

# FIN D'INVENTAIRE



Violette DIONNE

## Machinations

Un précédent corpus de Violette Dionne, *Cocyte Inc.*<sup>1</sup>, témoignait de son intérêt pour la statuaire grecque antique. Les attitudes de ses personnages s'en inspiraient, mais d'inattendus attributs modernes étaient greffés aux protagonistes : tuyaux, manettes, grilles et autres témoignages de l'industrialisation. Bien que malmené, le corps humain y tenait le rôle principal.

La série *Fin d'inventaire* fait disparaître l'être humain pour laisser toute la place à la machine. Il ne reste qu'un indice ténu de sa présence : un bout de tissu abandonné çà et là. Différents objets de l'ère industrielle sont offerts à l'examen. Certains ont de troublantes ressemblances avec des outils du quotidien – un fer à repasser, un combiné téléphonique, un hachoir ou une tondeuse. D'autres ont un caractère plus énigmatique, certains combinent des fonctions : une citerne-samovar, une pompe qui fige un liquide, un broyeur décoré d'insignes militaires ou une imprimante à Torah.

Leur caractéristique commune : ils ont été fabriqués à la main, en céramique, sans aucune trace du métal qui les constitue habituellement. La fabrication artisanale d'un objet industriel s'accompagne dans ce cas de la non-fonctionnalité de ces objets. Pourquoi fabriquer ainsi des machines en faïence, quelle est la portée de ce geste ? La réponse à cette question est à chercher dans l'art du siècle dernier.

La machine, depuis plusieurs siècles, facilite la vie quotidienne des humains. Mais c'est seulement au XIX<sup>e</sup> siècle que l'ère industrielle advient, et que débute la fabrication en série à l'aide de machines-outils. Les artistes ont assez tardivement intégré la vie moderne à leurs œuvres. La peinture a montré le travail de la forge à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et la photographie a capté le mouvement des trains au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Duchamp, Picabia, les futuristes et l'avant-garde russe investissent le thème de la machine. Duchamp, qui veut sortir de ce qu'il appelle la routine rétinienne, développe le *Grand Verre* de 1915 à 1923 : « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que de la rétine »<sup>3</sup>. Dans le *Grand Verre*, il dessine une broyeuse de chocolat, neuf moules mâliques, des tamis, des tubes, un moulin à eau,

One of Violette Dionne's previous exhibitions, *Cocyte Inc.*<sup>1</sup> revealed her interest in ancient Greek statuary. The figures posed as if plucked from a frieze but they all had modern, mechanical attributes: pipes, levers, pincers, grills and grates, often in place of hands, heads or feet. This astonishing combination of antiquity and industrialization nonetheless kept the spotlight on the human form.

In Dionne's new series *Fin d'inventaire*, the machines take over, the only human trace a bit of cloth here and there. And yet a human hand has made all these industrial-era objects – and the cloth too – out of ceramic. Not a trace of the metal of "normal" machines. It is quite a feat. Some of the items are delightfully familiar: an iron (*Fer Vapo-Lux*), a telephone receiver (*Combiné Voyou*), a meat grinder (*Hachoir Carpe diem*), a lawn mower (*Herboraptor 450*). But a cistern-samovar, a solid-water pump, a military helmet-shredder, a Torah-printer? These hybrid machines are deliberately enigmatic. Moreover none of them works! What is Violette Dionne doing making non-functional machines out of earthenware?

The past offers some answers. For hundreds of years machines have been simplifying our lives and the machine tools of 19th century industrialization hastened the process. Artists, however, were slower than most to embrace the machine. The occasional forge appears in 18th century painting and trains are spotted in some 19th century photography.<sup>2</sup> But only at the beginning of the 20th century did artists such as Marcel Duchamp, Francis Picabia, the Futurists and the Russian avant-garde began taking the machine seriously as a subject of artistic interest. Duchamp created his *Large Glass* (also known as *The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even*) between 1915 and 1923 as part of an attempt to displace the eye as the privileged way of "seeing" art. "Everything became conceptual, dependent on things other than the eye."<sup>3</sup> *Large Glass* inter-connects complex forms of mechanical fantasy – antennae, nine malic molds, a water mill, a glider, seven sieves and a chocolate grinder – in an attempt to get at the bride. Duchamp was moving art from eye-catching to mind-boggling, from

← Grand broyeur Sweet Caporal, 2017  
Détail  
Céramique  
40 x 57 x 69 cm



← Pompe Figeac, 2018  
Céramique  
54 x 41 x 33 cm

des mécaniques simples, mais efficaces pour arriver à la transformation de la mariée<sup>4</sup>. L'invention de l'art conceptuel se situe à ce moment, où, parallèlement, il crée les ready-mades.

Les années 1960 et 1970 seront déterminantes pour l'implantation du thème machiniste dans l'univers artistique. À ce titre, une œuvre de Robert Rauschenberg aura une influence majeure : *Oracle*, qui a été produite entre 1962 et 1965. Les matériaux et objets industriels qui la composent sont assemblés dans une logique qui emprunte au surréalisme – par exemple, un conduit de ventilation est accolé à une

retinal to conceptual. His contemporaneous ready-mades did the same.

Machinery as an artistic theme gained serious ground in the 1960s and 1970s. Robert Rauschenberg's *Oracle*, created between 1962 and 1965, was a major statement. The five pieces (plus sound) that constitute *Oracle* were made from found metal objects assembled in a surrealist fashion (a ventilation duct attached to a window frame, for example) without any nod to 1920s aesthetics. It's just unadorned scrap metal. *Oracle* has no seductive purpose: it relies on the rawness of its material and the hybridity of its forms.

fenêtre –, mais sans recourir à l'esthétique du début des années 1920 : que de la tôle, sans apprêt. L'œuvre ne vise pas à séduire, elle laisse toute la place à la force brute du matériau et à l'hybridité signifiante des combinaisons. Le groupe de sculptures présente une variété de procédés, tout en étant uniforme dans ses teintes et ses textures.

Le développement de la sculpture cinétique est survenu durant ces mêmes années, entre autres avec l'artiste suisse Jean Tinguely, et, plus récemment, à l'apparition de machines intégrant des composantes électroniques, comme celles de Rafael Lozano-Hemmer, présentées récemment au Musée d'art contemporain de Montréal. Certains automates imitent même le fonctionnement du système digestif humain, comme la *Cloaca* du Belge Wim Delvoye.

Les machines de Violette Dionne ne se meuvent pas, mais donnent l'illusion qu'elles le pourraient, grâce à la simulation de mécanismes variés, à la précision des formes, et l'ajout de finis évocateurs (obtenus par la superposition de glaçures et de jus d'oxydes sur l'orangé de la faïence). Elle procède par addition et par construction (par façonnage et non par moulage) : à la

Kinetic sculpture appeared about the same time with, among others, the Swiss artist Jean Tinguely. Closer to the present, Mexican-Canadian artist Rafael Lozano-Hemmer integrates electronic components into his machines. And Belgian artist Wim Delvoye has designed complex machinery for his installation *Cloaca* that emulates the human digestive system, complete with shitty outcome.

Violette Dionne's machines don't move and don't produce a product, waste or otherwise. But they do give the impression they could. Their forms and mechanisms are so precise and their finishes so evocative (glazes and oxides super-imposed on the ochre-orange of the clay) that one expects them to be fully functioning. Dionne herself functions by construction and addition: she shapes her objects literally from the ground up – there is no casting or molding in her work – and then adds her varied and quirky extensions as well as her cheeky titles. The "reading" of her pieces is all the more complex.

Take *Pompe Figeac* for example. Its rusty metal finish, realistic size and downward position of the handle suggest an activated pump and a powerful one, given



← Liquéfacteur Mea culpa, 2018  
Céramique  
37 x 42 x 23 cm



← Imprimante Torah-Nova, 2018  
Céramique  
29 x 77 x 26 cm

forme de base s'ajoutent des extensions qui viennent en complexifier la lecture.

La *Pompe Figeac*, grâce à sa couleur proche du métal rouillé, son échelle réaliste et son levier apparemment fonctionnel, paraît prête à être activée. Ce qui en sort, toutefois, le dément : le liquide se trouve métamorphosé en solide. Le *Liquéfacteur Mea Culpa* semble avoir été conçu dans une officine romaine du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère. Il en manque des morceaux, ses couleurs trahissent l'ancienneté de l'objet et le carrelage fait écho aux thermes antiques. Il aspire un genre de serpillière, dont les tons blancs et bleutés tranchent avec le reste de l'œuvre. La machine énonce ici sa désuétude et sa transformation en œuvre d'art.

L'*Imprimante Torah-Nova* combine l'appareil à imprimer et le rouleau de la Torah, autre étonnante association. Le rouleau semble prêt à recueillir la rame de papier, mais celle-ci n'y est pas. Le jeu de mots entre Terra Nova et Torah Nova contribue à obscurcir la fonction de l'objet : s'agit-il d'une imprimante nouveau genre destiné aux croyants juifs ? Ici, la machine n'est pas imitation d'un objet existant, elle est pure invention, basée sur des mécanismes vraisemblables, variation imaginaire sur un thème technique.

Le *Rébus culinaire Legacie* porte la complexité à son acmé : tuyaux, leviers, boulons, hélices, manettes, engrenages se multiplient pour donner l'image d'une machine hautement efficace. Pourtant, il n'en émerge que de petites formes molles : cette technicité impressionnante n'en arrive qu'à un résultat décevant

the size of its drapery-like yet solid effusion. As for *Liquéfacteur Mea Culpa*, it looks like a ready-made from some Roman workshop of the 1<sup>st</sup> century BCE. Pieces are missing, the colours are faded and the tiling recalls Roman baths. The machine is sucking up part of a cleaning mop whose white and blueish tones clash with those of the machine. It has fallen into disuse and become a work of art.

Another startling admixture appears in *L'imprimante Torah-Nova*. The printer 'operates' with a roller from an ancient scroll but there is neither parchment nor paper present for printing anything. The play on words Terra Nova/Torah-Nova adds to the obscurity of the machine. What exactly is it intended to produce and for whom?

Dionne's imaginary variations on a technical theme become even more complex in *Rébus culinaire Legacie*. Pipes, levers, bolts, propellers, gears, handles, all sorts of bits and pieces: this surely is a most efficient machine. And yet all it produces is tiny worm-like shapes. Have we been deceived by machines? Is their promise greater than their product? A number of Dionne's other works in this show leave the same impression: rusty, antiquated, broken down. Her obvious delight in the shapes and juxtapositions of mechanical forms, along with her titles, makes her critique of planned obsolescence and advertising hype all the more forceful. Her machines mock the modernist utopian fantasy that technology can solve all our problems.

Perhaps that is why a non-mechanical element shows up in a number of these works. Bits of cloth

Devant plusieurs autres appareils, on déduit de cette inefficacité, conjuguée à l'impression générale de vétusté, aux bris, à la rouille, que l'artiste, bien que prête à saluer les beautés et les mérites de la technologie, porte un regard critique sur l'obsolescence programmée, sinon sur une certaine utopie moderniste prônant la technique comme solution de tous les problèmes de la vie.

Un élément récurrent de ces œuvres n'appartient pas aux dispositifs mécaniques : le tissu. Il revient notamment dans l'œuvre citée précédemment ; dans la *Citerne Rostov*, il se présente comme une extension inattendue, une quasi-chevelure ; dans le *Neurotransmetteur Fantasia*, il est négligemment déposé sur un disque ; dans l'*Imprimante Torah-Nova*, il est coincé entre le rouleau et la machine. Il est expression du drapé, qui a connu son apogée à l'époque baroque. Les voiles entourant les statues du Bernin en sont un exemple magistral. Plus près de nous, les photographes du XX<sup>e</sup> siècle ont découvert la valeur esthétique des tissus souillés, comme l'a montré Georges Didi-Huberman dans *Ninfa moderna*<sup>5</sup>. Le tissu froissé est une trace indiciaire de la présence humaine : il est aussi le signe de la présence de l'artiste, de son habileté à modeler la forme « tombée » et à indiquer sa capacité à concevoir des machines improbables.

Il est un moment figé, quasi photographique : comme s'il venait d'être déposé négligemment sur l'un des objets. Une trace du passage de l'artiste, et, pour paraphraser Roland Barthes, du « ça-a-été ».

Il convient de glisser ici quelques mots sur la hiérarchie des arts. Le modèle qui fonde les perceptions les plus tenaces sur les métiers d'art est très ancien : il remonte au XVI<sup>e</sup> siècle. Le peintre et historien de l'art Giorgio Vasari en a posé les assises dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Pour lui, Michel-Ange est indéniablement le premier de tous les artistes, en tant que sculpteur qui procède par soustraction — pour le distinguer des artisans qui procèdent par modelage ou par moulage, comme les céramistes et notamment Donatello. Ce dernier n'est pas un sculpteur selon la définition de Vasari : « La sculpture est un art qui, enlevant le superflu de la matière employée, la réduit à la forme de corps qui est dessinée dans l'imagination de l'artiste. »<sup>6</sup> L'intention de Vasari, en publiant ces textes, est de promouvoir les peintres et les sculpteurs et les faire accéder à un statut



← Hachoir Carpe diem, 2018  
Céramique  
33 x 32 x 40 cm

appear in *Rébus culinaire*; in *Citerne Rostov* they give the impression of a hair-do; in *Neurotransmetteur Fantasia* the cloth drapes over a disc; in *Imprimante Torah-Nova* it is caught in the roller. Sculpted cloth has of course a long artistic pedigree. In its Baroque apogee, Bernini's veils are a perfect example. Closer to the present, the aesthetic value of soiled cloth captured the attention of 20<sup>th</sup> century photographers.<sup>5</sup> Crumpled cloth has always been an indication of human presence; here among Dionne's machines, it reminds us of her presence as artist, her skill in modeling drapery and her inventiveness in imagining such improbable machines. The cloth catches a passing moment, when Dionne may have accidentally dropped a studio rag onto one of her works. Of course it's a trick of deliberate nonchalance: the artist has been here, at this precise spot. To paraphrase Roland Barthes : *ça a été*.

Perhaps a word about hierarchy in the arts is in order here. One of the persistent notions about the relative merits of art forms dates from the 16<sup>th</sup> century. Painter and art historian Giorgio Vasari wished to distinguish true artists from mere craftsmen. In his *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects* he claimed that Michelangelo was most excellent among sculptors in that he worked by subtraction rather than addition. "Sculpture, declared Vasari, is an art

supérieur à celui des artisans : il n'y avait pas de distinction à l'époque entre ces deux catégories. Il réussit à convaincre le grand-duc Cosme de Médicis de fonder l'Accademia e compagnia delle arti del disegno, la première académie des beaux-arts, en 1563. Vasari soutient que l'art est le résultat du travail de l'esprit, plus que celui de la main<sup>7</sup>. Son entreprise de légitimation sera reprise par beaucoup d'autres. En France, le mot « artiste » apparaît seulement au XVIII<sup>e</sup> siècle, et la distinction art-artisanat est définie pour

that removes the superfluous from the material, reducing it to the form imagined by the artist."<sup>6</sup> Art was a work of the mind, a spiritual rather than a manual endeavour.<sup>7</sup> Vasari's views persuaded the Grand Duke Cosimo de' Medici in 1563 to create the first fine arts academy, Accademia e compagnia delle arti del disegno in Florence. Since then the torch of hierarchy has been carried high. In France, Bossuet was the first to make the distinction art/artisanat<sup>8</sup> in the 17<sup>th</sup> century and the word "artist" itself only appeared



→ Citerne Rostov, 2018  
Céramique  
67 x 45 x 31 cm



← Neurotransmetteur Fantasia, 2018  
Céramique  
34 x 66 x 13 cm

la première fois par Bossuet<sup>8</sup>. Le modernisme ne fera que renforcer cette hiérarchie, et particulièrement l'art conceptuel. Certains persistent à déprécier les métiers d'art et les œuvres réalisées avec des techniques. Les historiens de l'art contemporain sont appelés à prendre conscience de leurs biais heuristiques et à embrasser des approches théoriques plus ouvertes et inclusives.

Cette persistance de la hiérarchie des arts est à questionner : le matériau n'est plus l'expression d'un art inférieur — l'artiste britannique Tony Cragg, par exemple, s'est fait connaître en se servant d'objets de plastique au début de sa carrière. Les œuvres de Violette Dionne et celles de plusieurs autres artistes choisissent les techniques des métiers d'art pour redéfinir l'art contemporain. Quand l'esprit s'ouvre à d'autres réalités, il ne peut qu'élargir sa capacité à appréhender le réel.

Pascale BEAUDET  
Août 2018

**Violette DIONNE** est sculpteure et céramiste. Au cours des dernières années, ses œuvres ont fait l'objet d'expositions individuelles à Montréal (Centre d'art 1700 La Poste, Musée des maîtres et Artisans du Québec), à Québec (Centre Matéria), à Drummondville (Galerie d'art Desjardins) et en Ontario (Canadian Clay and Glass Gallery, Waterloo). Elle travaille à son atelier de Montréal où elle enseigne la sculpture céramique et le modelage.

**Violette DIONNE** is a sculptor and ceramicist. Her most recent solo exhibitions have been in Montreal (at 1700 La Poste and at the Musée des maîtres et artisans du Québec), in Quebec city (at Centre Matéria), in Drummondville (at Galerie d'art Desjardins) and in Ontario (at the Canadian Clay and Glass Gallery in Waterloo). Her studio is in Montreal where she also offers courses in ceramic sculpture and modelling.

*Ce dépliant a été réalisé à l'occasion de l'exposition Fin d'inventaire présentée à la Galerie d'art d'Outremont du 11 octobre au 4 novembre 2018. L'artiste remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec de sa contribution aux frais de réalisation du document.*

a century later. By the 20<sup>th</sup> century modernism and conceptual art in particular reinforced the hierarchy; one can still hear today, among people who should know better, disparagement of *métiers d'art* and of any art using their techniques or materials. Historians of contemporary art should be aware of their biases and be more open in their theoretical approaches. They should be questioning the persistence of hierarchy within the arts: the material an artist uses or the manner in which an artist creates does not determine the importance of the art. The British sculptor Tony Cragg, for example, began his career using found plastic objects. The works of Violette Dionne and those of others that draw on artisanal techniques are redefining contemporary art. When the mind opens to other realities, one sees more.

Pascale BEAUDET  
August 2018

*Translation by Susan MANN*

#### NOTES

1. *Cocycle Inc.*, Le 1700 La Poste, Montréal, 27 mars – 31 mai 2014, Isabelle de Mévius, commissaire.
2. *L'art et la machine du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Musée des Confluences, 2015.
3. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, entretiens avec Pierre Cabanne, Paris, 1967 et 1972, cité par Pierre Cabanne, *Duchamp et Cie*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1997, p. 81.
4. Le *Grand Verre* est aussi appelé *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*.
5. Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.
6. Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1989, p. 47.
7. Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, Yale University Press, 1995, p. 235.
8. Maurice Fréchuret, « Le cheval et la puce. Petite contribution à l'étude des rapports de l'art et de la machine de 1910 à 1970 », *L'art et la machine du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Musée des Confluences, 2015, p. 70.