

Espace Sculpture

Catherine Widgery

Lost Sense

Catherine Widgery

Sensations retrouvées

Virginia MacDonnell Eichhorn

Number 44, Summer 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9640ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

MacDonnell Eichhorn, V. (1998). Catherine Widgery: Lost Sense / Catherine Widgery : sensations retrouvées. *Espace Sculpture*, (44), 15–19.

Virginia MacDonnell



Catherine Widgery

Sensations retrouvées / Lost Sense

L'exposition de Catherine Widgery au Musée Royal de l'Ontario regroupe un corpus d'œuvres intitulé *Sensations retrouvées*. Chaque pièce est présentée en fonction des autres et convie le spectateur à une lecture qui procède de différents niveaux. L'exposition est installée au sous-sol du musée, où l'on retrouve la salle des dioramas montrant le mode de vie ancestral des autochtones au Canada, une autre qui met en évidence les aspects traditionnels de la culture des Premières Nations, ainsi que les salles illustrant le Canada d'antan. Les sculptures de Widgery réfèrent directement à ces trois sites, tout en questionnant particulièrement les pratiques muséales traditionnelles.

Catherine Widgery's exhibition at the Royal Ontario Museum (ROM), brings together a body of work under the title of *Lost Sense*. The individual works combined with the arrangement of the entire installation allows for, and encourages, the reading of the works on a number of different levels.

Housed in the basement of the ROM, across the hall from the dioramas which illustrate ancient aboriginal life in Canada and from the gallery highlighting traditional aspects of Native Canadian culture, *Lost Sense* is nestled next to the "historic Canada" galleries. The sculptures which

Catherine Widgery,
Untitled, 1997. Wooden
bear nutcracker and
Belted Kingfisher egg /
Casse-noix en bois en
forme d'ours, œuf de
Martin-pêcheur
d'Amérique. 60,96 x
38,1 x 33,02 cm.
Courtesy Royal Ontario
Museum. Photo : Team
Art Visuel

Plongée dans une demi pénombre d'où se dégage une atmosphère de calme, l'aire d'exposition est ponctuée de vitrines qui renferment de fabuleuses «curiosités». On a le sentiment de découvrir des traces et des artefacts issus de notre passé et/ou de mondes perdus, tandis que la mise en scène, avec ses cages en verre et structure de métal, déstabilise le visiteur par son aspect résolument contemporain. Des boîtiers hermétiques, impénétrables, de sorte que l'objet reste confiné à l'intérieur même des limites—tranchantes et dures—des parois, privant le spectateur de tout contact possible avec lui. À vrai dire, plutôt que de laisser les objets parler d'eux-mêmes, c'est toute l'approche artistique actuelle qui paraît s'imposer dans la présentation du sens de l'oeuvre.

Dans la manière d'exposer ses sculptures, Widgery intègre, sur le plan visuel, certains questionnements qui ont cours actuellement dans la communauté muséale, soit l'appropriation culturelle et la sensibilité qui est accordée dans la présentation des matériaux. Historiquement, les oeuvres à caractère muséologique provenaient de civilisations non occidentales. Elles étaient données à voir comme des «curiosités», des objets plutôt incongrus et primitifs, qu'on ne jugeait pas utile d'inscrire dans le contexte de la culture ou de la civilisation dont ils étaient issus. Malgré les tendances nouvelles qui prévalent désormais en muséologie, les musées n'en continuent pas moins de se défendre de telles accusations—l'événement *The Heart of Darkness*, qui s'est tenu au ROM dans les années quatre-vingt, démontre bien à quel point un musée peut échouer lorsqu'il est confronté à de pareils enjeux.

Lors de la mise en place de l'exposition, Widgery a passé plusieurs heures dans les entrepôts du musée. «Je voulais, précise-t-elle, voir ce qui s'y trouvait et, au lieu de cela, je me suis mise à songer à ce qui ne s'y trouvait pas, à ce qui manquait». Et Widgery de poursuivre: «J'ai senti qu'il y avait quelque chose d'arrogant à prélever ainsi tous ces artefacts, à tuer et à conserver tant de spécimens». Suite à une vaste recherche effectuée sur l'histoire des musées, Widgery en est venue à s'insurger contre «l'approche scientifique» prédominante qui avait cours autrefois, avec ses classifications et ses compartimentages; une approche où l'on privilégie finalement le rationalisme comme moyen de comprendre et d'organiser le savoir qui se retrouve et s'accumule dans le musée. À l'inverse, elle s'est plutôt tournée vers la poésie, recherchant «...les mystères profonds de l'inconnu... un univers où la connaissance est brouillée, bouleversée».³

Dans *Sensations retrouvées*, se trouvent intercalées entre les sculptures des citations empruntées à des poètes et à des écrivains de plusieurs époques. Des bouts de phrases et de courts passages, isolés de leur contexte, sans autre indication que le nom de l'auteur inscrit au bas. Ils sont transcrits en utilisant tantôt deux, trois ou quatre typographies dans le même extrait, et des fontes de différentes grandeurs. Parfois, un passage est répété une deuxième fois avec des lettres fantômes placées devant ou à-côté du texte principal. Imprimées dans des teintes de gris ou de vert sur des tissus suspendus au milieu des sculptures, les phrases prennent l'allure d'écritures fantômes qui auraient été rédigées par les êtres fabuleux emprisonnés dans les vitrines. Par ce procédé évitant toute lourdeur littéraire, exempt de tout didactisme, Widgery amène le spectateur à revenir à son univers inconscient—ses *Sensations retrouvées*—, comme voie d'accès pour appréhender cette exposition.

Malgré des contradictions apparentes dans les sculptures, aux niveaux visuel et subjectif, le travail de Widgery demeure accessible, réfractaire qu'il est aux discours trop lourds et aux théories trop hermétiques. Chaque pièce réfère à l'un des cinq sens et cherche à intégrer les notions de culture et nature. Ainsi, au-delà de leur étrangeté première, les oeuvres dénotent quelque chose de familier qui

Widgery created directly reference all three of these sites, thus commenting specifically on traditional museological practices.

The exhibition space itself is quiet, dark, and full of cases containing fantastic "curios". There is a feeling of seeing discoveries and remnants from our past and/or lost worlds, but the presentation of the sculptures, within vitrines comprised of metal girders and floating glass cases, jars the viewer with its contemporary framing. The construction of the vitrines ensures that they are impenetrable; the object cannot extend beyond its sharp, hard confines and the viewer cannot reach in and make a direct connection with the object. In a certain sense, it is rather as if the modern sensibility is imposing itself in the meaning of the work, rather than letting the work speak for itself.

In her presentation of the sculptures, Widgery has visually encapsulated the topical discussions within the museum community which debate over issues such as cultural appropriation and sensitivity of presentation of materials. Historically, museum items were brought back from non-western cultures and displayed as "curios", objects that were frequently regarded as being both fantastic and primitive. There was little or no sense of trying to present them within the context of the culture or civilization which created them.

Catherine Widgery,
Untitled, 1997.

Dressmaker's Form
(1890s) with Beech
and Ginkgo Leaves /
Mannequin (1890),
feuilles de Hêtre à
grandes feuilles et de
Ginkgo. 165,1 x 71,12
x 71,12 cm. Courtesy
Royal Ontario
Museum. Photo:
Team Art Visuel



agit comme point de départ pour saisir et instaurer un sens lorsqu'on aborde les œuvres.

Les deux axes suivant lesquels la plupart des musées fondent leur collection se trouvent être l'histoire et la nature. Widgery combine fréquemment ces vecteurs dans ses sculptures, comme c'est le cas pour *Aigrettes d'Asclépiade commune dans une cloche en verre et casque d'écoute radio de la Deuxième Guerre mondiale*, où le dôme est monté sur un pilastre d'escalier en bois. Le casque d'écoute, qui n'est branché à aucune source d'énergie, repose sur le dôme comme sur une tête sourde, provoquant une impressionnante sensation de silence. L'œuvre impose sa présence, elle semble pourtant paradoxalement étouffée, inapte à produire le moindre son. Elle pourrait ainsi signaler la pratique traditionnelle des musées échouant à faire entendre aux spectateurs la «voix» des œuvres. En fait, parmi tous les sens, Widgery semble s'attarder davantage sur l'ouïe et le toucher. Ceci n'est pas surprenant si l'on considère que, dans la plupart des cas, le fait de toucher une œuvre dans un musée est strictement interdit, et que seuls les murmures sont tolérés.

Racines de Thuya occidental et pichet de fer-blanc accueille le visiteur au moment où il pénètre dans l'espace assombri de l'exposition. Une longue racine, grise et tendineuse, donne l'illusion du mouve-

Despite current trends in museological practices, the museum community still struggles against these charges—*The Heart of Darkness*, which was held at the ROM in the 1980s, being a major case in point of how badly a museum can fail at dealing with those issues.

Widgery, in putting together this exhibition, spent many hours in the ROM's storerooms. She states that she "...was looking to see what was there. Instead, I found myself thinking about what was missing,"¹ and that she felt that there was "...something arrogant, in taking all these artefacts, in killing and preserving so many specimens."² After doing extensive research into the history of museums, Widgery found herself rebelling strongly against the predominant tradition of "scientific orientation", with its classifications, divisions and ultimate reliance on rationality as a way of understanding and organizing the knowledge found and accumulated within a museum. Instead Widgery turned towards poetry, seeking out "...the deep mysteries of the unknown.... a world where what we know is confounded..."³ Exerpts from poets and writers through the centuries hang interspersed among the sculptures in *Lost Sense*. They are fragments of phrases and passages, taken from out of their contextual whole and unnoted save for the author's name

written at the bottom. The exerpts are written in sometimes two, three or four different type-faces used for one short passage. The fonts vary in size, and sometimes the passage is written a second time in ghost letters, behind or beside the predominating exerpt. The phrases are printed on text panels of fabric mesh which float between the sculptures. In shades of grey, putty and limestone green, they appear almost as ghostly writings created by the phantastic creations in the vitrines. Through her lack of literary heaviness or didacticism Widgery effectively succeeds in enabling the viewer to use his/her unconscious (lost sense) as a way of making sense of this exhibition.

Rather than being overly theoretical or heavy-handed, despite the visual and subjective contradictions within her sculptures, Widgery's work remains accessible. Each sculpture was intended to reference one of our five senses, and to combine our cultural and natural worlds. Thus, despite their peculiar appearance, one can find something familiar to use as a starting point in understanding and creating meaning regarding the works.

The two pivots upon which most museums base their collections combine the historic and the natural. Frequently, Widgery combines these elements in her sculptures, such as *Milkweed seedheads in glass dome with World War II radio headphones*. In this work the glass dome crammed with milkweed seeds is placed upon a wooden newel. The headsets, unconnected to any power source of receiver, rest on the dome as upon an unhearing head. The sense of silence in this work is overpowering. It is a weighted, muffled sculpture, lacking any outlet for potential sound. As such, it could be seen as a reference to how traditional museum practice has failed in letting the "voice" of the works on view be heard by the viewers.

In fact, of all the senses, sound and touch seem to be the ones which Widgery has utilized most often in her work. Perhaps that is not surprising considering that—in most cases—touching any part of a museum exhibition is strictly

Catherine Widgery.
Untitled, 1997. Doll
made of porcelain
and kid leather with
grasshopper/Poupée
de porcelaine et cuir
de chevreau, saute-
relle. 71,12 x 35,56
x 35,56 cm. Courtesy
Royal Ontario
Museum. Photo :
Team Art Visuel





ment, semblant chuter en cascades d'une cruche rouillée suspendue au-dessus de la tête du spectateur. Elle est pourtant, bien sûr, totalement immobile, emprisonnée dans sa cage de verre et de métal. Cette œuvre puissante, tendue vers un débordement de ses limites, a inspiré un vif débat entre deux visiteurs âgés de cinq ans : « C'est une chute d'eau », d'affirmer le premier ; « non, non, c'est une chevelure », de rétorquer l'autre ! Et, un adulte à proximité, de demander : « Pourquoi cela n'émet-il aucun son ? ». Les deux gamins avaient compris, de façon instinctive, que l'œuvre ne se réduisait pas à une pièce de bois mort enracinée dans une petite coupe. Et ils continuèrent d'en être charmés et d'en discuter, une fois leur visite terminée. Sur le plan environnemental, par contre, le spectateur adulte a sans doute été frappé par une lecture de l'œuvre moins réjouissante certes, mais aussi saisissante : l'attitude et le traitement dévastateurs qui a cours envers la nature. Plusieurs musées recèlent des espèces qui sont disparues ou en voie d'extinction. Bien que leur mandat soit de « préserver » et d'encourager une compréhension de notre univers naturel, les musées de type historique, à l'instar de la société dont ils font partie, se sont développés sur la base d'une croyance indéfectible en la suprématie de l'espèce humaine sur toutes autres faisant partie de l'univers. L'œuvre dès lors, intégrant cette petite cruche antique — semblable à celles que l'on peut voir dans la salle contiguë de la Canadiana Gallery — semble déverser, répandre et gaspiller nos ressources naturelles en train de se tarir, de disparaître. Dans une autre œuvre, Widgery est encore plus explicite à ce sujet : une antique tête de cerf, comme on en trouve au-dessus des manteaux de cheminée, fixe le visiteur dans les yeux. Ses bois, par ailleurs, ont été remplacés par des gants de boxe, comme si la nature avait été admonestée afin de prendre sa revanche. Le spectateur est mis dans la position inconfortable de devoir confronter directement l'ouvrage de notre société.

Pic flamboyant et sifflet d'agent de police montre un petit oiseau empaillé posé sur une tige métallique, un sifflet en guise de tête. Un oiseau réduit au silence, dont le chant a été remplacé par un instrument symbolique fabriqué par l'homme. Dans les salles d'ornitho-

verbotten and loud voices are soundly discouraged.

Cedar Root with Tin Jug greeted the visitor as s/he entered the darkened exhibition space. The long, sinewy, grey root gave the illusion of motion, seeming to cascade from a rusted jug held above the viewer's head. But it was, of course, completely still and trapped within its vitrine made of glass and metal. Yet this powerful work managed to break from its confines to inspire a lively debate among two five-year old visitors — "It's water flowing," stated one. "No, no — it's hair!" asserted the other. And then to a nearby adult, "Why doesn't it make any noise?" Both of these children understood, on an instinctual level, that this work was about far more than a piece of dead wood stuck in a tin cup. And they continued to delight and debate about it throughout their visit to the exhibition.

On an environmental level however, the adult viewer must be struck by a less delightful but nonetheless powerful reading of this work: the wasteful attitude and treatment of nature. Many museums contain species which are extinct or are currently bordering on extinction. Although their mandate is to "preserve" and encourage an understanding of our natural world, the historic museum, like the society of which it was a part, predicated their development on a complete and total belief of the primacy of the human species which had a "dominion" over all other creatures in this world. Thus, this work, with its antique tin jug — similar to ones seen next door in the Canadiana Gallery — seems to be spilling out, throwing away, our natural resources, which are fast dying and disappearing.

In another work, Widgery is even more direct about this confrontation: an antique deer's head, such as might be seen above a mantelpiece, stares at the viewer at eye level. His antlers however, have been replaced by boxing gloves. Nature is being admonished to retaliate. The viewer is in the uncomfortable position of having to look directly at our society's handiwork. *Flicker with Policeman's Whistle* depicts a small stuffed bird on a metal perch; his head has been replaced by the whistle. Here is a bird who has been silenced,

Catherine Widgery.
Untitled, 1997. Movie
projector with Canada
goose wings /
Cinéprojecteur et ailes de
Bernache du Canada.
99,06 x 73,66 x 73,66 cm.
Courtesy Royal Ontario
Museum. Photo : Team A
Visuel

logie, situées deux étages plus haut, les visiteurs peuvent entendre les chants enregistrés de plusieurs oiseaux morts depuis longtemps. (À l'extérieur du musée, dans le monde «réel», on ne perçoit à l'occasion que le cri d'un pigeon ou d'une mouette.) Face à de tels objets, le spectateur doit se demander si les musées ont perdu le sens commun, jusqu'à quel point ils ont «tué» afin de «préserver».

Widgery a aussi conçu des objets qui s'avèrent totalement inopérants selon un ordre utilitaire : des radios qui ne diffusent pas, des souliers qu'on ne peut porter, un fer à repasser d'où émergent des branches, et un phonographe muni d'une main en cire... Le spectateur, dès lors, ne peut que s'interroger : que sont ces choses ? Pourquoi sont-elles là ? Comment fonctionnent-elles ?... Ces sculptures constituent sûrement un commentaire sur le danger qui existe quand des objets sont placés dans des musées et sortis de leur environnement.

D'autres sculptures de l'exposition semblent questionner les rôles dans la société d'autrefois. Par exemple, *Chapeau de femme et piquants de Porc-épic d'Amérique* renvoie directement aux objets que l'on peut voir tout près dans la Native Canadian Gallery. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'individu «moyen» se percevait comme un être «civilisé», tandis que les autochtones restaient des «sauvages». L'utilisation des piquants de porc-épic amène le spectateur à réexaminer ces attitudes de naguère. Un lien est ainsi établi entre deux sociétés, par-delà et tout en les incluant, celles du pillier et du pillé. *Mannequin (1890)*, *feuilles de Hêtre à grandes feuilles et de Ginkgo* est aussi desséché et délicat qu'une peau d'insecte après la mue. On rappelle au spectateur comment le rôle des femmes a changé et comment les «contraintes» d'hier se sont révélées inconfortables et impraticables. Dans une même veine, le rôle traditionnel du musée a eu aussi à changer et évoluer dans la mesure où ces «contraintes» de jadis se sont trouvées tout autant obsolètes et irréalistes. Cette idée est réaffirmée du fait de l'usage par Widgery dans une autre œuvre de la réplique d'un corset du XVIII^e siècle placé autour du tronc d'un érable. Le spectateur peut alors voir comment les pratiques traditionnelles d'étouffement interfèrent sur la croissance naturelle, tout en notant le ridicule certain qu'il y a à tenter d'imposer un «style» à quelque chose qui est «naturel».

Widgery, dans cette exposition, offre une réponse réfléchie sur des enjeux d'ordre muséologique et artistique quant aux débats concernant l'apport des musées dans la société actuelle. Alors que les discussions récentes ont porté sur les thèmes de la réappropriation culturelle, d'une pertinence face au public, et d'un antagonisme entre l'élite et la population en général, certains aspects du débat ont été carrément réduits à la seule dimension sémantique, par exemple, doit-on appeler les visiteurs d'un musée «membres» ou «consommateurs» ?

Indubitablement et, il faut le déplorer, on note un mouvement qui tend à ignorer la fonction pédagogique du musée à l'endroit de ses visiteurs, du fait de développer et de maintenir d'importantes collections permanentes et d'organiser expositions et programmations particulières. La politique muséale contemporaine semble vouloir définir les visiteurs des musées comme des «consommateurs» et, fréquemment, les boutiques de cadeaux ont une présence aussi prépondérante que celle des salles d'exposition. Avec l'emphase actuelle mise sur le marketing et la consommation, le «nouveau» musée risque de devenir ce genre «d'entrepôt» qui est si fortement critiqué actuellement. Cela ne veut pas dire qu'il ne devrait pas y avoir une évolution quant à la façon dont les musées travaillent et décident de leur orientation, mais cette évolution devrait toutefois s'articuler sur la reconnaissance que le musée n'est pas un magasin à rayons ; qu'il a un rôle unique et essentiel à jouer dans notre société. ■

Catherine Widgery: *Lost Sense*
Musée Royal de l'Ontario
14 février–20 septembre 1998

NOTES :

1. *Lost Sense*: Catalogue d'exposition, Édité par Widgery Works Inc. 1998, p. 9.
2. *Ibid.* p. 9.
3. *Ibid.* p. 10.

his song replaced by a man-made simulation. In the Ornithology Galleries, two floors above *Lost Sense*, gallery-goers can listen to the recorded songs of many long-dead birds. Outside the ROM, in the living natural world, one hears only the occasional pigeon or seagull. Confronted with these objects, the viewer must wonder if the museum has lost its sense, to the degree with which it "killed" in order to "preserve."

Widgery has also created objects which are impossible to use for any kind of "practical" purposes. The viewer is presented with radios which don't transmit, shoes which can't be worn, a cast iron with branches growing out of its bottom, and a phonograph playing a waxen hand—and is left asking—what are these things? Why are they here? How do they work? These sculptures can be seen as a comment on the danger of what happens when objects are put in museums and taken out of context.

Other sculptures in *Lost Sense* seem to comment on roles within past society. For example, *Porcupine Quills and Woman's Hat* strongly references items on view in the Native Canadian Gallery across the hall. The typical 18th and 19th century person regarded him/herself as being "civilized" and the Native Canadians as being "savages", the use of the porcupine quills causes the viewer to question and reexamine the attitudes that were historically held. A connection is made directly between the two societies, beyond but including that of the looter and looted. *Dressmaker's form (1890s)* with *Beech and Ginkgo Leaves*, is as dried out and delicate as a discarded insect skin. The viewer is reminded of how women's roles have changed, and how past "constraints" have proven uncomfortable and impractical. In the same way, the traditional role of the museum has also had to change and evolve, with past "constraints" also proving uncomfortable and impractical. This idea is further reinforced through Widgery's use, in another work, of a replica of an 18th century corset, placed around the trunk of a sugar maple. Here the viewer sees how traditional binding practices can and will stymie natural growth. Not to mention that there is a certain ridiculousness in trying to force some "fashion" upon what is "natural."

The sculptures by Catherine Widgery in her *Lost Sense* exhibition provide both a thoughtful curatorial and artistic response to the most recent debates on the wherefores of museums within contemporary society. While much of the debate has focused previously on issues relating to cultural appropriation, relevance to audience, and elitism versus populism, some aspects of the debate have currently degenerated into semantics (do we call the gallery audience "members" or "consumers").

Undoubtedly and unfortunately, there is movement away from the museum's role as a medium of educating its visitors through developing and maintaining strong permanent collections and arranging for complementary special exhibitions and programming. Contemporary museum policy generally seems more oriented towards thinking of the museum audience as "customers" and frequently gift shops are given as great a profile as galleries. With the current trend towards marketing and emphasis on consumerism, the "new" museum risks becoming the very "warehouse" which it loudly criticizes. Which isn't to say that there shouldn't be an evolution in how museums work and are oriented, but rather that this evolution must be based on a recognition that a museum is not a department store; that a museum has a role to play that it is important and unique within society. ■

Catherine Widgery: *Lost Sense*
Royal Ontario Museum (ROM)
February 14th to September 20th, 1998

NOTES :

1. *Lost Sense*: Exhibition Catalogue, Published by Widgery Works Inc. 1998, p. 9.
2. *Ibid.* p. 9.
3. *Ibid.* p. 10.