Document generated on 09/22/2024 10:51 p.m.

Espace Sculpture

Fabriquer le « faire » : trois oeuvres signées Greg Forrest, Simon Frank et Barb Hunt
Making the Made: Three Timely Works by Greq Forrest, Simon Frank, and Barb Hunt

Gil McElroy

Number 80, Summer 2007

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9382ac

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. (2007). Fabriquer le « faire » : trois oeuvres signées Greg Forrest, Simon Frank et Barb Hunt / Making the Made: Three Timely Works by Greq Forrest, Simon Frank, and Barb Hunt. *Espace Sculpture*, (80), 18–22.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Fabriquer le «faire»: trois œuvres signées **Greg Forrest, Simon Frank** et **Barb Hunt**

Making the Made: Three Timely Works by **Greg Forrest, Simon Frank**, and **Barb Hunt**

Gil McELROY

Je me répète lorsque je suis stressé / Je me répète lorsque je suis stressé…
– KING CRIMSON

L'histoire de Sisyphe est connue de tous. Dans la mythologie grecque, c'est le roi mortel et présomptueux qui, se croyant plus intelligent que les dieux, a été condamné pour toujours à hisser un rocher en haut d'une montagne, lequel retombait aussitôt après avoir atteint le sommet.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, publié lors de la Seconde Guerre mondiale, le philosophe Albert Camus utilise ce récit pour porter une réflexion sur la quête de sens que poursuit l'humanité même si l'univers, selon lui, est détraqué et absurde, qu'il ne possède ni sens ni Dieu. Dans la pensée de Camus, la tâche des humains est essentiellement paradoxale : ils doivent accepter cette absurdité tout en se révoltant contre elle.

Survient l'art, côté jardin. Dans un monde sisyphien, il n'y a rien possiblement d'aussi insignifiant que l'art, sauf peut-être la poésie. Dès lors, rien ne constitue une révolution aussi extraordinaire dans l'histoire de l'humanité. Mais l'objet qui en découle, l'objet fabriqué, la finalité esthétiquement artefactuelle de l'art, ce sont le produit, le résultat de décisions esthétiques qui ont été prises au cours du processus, du faire et cela, malgré l'ambiguïté qui peut être soulevée. Pour reprendre une évidence, le sens du « faire » se situe au-delà de ce qui est fabriqué, et parfois le précède sur le plan esthétique.

Les artistes, on le sait, ont depuis longtemps développé une esthétique du processus dans ses multiples et diverses formes. Nous en verrons quelques-unes ici dans les œuvres de trois artistes contemporains : Greg Forrest, Simon Frank et Barb Hunt.

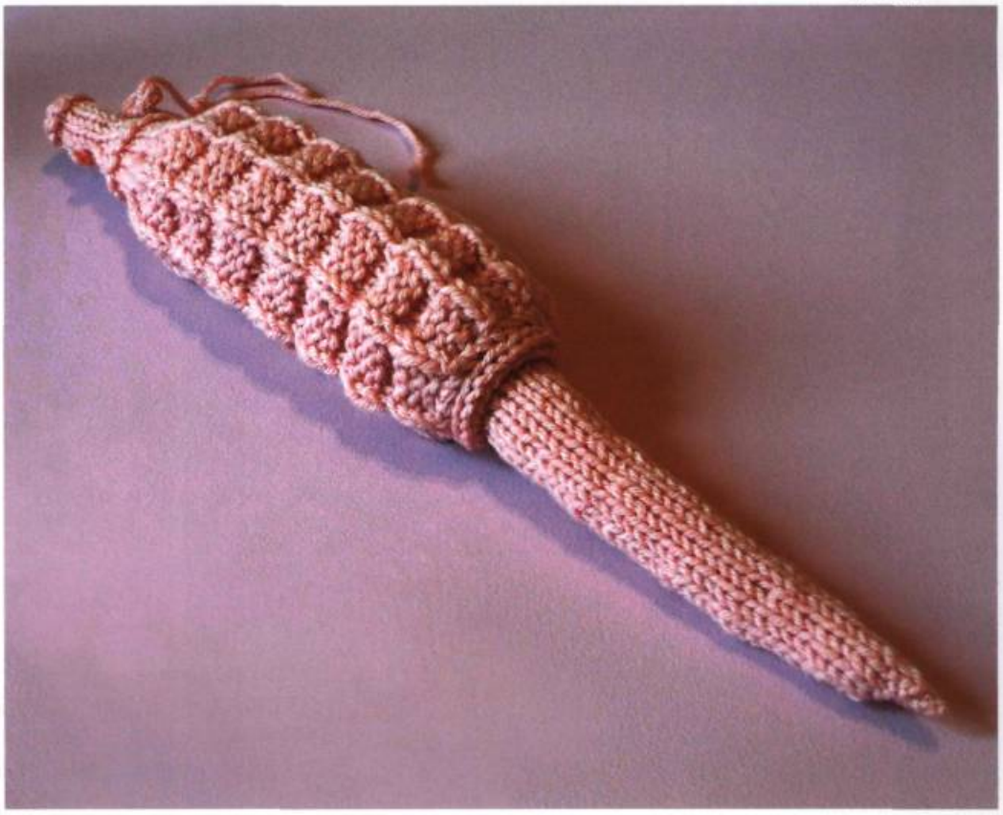
Installé maintenant à London, Ontario, Greg Forrest a étudié à l'école de sculpture du Nova Scotia College of Art and Design d'Halifax. Indiscutablement, il est la figure marquante de cette deuxième génération d'artistes impliquée dans la sculpture grandeur nature, telle que développée dans les pierres taillées de Thierry Delva – un ancien élève du NSCAD qui réside aussi en Ontario. Finaliste pour le Prix Sobey Art en 2004, Forrest est surtout connu par deux de ses œuvres : *Stanley Cup Washing Machine* (2004), un bronze fondu dont le titre parle de lui-même, soit une réplique de la coupe Stanley fixée sur le dessus d'une machine à laver ; et *Drum Kit* (2002), également en bronze et faisant référence aux instruments de musique

I repeat myself when under stress / I repeat myself when under stress…
– KING CRIMSON

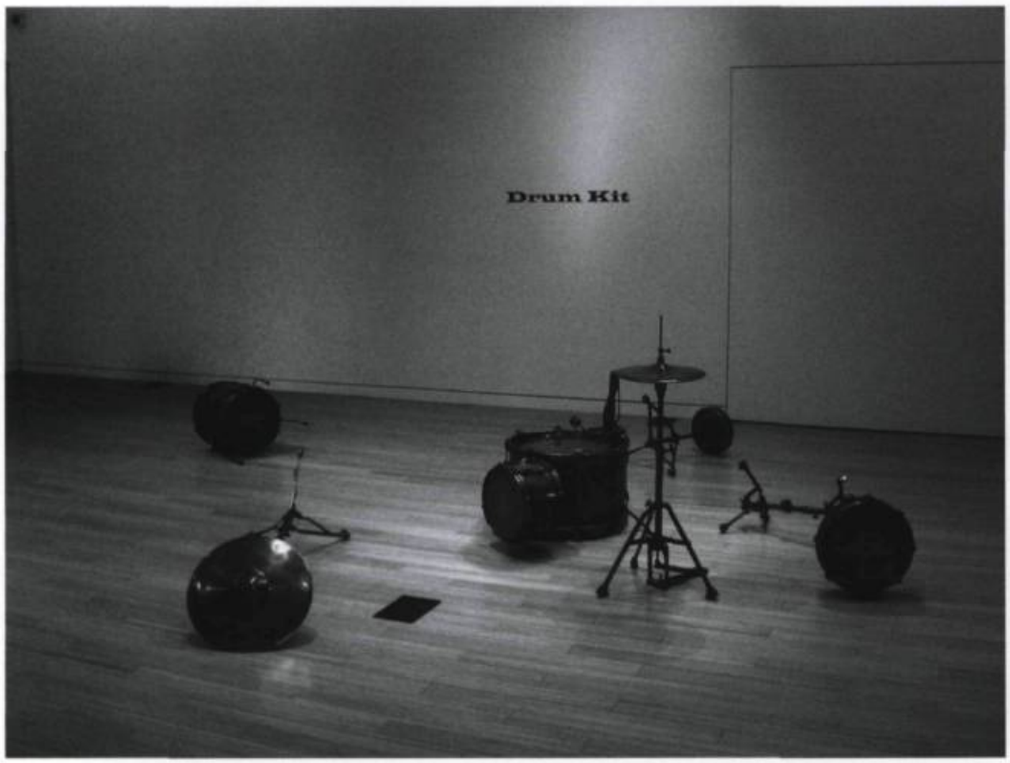
It's likely we all know the story of Sisyphus. In Greek mythology, he's the mortal king condemned by the gods for his hubris (in believing himself smarter than they) to eternally push a boulder to the top of a mountain, only to have it roll back to the bottom each and every time he nears the summit.

In his classic work *The Myth of Sisyphus* first published during WWII, philosopher Albert Camus uses the myth to frame an examination of humankind's quest for meaning despite a universe, he argued, that is without meaning, and without God—a universe that is, in a nutshell, absurd. Humankind's task, in Camus's line of thinking, is essentially to embrace paradox—to accept meaninglessness by rebelling against it.

Enter art, stage left. In a Sisyphean universe, there is perhaps nothing quite as pointless as art (with the possible exception of poetry), and consequently perhaps nothing quite as extraordinarily



Barb HUNT, *antipersonnel* (détail/installation detail), 1998 – ongoing (depuis 1998). Laine tricotée / Knitted wool. Diemnsions variables / Variable dimensions. Agnes Etherington Art Centre Permanent Collection. Photo : Courtesy the artist.



Greg FORREST, *Drum Kit*, 2002. Bronze, sept éléments. Dimensions variables / Bronze, seven units. Variable dimensions. Collection of the Art Gallery of Nova Scotia. Installation photo : Gil McElroy.

manipulés – souvent avec excès ! – par Keith Moon, l'ex-batteur du groupe The Who.

Forrest travaille exclusivement avec le bronze fondu et, la plupart du temps, dans une approche très classique : création d'un prototype original en cire, suivie des étapes de coulage qui incluent notamment la technique ancestrale à la cire perdue. En privilégiant le bronze – et donc le recours aux techniques séculaires qui lient inextricablement la matérialité au faire –, Forrest s'inscrit dans la lignée d'une tradition artistique qui s'étend sur plus de six siècles. Mais cette filiation est secondaire ici. Ce qui en fait un artiste intéressé par le procédé, ce sont les longues et laborieuses étapes qu'implique la fabrication des moules originaux en cire dans lesquels ses œuvres sont coulées, et la complexité des opérations de coulage.

Certes, ce n'est pas sa méthodologie qui définit le niveau critique de son travail, mais sa volonté d'esthétiser le temps, de pérenniser le fugitif, de fixer durablement le transitoire, l'impermanent. Avec *Drum Kit*, Forrest récupère un geste absurde – celui de Moon, un soir, de détruire ses instruments de musique – et le matérialise en une dispersion d'artefacts en bronze ayant la forme de batteries, cymbales et trépieds. Le comportement dévastateur de Moon est légendaire et il fait désormais partie du contexte culturel. Le chaos qu'il laisse dans son sillage (une batterie saccagée étant peut-être la moins sérieuse et la moins dommageable de ses destructions) en a fait une icône symbolique des abus d'une certaine génération du milieu du vingtième siècle. Mais ses désordres sur scène ont été nettoyés – les groupies passant derrière lui et récupérant tout ce qu'ils peuvent – et ce qu'il en reste aujourd'hui, ce sont quelques images sur films ou sur photos, et les souvenirs de centaines de spectateurs qui, sachant ce qu'il adviendrait, anticipaient anxieusement l'événement, soit : une chose fugitive et éphémère se produisant à la vitesse de l'éclair et retransmise sur des émulsions chimiques ou des nerfs optiques.

Forrest s'y prend autrement et entend fixer esthétiquement (ou « figer », c'est selon) l'immédiat après-coup des bouffonneries de Moon. *Drum Kit* est une action – un geste – reformulée en objets. Mais la pièce nous en dit plus sur la fin imaginée et irréelle d'une réalité et n'a que peu de rapport avec ce que le musicien cherche à faire durer (ses actions). Telle qu'exposée, l'œuvre n'est pas liée de manière causale à une intervention spontanée ; elle ne restitue aucunement le

revolutionary in human history. But the consequent thing, the made thing, the aesthetically artefactual end of art: however much it might engage the paradoxical, it is the outcome, the product, of aesthetic decisions made within the act(s) or gesture(s) of the process, of the making. To restate the obvious, the making has meaning above and beyond the made, and is sometimes aesthetically precedent of the made.

Old news, to be sure. Artists have long articulated an aesthetic of process in all its myriad and manifold guises. Three works by three contemporary Canadian artists — Greg Forrest, Simon Frank, and Barb Hunt — are denotative of but a few possible paths.

Now based in London, Ontario, Greg Forrest emerged from the sculptural hotbed of the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax, and is arguably the major second-generation figure involved in the sculpture of 1:1 scale as epitomized in the carved stone work of former NSCAD faculty member Thierry Delva, himself now based in Ontario.

Forrest was a finalist for the Sobey Art Award in 2004 and is probably best known for two works: *Stanley Cup Washing Machine* (2004), a cast bronze work which is pretty much self-descriptive: a replica of the Stanley Cup sitting atop of and cast as a part of a from-loading washing machine; and *Drum Kit* (2002), also a cast bronze work, itself based on the instruments used — and, more significantly, abused — by the late Keith Moon, original drummer for The Who.

Forrest works exclusively in cast bronze, and his working method is, for the most part, classical: the creation of a wax original of a work followed by casting processes that include (but are not limited to) the very ancient technology of lost wax. His decision for bronze as the material of choice in his artmaking, and the subsequent employment of time-honoured, time-honed technologies and techniques inextricably linking materiality with its making, situate Forrest within a long-standing artistic tradition that stretches back over six thousand years. But Forrest's pedigree isn't actually of primary importance, here, though it, the laborious, time-consuming processes involved in the making of the wax originals from which his works are cast, and even the complexities of the casting processes themselves would in and of themselves eminently qualify him for inclusion as a process-oriented artist.

No, it's not his methodology that makes the critical grade. Rather, it's actually Forrest's decision to aestheticize time, to make immemorial the fleeting, to lastingly fix the transitory and impermanent. With his *Drum Kit*, Forrest takes a silly gesture — Moon's nightly destruction of his musical instruments — and materializes it as a scattering of bronze artefacts in the shape of drums, cymbals and stands. Moon's destructive behaviour is legendary — a part, now, of the cultural fabric — and the chaos he left in his wake (a broken drum kit perhaps being the least serious and damaging of his many destructions) have made him an iconic symbol of the excesses of a certain generation at a certain moment in the mid-twentieth century. But his on-stage messes were cleaned up — the roadies picking up behind him and salvaging what they could — and what's actually left from it all are some photographic and film images and the individual recollections of thousands of onlookers who, knowing what was to come, anxiously anticipated its happening. Fleeting and ephemeral stuff, really, measured by the speed of light fallen on chemical emulsions or optic nerves.

Forrest will have it otherwise, choosing to aesthetically fix (or freeze

Simon FRANK, *Sketch for New Forest*, 2007. Bran de scie/Sawdust. Dimensions variables/Variable dimensions. Photo : Isaac Applebaum.

résultat de l'action de l'ivrogne, ni le hurlement dément et nihiliste d'une rock star adulée. Il s'agit plutôt de l'organisation précise de sept objets sculpturaux placés soigneusement les uns en regard des autres sur le plancher d'une galerie, imitant l'apparence de l'accidentel – des objets qui, soumis à un archivage muséal attentionné, ont été prêtés avec amabilité par des institutions. Ici, personne ne malmène *Drum Kit* et l'idée de capter – ou « d'émuler » – les attitudes de Moon importe peu, car cela ne fait tout simplement pas partie du travail (et certainement pas de l'aménagement des artefacts). *Drum Kit* est un acte transcendé, un objet transcendant.

Simon Frank habite Hamilton, en Ontario. Comme son œuvre est ancrée dans la Nature et se situe dans la longue tradition de l'art environnemental, il n'est pas surprenant qu'elle induise de prime abord des notions de temporalité. Lors d'une récente exposition à la Koffler Gallery, Frank a travaillé *in situ* sur le plancher pour élaborer *Imprint*. On y voyait « l'ombre » portée d'un arbre immense sur une pelouse qui, en fait, avait été réalisée en couvrant temporairement des parties de gazon de manière à réduire sa croissance et à révéler, dans les endroits non recouverts, l'image d'un arbre décidu sans feuilles. Ce dernier fonçait graduellement au cours de la saison jusqu'à devenir illisible par rapport au sol gazonné « contextualisé ». Il s'agissait donc d'une image en négatif composée de bandes de pelouse d'où l'on avait retiré la lumière et donc la chlorophylle, ce qui les rendait virtuellement incolores en regard des verts environnants.

Dans la galerie, Frank a œuvré simultanément sur l'installation *Sketch for New Forest*. Même si la pièce n'est pas nouvelle – elle a été créée en 2000, à Hamilton, lors d'une exposition dans une banque abandonnée –, sa ré-exposition ici était tout à fait pertinente à cause de ses dimensions performatives et critiques. Sur le plan matériel, ce n'était que du bran de scie, un amoncellement de résidu de bois que Frank a étendu sur le plancher, pour ensuite l'éparpiller durant plusieurs

—take your pick) the immediate material aftermath of Moon's antics. In *Drum Kit*, an act—a gesture—is rearticulated as a thing. But Forrest's piece tells us more about the contrived and unreal end of the reality spectrum, as it bears little actual relation to that (Moon's actions) which the artist seeks to stay. *Drum Kit*, as it is exhibited, is in no way cause-and-effect connected to a spontaneous gesture, in no way the outcome of the drunken, semi-nihilistic hissy fit of a pampered rock star. It is, rather, a mannered arrangement of seven individual sculptural objects—themselves the ongoing subject of museum-quality archival care provided courtesy the work's institutional owners—carefully situated in a relational setting on a gallery floor so as to mimic the appearance of the accidental. No one kicks around *Drum Kit*, no matter the hope or intent to capture or in some way emulate Moon's behaviour, for it simply isn't a part of the work (and certainly not the done thing in terms of the management of the artifact). *Drum Kit* is the act (and so time) transcended, the object transcendent.

Rooted as it is in Nature and a part of the long tradition of environmental art, it's perhaps not surprising that Hamilton, Ontario-based artist Simon Frank's work engages notions of temporality in a full frontal

Simon FRANK détruisant son œuvre/Simon Frank in the process of destruction of his work, *Sketch for New Forest*. Koffler Gallery, Février/February 2007. Photo : Richard Gilmore.

jours à l'aide d'un balais en formant un motif d'arbre à plusieurs branches, mais sans feuilles. À la fin de l'exposition, quelques semaines plus tard, il a repris le balais et a tout effacé, réalisant ainsi une variation environnementale contemporaine qui était en lien avec cette reconnaissance biblique de la temporalité souvent prononcée lors d'un décès : « tu es poussière et tu retourneras en poussière ». La manœuvre initiale et finale de l'œuvre – le faire et le défaire – était exécutée de manière performative au vu et au su des spectateurs. Entre son origine et sa destruction, *Sketch for New Forest* a existé comme œuvre sculpturale, même si l'on pouvait facilement être dérangé par les faux-pas des spectateurs qui jouaient un rôle mineur, mais critique. Impatients en quelque sorte de voir la performance finale, ils devenaient des transporteurs d'entropie, des porteurs de la deuxième loi de la thermodynamique, soit : leur présence, leur mouvement et leur déambulation dans et autour de l'œuvre, les perturbations qu'ils laissaient derrière eux après leur passage, accélérant l'érosion de l'œuvre comme entité esthétique et son éventuel retour en un vague tas de bran de scie. En termes scientifiques, *Sketch for New Forest* commençait dans un état d'entropie élevée (désordre) et, par le passage récurrent du balais de l'artiste, assumait un faible état d'entropie relié uniquement à l'ordre, pour finalement revenir à un état désordonné de haute entropie. Dans le travail de Simon Frank, les gestes de faire et de défaire, les états conséquents de basse et de haute entropies (générés intentionnellement et/ou accidentellement) sont inhérents à la signification de la pièce, et non pas seulement aux activités qui la précèdent ou en découlent.

Dans la démarche de l'artiste Barb Hunt, de Terre-Neuve, le processus est réitéré dans le produit car, dans les choses fabriquées, il y a une malignité qui est à la fois le sujet de Hunt et son objet. *antipersonnel* (1998-à aujourd'hui) comprend des répliques de mines antipersonnelles grandeur nature. Ces explosifs bon marché et faciles à produire sont conçus pour blesser, voire tuer tout ennemi qui marche malencontreusement près d'eux ou sur eux. Faisant désormais partie des multiples armes de l'arsenal militaire typique, ils ont été abondamment utilisés contre les soldats ennemis ou les insurgés, et sont maintenant employés pour cibler plus largement les populations civiles. Cette technologie véritablement malicieuse est aujourd'hui répandue en millions d'exemplaires dans plus de soixante pays (on en compte plus de soixante millions en Afghanistan). De nos jours, plus de 80 % des victimes de mines antipersonnelles sont des civils innocents, et près de la moitié d'entre eux sont des femmes et des enfants. La regrettée princesse Diana s'est servie de son immense prestige dans une campagne visant leur éradication. La Convention d'Ottawa sur la prohibition des mines, leur entreposage, leur production, leur circulation et leur destruction a été signée en 1997 dans le but de les faire disparaître complètement.

Barb HUNT, *antipersonnel* (détail/installation detail), 1998 – ongoing (depuis 1998). Laine tricotée / Knitted wool. Diemnsions variables / Variable dimensions. Agnes Etherington Art Centre Permanent Collection. Photo : Courtesy the artist.

BARB HUNT, ELLE, LES... TRICOTE !

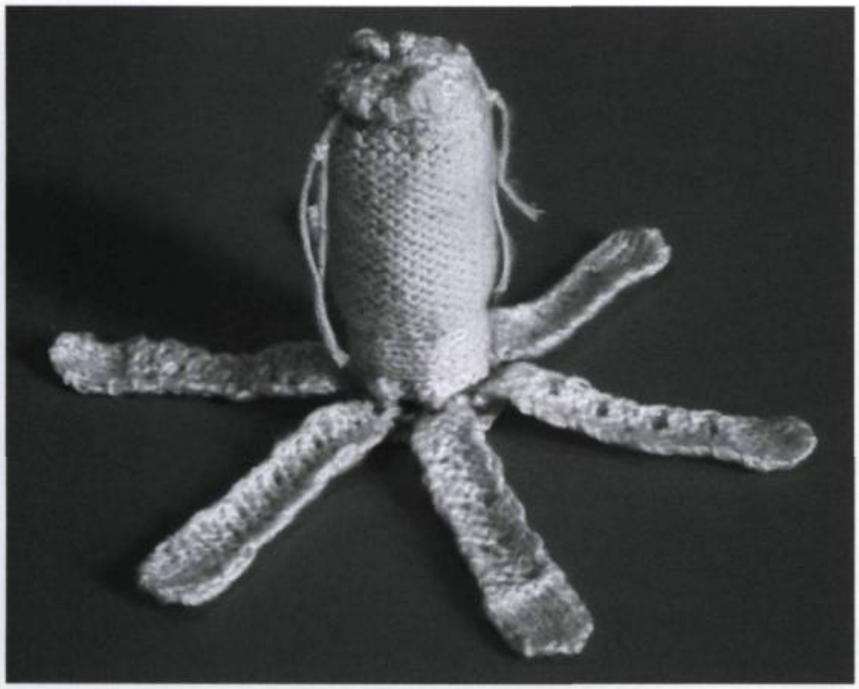
Il en existe présentement plus de trois cents modèles différents, qui vont des disques plats enfouis au ras du sol, des longs piquets enfoncés dans la terre, à des sortes de boîtes métalliques que quelqu'un (ou quelque chose) peut accrocher en passant à proximité. Jusqu'à présent, Hunt a confectionné plus d'une centaine de tricots, dont près de quatre-vingts ont été achetés par l'Agnes Etherington Art Centre de l'Université Queen's à Kingston pour sa collection permanente.

antipersonnel est nécessairement une œuvre ouverte. Avec l'évolution constante de la technologie, avec l'habileté phénoménale que l'on a développée en comprimant plus d'énergie dans un

sort of way. As part of a recent exhibition at the Koffler Gallery in Toronto, for example, Frank worked *in situ* on the gallery grounds to create *Imprint*, the "shadow" of a large tree on the lawn that is, in fact, produced by temporarily covering relevant areas of grass so as to stunt its growth and reveal, on the uncovering, an image—a negative comprised of blades of grass denied sunlight and thus the making of the chlorophyll and which are therefore virtually colourless in contrast to the surrounding green—of a deciduous tree *sans* leaves that, gradually over the course of seasonal time, would eventually darken enough to be figuratively unreadable in relation to the ground of contextualizing lawn.

Within the gallery space, Frank worked somewhat conversely for his installation *Sketch for New Forest*. It's not a new piece, having been first created for a show in an abandoned bank building in Hamilton in 2000, but its critical performative elements make it relevant anew upon re-creation. Materially, it's all just sawdust—your basic heap of wood shavings—that Frank has spread out across the gallery floor and then over the course of several days pushed with a broom into the relief shape of, again, a large, many-branched, leafless deciduous tree. Weeks later at the end of the exhibition, Frank again took up his push broom and effaced it all, enacting a contemporary environmentally oriented variation on the biblically based recognition of temporality so often spoken after a death and over a grave, "ashes to ashes, dust to dust." The work's opening gambit and end game—its making and unmaking—are done performatively, as tasks witnessed by audiences. In the space between origin and destruction, *Sketch for New Forest*, exists as a sculptural work, though one easily disturbed by the missteps of gallery-goers who themselves fulfill a minor but critical role, somewhat akin to Frank's final performative action, as carriers of entropy, bringers of the second law of thermodynamics; their presence, motion, and activity walking in and around the work, the slight disturbances of the piece left behind in their wake, incrementally hasten the work's erosion as an aesthetic entity and its consequent reversion back into a nondescript pile of sawdust. In scientific terms, *Sketch for New Forest* begins in a state of high entropy (disorder) and, via the repetitive sweeps of Simon's push broom, assumes a low entropy state of order only, in the end, to once again assume a disordered state of high entropy. In Simon Frank's work, gestural acts of making and the unmaking, the consequent states of low and high entropy (intentionally and/or accidentally generative) are integral to the meaning of the artefactual piece, and not merely activities preceding or subsequent upon it.

In the work of Newfoundland artist Barb Hunt, process finds reiteration in product, for in the made things there is a malignancy that is simultaneously Hunt's subject and object. *antipersonnel* (1998—ongoing)



Barb HUNT, *antipersonnel* (détail/installation detail), 1998–ongoing (depuis 1998). Laine tricotée / Knitted wool. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste/ Courtesy the artist.

espace toujours plus restreint–que ce soit une chose relativement bénigne comme la mémoire d'un ordinateur ou aussi malfaisante qu'un explosif capable de vous arracher une jambe–, de nouvelles mines antipersonnelles de plus de plus sophistiquées sont inévitables. Dès lors, le projet de Hunt doit pouvoir croître et grandir continuellement : un projet sans fin apte à confronter esthétiquement notre appétit apparemment insatiable à infliger des horreurs à nos semblables.

Le complètement d'*antipersonnel* est alors toujours différé du fait de notre capacité à faire le mal, de notre volonté à entrevoir sans cesse de meilleures façons de nous exterminer mutuellement. Sa nature ouverte à l'infini–autant les objets réalisés à ce jour révélant son « être au monde » que ceux à venir–reflète ou reproduit à un niveau plus élevé, plus « macroscopique », sa méthode d'élaboration, soit le tricotage, un procédé dont le sens va au-delà de lui-même puisqu'il est à la fois un geste et une activité. « L'aspect répétitif du travail textile, précise Hunt, est apparemment un moyen de reproduction courant qui implique des notions de deuil et de perte ; il devient une métaphore de la protection et de la guérison. Ces associations sont cruciales dans mon projet... »

On peut facilement arguer que tricoter est sans doute l'ultime activité créatrice axée sur la répétition, le *nec plus ultra* de l'esthétique du procédé, quoique souvent et injustement qualifiée d'avilissante. Ainsi, dans l'œuvre de Hunt, la qualité du faire trouve-t-elle sa source première au cœur de l'acte, dans le faire lui-même. Dans l'amoncellement croissant d'objets tricotés, le fabriqué et le faire sont inséparables.

Le travail de Barb Hunt ne relève pas d'une pure tautologie esthétique. *antipersonnel* est porteuse de sens plus larges et renvoie à ses procédés fondamentaux. Tricoter possède des significations, connotations et associations qui, pour reprendre des exemples de l'impact que les textiles ont sur les formes du langage, sous-tendent des termes comme « connexion », « jonction », « union ». Des termes qui disent à quel point nous, les humains, cherchons à être reliés ensemble socialement, à constituer des communautés et à nous insurger contre le non-sens.

Et à faire. ←

Traduction : Espace

Gil McELROY vit à Colborne, Ontario. Il est commissaire indépendant, critique et poète. Son plus récent livre de poésie, *Last Scattering Surfaces*, sera publié à l'automne par Talonbooks.

comprises 1:1 scale replicas of landmines— those cheaply produced, low-tech and easily manufactured explosives intended to maim or, better yet, kill any enemy unfortunate enough to step on or near one. As one of but numerous tools in a typical military arsenal, they've long since overcome use against enemy soldiers or insurgents solely, and are now more widely targeted against civilian populations. As a truly malignant technology, they now lay strewn by the millions across more than sixty countries (Afghanistan alone accounting for more than sixty million of the things). Over eighty percent of landmine casualties, now, are innocent civilians, almost half of them women and children. The late Princess Diana lent her considerable prestige to an ongoing campaign to eradicate them. The Ottawa Convention on the Prohibition of the Use, Stockpiling, Production and Transfer of Antipersonnel Mines and on their Destruction first signed in 1997 attempts to ban them.

BARB HUNT KNITS THEM.

There are, currently, over 300 different designs for landmines—ranging from flattened discs that lay hidden just below the soil surface, to long, stake-like objects speared into the ground, to canister-like things tripped off by someone (or even something) moving nearby—and to date Hunt has knitted over a hundred of them to so far comprise *antipersonnel*. (Just over eighty have been acquired by the Agnes Etherington Art Centre at Queen's University in Kingston for the permanent collection.)

antipersonnel is a necessarily open-ended sculptural work; with the ever evolving face of technology, with the phenomenal ability we've developed to pack more punch—be it something as relatively benign as computer memory or as malevolent as an explosive capable of, at the least, tearing your leg off—into a smaller and smaller space, newer and far more sophisticated landmine weaponry is inevitable. And so Hunt's project must be ever capable of enlargement and growth, must be ceaseless and never-ending so to aesthetically confront, head-on, our seemingly insatiable appetite for inflicting horrors upon one another. *antipersonnel*'s completion is, then, ever deferred by the human capacity for evil, by our willingness to dream up yet newer, better versions of ways to exterminate one another. Its open-ended nature—both the meaningfully made things that to date comprise its extant, and those that are yet to be—mirrors or replicates at a higher, more "macroscopic" level, the very processes inherent in its making: knitting, a process itself meaningful beyond itself as an act and an activity. "The repetitive nature of textile work seems to be a common way of coping with grief and loss," Hunt has written, "and becomes a metaphor for protection and healing. These associations are crucial to my ongoing project..."

Knitting, it might easily be argued, is perhaps the ultimately repetitive creative activity—the *nec plus ultra* of the aesthetics of process, though one often and unfairly demeaned–and so in Hunt's work the ongoing quality of the made finds its root source in the act at its very heart, in the making itself. In a growing pile of knitted objects, the making and the made are inseparably comprehended.

Hunt's work doesn't end in pure aesthetic tautology, however, *antipersonnel* is a carrier of larger meanings and references also a product of its elemental processes. Knitting has significations, connotations and associations that, as but one example of the impact textiles have had upon the shape of languages, are inclusive of (but by no means limited to) words like "connection," "joining," "union"—words which have to do with just how it is we human beings seek to socially bind ourselves together, to form communities, to take a stand against meaninglessness.

And to make. ←

Gil McELROY is an independent curator, critic and poet currently living in Colborne, Ontario. His latest book of poetry, *Last Scattering Surfaces*, will be published by Talonbooks in the fall.