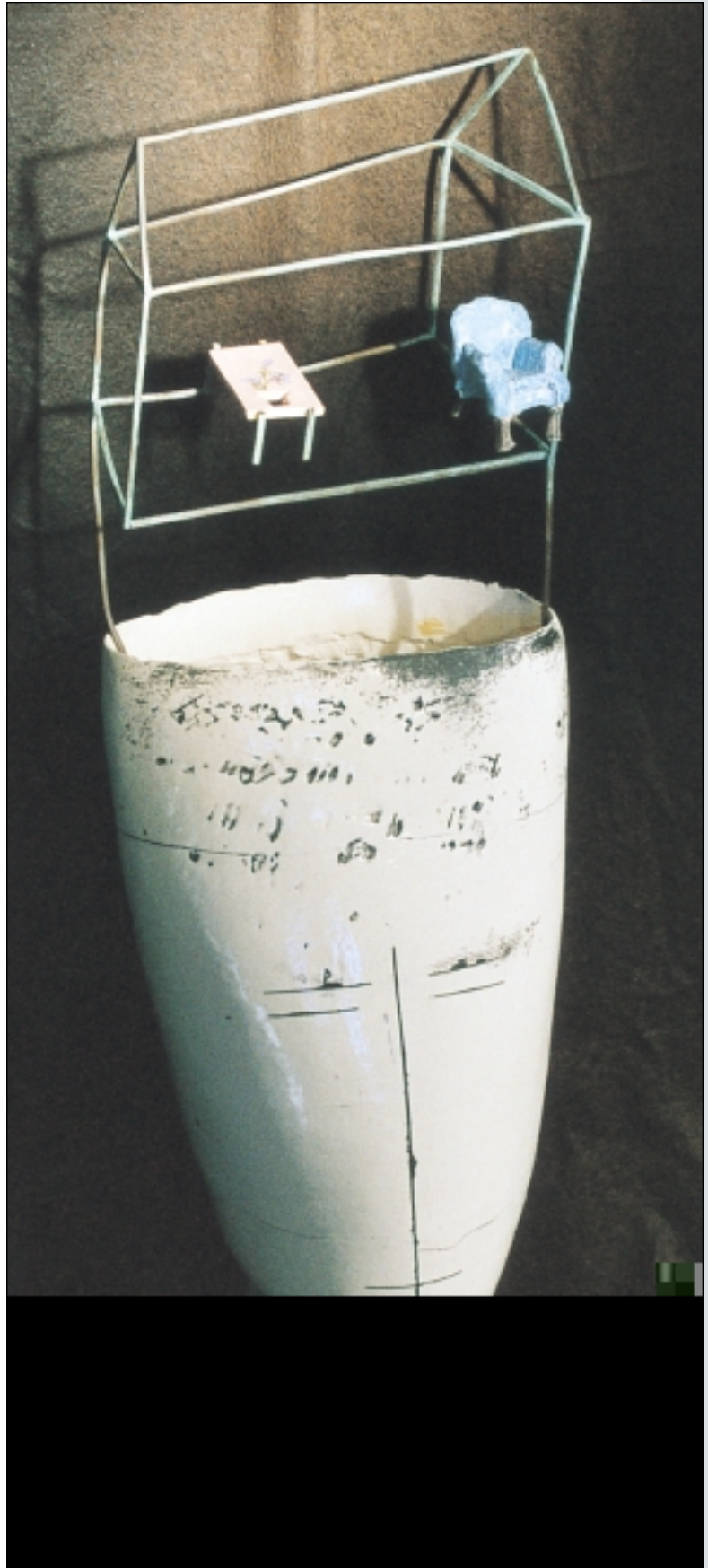
Dans *Garniture*, 1990, Mathieu a recours au format horizontal, autre schéma de prédilection retenu pour sa référence à la présentation de porcelaines dans des cadres de bronze. Les images sont destinées à être lues de gauche à droite, de l'avant vers l'arrière. Toutefois, le dos est brouillé et chaque récipient doit être tourné de 180° afin que l'image séquentielle se révèle dans son entier : l'oeuvre comporte donc deux images mais ne laisse voir en réalité qu'un seul côté. Mathieu a recours à la fenêtre ouverte un leitmotif des triptyques de la première Renaissance, pour fixer les saisons et les rites des sociétés humaines et chrétiennes et aussi pour se référer à la codification de la perspective mathématique de la Renaissance. Cela sert aussi à élucider les dichotomies allégoriques entre genres les dualités passif-actif et les schismes comportementaux en tant que comportement homosexuel galvaudé.

L'art de Paul Mathieu n'est jamais en suspens. Il se déploie. L'aspect narratif est autobiographique d'actualité et universel et le thème sous-jacent constitue toujours le dialogue de la céramique en tant qu'art. Le contenu et les références ont trait à la recherche dans les autres arts visuels pour prouver que la terre glaise est liée aux autres arts à l'intérieur et en dépit de leurs limites. Mathieu révèle les prejudices et les sophismes redressant les faits au moyen de leur exégèse qui est à la fois diagnostic et produit.

Gloria Lesser est une architecte d'intérieur, historienne de l'art, auteure et critique de Montréal.

Paul Mathieu est né au Québec en 1954. Il vit maintenant à Vancouver où il enseigne au <<Emily Carr Art College>>.

Head with sofa and
everything to make
a house
Aleks Sorotschynski
Coil built white clay,
crackle glaze, metal
frame,
7 x 30 x 2cm,
Collection of The
Canadian Clay and
Glass
Gallery



Une installation de jardin pour le Centre de Burlington

Aleks Sorotschynski: A Garden Installation for the Burlington Art Centre

Interest in my garden has become a central artistic concern for the past decade. It seems that any three dimensional work I do is considered in the context of the garden as an outdoor living space. It has become a magical place, not so much for the art in it, but for the combination of elements that make an outdoor environment. Constant changes, such as light, temperature and growth, are qualities that not only make the garden intriguing, but make the art and the people interesting as well.

My time in the garden is intense, because, as in most other parts of Canada, the season is so brief. Each opportunity is savoured and enjoyed as much as humanly possible. The rest of the year can be grey, dank, and slushy leaving me to brood, work, contemplate and wait in anticipation for those special moments of sunshine.

The figure has been a constant inspiration in my ceramic endeavours. My new work will return to the human form, touching on its frailties and celebrating its strengths.

The outdoor installation this summer at the Burlington Arts Centre will be an opportunity to again use paper clay to construct large ceramic work. I am grateful to Jonathan Smith for inviting me to participate.

- February, 1998

Aleksandr Sorotschynski is an artist and a teacher at Georgian College, Barrie, Ontario.

L'intérêt dans mon jardin est devenu une préoccupation artistique centrale au cours de la dernière décennie. Il semble que toute oeuvre tridimensionnelle que je produis est considérée dans le contexte du jardin en tant qu'espace vivant extérieur. Le tout est devenu un endroit magique non pas tant pour l'art qu'on y retrouve mais pour la combinaison d'éléments qui constituent l'environnement extérieur. Les changements constants comme la lumière, la température et la croissance sont des qualités qui ne rendent pas seulement le jardin intrigant mais qui rendent également l'art et les gens intéressants.

Le temps que je passe dans le jardin est intense car, comme dans la plupart des autres parties du Canada, la saison est brève. Chaque occasion est savourée et appréciée autant qu'il est humainement possible de le faire. Le reste de l'année peut être gris, humide et boueux, ce qui me porte à ruminer, travailler, contempler et attendre avec anticipation ces moments spéciaux de soleil.

La figure a toujours été une inspiration constante dans mon travail de céramique. Mon nouveau style reviendra à la forme humaine, touchant à ses fragilités et célébrant ses forces.

L'installation extérieure cet été au Centre d'art de Burlington sera une occasion de nous servir encore une fois de kaolin pour construire de grandes oeuvres de céramique. Je suis reconnaissant à Jonathan Smith pour m'avoir invité à y prendre part.

-février 1998

Aleksandr Sorotschynski est artiste et enseignant au Georgian College de Barrie en Ontario.

