

Sculpture Toronto

Gil McElroy and Sarah Duchesne Fisette

Number 68, Summer 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8983ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

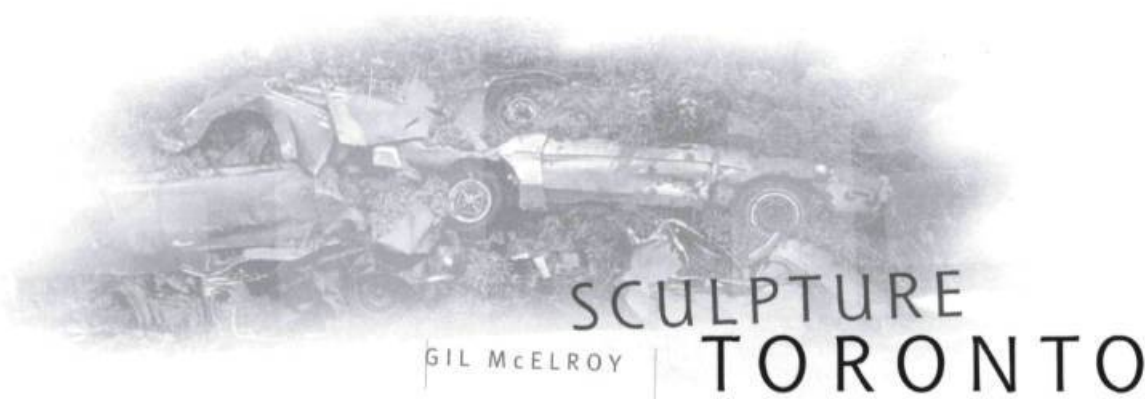
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

McElroy, G. & Duchesne Fisette, S. (2004). Sculpture Toronto. *Espace Sculpture*, (68), 5–13.



GIL MCELROY

SCULPTURE
TORONTO

L'être humain a un besoin inné d'organiser le monde, d'inventorier et de classer les choses selon des catégories qui lui sont propres. Qu'il s'agisse de la classification de galaxies ou de micro-organismes, de tels schémas nous aident assurément à mieux saisir l'univers qui nous entoure.

Il arrive toutefois qu'une telle « pulsion » taxinomique devienne un obstacle en instaurant des liens qui sont fondés sur un manque, voire une absence totale d'évidence sur le plan des données. Cela est particulièrement notable lorsqu'on fait intervenir le terme « d'école » pour parler d'un groupe d'artistes ayant en commun une certaine proximité, que ce soit aux niveaux esthétique, temporel ou géographique. En poésie, je pense spontanément à ce qu'on nomme l'« École de New York » pour désigner un groupe de poètes (dont John Ashbery, Kenneth Koch, Frank O'Hara et James Schuyler) ayant vécu à New York dans les années cinquante — de fait, ils côtoyaient aussi des intellectuels et plusieurs artistes majeurs en arts visuels qui étaient au sommet de leur art au cours de cette époque des plus fertiles. Ainsi, malgré les disparités de leur travail, ces poètes sont regroupés pour toujours sous cette étiquette aléatoire qui n'a pas de réel fondement.

Devant rédiger un texte sur la présence de la sculpture à Toronto, j'ai opté pour une certaine vigilance face à cette tendance à tout classer puisque de telles généralisations sur l'état de la sculpture ne sont nullement nécessaires. Ce qui se fait ici, dans la plus grande ville canadienne, correspond tout bonnement au ratio 1/1, soit la correspondance directe qui existe entre un artiste et son travail. Rien de plus, rien de moins...

Invité par la revue *Espace* à superviser ce dossier, j'ai choisi de situer le propos dans et en dehors de la ville de Toronto, assuré que ce qui s'y passe se répercute également aux niveaux régional, national et international — et vice versa. Peut-être serait-il utile d'envisager la Ville reine comme un « émetteur » déversant son énergie vers l'extérieur et, toujours dans cette veine métaphorique, de considérer qu'elle est aussi un « récepteur » qui accueille et diffuse ce qu'elle reçoit d'ailleurs. Ceci devrait être une évidence, mais malheureusement nous avons parfois tendance à l'oublier et à croire que ce qui se manifeste ici ne fonctionne qu'unilatéralement — la ville étant perçue alors comme un simple « transmetteur » d'activités artistiques.

Nous mettrons l'accent dans ce dossier sur le travail de deux sculpteurs : Badanna Zack, qui fut longtemps l'une des figures marquantes sur la scène artistique torontoise, et Walter Redinger, qui s'est distancié de la ville tout en poursuivant avec elle des liens durables et utiles — on le découvre ici dans une entrevue avec l'écrivain et commissaire mont-réalais John K. Grande. On abordera également le Toronto Sculpture Garden et le Tree Museum. Leur approche de la sculpture résume bien la relation entre Toronto et ses alentours — qu'on pourrait définir par une autre métaphore, celle de l'import/export (correspondant à celle de l'émetteur/récepteur signalée plus haut).

C'est avec cette notion d'import/export que nous débutons ce texte en empruntant une voie qui, ayant pour point de départ Toronto, se

As a species, we humans have an innate need to taxonomize the world, to classify and organize things according to categories of our own invention. From the classification of galaxies to the smallest of organisms, such schemes do wonders toward making our world just a little more comprehensible.

Sometimes, however, such a taxonomic impulse is more of a hindrance, creating relationships based on the scantiest of evidence, or where, in fact, none exists at all. This is particularly the case when applying the term "school" to, say, the activities of a group of artists who just happen to have some form of aesthetic, temporal, or even geographic proximity in common. As a poet, I think first of the «New York School» designation applied to a group of poets — John Ashbery, Kenneth Koch, Frank O'Hara and James Schuyler amongst them — who had the occasion to live in New York City in the 1950s (indeed, rubbing intellectual elbows with a number of major visual artists who came of age in that same fertile period) and who, despite the dissimilarities of their work, will be forever linked under a chaffing rubric with little useful truth to it.

So in thinking and writing about sculpture in Toronto, it will do us well to steer clear of far-reaching taxonomizing tendencies. No such broad generalizations about the sculptural state of the art is necessary. What is practised, here in Canada's largest city, is, of course, all very much a part of that 1:1 ratio that denotes a direct correspondence between an artist and his or her work. Nothing more or less is required.

In guest-editing this special issue of *Espace*, I've chosen to dip into and out of Hogtown, mindful that while what happens in the city echoes and resounds regionally, nationally and internationally, things do work the other way around as well. Maybe it would be useful to picture Toronto as a kind of transmitter radiating its energy out, and in the same metaphorical vein, to then consider that it is also a receiver, gathering and amplifying signals it picks up from elsewhere. That should be a self-evident truth, but, alas, we sometimes forget and lapse into thinking of what happens here as a one way thing — the city as strictly a transmitter of things artistic.

So there is a focus, here, on the work of two sculptors, one — Badanna Zack — who has long been a major artistic presence in the city, and another — Walter Redinger — who has kept the city at a kind of arm's length and yet who has, at the same time, forged long-standing and career-shaping relationships with it. He is heard, here, in conversation with Montreal writer and curator John K. Grande. And finally there is also, in this issue, a profile of the Toronto Sculpture Garden and the Tree Museum, two sculptural venues that, together, epitomize a relationship between Toronto and its environs, summed up with the use of yet another metaphor (and a variation on the electromagnetic one above): import/export.

It is with the latter that we begin, tracing a path that winds its way in and out of Toronto, finds urban respite with the work of Badanna Zack, and finally ends just beyond the city once again, where Walter Redinger's work brings us to ground.

dirige vers l'extérieur, avec un relais sur les œuvres de Badanna Zack, pour se terminer de nouveau un peu en dehors de la ville chez Walter Redinger.

TORONTO SCULPTURE GARDEN ET TREE MUSEUM

Décidons, d'entrée de jeu, de recourir à un modèle issu du commerce, du monde des affaires, et de l'utiliser pour décrire le *modus operandi* de ces institutions que sont le Toronto Sculpture Garden et le Tree Museum. Je reprends la métaphore de l'import/export car elle me permet d'établir un dénominateur commun pour parler des réalisations et des activités de ces deux lieux situés à l'intérieur et à l'extérieur de Toronto — où la sculpture est devenue « publique » de manières fort différentes.

Le TSG jouit d'une plus grande notoriété car il est désormais reconnu comme un lieu d'expositions bi-annuelles de sculptures au centre-ville de Toronto. Quant au Tree Museum, il a délaissé l'environnement urbain et a choisi de s'installer sur un terrain au cœur du bouclier canadien et d'en faire son *ground zero* de la sculpture. En fait, les deux institutions présentent des différences qui ne sont que superficielles puisque l'une et l'autre sont plutôt, pour recourir de nouveau à une métaphore, les deux faces d'une même pièce — cette pièce étant, bien entendu, la ville de Toronto et son environnement urbain comme lieu d'actions et de réactions artistiques. Empruntons une autre métaphore et disons qu'il existe à la limite une sorte d'esthétique du « passe ou crève » dans ces deux sites : d'une part, l'approche artistique de la nature est importée dans un espace hautement urbain comme pour le faire émerger de l'univers de béton et d'acier ; d'autre part, une vision urbaine du fait esthétique est exportée vers la campagne pour montrer comment les choses se déroulent dans la grande ville.

Pour commencer, il convient de souligner quelques aspects historiques. Le TSG doit son existence au mécène Louis Odette qui travaille depuis longtemps à défendre la sculpture publique. Lors d'un voyage à Rome en 1974, il visite un jardin de sculptures adjacent à un restaurant situé en périphérie de la ville. Il est alors si impressionné que, de retour au pays, il amorce les premières démarches pour aménager un endroit similaire à Toronto et ce, avec l'aide de la municipalité qui voit désormais à la bonne marche et au maintien du lieu comme parc urbain. Situé rue King Est au cœur du centre-ville, tout près de la cathédrale St. James, le site est un ancien terrain de stationnement en activité depuis 1938. Il a été transformé en une minuscule oasis de verdure où l'on peut voir de la sculpture publique au beau milieu de la cité. Inauguré en septembre 1981, il est dirigé depuis plusieurs années par Rina Greer, une consultante en art. Les expositions bi-annuelles sont choisies par un comité comprenant des artistes en arts visuels, des commissaires et des personnes œuvrant dans des disciplines connexes.

Le Tree Museum est une institution plus récente. Il est situé à 175 km au nord de Toronto près de la ville de Gravenhurst, au bout d'une route de terre de 2 km sur un terrain de 200 acres appartenant au Mentor College, une école privée de Mississauga. Du point de vue de l'administration et de la conservation, le musée a vu le jour à Toronto en 1997 lorsque des artistes se sont regroupés et ont réussi à obtenir un terrain pour présenter des installations *in situ* — la première exposition présentait trois œuvres réalisées en 1998. Chaque année depuis lors, on montre de nouvelles œuvres dans le cadre d'expositions mises sur pied par différents conservateurs. Ce sont les artistes Anne O'Callaghan et E. J. Lightman qui voient à son bon fonctionnement.

IMPORT/EXPORT: FRAMING THE TORONTO SCULPTURE GARDEN AND THE TREE MUSEUM

Just for the sake of argument, let us claim for art a model that is part of the realm of business and commerce, and use it by way of a descriptive frame for the activities in which two Toronto-based institutions do their thing. I refer to the idea of "import/export," and I mean to employ it here as a metaphor in establishing common ground for a discussion about the quite separate doings and accomplishments in two places within and without of Toronto — places where sculpture has gone public in very different ways: the Toronto Sculpture Garden (TSG) and the Tree Museum.

The former has the greater name recognition, in large part due to its well-established presence as an ongoing place of twice-yearly exhibitions of sculptural work smack dab in heart of downtown Toronto. The latter, on the other hand, has forgone the urban and even suburban environment and chosen, instead, to engage a small spot of land out in the heart of the Canadian Shield as its sculptural Ground Zero. While the dissimilarities between the activities of the two are the more superficially obvious factors at work, in fact the TSG and the Tree Museum are really, to head into other metaphorical territory, two sides of the proverbial coin. That «coin» would, of course, be the city of Toronto itself and its urban environment as a point of artistic action and reaction. To push yet another metaphor to the limits of comprehensibility, there is a form of aesthetic "fight or flee" practised at both these sites, where a) some artistic take on nature is imported into a highly urban setting so as to aesthetically duke it out with the contextualizing concrete and steel environment, or b) an urbane vision of things aesthetic is exported out to the country to show how things are done back in the big city.

To begin, some history and background need be outlined. The TSG owes its very existence to art patron Louis Odette and his long-standing commitment to the cause of public sculpture. During a trip to Rome in 1974, he visited a sculpture garden situated adjacent to a restaurant on the outskirts of the city and was so taken with the experience, that upon his return to Canada he initiated steps to establish something similar in Toronto. With the direct involvement of the municipal government (which now oversees and maintains the TSG as a city park), a site — a parking lot that had been in use since 1938 — was eventually located on King Street East in the downtown core, just opposite St. James Cathedral. It was transformed into a tiny green oasis in the core of the city where public

LIZ MAGOR, *Messenger*, 1996. Chalet en bois rond, végétaux, dallage, matériaux divers / Log cabin, bushes, flagstone, mixed media. Cabin dimensions: 3.65 x 5.2 x 3.65 m. Photo: Isaac Applebaum.





ANNE O'CALLAGHAN,
Relic of Memory 1,
1998. Welded steel
table. 76,2 x 244 x
81,2 cm. Photo :
Isaac Applebaum.

BADANNA ZACK,
Alphabets Blocks,
1999. Matériaux
mixtes, dimensions
variables / Mixed
media, variable
dimensions.
Photo : Dean
Goodwin.



Ainsi, malgré des différences apparentes laissant croire qu'il y a très peu de corrélations entre les deux institutions, le TSG et le Tree Museum offrent une similitude fondamentale : ils ont tous deux été construits de « toutes pièces », dira-t-on. Alors que le TSG est maintenant un agréable espace vert avec des arbres, une fontaine et des bancs qui entourent les œuvres exposées, l'histoire « naturelle » du site dérive du stationnement qui se trouvait à l'arrière d'un édifice commercial possédant une devanture en verre et en fer — le Oak Hall construit en 1893. De même, le Tree Museum, malgré son côté « naturel » (arbres, pierres du bouclier précambrien, marécages, maringouins, mouches noires et autres variétés de la flore et de la faune), est en fait le mélange d'une forêt de deuxième et troisième générations qui a poussé là depuis les XIX^e et XX^e siècles. Une forêt apparue après les coupes qui ont fait disparaître ce qui poussait à l'origine ; une forêt qui, aujourd'hui, est encerclée et envahie par un aménagement paysager très « remodelé » et ce, pour satisfaire au goût des villageois et des propriétaires qui habitent de petites maisons de campagne, ceux-ci préférant une nature aseptisée et propre où... rien ne dépasse. C'est maintenant le domaine des cottages où la nature sauvage n'a plus sa place.

La manière dont les artistes ont abordé la sculpture dans le contexte particulier de ces deux sites questionne l'importance que nous accordons à la nature dans un environnement très médiatisé sur le plan technologique (le côté import des choses), et la place des objets « fabriqués » au sein de ces vestiges issus de ce qu'on croit être aujourd'hui la nature (export).

Débutons avec la plus récente présentation du Toronto Sculpture Garden qui servira d'exemple à l'aspect « importation » : *Double Storey* (2003) de Ilan Sandler. Une œuvre forte sur le plan esthétique même si, de prime abord, elle ressemble à une énorme chaise pliante de jardin — une chaise bon marché produite en série, munie d'un cadre d'aluminium et de sangles de nylon pour le siège et le dossier. On aurait pu croire au départ que la sculpture ne pouvait que commémorer, incarner une sorte de rencontre de premier niveau avec ce type de mobilier que l'on trouve sur les balcons ou dans n'importe quelle cour arrière joliment aménagée, mais il faut reconnaître, pour être juste, que l'œuvre va beaucoup plus loin.

Messenger (1997) de Liz Magor est une puissante évocation de la (fausse) perception de la nature sauvage inscrite dans l'inconscient collectif des Canadiens — que ce soit Susanna Moodie travaillant à la dure dans les buissons ou Tom Thompson, ou un autre membre du Groupe des Sept peignant sa propre vision du paysage. L'œuvre consiste en un petit chalet en bois rond et un paysage qui ressemble à une forêt boréale, le tout installé ici même au cœur du tissu urbain. Les incongruités et les juxtapositions discordantes font partie du travail de Magor et au-delà de son côté bizarre, *Messenger* laisse entrevoir que certaines des relations primordiales qu'inconsciemment nous assumons comme étant vraies ne le sont peut-être pas. « Il est bien possible, écrit Magor dans un communiqué, qu'en ville nos voisins ne soient plus uniquement

sculpture could be located, officially opening in September of 1981 as the Toronto Sculpture Garden. Rina Greer, an arts consultant, is the TSG's long-time director. The twice-yearly exhibitions mounted in the TSG are selected by an Art Advisory Board comprised of visual artists, curators and others working in related disciplines.

The Tree Museum is more recent in origin. Physically and geographically, it is located about 160 kilometres north of Toronto, near the town Gravenhurst, Ontario, at the end of a rough, two kilometre-long dirt road, on a 200-acre piece of property that is owned by Mentor College, a private school in Mississauga. Curatorially and administratively, however, it finds its home in Toronto where, back in 1997, a collective of artists formally banded together and gained access to the northern property as a location for site-specific installations. The first exhibition, consisting of three separate works, was mounted in 1998, and each year since has seen new works installed as part of curatorially-driven exhibitions. Artists Anne O'Callaghan and E.J. Lightman oversee it all.

Now, the thing about both the TSG and the Tree Museum is that, despite all the apparent differences that would suggest little by way of inter-relatedness, they actually have a central and fundamental similarity: they are both constructs — fabrications, if you will. While the TSG is now a pleasant green space with trees, artificial fountain and benches that frame the work shown there, the site's "natural" history traces itself, in part, through its extended life as a parking lot back to a glass and cast iron-fronted commercial building — Oak Hall, by name — built on that spot in 1893. And the Tree Museum, for all its apparently overt naturalness (trees, rocky outcroppings of the Pre-Cambrian Shield, wetlands, mosquitoes, blackflies, and other assorted flora and fauna), is in fact a place of mixed second and third growth forest grown up since nineteenth and twentieth century logging operations swept away what originally stood here, and which is, in any event, a place now encircled and encroached upon by a landscape increasingly remodelled to suit the tastes of upscale cottagers and vacationers who prefer their nature well-manicured and polite, lacking in tooth and claw. This is Cottage Country, now. Nature need not apply.

How artists have gone about sculpturally working within the contextualizing frames provided by both these sites speaks to the issue of the roles we conceive for the natural world within a largely technologically mediated environment (the import side of things), and the role and place of artefactual products within the remnants of what passes, today, for nature (export).

By way of examples, I would start with the Toronto Sculpture Garden, and its most recent exhibition, which, it could be argued, exemplifies the "import" side of the argument: Ilan Sandler's *Double Storey* (2003). With its superficial (albeit, aesthetically vigorous and challenging) resemblance to an enormously oversized folding lawn chair — the inexpensive, mass-produced thing of tubular aluminum framework and woven nylon webbing forming a seat and back —, Sandler's sculpture could do no less than commemorate and even epitomize a kind of

une simple nuisance comme autrefois, mais qu'ils se soient "multipliés", telle une faune agressive et envahissante. » Peut-être...

C'est aussi en 1997 que James Carl est venu bouleverser les attentes et les règles que l'on associe habituellement aux aménagements paysagers et au jardinage : par exemple, qu'un parc doit nécessairement présenter des éléments qui incorporent de l'eau, comme une fontaine ou un étang. Sa « fontaine » consistait en neuf distributeurs automatiques où l'on vendait (vous l'aurez deviné) de... l'eau embouteillée — un geste qui déborde la dimension quelque peu triviale que pouvait revêtir l'intrusion d'une telle œuvre dans un jardin. Carl, au contraire, a placé les appareils côte à côte de sorte qu'ils forment un arc élégant à travers le Toronto Sculpture Garden. En outre, il a remplacé le panneau publicitaire qui orne le devant des machines par une photographie qui, combinée avec les autres, présentait une image démultipliée des chutes du Niagara — la courbe des chutes rappelant celle de l'arc. L'œuvre articule avec brio les parentés qui existent entre la technologie, l'univers de la publicité et un site naturel. Par-delà la dimension esthétique sophistiquée, il y a dans cette installation une vague allusion à quelque chose d'essentiel. On y perçoit qu'en dépit du cynisme social et culturel qui nous entoure, la force impressionnante de la Nature — en l'occurrence les chutes du Niagara — peut encore susciter en nous respect et humilité. Que nous pouvons encore, comme cela m'est arrivé, être transporté par de tels phénomènes.

Mais revenons en 1991. Avec *Stray Plow*, Brian Scott a métamorphosé la petite parcelle de terrain du TSG en aménageant une succession de buttes gazonnées, comme des vagues ondulantes rappelant le sillage d'une embarcation — une barque en aluminium est posée à l'une des extrémités du lieu, une sorte de bateau de pêche indéfinissable muni d'un vieux moteur hors-bord défraîchi. L'intérieur du bateau servait à recueillir l'eau et devenait, si l'on veut, un lac artificiel. Un renversement de situation qui n'était pas particulièrement habile et plutôt attendu, mais l'important ici est qu'il permettait à l'artiste de montrer la concrétisation d'un instant immatériel, la cristallisation d'un moment éphémère, l'assujettissement du temps à l'espace, et l'« urbanisation » d'un événement non urbain.

Plus au nord, au Tree Museum, c'est la nature elle-même qui tient lieu de contexte, de cadre pour notre expérience et notre compréhension des installations insérées dans le paysage. Avec *Outpost* (2003), qui fut présentée à la récente exposition de groupe *Shelter Inside-Out*, Francesca Vivenza a introduit un « artefact » dans la nature, là où l'on trouve rarement les angles droits et les lignes nettes et précises qui sont l'apanage de l'objet « fabriqué ». Ainsi, au milieu des formes complexes qui se retrouvent dans la nature, Vivenza a placé de façon minimale un objet « sculpté » qui ressemble à un tremplin de plongeon. Deux pièces rectangulaires en bois, peintes en bleu, sont juxtaposées et s'avancent de manière incongrue au-dessus d'un rocher surplombant un marécage. Assurément hors-contexte — et à l'instar de la dalle de pierre dans le film de Stanley Kubrick, *L'odyssée de l'espace*, qui critique certains aspects de l'évolution anarchique du développement de l'intelligence humaine —, *Outpost* s'immisce trop brutalement dans l'histoire naturelle et l'écologie menacée du lieu, que ce soit sur le plan esthétique ou autres.

Alors que l'intervention de Vivenza empiète sur les formes complexes que l'on trouve dans la nature, Anne O'Callaghan, au contraire, avec *Relic of Memory I* (1998), présente de façon judicieuse quelques-uns des aspects qui caractérisent l'intervention « artefactuelle ». L'œuvre regroupe deux composants distincts, tous deux représentant des éléments clés de cette culture de l'empiètement. Travaillant avec de l'acier, O'Callaghan s'est concentrée sur l'essentiel en façonnant simplement le contour de deux objets : les structures d'arches se dressant sur un terre-plein. L'objet fait penser à une sorte d'habitation, que ce soit l'aspect éphémère d'une tente ou les élégantes lignes votives d'un bâtiment. À proximité, elle a placé une longue table, basse et rectangulaire, également en acier soudé, munie d'inscriptions sur les côtés faisant référence aux habitants de la région aujourd'hui disparus : « Huron — Hatherly — Ruttan » sur l'une des surfaces et, sur l'autre, des textes poétiques sur l'histoire du lieu « Petrified Wood — Dead

cheap and easy urban encounter with something remotely akin to nature available in pretty much any backyard or on any apartment balcony (though, to give it full credit, the piece accomplished substantially more).

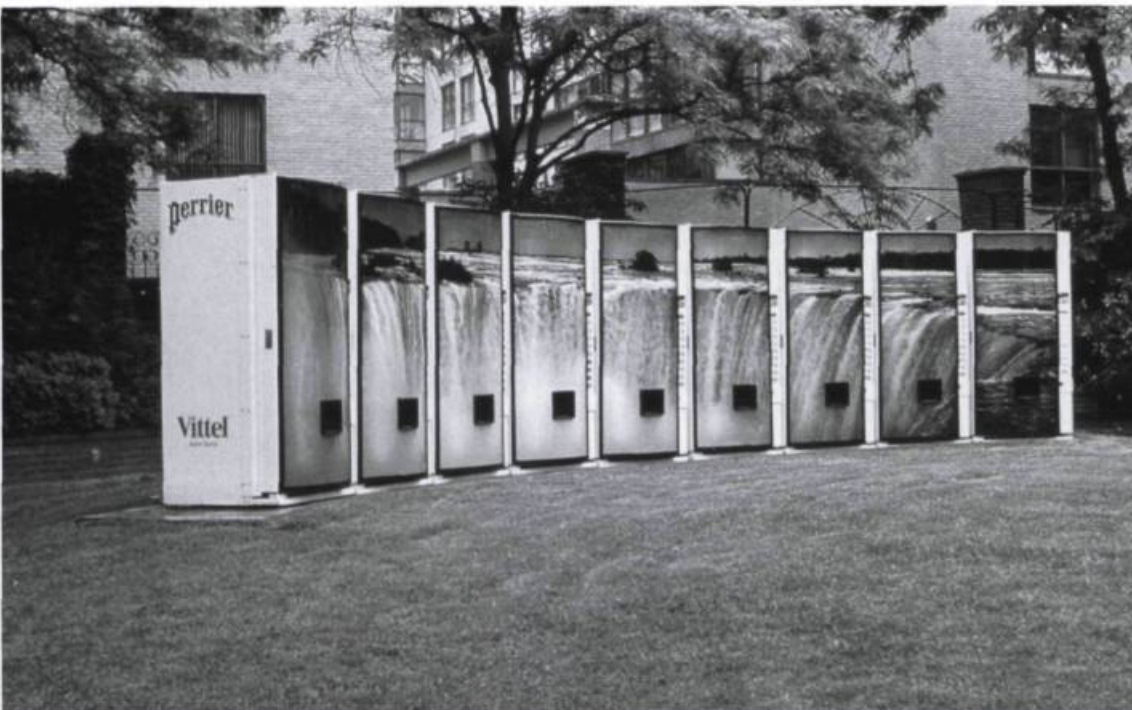
Back in 1997, Liz Magor's *Messenger* comprised a hard-hitting evocation of our (mis)perceptions of the place of the wilderness in Canadian mythmaking — Susanna Moodie roughing it in the bush, even Tom Thompson or members of the Group of Seven shaping a painterly vision of it all — courtesy the installation of a small, rustic log cabin and an encompassing landscape of something akin to a boreal forest, all set down right here in the urban heartland. Incongruity and jarring juxtapositions couldn't help but be a huge part of Magor's work, but beyond its fish-out-of-water aspect, *Messenger* carried within it the possibility that some of the figure-ground relationship we unconsciously assume to be true are perhaps, inversely so. "Maybe our city neighbours have exceeded the simple nuisance they once were," Magor writes in her artist statement, "escalating into dangerous forms of fauna." Maybe.

In 1997 as well, James Carl's *Fountain* messed about with landscaping and gardening conventions and expectations — i.e., that an urban garden simply must have some feature incorporating water (a fountain, a pond, etc.) — through an installation of nine vending machines selling (you guessed it) bottled water. But there is more here than merely the triviality of artistically riffing on a gardening conceit. Arranging the machines butted up against one another so as to form a graceful and continuous arc of vending technology across the TSG lawn, Carl replaced the usual advertisement on the front panel of each with a photographic panel that, combined with the others, visually spelled out a single image of the cascading waters of Niagara Falls (and mirrored its curving form). The articulation of the kinships between technology, advertising, and a natural wonder long since co-opted to power the former and hawk for the latter is smartly rendered. But beneath the sophistication of the aesthetic argument, there is in *Fountain* a faint articulation of something primal. It is a barely seismic blip of recognition that, despite the mercenary social and cultural cynicism that envelopes us, the awesome eloquence of Nature — in this instance, Niagara Falls — can still humble and awe us. We can, as it turns out, still be moved by such things.

Back in 1991, Brian Scott's *Stray Plow* reworked the tiny little plot of TSG lawn as an undulating series of grassy ridges or waves, an earthy wake apparently emanating from behind a small aluminum motorboat (your basic nondescript fishing boat complete with requisitely decrepit old outboard motor) set in place at one end of the space. The interior of the boat itself was utilized as a water container — an artificial lake, if you will —, and while the reversal of roles was mildly clever (albeit, one not entirely unexpected), it was Scott's very materialization of an immaterial instant in time that mattered here — the coagulation of an ephemeral moment, the subjugation of time to space, and the very urbanization of a non-urban event.

Up north at the Tree Museum, it is natural history that assumes the contextualizing role, providing, here, the framework for our experience and understanding of the sculptural installations left strewn across this landscape. Francesca Vivenza's *Outpost* (2003), a part of the recent group exhibition *Shelter Inside-Out*, invokes the power of our artefactual intrusion into a natural world that is, for the most part, decidedly lacking in right angles and the kind of clean, simple lines that all too commonly denote the made thing, the artefact. So here, amidst the raw, complex shapes of nature, Vivenza has inserted a minimalistically spare and understated sculptural object that, for all the world, resembles a diving board. Two overlapping rectangular pieces of painted blue wood jut incongruously from atop an outcrop of rock, out and over a small wetland area. Out of place, to be sure, and, like the smooth-sided rectangular stone slab of director Stanley Kubrick's film *2001: A Space Odyssey* that inserts itself at critical junctures of the messy evolutionary development of human intelligence, *Outpost*, too, uneasily intrudes — aesthetically and otherwise — into the natural history and compromised ecology of this place.

Where Vivenza's sculptural minimalism impinges upon the complex forms of nature with a subtle either/or kind of aesthetic argument,



JAMES CARL, *fountain*, 1997. Distributeurs automatiques / Vending machines. 183 x 76.2 x 83.8 cm. Photo: James Carl.

BRIAN SCOTT, *Stray Plow*, 1991. Aluminium, acier inoxydable, bois, moteur, terre / Aluminum, stainless steel, wood, motor, topsoil. 122 x 1920 x 1219 cm. Photo: Brian Scott.

Lava—Cooling Star—Incarcerated Ghosts».

Parmi les œuvres présentées sur le terrain du Tree Museum, *A Mound of Cars* (1998) de Badanna Zack expose ouvertement la tension qui existe entre les univers naturel et *artefactuel*, et comment le second forge le premier — pour dire les choses rapidement. Zack a rassemblé des carcasses d'autos trouvées çà et là sur le site, les a empilées pour en faire un monticule et a ensuite recouvert le tout avec de la terre et de l'herbe, laissant un côté dégagé permettant de voir une coupe longitudinale de l'intérieur plutôt... déprimant. Mais il y a aussi un certain optimisme dans cet amoncellement de technologies « mortes » et à demi enfouies, qui rejoint la deuxième loi de la thermodynamique : l'entropie — la règle universelle selon laquelle toute chose doit se détériorer et se décomposer. Donc cet amas de ferraille, il disparaîtra lui aussi à long terme, il finira par se désagréger, du moins en grande partie, et revenir à ses éléments premiers, toute chose éventuellement retournant à ses origines.

Est-ce là un exemple de la nature qui nous entoure aujourd'hui, édifiée sur des tas de déchets, de détritiques rejetés par notre civilisation ? Voilà la réflexion élaborée par Zack ici, mimant le fait que les sites d'enfouissement de nos villes sont remplis à capacité, puis recouverts

Anne O'Callaghan's *Relic of Memory I* (1998), by contrast, representationally sketches out some of the specifics of artefactual intervention. The work consists of two separate components, both based on key elements of the culture of human encroachment. Working with steel, O'Callaghan has wrought the merest outline of a more substantial thing: two skeletal pairs of arches held upright between a central ridgepole, an object that denotes some form of habitation, from, say, the possible ephemerality of a tent at one extreme, to the elegantly vaulted lines of a more permanent architectural form at the other. Nearby, she has situated a table — long, low, and rectangular — itself made of welded steel with text cut into its sides referencing some of the now-absent inhabitants of this area ("Huron—Hatherly—Ruttan") along one edge, and the poetics of its natural history ("Petrified Wood—Dead Lava—Cooling Star—Incarcerated Ghosts") along the other.

Of all the works located on the Tree Museum site, Badanna Zack's *A Mound of Cars* (1998) most overtly exhibits the tension that exists between natural and artefactual worlds, and how the latter inevitably trumps the former in the short term. Zack gathered a number of abandoned vehicles found scattered on the site, stacked them atop one another in a mound, and then covered the whole thing over with dirt and grasses, leaving one side open to reveal the depressing interior in cross-section. But there's some sense of optimism here, next to this half-buried heap of dead technology. It has to do with the second law of thermodynamics: entropy, the universal dictate that all things shall fall apart, shall decay. So in the long run, this mess too shall pass, this mound of artefactual rubbish will, for the most part, decay into its constituent elements, all things eventually returning from whence they came long ago.

So, is this now our landscape, one built upon a foundation of refuse, upon the waste, cast-offs and discards of civilization? It is very much a reflection of the real Zack has shaped here, mirroring the processes by which so many of the garbage dumps and fill sites of cities and towns are, when filled to capacity, capped off and transformed into green space — not "Nature," per-

haps, but maybe "nature": a close enough approximation to the real thing to make a lot of us feel just a little bit nearer to it. After all, these days who can afford the imported variety?

Which brings us back the long way round to the metaphor which started all of this. Of course, broad generalizations and assertions are made in this sketchy treatment of the sculptural occurrences at the TSG and the Tree Museum, the use of a (forgive me) taxonomic conceit to explicate certain figure/ground relationships. But neither institution has been nearly so rigidly programmatic in its curatorial thinking as to make normative the kind of approaches highlighted here. And though these are, nevertheless, very real trends and approaches of which I have written, consequent upon the kind of contextualizing frames that both sites necessarily provide, the true figures of these places exist only in the eyes of their beholders.

BADANNA ZACK: THINGS WITH FEATHERS

In 1995, we almost lost the Canada Council Art Bank, repository of the largest collection of Canadian art in the world. Its budget was decimated by Parliament, and its very existence consequently deemed unnecessary by the board of the Canada Council. Only by the proverbial skin of

et transformés en espaces verts — non plus la Nature avec un grand N, mais plutôt une « certaine » nature. Une approximation assez fidèle de la chose véritable, et qui fait que plusieurs d'entre nous se sentent un peu plus proches d'elle. Après tout, de nos jours, qui peut se payer le luxe d'importer une autre nature que celle-là ?

Ce propos nous ramène plus avant dans le texte, à notre métaphore du début qui est à l'origine de ce questionnement. Certes, il y a ici quelques généralisations et schématisations sur les approches de la sculpture prônées par le Toronto Sculpture Garden et le Tree Museum : le recours notamment au concept de taxinomie pour expliquer certaines relations entre les deux institutions. L'une et l'autre ont assurément une approche plus ouverte et plus variée en regard des expositions qui y sont proposées que ce qui a été avancé ici. Et bien que mon propos reste pertinent à maints égards quant à l'importance qui est accordée au contexte particulier des deux lieux, cette interprétation que j'en donne ne concerne que... celui qui regarde.

BADANNA ZACK : LA LÉGÈRETÉ DES CHOSES

En 1995, la Banque d'œuvres d'art du Canada, où est entreposée la plus grande collection au monde d'art canadien, a bien failli fermer ses portes. Son budget a été réduit par le gouvernement et, par conséquent, les membres du conseil d'administration du Conseil des Arts du Canada ont jugé que l'existence de la Banque n'était plus nécessaire. Elle fut sauvée de justesse et six ans se sont écoulés avant que de nouvelles œuvres ne soient achetées. Durant cette période, la Banque a subi une restructuration et un remaniement afin de devenir une entité autonome et financièrement indépendante. En 2001, alors que la Banque pouvait de nouveau se permettre l'acquisition de nouvelles pièces, elle fit l'achat de cinquante-quatre œuvres, dont certaines de l'artiste Badanna Zack, établie à Toronto.

Zack est une artiste canadienne chevronnée reconnue depuis longtemps pour son travail en sculpture. Née à Montréal, elle a étudié à l'Université McGill et à l'Université Concordia dans le domaine des sciences, de l'architecture et des arts visuels. Zack devient une figure majeure de la scène artistique torontoise dès son arrivée au début des années soixante-dix, après avoir complété une maîtrise en arts à la Rutgers University. Ses œuvres, qui ont été exposées d'un bout à l'autre du Canada, représentent depuis le milieu des années 1980 une quête morphologique approfondie du sens — esthétique et autres — que revêt tout artefact. Les artefacts sont des objets que l'être humain a fabriqués et dont il s'entoure pour l'aider et faciliter sa vie sur terre... ou tout simplement pour le divertir. Ces jouets, outils ou babioles astucieusement conçus ont une existence propre dans le tourbillon social et culturel toujours changeant qui nous entoure. Ils laissent derrière eux un sillage, une odeur unique, une trace, une marque... (à vous de choisir), qui sont au cœur des œuvres de Zack depuis ces vingt-cinq dernières années.

Il n'est pas vraiment étonnant qu'elle ait entrepris une exploration touchant la représentation, une exploration de la sculpture axée sur le réalisme. Bien que ses œuvres empruntent aux processus de reproduction et de duplication qui font partie d'une telle esthétique, les recherches de l'artiste concernent les objets qui nous sont chers, qui remplissent notre quotidien. Ces recherches prennent racine dans la compréhens-

its teeth did it survive. Six years would pass before it would again purchase new work, a period during which it was restructured and reworked as a financially independent entity capable of surviving on its own. In 2001, when the Art Bank returned to the active acquisition of art, 54 new pieces were purchased. Amongst them was work by Toronto-based artist Badanna Zack.

Zack is a senior Canadian artist whose aesthetic mark has long been sculptural. Montreal-born, she was formally educated there at both McGill and Concordia universities in the fields of science, architecture, and visual art. She has been a prominent figure in the Toronto art world since her arrival on the scene in the early 1970s after having spent time south of the border earning her MFA from Rutgers University. Widely shown throughout Canada, Zack's work since the mid-1980s has comprised a vigorous morphological enquiry into the significance — aesthetic and otherwise — of all things artefactual: those objects we construct and surround ourselves with so as to better aid and abet our very existence on this planet (or merely to amuse ourselves with); those cunningly designed toys, gadgets, tools that have taken on virtual lives of their own in the very midst of the social and cultural evolutionary swirl in which we are engulfed. These things leave behind an evidentiary wake — their own unique kinds of scent markings, spoor, trails of slime (take your metaphorical pick) — that goes straight to the heart of Zack's





BADANNA ZACK,
A Collection of Guns,
1995. Détail. Papier
mâché. Photo : Dean
Goodwin.

←
BADANNA ZACK,
A Collection of Ice
Skates, 1995. Détail.
Photo : Dean Goodwin.

sion et l'expérimentation d'un milieu par l'entremise de ses artefacts, soit tenter de comprendre quelle est la place de ces objets au sein de notre vie, ou plus exactement de comprendre quelle est notre place parmi tous ces objets.

Le lien que nous établissons ici remonte aux œuvres créées par Zack entre 1978 et 1983, plus précisément à la série d'installations intitulée *Space/Time Continuum* # 1, #2 et #3. La première et la deuxième œuvres sont reliées et comprennent respectivement les parties avant et arrière de cinq chevaux sculptés, représentés de façon réaliste, tête baissée, comme en train de brouter dans un champ. La particularité de ces œuvres est que la tête, le cou et les pattes avant pour la pièce numéro 1, ainsi que la croupe, la queue et les pattes arrière pour la pièce numéro 2, sont fixés aux murs, donnant l'impression qu'ils s'enfoncent ou émergent. La succession des cinq têtes débute par une tête et une partie du cou à l'une des extrémités et se termine par la moitié du corps d'un cheval à l'autre extrémité. La même chose est répétée sur un autre mur de la galerie, cette fois pour la moitié arrière des chevaux. Dans les deux cas, le niveau de pénétration et d'émergence du premier mur correspond inversement au niveau d'émergence et de pénétration de l'autre mur (c'est-à-dire que la plus petite partie du cheval sur un mur fait écho à la plus grande partie du cheval sur l'autre mur). On pense au déroulement d'un film.

La troisième œuvre de la série *Continuum*, qui concerne toujours la thématique de l'émergence/disparition séquentielle des choses (à l'intérieur ou à l'extérieur d'un mur), indique un nouveau départ pour Zack. Elle a délaissé le monde animal et opté pour celui des objets fabriqués. Au lieu du cheval, on y retrouve l'artefact qui résume le mieux notre relation/domination sur le monde : l'automobile. Dans une série composée de trois pièces distinctes, on peut voir l'arrière d'une Volkswagen Beetle de 1972 disparaître (ou émerger) progressivement de l'un des murs de la galerie. Reprenant le modèle antérieur de la perception séquentielle, le pare-brise et l'arrière du véhicule ne sont visibles que dans le premier élément de l'œuvre. Dans le troisième volet, seule reste visible une petite partie du véhicule, soit le phare arrière ainsi qu'un morceau de la plaque d'immatriculation et de l'aile, le reste ayant déjà disparu dans le mur. L'aspect sériel de l'œuvre rappelle le mouvement d'un objet dans l'espace et le temps — comme l'indique le titre. Zack met donc en scène un artefact pour qu'il soit perçu comme un *phénomène*, un *événement*.

work of the past twenty-five years.

Perhaps not surprisingly, it has been a representationally motivated exploration in which she had been engaged, one, however, that has nothing whatsoever to do with an invocation of, or an interest in, any narrow aesthetic having sculptural realism at its centre. While Zack's work gives a passing nod to the reproductive and duplicative processes that are part and parcel of such an aesthetic, her sculptural investigation of those dearly beloved things with which we fill our world is rooted in an interest in how, in the end, we find ourselves actually apprehending and experiencing a world that is artefactually mediated for us; how we come to an understanding of the place of things in our lives; or perhaps more accurately, how we attempt to understand our place within the world of things.

The line we are tracing here goes back at least as far as work Zack produced between 1978 and 1983, and specifically to a series of sculptural installations sequentially entitled *Space/Time Continuum* #1, #2, and

#3. The first and second were inter-related works, respectively comprising the fore and aft sections of a series of five sculptural horses, realistically depicted standing with heads lowered, browsing as if for ground forage in a field. The thing of it is, those front and end parts — a head, neck and forelegs in the former, back legs, rump, and tail in the latter — were set against walls so as to shape an experience of the work as actually penetrating into, or emanating from, such impermeable barriers. So from a wall, five horse heads protrude sequentially in a narratively progressive manner, from just a head and part of a neck at one end of the sequence, to half an entire horse's body at the other end. And from another gallery wall, it is likewise for the rear halves of the horses, the degree of penetration/emanation corresponding inversely to the degree of emanation/penetration at the other end of things (i.e. the smaller the one part of the horse on one wall, the larger its matching piece on the other). It's almost filmic in quality.

The third work in the entire *Continuum* series, while thematically sustaining the use of the sequential emergence (or disappearance) of things from out of (or into) the blankness and solidity of a wall, does make for a singular departure: Zack has shifted her focus away from the realm of creatures and, instead, set dead aim on the world of the artefactual. Instead of the horse there is, now, the artefact that perhaps best epitomizes our reworked relationship with (or domination of) the world: the automobile. In a sequence made up of three separate physical elements, we are given to see the rear end of a 1972 Volkswagen Beetle progressively disappearing into (or, of course, coming out of) a gallery wall. To follow the former version of sequentially seeing things, in the first element of the piece the rear windshield and entire back end of the car are initially visible, but by the third element only a small remnant of the form, comprising a rear tail-light and part of the license plate and fender, remains visible as the vehicle disappears into the wall. The sequential aspect of the work of course evokes the element of a thing's motion in space and through time (hence the title). Zack sets the stage for an artefact to be experienced phenomenally, as an event.

In 1981, Zack prefigured much of her recent work with a series of pieces that directly addressed the artefact in a morphological manner. *Beetlepelts* comprised a sequence of just that: pelts — fabric and plaster skins of an automobile (that Volkswagen Beetle, a version of which we last saw being consumed or spit out by a wall) that were exhibited

En 1981, Zack préfigure son travail actuel avec un ensemble de pièces qui abordent les artefacts de façon morphologique. *Beetlepelts* est une série de « peaux » faites d'étoffes et de plâtre représentant le contour d'une automobile — toujours une Volkswagen Beetle. Elles sont étalées sur le mur de la galerie comme ces peaux d'animaux qui sont la source de son inspiration. La représentation fait penser à l'image d'un camp de trappeurs où seraient tendues des peaux de castor sur les murs en bois rond. L'œuvre symbolise notre évolution sociologique et culturelle, notre passage du milieu rural au milieu urbain, de la forêt aux immeubles de verre et d'acier des grandes villes. Un parcours qui nous mène au mur d'une galerie aménagé de telle sorte qu'il évoque de manière troublante des trophées de chasse : la « peau » d'un objet, l'enveloppe d'un artefact vidé de tout ce qui, auparavant, le rendait utile ou important sur les plans social ou culturel.

Avec *Home Sweet Home* (1985), Zack a opté pour une œuvre *site specific*. C'est dans une maison délabrée du centre-ville de Toronto qu'elle a décidé de présenter l'installation, composée d'objets qui, selon elle, devaient normalement se trouver à l'intérieur de la maison lorsqu'elle était habitée : mobilier, commode de chambre à coucher, baignoire sur pieds, planche à repasser, portemanteau, piano droit, lessiveuse, etc. Les objets, grandeur nature, sont faits de plâtre et de tissus, et constituent des répliques « molles », déformées et affaissées d'authentiques objets. Ces répliques sont réalisées avec aussi peu de réalisme que possible, mais elles demeurent reconnaissables pour celui qui les voit dans son quotidien — avec l'idée évidente de confondre les spectateurs. Tout en faisant écho aux sculptures molles de Claes Oldenburg, ces œuvres pointent véritablement leur spécificité au lieu ; elles sont liées intimement à leur environnement et n'ont besoin d'aucune juxtaposition avec d'autres objets pour leur conférer une valeur esthétique.

Ce qui nous mène aux œuvres réalisées par Zack depuis la dernière décennie. Au cours de l'hiver 2003-2004, elle a exposé à la DeLeon White Gallery à Toronto le résultat de sa recherche des dix dernières années — une recherche toujours en cours sur l'état « artefactuel » des objets. *Cast Off II* comprend une série d'œuvres interreliées, chacune étant un multiple d'elle-même. Zack s'est alors tournée vers le papier mâché pour créer, avec grand soin, des installations d'objets qui illustrent des pôles extrêmes aux niveaux social et culturel, nos façons de faire des choix pour le meilleur ou pour le pire. D'un côté, on retrouve l'innocence des jeux de blocs pour enfants, de l'autre toute la méchanceté de la société symbolisée par le pistolet.

Parmi les pièces qui se situeraient du « bon » côté de la balance, il y a *A Collection of Ice Skates* (1995) comprenant des douzaines de patins de fantaisie et de patins à glace suspendus sur le mur par leurs lacets. Chaque patin est fabriqué de plusieurs couches de papier journal formant une réplique exacte, à l'échelle, de l'objet originel — en plus d'être creux comme de vrais patins. Les matériaux ici sont des pages de bandes dessinées, de mots croisés, de cartes météorologiques ainsi que des colonnes de la bourse et même des coupures de journaux hébreux. Chaque matériau est utilisé séparément et de manière spécifique pour créer une distinction significative entre les pièces. Par exemple, une paire de patins pour femme, suspendue par ses lacets blancs, est entièrement constituée de bandes de papier journal où sont imprimés des textes hébreux coupés/collés et reprenant la forme rythmique d'un poème. Il y a aussi les bottes à hauts talons — *A Collection of Cowboy Boots* (1996) — qui, elles, sont faites d'un amalgame de bandes dessinées dont celles de Betty et de Sally Forth, qui se moquent de la vie des femmes de la ville.

Toute cette production de Zack met l'accent sur la polarité des choses. D'une part, on trouve *Alphabet Blocks* (1999), un empilement de blocs géants pour enfants, en papier mâché, où l'on voit des lettres de l'alphabet, des animaux (rhinocéros, dinosaures, éléphants, etc.) et des artefacts (tel un parapluie) ; d'autre part, ce sont les armes à feu qui se trouvent à l'antipode. Les patins, bottes de cow-boy ainsi qu'une pièce composée de souliers et de formes à souliers (*A Collection of Shoes and Shoe Trees*, 1996) sont regroupés sur les différents murs, tandis que les blocs sont empilés joyeusement sur le sol. *A Collection of*

splayed out on gallery walls like the animal pelt of their inspiration. So, from a trapper's cabin with, say, beaver skins tacked to the log walls, the societal and cultural evolution from rural to urban, from forests of nature to the steel and glass towers of the city, logically leads us to a gallery wall adorned, in a disturbingly trophy-like way, with the "skin" of a made thing, the husk of an artefact emptied of whatever it was that made it socially useful or culturally important.

In *Home Sweet Home* (1985), Zack went site-specific. Inside a decrepit house in downtown Toronto, she situated a sculptural installation that comprised her take on the kind of objects that typically would have been found there when the place was lived in; furniture, bedroom dresser, claw-foot bathtub, ironing board, coat rack, upright piano, wringer washer... Zack's objects were 1:1 scale fabric and plaster "soft" replications of the real things, warped and drooping and with as little actual realism as could be achieved while still managing to wring out enough resemblance to the original to evoke our recognition of the thing as something we immediately know — all so as to best mess about with our viewerly experience of this place. While echoing the soft sculpture of Claes Oldenburg, Zack's pieces were insistent in their site-specificity, intimately connecting with their environment and not reliant on any absurd juxtaposition between object and its context for aesthetic shock value.

Which brings us to Zack's work of the last decade. At the DeLeon White Gallery in Toronto, in the winter of 2003/2004, she exhibited some of the results from the last ten years of her ongoing enquiry into the artefactual state of things. *Cast Offs II* comprises an interrelated series of pieces, each of which was effectively a multiple unto itself. Zack has turned to papier-mache to painstakingly create installations of objects that tell of our cultural and social extremes, of how we choose to provision our world for good or ill. At one end of this morphological scale lies the benign innocence of children's building blocks; at the other the societal malignancy that is the hand-gun.

The thing of it is, each of these works — say, for example, one that falls somewhere closer to the kinder, gentler end of the scale, like *A Collection of Ice Skates* (1995), dozens of pairs of papier-mache hockey and figure skates suspended by their laces on a wall in a large cluster — is charged by the materials of its making: newspaper. Every skate — from boot to blade and excepting the aforementioned laces — is fashioned out of collaged layers of newsprint that shape an exact 1:1 scale replication of an artefactual original (and they're hollow, too, just like the real thing). Pages of comics, crossword puzzles, weather maps, columns of stock market prices, and even clippings from Hebrew newspapers comprise the material of choice here. Zack uses each source material individually so that specific and meaningfully intentional distinctions occur; a high-topped pair of women's figure skates suspended from the wall by its white laces, for instance, is entirely made up of strips of newsprint imprinted with Hebrew text, cut and pasted together, shaping, at the very least, the artefactual rhythms of a visual poem. Or there is the pair of pointy high-heeled boots from *A Collection of Cowboy Boots* (1996), fabricated from the collaged pieces of a number of different comic strips that include Betty and Sally Forth, both, pointedly, featuring the lives of urban women as their primary focus of humour.

All of the work is, of course, contextualized with the aforementioned polarity of things. Forming one end is *Alphabet Blocks* (1999), a stack of oversized papier-mache children's building blocks showing, as do the real things, letters of the alphabets on some sides of the cube, and silhouettes of various animals (rhinos, dinosaurs, elephants, etc.) and artefacts (like an umbrella) on the others. But at the antipodal end of artefactual things, at another morphological extreme, there are the guns. Where the skates, cowboy boots, and even a work comprised of shoes and shoe trees (*A Collection of Shoes and Shoe Trees*, 1996) have been grouped together in friendly, social clusters on the wall, and the children's blocks in amicable stacks on the floor, Zack's *A Collection of Guns* (1998) exhibits an unsettling degree of rigidity and precision. Spanning the length of an entire gallery wall, eighteen 1:1 scale individual papier-mache handguns — all the old-fashioned, six-cylinder, rotary-barrel variety that are the signature of Western films — are arranged, barrels pointing to the left, in a single, long, meticulous line, each asocially set



BADANNA ZACK,
A Mound of Cars, 1998.
Terre, carcasses de
voitures / Earth, found
abandoned cars. 2,6 x
14 x 3,05 m. Photo: Isaac
Applebaum.

Guns (1998), par contre, est présentée avec précision et rigueur : dix-huit pistolets en papier mâché, grandeur nature — des pistolets démodés à six cylindres et à barillet rotatifs que l'on retrouve dans les westerns — sont alignés côte à côte sur toute la longueur du mur. Avec leurs barillet tous pointés vers la gauche, les armes sont agencées de façon méticuleuse, assez loin les unes des autres comme si leur proximité pouvait engendrer de graves conflits. Zack choisit ses matériaux avec minutie. Par exemple, une de ces pseudo-armes est faite de coupures de journaux hébreux, mais elle n'évoque en rien — contrairement aux patins sur le mur opposé — le plaisir esthétique ou la poésie. Ces armes ne renvoient pas au monde ludique ou à l'innocence de l'enfance, elles représentent au contraire la solitude de l'oppression, de la douleur et de la mort.

Par contre, tous ces objets (patins, souliers, blocs, pistolets) ne sont que des « coquilles » vides et creuses, de simples répliques des véritables artefacts de notre quotidien. Il ne faut les voir que comme des façades ou de faux décors de plateaux de tournage — pour reprendre le parallèle avec la qualité filmique des œuvres. Nous n'avons pas accès au cœur même des artefacts mais à des substitutions superficielles, à leur enveloppe externe et non à leur essence. Le titre, *Cast Offs*, ne renvoie pas seulement à la dimension jetable des artefacts, mais aussi à l'idée de mue (que l'on retrouve chez les animaux et, dans une certaine mesure, chez les humains) et de la transformation qui en découle.

Cast Offs appelle à une éventuelle transfiguration des choses, à la promesse — pour reprendre un propos biblique — de changer les épées en socs. Ce que la poétesse Emily Dickinson nomme « la légèreté des choses ».

L'espoir. ←

TRADUCTION : SARAH DUCHESNE FISETTE

apart from the other, as if there might be real trouble should they ever get together as a group. And of course Zack's choice of material matters in the most strategic of ways; one of these pseudo-weapons, for instance, is constructed of strips of newsprint from a Hebrew newspaper. Here, however, any vestigial implication of aesthetic pleasure — of poetry, even — that might have been carried over from the figure skates hanging on the wall opposite has been utterly rooted out. There is, of course, nothing remotely benign or friendly in these things Zack has made, for here we meet up with the lonely morphology of oppression, pain, and death.

But all these things — these skates, shoes, blocks, guns — are empty vessels. These are not the artefacts with which we equip our world, but are, rather, inadequate and hollow things — meagre simulacra of the real things. Alternatively, (and to evoke that filmic thing again), they can be regarded as facades, like the false fronts of buildings found on movie sets. Our encounters with them are not, in fact, engagements with the meat and potatoes of something truly artefactual, but are, instead, assignations with skin deep substitutes — encounters with the exterior husk, and not the deep tissue. Zack's titular choice (*Cast Offs*) resonates not only with the idea of the disposability inherent to the artefactual, but also with the idea of sloughing skin (an activity in which all animals, including the human, take part to more or less obvious degrees) and the concomitant transformation into something else.

With *Cast Offs*, then, Zack leaves us with the prospect of the transfiguration of things; with (to be biblical in my borrowings) the promise of swords beaten into ploughshares; with what poet Emily Dickinson called "the thing with feathers."

Hope. ←