

**Tom Dean, *Untitled***  
**[Forty-four cast plaster babies]**  
**Tom Dean, *Sans titre***  
**[Quarante-quatre poupons de plâtre]**

Rita Risser

---

Number 25, Fall 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10120ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Risser, R. (1993). Tom Dean, *Untitled*: [Forty-four cast plaster babies] / Tom Dean, *Sans titre* : [Quarante-quatre poupons de plâtre]. *Espace Sculpture*, (25), 37-38.

# TOM DEAN

*Untitled*

[ Forty-four Cast  
Plaster Babies ]

With the simple fact of number, a portrait of baby begins. Receiving and uncrating forty-four life-size babies, and then placing the work in the gallery, several times picking up and carrying each nameless baby to a new location, demands attention. To view the work equally requires an accounting. The portrait, then, begins as the function of a physical encounter, the experience of which is at odds with the ideal of baby. This disparity between personal experience

Rita Risser

l'oeuvre à quarante-quatre endroits différents dans la galerie, quarante-quatre fois reprendre le même geste, reprendre le même nouveau-né quarante-quatre fois anonyme dans ses mains exige beaucoup d'attention. Ainsi commence le portrait de l'enfant : par une simple multiplication.

Tom Dean, *Untitled (Babies)*, 1992. Plaster, black pigment, sulphuric acid. Photo: Isaac Applebaum. Courtesy: Art Gallery of York University, Toronto.

Il se poursuit par une autre opération mathématique que le regard effectue, à son tour. Le

*Sans titre*

[ Quarante-quatre  
poupons de plâtre ]



and constructed ideals becomes a model in the work for examining the boundary between experience and knowledge.

Coinciding with the birth of his twin daughters, Dean executed a series of prints, simply the word "hell" written overtop a flat decorative form, reminiscent of a doily. During a gallery talk, Dean advanced through slides of the series and the word "hell" flashed up on the screen again and again. He read from his note sheet; «[...] your darkest nightmare, a parasitic extortionist incapable of coordinated motion, unable to speak, reason, or control its bowels, yet absolutely your master. All it can do is suck and scream, and it has a voice invented in hell. It appears miserable to be alive, its disability is hideous, and it's wired to every vulnerable nerve in your body [...]».

Although the viewer may initially be drawn to the babies, a closer look repels. They are life-like, but somewhat stylized, like dolls, and have that same sinister quality of mute consciousness. Black dye and sulfuric acid added to the plaster when casting make the babies appear charred, pocked, and have bits missing here and there. Their ideal form is materially corrupt. Any objective reference to baby is subverted through material transgression, and our reading of the work is confounded.

This lapse in certainty reveals the contingent nature of our perceptions. Unlit, the babies appear flat and undefined on the gallery floor; sculptural form fades away to reveal an image of baby through surface. The play between form and material causes a shift in what we see, accompanied by a shift in our psychological perceptions — away from a clear, perhaps nice, idea of baby toward a dark, ambiguous experience of baby. Our perceptions are in flux, and knowledge becomes relative to focus.

The move away from determinateness is reinforced by the sculptural process itself. There is no particular reason to cease the casting process, a perfect model for reproduction, and the work becomes an exercise in indiscriminate proliferation. Through replication the babies' identities become eroded, like their surface. They begin to hover between being one and many, like so many elementary particles configured into matter. But what appears to be an evolution is simply multiplication expanding into chaos.

The decay already present in the babies is their blueprint, their formal cause, and renders the purposefulness of their gesture, moving from lying, through sitting, to crawling, ironic. They are both at the beginning and the end of their journey, just as the consciousness they represent, an infant mind becoming aware of itself and what is outside itself, ages inward.

This untitled work is part of Tom Dean's exhibition of recent sculpture, organized by York University. ◆

portrait, alors, théorème d'une rencontre, entreprend une course en contresens du calcul idéal qu'on se fait de la petite enfance.

L'écart, entre l'expérience personnelle et les idéaux construits, propose un modèle d'examen qui permet de bien tracer la frontière entre l'expérience et la connaissance.

Au moment où naissent ses filles jumelles, Tom Dean a produit une série d'épreuves où le mot "enfer" était superposé à un élément décoratif qui rappelait un napperon. Lors d'une conférence qui s'est tenue à la galerie, Tom Dean a montré des diapositives de cette série. Le mot "enfer" s'allumait et s'éteignait sur l'écran, imperturbablement.

Il lisait ses notes : « [...] ton cauchemar le plus horrible : un contorsionniste doublé d'un parasite sans coordination, incapable de parler, de penser, ou de contrôler ses intestins, cependant qu'il te possède entièrement. Téter et crier, voilà tout ce que cette chose peut faire, avec une voix sortie de l'enfer. Elle semble malheureuse d'être en vie, ses handicaps sont hideux, et elle est attachée à toi par chacun de tes nerfs les plus vulnérables... ».

Au premier coup d'oeil, le visiteur est attiré par la marmaille, mais vue de près, elle lui apparaît repoussante. La représentation est figurative, quoique stylisée. Telles des poupées, les gamins inspirent la sinistre autorité d'une conscience muette. La teinture noire et l'acide sulfurique ajoutés au plâtre au moment du moulage les ont effrités, bosselés et brisés par endroits.

La représentation idéale de cette enfance est matériellement corrompue. Nous ne pouvons nous y référer objectivement sans d'abord en assumer le détournement, la matière agressée. Dès lors, notre lecture incertaine de l'oeuvre révèle la nature fortuite de nos façons de percevoir.

Disposée sur le plancher de la galerie, d'une manière apparemment indéfinie, sans éclairage, l'oeuvre semble en à-plat; son volume est aboli pour présenter un portrait en deux dimensions de l'enfant. La mise en oeuvre établie par la forme et la matière déplace notre regard et les intentions psychologiques de notre perception pour les conduire d'une idée précise, et peut-être gentille du nouveau-né, jusqu'à une expérience sombre et ambiguë de la petite enfance. Notre perception bousculée ajuste nos connaissances à des choix tout à fait relatifs.

Cet écart par rapport à la certitude est augmenté par le procédé qu'a utilisé le sculpteur. Il n'y a pas de raison précise pour briser un moule, qui est un singulier symbole du pouvoir de la reproduction. Symbole aussi du travail réduit à un agir qui ne demande aucun discernement. La copie corrompt l'original, comme le précise l'apparence décrépite des poupons qui hésitent entre être uniques ou appartenir à la pouponnière, entre être une seule cellule, fondamentale, ou toute la matière à la fois. En fait, ce qui semble être une réalité de l'évolution est un effet exponentiel conduisant au chaos.

La détérioration du sujet sert une intention et fixe une stratégie formelle. En voyant les marmots, bons qu'à se coucher, s'asseoir et ramper, exposés à l'ironie de l'artiste on comprend qu'ils sont au début et à la fin de leur périple. Dans un même ordre d'idées, lorsqu'ils deviendront conscients de leur être et de ce qui les entoure, ils commenceront à vieillir à rebours.

Cette oeuvre sans titre faisait partie d'une exposition de sculptures récentes, présentée à l'Université York. ◆

Traduction : Daniel Carrière

Tom Dean, *Untitled (Babies)*, 1992. Plaster, black pigment, sulphuric acid. Photo: Isaac Applebaum. Courtesy of the Art Gallery of York University, Toronto.

