

Espace Sculpture

Linda Stanbridge *New Work*

Paula Gustafson

Number 50, Winter 1999–2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9663ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

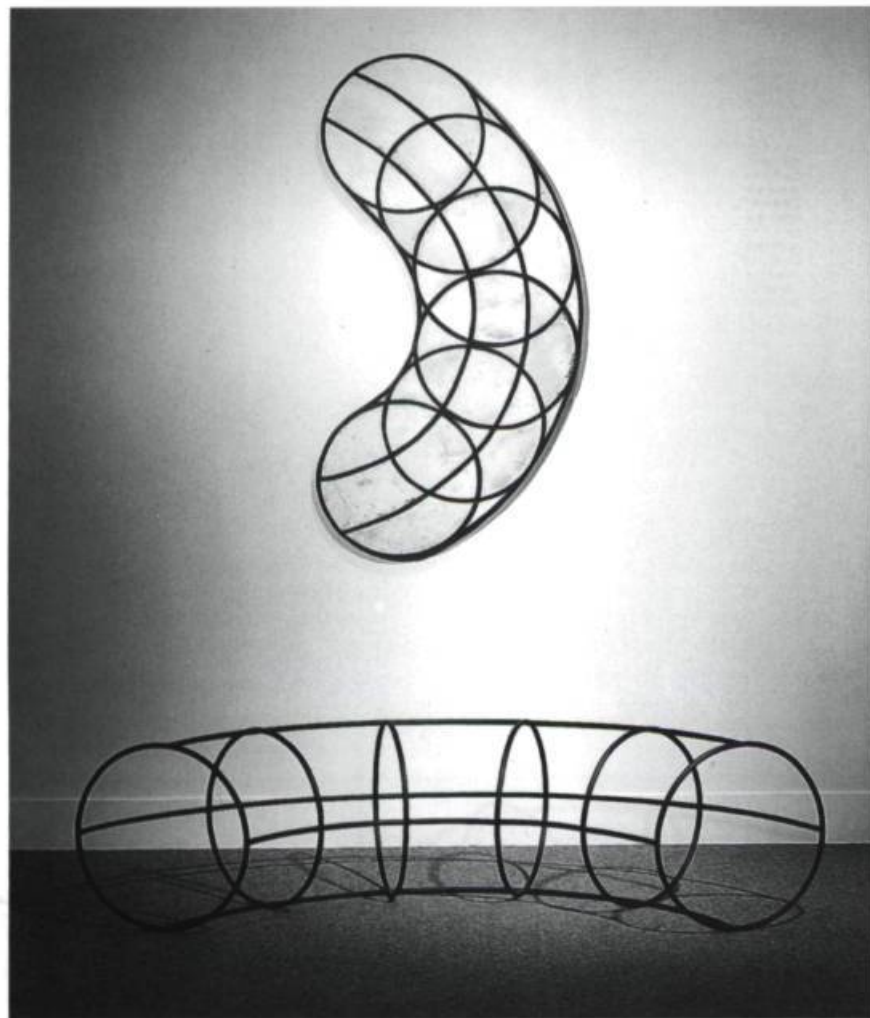
Cite this review

Gustafson, P. (1999). Review of [Linda Stanbridge: *New Work*]. *Espace Sculpture*, (50), 51–52.

Linda Stanbridge

New Work

PAULA GUSTAFSON



Linda Stanbridge, *Être*, 1998. Ceramic, powder coated steel. Wall: 0.60 x 1.52 m; floor: 0.60 x 1.52 m. Photo: Bob Matheson.

Linda Stanbridge's sculptures hover between the two-dimensionality of architectural drawings and the solidity of three-dimensional objects. As visual conundrums, they raise tantalizing questions about perception and materiality.

Stanbridge's wall-hung *Lozenge* sculptures are constructed of ceramic and metal; specifically, raku-fired ceramic pieces set in frameworks of brushed steel or aluminum. Each of the three 142 cm-tall examples in this exhibition at Douglas Uddell Gallery is a synthesis of precise engineering and for-

malist concepts. For the viewer, however, intellectual considerations are overwhelmed by the tactility of Stanbridge's dappled, textured surfaces and the illusion of ambiguous space and depth. The alternating shiny and matte surfaces appear to undulate in and out, or shift upward and downward, defying convex or concave identification. It's a perceptual paradox demanding a kind of balancing action. Viewers must attempt to find a point in front or to the side of the sculpture on which to locate their vision.

Engaged by the sculpture,

the viewer is drawn into a meditative experience; one that is not specifically spiritual but aligned with the contemplative concepts of eternal order. There's an allegorical story about a Buddhist monk, walking along a path, who sees a flower. He says, "I see the flower and the flower sees me," then continues his walk. There has been no message, no demand, no involvement. The flower and the monk remain as they were before, but the encounter has affirmed respect for each. Unlike the Stendal Syndrome where one faints at the sheer magnificence of a masterwork, Stanbridge's sculptures quietly urge our concentration.

"We are so bombarded these days, people have really forgotten what listening is," Stanbridge remarked in a February 26, 1999, interview. "I think the role of the artist is to awaken that, or at least to attempt to bring out something that is a reflective experience."

Simultaneous with pondering the spatial incongruities, the *Lozenge* series challenges our inherent knowledge about the substance of clay and metal. These primal materials, which Stanbridge employs in relatively unadorned form, suggest density and durability, —tangible implications at odds with the sculpture's illusory geometry.

"Ceramic has such interesting qualities. It's not at all intellectual. It's very sensual; the softness of the surface, the tactile sensibility," Stanbridge said. "Working with it [requires] incredible kinds of information. The raku process is very much like painting with fire. You have only a few minutes to make everything happen, so you have to have a complete idea of the piece

before it goes anywhere near the fire. It's a really intense process."

Glasgow-born Stanbridge began working with clay after more than a decade of drawing and painting. During the mid-1980s her work was shown in numerous North American ceramic exhibitions and, in 1992, at the 13th International Biennial of Ceramics in Vallauris, France. Her more recent sculptures are only partially about the qualities of clay. Her 1995 *Shell* series — ovoid forms that featured latitudinal and longitudinal encirclements — displayed her increasing mastery of metalwork. Like transparent universes, the *Shell* sculptures presented multiple viewpoints; an exterior that she suggested was "like looking through space," an interior as "a contained space, in terms of it having a womb-like feeling," and yet a third aspect which she enigmatically called "a sense of rising."

The *Lozenge* series marks a further emphasis on burnished metal as the complement to her fire-scarred ceramic segments. Converging brushed and satin aluminum arcs, like compression waves from above and below, frame a red-glazed portal in *Lozenge* #1. A powder coated aluminum circle, bisected horizontally and encompassed by a thin red ceramic line and a wider black metal band, mirrors spectators' images as wraith-figures in *Lozenge* #2. The third *Lozenge* sculpture in this exhibition references Stanbridge's earlier *Shell* series with its dual hemispheres of converging lines ambiguously defining an inner/outer cartography.

Être takes Stanbridge even further into spatial paradox.

The paired components—a low-relief curved sculpture on the wall, and its three-dimensional openwork “shadow” on the floor—reference schematic diagrams. At one perceptual level, the black lines on the ceramic wall-piece and the black metal rods in the floor sculpture resemble graphite drawings. On another, they confuse our sense of perspective. The shallow illusionist space of the wall-hung work appears as fully dimensional as the bracketed structure on the floor. In effect, they are a double equation: a three-dimensional sculpture that mimics a two-dimensional drawing, and a two-dimensional wall piece that looks like a three-dimensional sculpture. As simultaneous yet entirely disparate forms they confound eidetic acuity—that peculiar habit of humans to see what they hope for by assembling and processing visual cues—while they present congruencies that disrupt our attempts to find optical order.

Stanbridge lives near Victoria, British Columbia, with her husband Harry Stanbridge, whose forte is modernist abstract painting. Two of their sons are also artists. Although art discussions are undoubtedly an integral aspect of the Stanbridge household, a nurturing domesticity alone cannot explain the remarkable complexities of these sculptures. Embracing perceptual paradox as a concept, then giving it structure and sensuality, she deliberately confuses and contests the act of recognition. How we see, and what we understand by seeing, are the age-old questions at the core of Stanbridge's perplexing sculptures. ■

Linda Stanbridge: *New Work*
Douglas Udeh Gallery, Vancouver BC
February 20 - March 6, 1999

ANDRÉ-LOUIS PARÉ

HERVÉ GAUVILLE, *L'art depuis 1945, groupes et mouvements*, Éd. Hazan, Paris, 1999, 208 pages.

Collaborateur à la revue *art-press* et responsable de la rubrique des arts plastiques au journal *Libération*, H. Gauville nous propose ici un dictionnaire personnel, voire « autobiographique », ayant pour thème les groupes et les mouvements s'étant illustrés un peu partout à travers la planète dans le milieu des arts visuels de 1945 à aujourd'hui. Ainsi de l'Actionnisme à la Transavanguardia, en passant par les Automatistes, Cobra, EAT, l'Expressionnisme abstrait, la Figuration libre, le Lettrisme, le Minimal Art, le Nouveau Réalisme et le Op Art, pour ne nommer que certains des noms archivés par l'auteur. Ce livre esquisse, grâce à des notices claires et suffisamment explicites, un portrait impressionnant du pluralisme qui se développera au sein de l'art contemporain.

Mais qu'est-ce qu'un groupe ? Qu'est-ce qu'un mouvement ? Comment prennent-ils forme à l'intérieur d'une époque de l'art que certains considèrent comme le lieu par excellence du « régime de la singularité » ? Dans une trop brève préface, l'auteur souligne la difficulté de définir ces notions dans le domaine de la création artistique, mais justement ne l'explore pas suffisamment. En règle générale, la notion de « groupe » renvoie à un rassemblement d'individus, plus ou moins stable, qui souvent tourne autour de quelques personnalités ; celle de « mouvement » renvoie à une tendance esthétique qui souvent tourne autour d'un manifeste. Toutefois, certains mouvements sont aussi nommés *a posteriori* par des critiques ou des historiens d'art influents. D'autres proviennent du groupe lui-même

qui s'est développé autour d'une vision commune de l'activité artistique. Mais, il y a aussi des groupes sans mouvement (ex. : BMT), et des mouvements sans groupe (ex. : Fluxus). Par ailleurs, ce dictionnaire présente également des appellations qui ne sont ni des mouvements ni des groupes, dont l'art féministe et la coopérative des Malassis. On peut enfin se demander pourquoi le phénomène des groupes et des mouvements n'est étudié ici qu'à partir de 1945, alors qu'il existe, en arts visuels du moins, depuis le début du siècle. Ainsi, alors que « Dada » n'est pas répertorié, « Néo-Dada », quant à lui, y trouve sa place.

Quoi qu'il en soit, vu sous l'angle des regroupements d'artistes, ce répertoire demeure une référence utile pour ceux et celles qui voudront bien prendre le pouls de l'art des cinquante dernières années, lesquelles rappellent, malgré le désir ardent des initiatives individuelles, l'importance des amitiés pour la quête de sens artistique.

Déclat, art et société. Le Québec des années 1960 et 1970. Sous la direction de MARIE-CHARLOTTE DE KONINCK et PIERRE LANDRY. Musée de la Civilisation (Québec), Musée d'art contemporain de Montréal et les Éditions Fides, coll. Images et société, Montréal, 1999, 256 pages.

Dans le contexte québécois des arts visuels, modernité et postmodernité se suivent de près. À peine sortis de ce que notre petite histoire a retenu comme ayant été « la grande noirceur », c'est à la puissance « n » que se manifesteront les nombreux changements sociaux à travers lesquels on tentera de s'harmoniser au monde en mouvement.

Après avoir vécu en marge d'une société fortement conservatrice, les jeunes artistes de la « révolution tranquille », enfants à leur manière du « Refus global », voudront désormais prendre part à l'évolution du Québec moderne. *Opération Déclat*, manifestation débat ayant eu pour thème le rôle de l'artiste dans la société et qui eut lieu en 1968, symbolise cette volonté d'intégration de l'art au sein d'une société en pleine mutation. Ainsi, malgré ou grâce à leur esprit contestataire, les artistes, en tant que figures emblématiques des nouvelles tendances sociales, auront pour tâche de présenter leur travail comme « facteur de progrès social ».

Or, même si cette période n'est pas très lointaine et que la plupart de ces pionniers de l'art contemporain sont toujours actifs, personne ne donnera tort aux organisateurs de l'exposition *Déclat*, présentée en deux volets au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée de la Civilisation de Québec, de nous avoir offert un regard rétrospectif sur ces années charnières. Tout le monde devrait également se réjouir de la parution du livre qui accompagne cette exposition.

Simple et accessible, cet ouvrage, abondamment illustré de documents d'archives (événements politiques ou culturels) ainsi que de certaines œuvres d'art marquantes exécutées par les jeunes artistes d'alors, retrace grâce à sept courts essais signés par des sociologues et des historiens de l'art diverses étapes de cette période frénétique. Ainsi, Andrée Fortin analyse la montée du nationalisme et de l'individualisme et les diverses imbrications du *Je* au *Nous* à travers les manifestations culturelles. Francine Couture s'intéresse à la transformation de l'image publique de

Carlo Scarpa architecte

COMPOSER AVEC L'HISTOIRE

