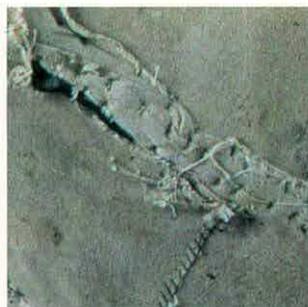


BRENDA BAKER



SUTURAS · GRAMPOS · COSTURAS
SUTURES · STAPLES · STITCHES



EDITH DERDYK

Abertura 18 de Novembro às 18 horas.
19 de Novembro de 1994 a 29 de Janeiro de 1995.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.



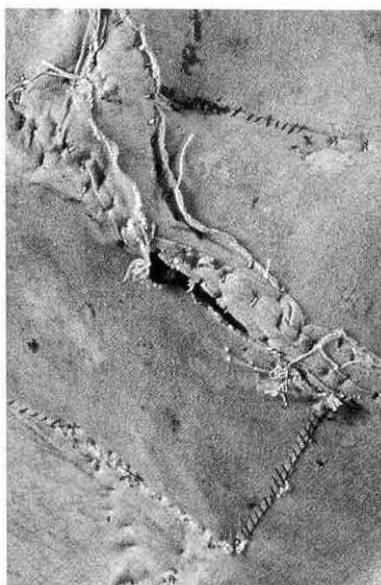
Parque Ibirapuera. Pavilhão da Bienal. 3º andar.

Aberto de 3ª a domingo, das 12 às 17 horas.

BRENDA BAKER · EDITH DERDYK



SUTURAS · GRAMPOS · COSTURAS
SUTURES · STAPLES · STITCHES



Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.
19 de Novembro de 1994 – 29 de Janeiro de 1995
USP MAC Parque Ibirapuera. Pavilhão da Bienal. 3º andar.

Emison Art Center. DePauw University. Greencastle, Indiana. USA.
August 24 – September 24, 1995

SUTURAS:
O TRABALHO DE BRENDA BAKER E EDITH DERDYK

TERRY R. MYERS
Los Angeles, CA. USA

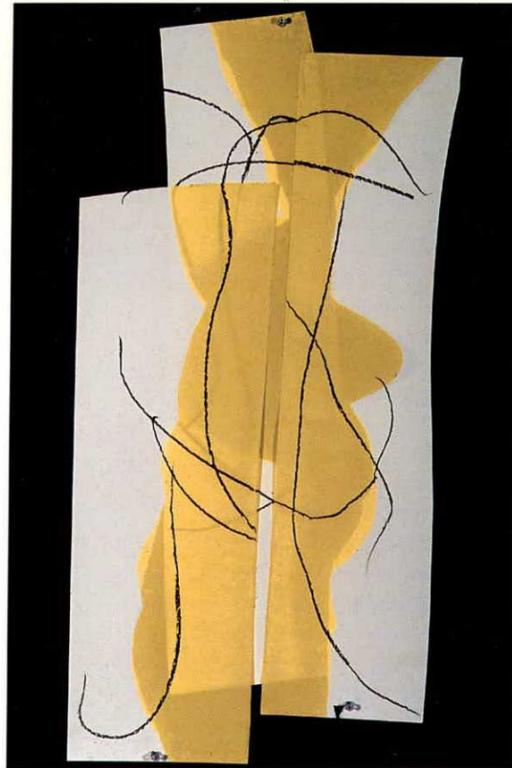
Brenda Baker e Edith Derdyk são duas artistas cujas sensibilidades, processos, e mesmo materiais refletem e reforçam diretamente (e às vezes até assustadoramente) a obra uma da outra - uma coincidência que torna seu encontro em Vermont em 1993 ainda mais coincidente. Seu encontro casual serve ainda como mais um exemplo das possibilidades viáveis de qualquer tipo de trabalho artístico que esteja sendo realizado atualmente, um resultado gratificante do nosso acesso cada vez mais crescente a uma informação que com frequência é bastante específica, não importando o local onde nos encontramos ou de onde se origina a informação. As interações entre a arte feita na América do Sul e na América do Norte — neste caso os Estados Unidos e o Brasil — não são incomuns, mas têm sido frequentemente institucionalizadas numa condição hierárquica de pouca influência e importância relativa que raramente tem algo a ver com o próprio trabalho. Tanto melhor, portanto, que Baker e Derdyk tenham contruído seu trabalho independentemente e de formas semelhantes por algum tempo, mas que elas também continuem a produzir significado em seu trabalho recusando-se a privilegiar uma leitura no lugar de outra. Ambas buscam uma abertura completa em seu trabalho, fazendo o que se poderia chamar de "objetos específicos" (emprestando o termo de Donald Judd para a escultura minimalista) o que também proporciona uma tremenda quantidade de espaço tanto visual quanto conceitual para referências que vão do pessoal para o natural até o cultural.

A relação ambivalente do minimalismo com o corpo humano está começando a ser compreendida como algo fundamentalmente afirmativo e *carregado* de conteúdo político e social. O que quer dizer que ele nunca foi exclusivamente "formal" e portanto resistente ao (ou protegido do) contexto, particularmente o contexto proporcionado pela forma, estrutura e *atividade* (física, conceitual e até mesmo política) do corpo humano.¹ O trabalho de muitos artistas antes e depois daquilo que se considera como o minimalismo "clássico" dos anos sessenta (por exemplo Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris etc.) não somente produz um contexto para a forma como o corpo era entendido em relação à aparência "cool" do minimalismo, mas também serve aos nossos propósitos aqui muito mais intimamente enquanto antecedentes históricos para o trabalho de Baker e Derdyk. Este legado começa no meio dos anos cinquenta com, por exemplo, Lee Bontecou e Robert Rauschenberg nos Estados Unidos, ou Lygia Clark e Helio Oiticica no Brasil — passando do "neo-dada" e "neo-concreto" através do "pós-minimalismo," e "arte povera" para desembocar em nossa nova ênfase atual sobre o corpo da forma como ele é figurado em obras que vão (como sempre) do específico (Robert Gober, Charles Ray, Kiki Smith etc.) ao relacional, ou mesmo "abstrato" (Lawrence Carroll, Jac Leirner, Jessica Stockholder etc.). Baker e Derdyk obviamente se encontram nesta última categoria, uma classificação frágil que sempre ameaça perder seu significado à medida que o próprio trabalho começa a representar muitas coisas diferentes para muitas pessoas diferentes. O corpo para Baker e Derdyk proporciona não somente uma imagem e uma estrutura que ora reaparecem ou são reconstruídas em seu trabalho, mas também um lugar onde o trabalho *se realiza*, um objeto vivo construído para funcionar e produzir.

O "ponto" em cada um dos trabalhos (seja feito com linha real, ou mesmo através de uma sucessão de grampos) funciona não só formalmente enquanto uma rotina física que proporciona um registro altamente visual de seu movimento, como também proporciona a própria estrutura que sustenta a peça, e funciona metaforicamente enquanto gesto de equivalência em que o ponto bastante padronizado (embora geralmente manual) participa de uma "ligação" conceitual da peça que mantém todas suas várias superfícies em termos equivalentes. Em outras palavras, o trabalho de costura funciona na obra de Baker e Derdyk como um conector não somente dos materiais, mas também de conceitos e mesmo de experiências dispersas do mundo, que sofrem todas um processo de parceria que não é diferente do que acontece com os indivíduos quando eles se "reúnem". A própria sutura torna-se, de várias maneiras diferentes, um ato de parceria nesta exibição. Ela reúne — pelo menos por um momento — duas artistas cujas histórias podem muito bem ser diferentes entre si. Esta situação potencialmente disjuntiva torna-se meramente incidental como um diálogo tremendamente *equilibrado* — que não pede nem tradução nem justificação — ocorre em todo o trabalho apresentado aqui.

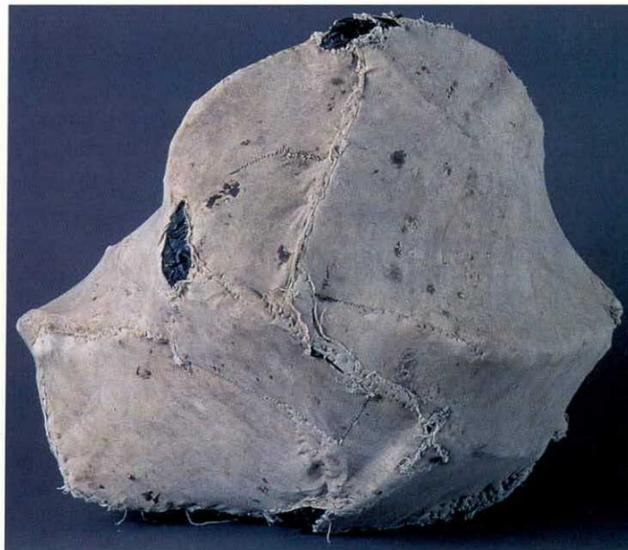
1. Vide Anna C. Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power," *Arts Magazine* 64, no.5 (Janeiro 1990), pp. 44-63

Terry R. Myers, crítico que já escreveu para *Arts Magazine*, *Flash Art*, *New Art Examiner*, *Lapiz*, *Blocnotes*, e *Art Issues* entre outras. Ele leciona no Otis College of Arts and Design em Los Angeles.



Untitled. Paper, beeswax, oil crayon, thread. 1994.

BRENDA BAKER



Sutures. Wood, canvas, bicycle tubes, staples, thread. 1993.



Suturas. Plástico costurado sobre papel japonês. 1993.

EDITH DERDYK



Plástico e fios. 1994.



Untitled. Paper, beeswax, oil crayon, thread. 1994.

BRENDA BAKER



Suturas. Wood, canvas, bicycle tubes, staples, thread. 1993.



Suturas. Plástico costurado sobre papel japonês. 1993.

EDITH DERDYK



Plástico e fios. 1994.

OVERLOCKING

ANNATERESA FABRIS

São Paulo, Brazil

One of Luigi Pareyson's reflections on the relationship between the artist and her subject introduces several trends in contemporary art, in which the dominating presence of the material is the central focus of the artist's inquiries. The Italian philosopher characterizes this relationship as a creative act capable of liberating the formative possibilities of the artist's materials and interpreting it in its intrinsic nature:

"The dialogue with matter is a kind of 'creative obedience', which while submitting to the attachment also transfigures it into freedom, and while submitting to the limit, also obtains the submission: equally distant from violence and imprisonment, it follows only with the aim of commanding, obtaining command through subjection; not condescending with the impositions and not inclined to pretentiousness, it transforms into suggestion what could otherwise be a hindrance, seeking difficulty to transform it into a possibility."¹

From this reflection emerges a universal idea of the artistic act as the moment of integration between creation and technique, an idea which is central to the work of Edith Derdyk and Brenda Baker, who both show their formative process by revealing the other side of the inventive gesture.

Equally dedicated to a search for action-art, which becomes evident in the adoption of an almost compulsive and repetitive gesture, Edith Derdyk and Brenda Baker develop a kind of return to the origins, managing to condense present time with archetypal time in their work, which can be related to their condition as women-artists. Edith Derdyk's tense sewing and Brenda Baker's cerebral sewing evoke not only the ancestral female world, but art's own primary condition, rooted in substance, shaped by transformation and by a profound relationship with the primary substance of the universe.²

If the act of sewing may refer to the archetype of the woman, who, with thread in hand, establishes a web of interpersonal connections, this interpretation reveals itself as partial and limiting when confronted with the vision of both artists. Both Edith Derdyk and Brenda Baker, when affirming the artistic act in its essence and its absolute materiality, reveal a search for the identity of art in a visualness that is its own, which denies the play of appearance versus representation in order to show the creative process at its core. It is a process that occurs in the material and as a result of the material: organically in the work of Edith Derdyk, constructively in the work of Brenda Baker, but impregnated with the same phenomenological vision, the same identification of the artistic process and technical knowledge.

In the works of both artists it is possible to detect a route which art many times conceals: the relationship between the creator and her materials, the suggestions and the obstacles which present themselves in the process, as well as their solutions. The creative rhythm is plural in the case of Edith Derdyk, who creates different coalescing possibilities for a material as flexible as plastic. The same rhythm becomes more regular in the work of Brenda Baker, who has a keen interest in the subtle play of concealing and revealing, in which the organic and the constructive elements blend harmoniously.

At first glance, the act of sewing in Edith Derdyk's work, by its own evidence, makes matter impose itself as matter, causing the line which is traced by the needle to establish a route, which is now dense, now scarce, but always impregnated by a substance which is fundamentally physical and tangible. In a second approach, though, the eye begins to search among the clumps, among the wrinkles until it discovers the structure of the work, the shaping way of the artist, determined by work upon matter, never prior to it. That's why Edith Derdyk is identified with Sisyphus' myth as it is proposed by Camus: there seems to be a mirroring between her gesture which is constantly repetitive, and which establishes a continuum between herself and the work of art, and the tragical conscience of the absurd hero, who knows the uselessness of his effort, but cannot help carrying it out, for it's the struggle which composes his world.³

Brenda Baker's gesture assumes greater regularity, becomes more calculated and less organic than that of Derdyk's. Through the use of tools like the stapler, she creates a more systematic and regular tracing, as evidence of her process. Nevertheless, her work also establishes and maintains roots in a personal dimension. An incident which happened years ago limited her movements for some time, and thus awakened a renewed consciousness of her body. Her heightened 'body awareness' led her to search for new forms and new materials such as rubber, in which it's possible to trace a trail of overlocking stitches. The stitches convey a sense of mystery in her tridimensional compositions, that conceal its inner side in the fashion of 'Enigma of Isidore Ducasse' by Man Ray.

Brenda Baker's and Edith Derdyk's stitchings, be they autobiographical or the logical consequence of a process that is no longer satisfied with drawing, denote an idea of art in harmony with a vision that has been developing throughout our century, reaching its maturity in the informal moment: the fusion of the concrete act with the creative gesture, so that one can reveal the artistic work, born from the adoption of a material which imposes its laws on the artist, in a challenge in which freedom and coercion continually confront one other.

Notes

1. L. Pareyson, *Os Problemas da Estética* (São Paulo, Martins Fontes, 1984), p. 125.
2. L. Lippard, *Overlay* (New York, Pantheon Books, 1983), p. 41.
3. A. Camus, *Le Mythe de Sisyphus* (Paris, Gallimard, 1966): see specifically the chapter dedicated to the analysis of the myth.

Translation: Noemi J. Cartum.

SUTURAÇÕES

ANNATERESA FABRIS

São Paulo, Brasil

Uma reflexão de Luigi Pareyson sobre a relação entre o artista e a matéria apresenta um conjunto de sugestões que nos permite tentar estabelecer uma aproximação com alguns vetores da criação contemporânea, que têm na presença dominante do material o eixo central de suas indagações. Caracterizando essa relação como um ato de constituição, capaz de libertar as possibilidades formativas da matéria e de interpretá-la em sua natureza intrínseca, escreve o filósofo italiano:

"O diálogo com a matéria é uma espécie de 'obediência criadora', que enquanto se sujeita ao vínculo transfigura-o em liberdade, e enquanto se submete ao limite dele obtém a submissão; igualmente distante da servidão e da violência, ela secunda só para comandar, e consegue o domínio através da sujeição; não condescendente para com as imposições e não inclinada à prepotência, ela converte em sugestão o que poderia ser impedimento, e busca a dificuldade para transformá-la em possibilidade."¹

Dessa reflexão emerge uma idéia global do ato artístico como momento de integração entre criação e técnica, ao qual podem ser referidas as pesquisas recentes de Edith Derdyk e Brenda Baker, que expõem seu processo formador, ao revelarem o avesso do gesto inventivo.

Igualmente empenhadas na busca de uma arte-ação, que se evidencia em ambas pela adoção de um gesto repetitivo e quase compulsivo, Edith Derdyk e Brenda Baker realizam uma espécie de volta às origens, condensando em suas obras o tempo presente e um tempo arquetípico que pode ser reportado à sua condição de artistas-mulheres. A costura tensionada de Edith Derdyk e a costura cerebral de Brenda Baker evocam não apenas o universo feminino ancestral, mas a própria condição primordial da arte, enraizada na matéria, moldada pela transformação e pela relação profunda com a substância primeira do universo.²

Se o ato de costurar pode remeter ao arquétipo da mulher que, com os fios, trama uma rede de conexões interpessoais, essa interpretação revela-se, contudo, parcial e limitadora quando confrontada com a proposta das duas artistas. Tanto Edith Derdyk quanto Brenda Baker, ao afirmarem o gesto artístico em sua essencialidade, em sua materialidade absoluta, evidenciam estar buscando a identidade da arte numa visualidade que lhe é própria, que nega o jogo da aparência / representação para pôr à mostra o cerne do processo criador. Um processo que se faz na matéria e pela matéria: orgânico em Edith Derdyk, construtivo em Brenda Baker, mas impregnado da mesma visão fenomenológica, da mesma identificação do fazer artístico com o saber técnico e artesanal.

Nas obras das duas artistas é possível detectar um percurso que a arte, muitas vezes, encobre: a relação entre o criador e seus materiais, as sugestões e os obstáculos que sobrevêm ao longo do processo, as soluções encontradas. Plural no caso de Edith Derdyk, que cria com suas intervenções diferentes possibilidades de coalescência para um material maleável como o plástico, o ritmo criador torna-se mais regular naquele de Brenda Baker, interessada em colocar em funcionamento um jogo sutil de ocultamento e revelação, no qual o orgânico e o construído se fundem harmoniosamente.

O ato de costurar de Edith Derdyk, por sua própria evidência, faz com que, numa primeira abordagem, a matéria se imponha enquanto matéria, que a linha traçada pela agulha marque um percurso, ora mais denso, ora mais rarefeito, mas sempre impregnado por uma substância eminentemente física e tangível. Num segundo momento, no entanto, o olhar começa a tatear por entre os grumos, por entre as dobras até descobrir a estrutura da obra, o modo de formar da artista, determinado pelo trabalho sobre a matéria, jamais anterior a ele. É por isso que Edith Derdyk se identifica com o mito de Sísifo tal como é proposto por Camus: parece haver um espelhamento entre seu gesto seguidamente repetido, que cria um continuum entre ela e a obra, e a consciência trágica do herói absurdo, que conhece a inutilidade de seu esforço, mas não pode deixar de realizá-lo, pois é a luta que conforma seu mundo.³

O gesto de Brenda Baker, mais medido e menos orgânico pelo uso de um instrumento como o grampeador que lhe permite estabelecer um traçado mais regular, não deixa, contudo, de fincar raízes numa dimensão pessoal. Um incidente sofrido anos atrás, acabou por limitar seus movimentos durante um certo tempo, despertando nela uma nova consciência do corpo. Isso a levou a buscar inspiração num material como a borracha, em que é possível traçar uma trilha de pontos de sutura, a qual confere um aspecto misterioso a suas composições tridimensionais, que ocultam seu interior à guisa do 'Enigma de Isidore Ducasse,' de Man Ray.

Autobiográfica ou consequência lógica de um processo que não se satisfaz mais com o desenho, a sutura de Brenda Baker e Edith Derdyk denota uma idéia de arte em consonância com uma visão que veio se configurando ao longo de nosso século e alcançou maturidade no momento informal: a fusão do ato concreto com o gesto criador para que dele resulte o desvendamento do trabalho artístico, nascido da adoção de uma matéria que impõe suas leis ao artista, num desafio no qual a liberdade e a coerção se enfrentam a todo momento.

Notas:

1. L.Pareyson, *Os problemas da estética* (São Paulo, Martins Fontes, 1984), p.125.
2. L.Lippard, *Overlay* (New York, Pantheon Books, 1983), p.41.
3. A.Camus, *Le mythe de Sisyphe* (Paris, Gallimard, 1966): ver especificamente capítulo dedicado à análise do mito.

Brenda Leigh Baker. 1964. Madison, Wisconsin. USA.

Education.

- 1990 *Master of Fine Arts*. University of Wisconsin. Madison, WI.
1986 *Bachelor of Arts*. DePauw University. Greencastle, IN.

Awards and Honors.

- 1994 *National Endowment for the Arts, Visual Arts Fellowship*. Sculpture. Washington, D.C.
Creative Artist Fellowship. Dane County Cultural Affairs Commission, Madison CitiArts & Madison Community Foundation. Madison, WI.
1993 *Vermont Studio Center Residency & Fellowship*. Johnson, VT.
1991 *Arts Midwest/ National Endowment for the Arts Regional Visual Arts Fellowship*. Minneapolis, MN.
1992, 1991 *Development Grants*. Wisconsin Arts Board. Madison, WI.
Project Grants. Madison Committee for the Arts. Madison, WI.
1989, 1985 *Alpha Chi Omega Foundation Fellowships*. Indianapolis, IN.
1986 *Emison Art Fellowship*. DePauw University. Greencastle, IN.

Selected Exhibitions.

- 1994 *Suturas. Grampos. Costuras*. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.
New Work, Dale Malner & Brenda Baker. The Mode Theater. Waterloo, WI.
1994, 1993 *Fieldwork: Installations on the Square; Iced: Art on the Lakes*. Madison WI.
1993 *3 Installations*. Brave Hearts Theater. Madison, WI.
Suturas. Grampos. Costuras. Red Mill Gallery, Vermont Studio Center. Johnson, VT.
Gallery Ten. Rockford, IL.
1992 *Schoharie National Small Works Exhibition*. Cobleskill, NY.
1991 *Wisconsin Arts Board Award Recipients*. Katie Gingrass Gallery. Milwaukee, WI.
1990 *The Wisconsin Triennial*. Madison Art Center. Madison, WI.
Art In the Big Ten. Northwestern University. Evanston, IL.
Big Ten Painting. Milwaukee Institute of Art & Design. Milwaukee, WI.
1987 *Best of the Latest*. Emison Art Center. Greencastle, IN.

Public Collections.

- Elgin Community College*. Elgin, IL.
Emison Art Center. DePauw University. Greencastle, IN.
Kemper Insurance Group. Long Grove, IL.

Edith Derdyk. 1955. São Paulo, Brasil.

Exposições Individuais.

- 1993 *Suturas*. Gabinete de Arte Raquel Arnaud/Espaço Arte Morumbi Shopping. SP Brasil.
1992 *Plásticos*. Galeria Macunaíma IBAC. RJ Brasil.
1991 *Entrelinhas*. Casa de Cultura Mario Quintana. Porto Alegre RS Brasil.
1990 *Viés*. Museu de Arte de São Paulo. Brasil.
1984 *Desenhos e Vinhetas*. Galeria SESC-Paulista. SP Brasil.
Até à Vista. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Brasil.
1981 *Desenhos*. Instituto dos Arquitetos do Brasil. Brasil.

Principais Exposições Coletivas.

- 1994 *Espelhos e Sombras*. Museu de Arte Moderna de São Paulo. SP Brasil.
Suturas. Grampos. Costuras. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. SP Brasil.
Fieldwork: Installations on the Square. Madison, WI. USA.
Índices. Kultur Fabrik. Roth. Alemanha.
A Linha No Espaço. Palácio das Artes. Belo Horizonte. MG. Brasil.
Casa de Cultura Mario Quintana. Porto Alegre. RS. Brasil.
1993 *Suturas. Grampos. Costuras*. Red Mill Gallery. Vermont Studio Center. Johnson, VT. USA.
A Magia Do Papel. Hai dhausen Museum. Munich Alemanha.
13º Salão Nacional de Artes Plásticas. IBAC. RJ. Brasil.
1992 *Kunst Und Identität*. Kreishaus Brazilian Cycle. Stuttgart Alemanha.
Projeto Macunaíma. IBAC. RJ Brasil.
Centro Cultural São Paulo. Fundação Bienal. SP. Brasil.
1991 *Brasil - La Nueva Generación*. Museu de Belas Artes. Caracas Venezuela.
Paulista 100 Anos. Galeria SESC-Paulista. SP Brasil.
1990 *A Presença Do Desenho*. Paço das Artes MIS. SP Brasil.

Prêmios.

- 1993 *Prêmio Aquisição "Camara Municipal"*. 25º Salão de Piracicaba.
1992 *Programa de Intercâmbio USIA/ MAC*. Vermont Studio Center
Prêmio APCA "Arte-Comunicação". pela exposição *Paulista 100 Anos*
1990 *Bolsa Anual "Concorrência FIAT: Artes Visuais"*

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Flávio Fava de Moraes
Vice-Reitora: Profª Drª Myriam Krasilchik
Museu de Arte Contemporânea
Diretora: Profª Drª Lisbeth Rebollo Gonçalves
Assessora de Difusão Cultural/Exposições
Temporárias: Profª Drª Elvira Vernaschi
Assessora Acadêmica/Divisão Científica:
Profª Drª Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

Funding provided in part by the National Endowment for the Arts, Dane County Cultural Affairs Commission, Madison Community Foundation, Madison CitiArts, Museu de Arte Contemporânea and DePauw University.

NATIONAL
ENDOWMENT
FOR THE
ARTS

STITCHED TOGETHER : THE WORK OF BRENDA BAKER AND EDITH DERDYK

TERRY R. MYERS
Los Angeles, CA. USA

Brenda Baker and Edith Derdyk are two artists whose sensibilities, processes, and even materials directly (and sometimes even startlingly) reflect and reinforce each other's work — a coincidence which makes their 1993 meeting in Vermont all the more fortuitous. Their chance encounter serves as yet another example of the viable possibilities of any type of art work being made anywhere today, a welcome outcome of our increasing access to oftentimes quite specific information no matter where we are or from where it originates. Interactions between art made in North or South America — in this instance the United States and Brazil — are not uncommon, but they have often been improperly institutionalized into a hierarchical situation of supposed influence and relative importance which rarely has anything to do with the work itself. So much the better, then, that Baker and Derdyk not only have independently constructed their work in similar fashions for some time, but also that they continue to produce meaning in their work by refusing to privilege one reading over another. Both artists strive for a complete openness in their work, making what are very "specific objects" (to borrow Donald Judd's term for minimalist sculpture) which also provide a tremendous amount of both conceptual and visual space for references ranging from the personal to the natural to the cultural.

Minimalism's ambivalent relationship with the human body is just now beginning to be understood as fundamentally assertive and *loaded* with social and political content. That is to say that it never was exclusively "formal" and therefore resistant to (or protected from) context, particularly that which would be provided by the shape, structure and *activity* (physical, conceptual, even political) of the human body.¹ The work of many artists before and after what is considered "classic" minimalism of the early sixties (for example: Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris, etc.) not only provides a context for the how the body was understood in relation to the "cool" appearance of minimalism, but also serves our purposes here much more closely as historical antecedents for Baker's and Derdyk's work. This legacy begins in the mid-fifties with, for example, Lee Bontecou and Robert Rauschenberg in the U.S., or Lygia Clark and Helio Oiticica in Brazil — moving from "neo-dada" and "neo-concrete" through "post-minimalism," and "arte povera," to end up in our current re-emphasis upon the body as figured in work which ranges (as it always has) from the specific (Robert Gober, Charles Ray, Kiki Smith, etc.) to the relational, or even "abstract" (Lawrence Carroll, Jac Leirner, Jessica Stockholder, etc.). Baker and Derdyk obviously fall in the latter category, a fragile classification which always threatens its meaninglessness as the work itself begins to represent many different things to many different people. The body for Baker and Derdyk provides not only an image and a structure either to re-appear or to be rebuilt in their work, but also a place where the work gets *done*, a living object built to function and produce.

The "stitch" in each of their works (whether made with actual thread, or plastic, or even a succession of staples) functions not only formally as a physical routine which provides a highly visual record of its movement as well as the actual structure which holds the piece together, but also metaphorically as a gesture of equivalence in which each rather standardized (yet most often hand-made) stitch participates in a conceptual "binding" of the piece that keeps all of its varied surfaces on equivalent terms. In other words, the labor of sewing functions in Baker and Derdyk's works as a connector not only of materials, but also of concepts and even scattered experiences of the world, all of which undergo a process of affiliation not unlike what happens when individuals are "bound" together. Stitching itself becomes an act of partnership in more ways than one in this exhibition. It brings together — at least for a moment — two artists whose backgrounds may very well be different from one another. This potentially disjunctive situation becomes merely incidental as a tremendously *balanced* dialogue — which needs neither translation or justification — occurs between all of the work presented here.

1. See Anna C. Chave. "Minimalism and the Rethoric of Power," *Arts Magazine* 64. no. 5 (January 1990), pp.44-63.