

**Firmly Rooted in Cultural
Recent Sculpture by Thierry Delva**
La profondeur de l'enracinement culturel
Les récentes sculptures de Thierry Delva

Dennis Gill

Volume 7, Number 4, Summer 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/177ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gill, D. (1991). Firmly Rooted in Cultural: Recent Sculpture by Thierry Delva / La profondeur de l'enracinement culturel : les récentes sculptures de Thierry Delva. *Espace Sculpture*, 7(4), 37-39.

Firmly Rooted in Cultivar

Recent Sculpture by **Thierry Delva**

Dennis Gill

The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning of that place.

Rosalind Krauss¹

Mount Saint Vincent University, as the name implies, is a Catholic educational facility. One of the functions it served some twenty years ago was that of a finishing school for young women, young women whose religious background would have been predominantly Roman Catholic. Today it fulfills the role of a co-educational institution boasting an early uninterrupted sympathy for feminist politics.

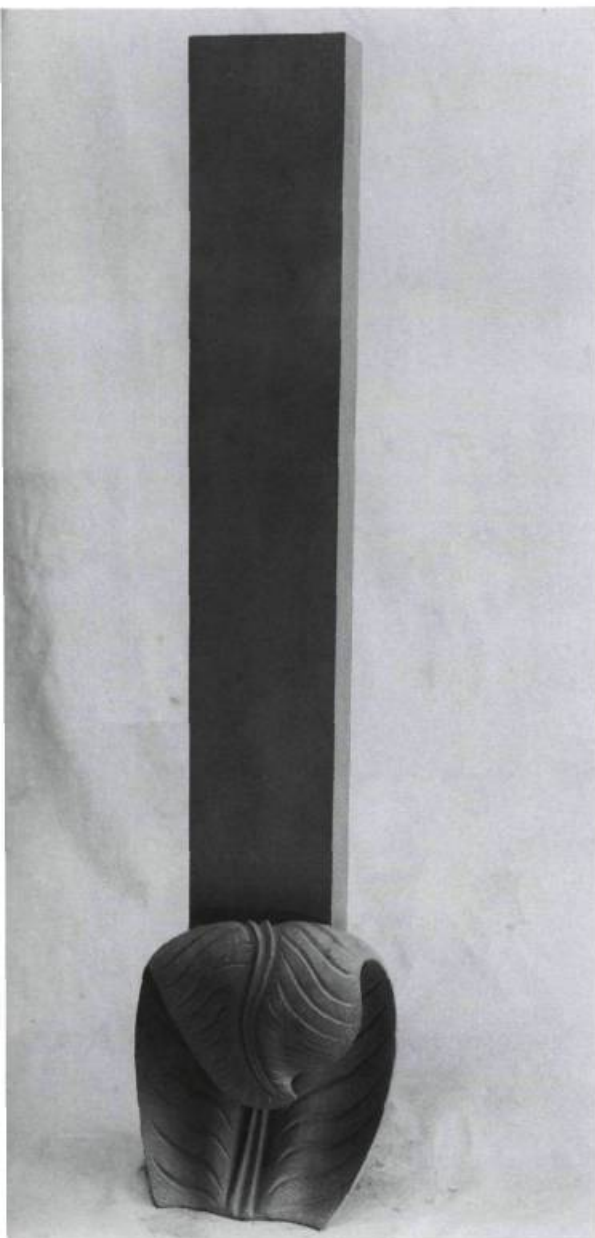
This dichotomy of sorts is background to, among other things, the university art gallery. Not surprisingly, the architectural features of this exhibition space resemble through appearance the scale and feel of the campus church. It is here that Thierry Delva's vertical sandstone carvings, which happen to number twelve, make their bid for credibility. Each sculpture takes a measure of its source from some exterior device utilized in architectural embellishment on turn of the century stone buildings, specifically institutional ones.

Victorian sensibility favored the proliferation of the organic as subject for motif. Features were gothic in design and surfaces festooned, illustrating not only hegemony through cultural eclecticism but a concern for technical prowess. Of this period in time William Tucker the sculptor/historian has this to say: «Sculpture became an art in which the taste and ambition of the public patron became the determining factor, and virtuosity and craftsmanship the criterion of artistic achievement.»²

Simply put, much of the art and architecture from the turn of the century was the result of commissions from the burgeoning nouveau riche and reflects often as not a philistine sensibility.

For a four year tenure subsequent to receiving his BFA, Delva worked in a masonry apprenticeship program that among the projects saw the restoration of the Art Gallery of Nova Scotia. Through this period Delva had little time to devote to his own concerns of object making, and re-routed energy into developing the

Thierry Delva, *Colonnade Column #7*, 1990. Sandstone.
152 x 31 x 30 cm. Photo: Steve Farmer.



dexterity necessary to reproduce the required decorative stone carvings. In so doing he became a practitioner of the living/working circumstance shared by such earlier notables as Rodin and Brancusi, the former having worked as a craftsman-assistant for twenty years of his younger life, and the latter having worked out of his street front atelier supporting himself primarily through private commissions for most of his adult life.

The body of sculpture that Delva has afforded the audience represents the reworking of an already interpreted subject. The replicative concerns of Delva's apprenticeship are here sublimated in the service

Thierry Delva, *Pilaster #2*, 1990. Sandstone. 121 x 28 x 15,5 cm. Photo: Steve Farmer.

of direct carving and associative representation. By associative representation I mean the capability of sculptural device to draw one's attention to an overall, as opposed to specific, consideration.

The remembered model of floral design is rendered here with an efficiency that confirms the character of the stone and avoids the esoteric... there is nothing here that is intended to be marvelous.

The internal narrative disclosed in Delva's work talks about a development from ground plane to vertical condition. The base is as much a colluvium as it suggestively is a root ball. The upright shafts of varied height expose a kind of generic leaf structure that simply but competently brings the columns to fruition.

This undulating landscape of sandstone columns and pilasters suggests a strangeness not dissimilar to the eroded stone formations of the infamous yet exotic badlands. The mark of time is registered upon these sentinels that appears as monolithic creatures in a devastated terrain, transformed many times over time. Forthcoming in their unadulterated state, something of the arcane remains, however, to disquiet the spectator.

The autonomous component of Delva's sculpture unlike the desert creations utilizes the language of human intentionality. There are, after all, judgmental features of handling and orientation that are meant to inform. It is through this disclosure that the main functions of the work become exoterically evident. Each column has a decided front and back. The front portrays a tri-level arrangement of root ball, shaft and floral/flame. The

configuration of the back is a result of how the stone is quarried. Physically this surface appears ragged

with several horizontal half circles at approximately two feet vertical intervals. The splitting process incorporates drill holes that are loaded with explosive then detonated to separate the block from the cliff.

We are, as it were, given two separate yet combined histories. The evidence of source for the raw material is no more or less important than the evidence of source for the interpreted subject.

The rock carries the story of its exhumation while the sculpture is "faced" with a set of symbols that establish it as a signifier of didacticism. Delva's installation is intended to represent modernist patriarchal trappings, trappings that have come to be viewed as suspect machinations.

These emblematic objects are assembled here, deprived of their architectural status and subject to close scrutiny. The hierarchical authority once held by such work becomes irony through Delva's use of sculptural language. The precarious nature of these disoriented objects is exaggerated by the blatant yet structurally necessary hemispherical root base. Consequently, they read as foreign devices within the temporal landscape. As the title of the exhibition indicates, these facts of art are the products of intellectual cultivation.

The original intention of such work was to advocate through the familiar vehicle of allegory the importance of sublimation. Nature was viewed with censure. A force to be shaped into the service of patriarchal domain. By association man and woman kind followed.

These twelve apostles of modernity are archaic only in appearance. They no longer may be convincing of and in themselves, but then neither is the construct of gallery. In this era of post modernism with all its pretensions toward disclosure and deconstruction we perhaps more than ever need to examine what the rubble is rebuilding. Delva's monuments are informative examples. ♦

- 1 Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *October* 8, Cambridge/New York, 1979. Traduction : C. Fontaine.
- 2 Tucker, William, *Early Modern Sculpture*, New York/London, 1974, p. 13.

La profondeur de l'enracinement culturel

Les récentes sculptures de
Thierry Delva

«Il semblerait que la logique de la sculpture soit inséparable de celle du monument. En vertu de cette logique, toute sculpture est une représentation commémorative. Elle prend place dans un lieu spécifique et parle de la signification de ce lieu dans un langage symbolique.»

Rosalind Krauss¹

L'Université Mount Saint-Vincent, comme son nom le suggère, est une maison d'enseignement catholique. Alors qu'il y a une vingtaine d'années, l'une de ses fonctions consistait à former des jeunes filles provenant pour la plupart du milieu catholique, elle est aujourd'hui devenue mixte et ardente défenderesse des principes féministes depuis leurs origines. Cette dichotomie est présente, parmi d'autres éléments, dans l'orientation de la galerie d'art de l'université. Il ne faut donc pas s'étonner que ses caractéristiques architecturales, ses dimensions



et l'atmosphère qui y règne soient similaires à celles de la chapelle du campus. C'est dans ce lieu d'exposition particulier que furent soumises à notre appréciation les sculptures en grès de Thierry Delva, des sculptures verticales au nombre de douze. Chacune d'elles s'inspire d'un élément architectural utilisé au tournant du siècle pour l'embellissement extérieur des édifices en pierre à caractère institutionnel.

La sensibilité victorienne favorisait la prolifération d'ornements d'inspiration organique. Ils se caractérisaient par un motif d'aspect gothique et des surfaces festonnées qui traduisaient non seulement une volonté d'hégémonie à travers l'éclectisme culturel mais visaient aussi l'exploit technique. Le sculpteur et historien William Tucker a écrit à propos de cette période : « La sculpture devint un art essentiellement tributaire du goût et de l'ambition des mécènes publics; la virtuosité et l'expertise du métier apparurent comme des conditions essentielles de la réussite artistique. »² En d'autres mots, une bonne partie de l'art et de la production architecturale du début du siècle fut le résultat des commandes d'une nouvelle classe de riches; en conséquence, elle reflète le plus souvent une sensibilité béotienne.

Durant les quatre années qui suivirent l'obtention de son baccalauréat en arts, Delva travailla comme apprenti-maçon et fut amené ainsi à participer à la restauration de l'Art Gallery de Nouvelle-Écosse. Ayant peu de temps à consacrer à la confection de ses propres œuvres, Delva concentra ses efforts dans l'acquisition d'une dextérité permettant de reproduire adéquatement les sculptures de pierre décoratives. En agissant ainsi, il devint un praticien au gré des circonstances de la vie et de la profession, partageant le sort de prédécesseurs aussi illustres que Rodin et Brancusi. Nous savons en effet que le premier a travaillé en tant qu'assistant-artisan pendant vingt ans et que le second est sorti de son atelier pour gagner sa vie principalement avec des commandes privées.

Les propositions sculpturales de Delva consistent en une recreation d'un sujet déjà interprété. Les copies effectuées dans le cadre de son apprentissage sont ici sublimes au service de la taille directe et de

la représentation associative. Par représentation associative, j'entends la capacité que possède l'objet sculptural d'attirer l'attention dans sa globalité, par opposition à la considération d'un élément isolé.

Le motif floral assimilé dans la mémoire est restitué avec une efficacité qui confirme le caractère spécifique du matériau-pierre tout en évitant l'ésotérisme. Il n'y a rien ici qui prétende au merveilleux.

Le discours narratif contenu dans les œuvres de Delva s'articule autour du passage du plan du sol à la verticalité. Il y a l'idée de colluvion contenue dans la base qui prend par ailleurs la forme d'une racine arrondie. Les segments verticaux de hauteurs variées portent la figure répétitive d'une feuille qui, d'une manière simple mais efficace, s'épanouit au faite des colonnes.

Ce paysage onduleux de colonnes et de pilastres en pierre dégage une impression d'étrangeté qui n'est pas sans rappeler les formations rocheuses érodées des abominables - et pourtant exotiques - bad lands. Ces sentinelles portent l'empreinte du temps; elles apparaissent comme des créatures monolithiques issues d'un terrain dévasté, transformé à maintes reprises au fil des ans. Leurs lignes très pures leur confèrent un aspect aimable; un relent de mystère subsiste cependant, qui inquiète le spectateur.

À l'encontre des créations du désert, les composantes autonomes des sculptures de Delva utilisent le langage de l'intentionnalité humaine. En définitive, leur but est d'informer. C'est à travers cette révélation que les principales fonctions de l'œuvre deviennent évidentes, d'une manière exotérique. Chacune des colonnes comporte un recto et un verso bien délimités. De face, elle se présente en trois sections étagées : la racine en forme de boule, le fût intermédiaire et la flamme/fleur au sommet. La configuration arrière résulte du procédé d'extraction de la pierre. Cette surface présente un certain nombre de déchiquetures horizontales en demicercles à des intervalles de deux pieds approximativement, sur toute la longueur. Le procédé de

cassage conserve les trous de la foreuse, lesquels sont chargés d'explosifs afin de séparer le bloc du rocher. Nous pouvons lire deux histoires distinctes mais interliées, à l'image du passé. L'évidence de la provenance du matériau à l'état brut revêt autant d'importance que l'évidence de la source d'inspiration du sujet interprété. Le roc porte les traces - l'histoire - de son exhumation tandis que le "visage" de la sculpture est porteur d'une série de symboles qui en font un support didactique. L'installation de Delva vise à représenter les ornements du patriarcat moderniste, ornements que l'on en vint à considérer comme suspects.

Ces objets emblématiques sont rassemblés ici dépourvus de leur fonction architecturale et soumis de très près à notre examen. L'approche sculpturale adoptée par Delva teinte d'ironie l'autorité hiérarchique qu'ils véhiculaient autrefois. La précarité de ces objets "dévies" se trouve accentuée par l'importante et indispensable base hémisphérique en forme de racine. Ils sont par conséquent perçus comme des corps étrangers dans un environnement temporel. Comme l'indique le titre de l'exposition, de tels artefacts sont le produit d'une intelligence et d'une culture. Leur intention originelle était de favoriser le processus de sublimation à travers le véhicule familier de l'allégorie. La nature était considérée sous un angle critique : une puissance devant être canalisée au service du domaine patriarcal. Les hommes et les femmes n'échappaient pas à la règle instituée.

Ces douze apôtres de la modernité ne sont archaïques qu'en apparence. S'ils ne recèlent plus aucune force de persuasion, nous devrions alors pouvoir en dire autant du lieu construit qui les accueille. En cette ère de postmodernisme où abondent les prétentions à la révélation et à la déconstruction, nous avons peut-être besoin plus que jamais d'examiner ce qui émerge des décombres. Les monuments de Delva sont des exemples éclairants. ♦

Traduction : Clément Fontaine

Thierry Delva, Partial view of the installation, 1990. All works are sandstone. Mount Saint Vincent University Art Gallery, Halifax. Photo: Steve Farmer.