



S U S A N S H A N T Z

in her nature

March 6 - April 13, 1997 · 6 mars - 13 avril 1997
Glendon Gallery York University · Galerie Glendon Université York



SUSAN SHANTZ, *archive of intimacy* - 1996**

Susan Shantz: in her nature

By Barbara Fischer

The title of Susan Shantz' exhibition at Glendon Gallery, *in her nature*, seems poignant and relevant to her work in more ways than one. First, it suggests a close relation between the artist and a particular environment or geography; she may belong to it, as it may belong to her. Then, there is the sense that the work describes or indexes the artist's way of doing things; certain interests and the manner in which they are pursued may be intricately connected, in some way, to the artist or to her character. Finally, the title of the exhibition broadly suggests that the work has special ties to "femininity", or to the feminine in terms of gender, identity or biology. In this essay, some of Susan Shantz' past and recent pieces will be discussed in an effort to explain the associations and ambiguities which "in her nature" invite as a statement on her work.

I.

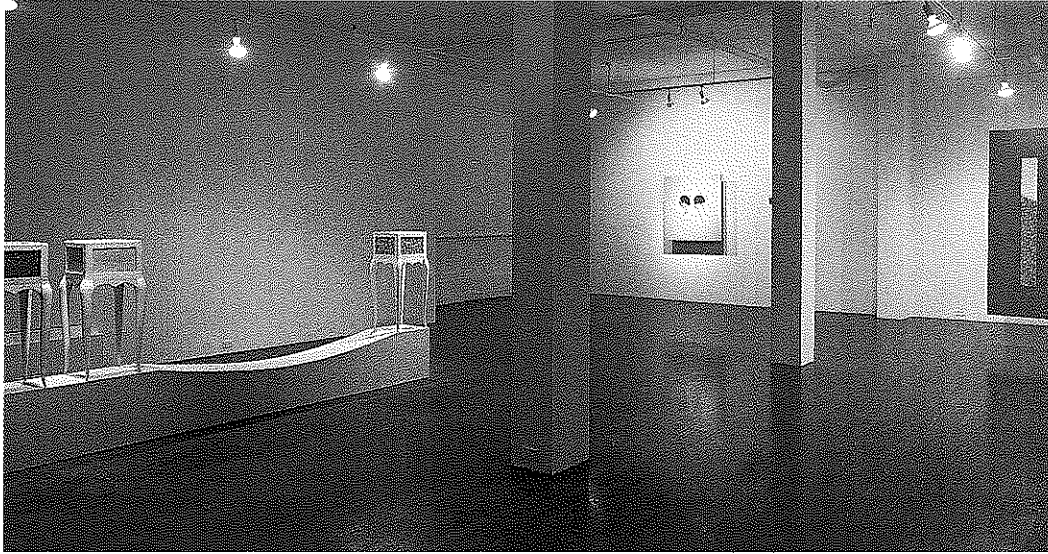
In its most literal sense, the title describes one of the common threads in Susan Shantz' work, specifically its preoccupations with natural materials, and its intense engagement with respect to the natural environment including the immediate surroundings of Saskatchewan. In 1995, at the Mendel Gallery for instance, Shantz built a large, open frame structure, similar to a standard 2x6 wall construction. Its gentle curve cut through most of the gallery space, creating a sense of enclosure — a room within a room. Into the open frames, between the standard construction boards, she had carefully and methodically stacked a mass of wooden twigs, sticks and broken branches, none much longer than the width of the wall. Filled from the bottom almost all the way to the top, the wall, which was entitled *hibernaculum*,

became a monument to the activity of storing up a natural reserve, a way of being in nature by protecting oneself from it with natural means.

The wall, therefore, represented a precise meshing of both culture and nature. Together, the 2x6 wood structure of domestic architecture and the array of unruly organic wooden sticks produced an enclosure in which the artist was quite literally *in her nature*, a nature altered by the artist's culture. Even the wall's structure played out this theme: the inside of the wall's curvature (which the viewer, due to the wall's position in the space, experienced as the outside of a cave-like enclosure) was completely covered in glass. As such, the sticks actually touched the wall making for a hard, smooth, domesticated surface with a pointillist matrix of brown, ochre, yellow, and grey coloured dots. The other side, however, was prickly and rough, as the sticks' varied lengths and sharply splintered ends not only played out the chaotic variety of nature, but also made physically visible the labour needed to achieve protection against the wild forces of (her) surrounding (Canadian) nature. Thus, the work addressed in intriguing ways the interrelations between environment and cultural identity.¹

II.

In the context of the new work, *in her nature* describes perhaps no longer so much the surroundings (even if these surroundings are somehow a cultural product), but rather a way of being or doing things in the world that may be particular to the artist and represent an inextricable relation with "her" identity. In other words,



SUSAN SHANTZ, *to her nature* (view of installation at Glendon Gallery) - 1996**

in relation to the work, the title refers to one woman's preoccupations, her way of establishing, through her activities, some lived relation to nature. These activities include picking and gathering leaves, sticks, flower petals, and sage; drying and sorting them, and finally presenting them in the exhibition such that they seem encoded by her, the artist's "nature". Concerns with ritual, process and duration of labour are evident in the heaps of singular, fragile, but perfectly intact rose petals and sage leaves shown in the various types of glazed-in cabinets which make up the three groups of work in the exhibition — *archive of intimacy*, *ellipsis*, and *love letter*. Each rose petal, or leaf of sage looks as if it has been dried on its own, crisped as it were, on sheets of newspaper or baking trays. Even when boxed into their museal furnishing (this will be discussed further on), they still look as if they had just been placed there, freshly gathered and lightly strewn. The intensity of

involvement, and its excess, appear compelled, driven by an obedience to some principle, a command from somewhere — or from *within her nature*.

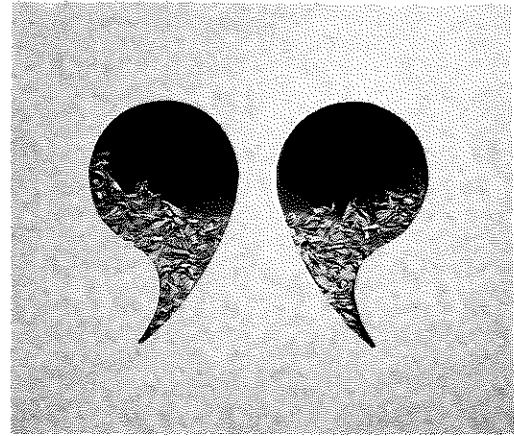
More generally, however, Susan Shantz' activities and forms of presentation may be associated with a strand of early 1970s feminism, namely the valorization of everything deemed uniquely female — "her nature", her history, her body — as distinct from and repressed by patriarchal structures. The emphasis on the repetitious processes of collecting and gathering, for instance, take their cue from a historical recuperation of women's domestic labour. Equally, the emphasis on repetition, and the persistent use of cabinets and other vessel-like containers, subtly refer to the biological rhythms, the body and its metaphors. Finally, and more oddly perhaps, there is a Victorian sense of femininity, with hints of sentimentality, nostalgia, and desire for intimacy,

as brought out by the work's associations of dried flowers with journals, love letters, precious personal memories, and the general use of floral ornamentation and decorations in the domestic sphere, i.e. embroidery, veils, quilts, clothes.

III.

Today, however, after nearly fifteen years of debate in which sexual and/or gender identity has been deconstructed as socially encoded, as a provisional nodal point, and as a cultural construct (rather than a biological essence), the title and seeming assertion of an inextricable coupling between femininity and nature appear rehearsed, artificial, odd, ironic even. In fact, some works included in the Glendon exhibition flaunt femininity in a way that undoes biology and plays out such identity as dissimulation.

On the whole, the installation at Glendon Gallery gives itself like a museum piece, vaguely reminiscent of a delicate, perfumed women's dressing room, of a boudoir of sorts. The effect is due, in part, to the gracefully crafted, somewhat baroque, museum cabinets carrying the delicate contents of petals, ash, and dried leaves. The ornate quality of the cases, which look typical of the late 17th or 18th century, is underlined by their placement on a curiously shaped pedestal, consisting of a very long, specially constructed rectangular narrow box with a wave-like top. This structure resembles a sort of curvaceous ground, maybe even prairie-ground (as if to say *on her nature*). There is also a triptych of large, frame-like constructions, whose scale corresponds approximately to the human body. The unusually wide arborite constructions each enframe a hollow, but doubly-glazed centre which, like a



Catholic monstrance², also houses dried rose petals, bits and pieces of bark, and ash, respectively. Finally, there is the smaller, wall-mounted construction, entitled *love letter*, which has two comma-shaped holes cut into its surface like two incomplete hearts. Through the glazed holes we can glimpse leaves of sage. If the ornamentation of the display indexes a particular period of time and makes one think of past centuries (as they really were... in the movies), their contents of dried petals, leaves and ashes, effect a sort of momentary "remembrance of things past," as did Marcel Proust's *madeleine*. Immersed in the space, one can almost hear the sound of a handkerchief dropping and smell, as if through the glass of the cabinets, the imagined fragrance of rose water, or sage oil, enfolded in some love letter.

In other words, if nature is brought into her culture here, through the diligent transformation of the artist's work, it has become a precious object, much like a girdle twists the body into a more delicate appearance. The effort and effect of labour is a freezing (glazing) of nature (the

prickly, tactile bark, the scent of leaves and petals, the fragility of ashes) into ornamental form — into the proverbial glass slipper, an orchid in the land of identity.

In Shantz' work, nature has been transformed with an ironic smile into an interminable paradox — culture as nature, and nature as culture — and neither true to itself. This is the case not only at the level of the appearance of the work, but also in its actual construction. At its most obvious, there is the use of "urban" surfaces, glass, manufactured wood, to carefully sort the organic materials into the museal vitrines — there to be admired, looked at, gazed over. Yet, the natural materials themselves potentially transform a nature, i.e. her natural body into the culture of the feminine — through scent, perfume, make-up paste, colouration. As such, this feminine culture leans toward a resemblance of nature and it is particularly evident in the "faux" surfaces of the arborite triptych. Named after organic substances and types of colouration, like "Bark Oxide," "Tundra Terra," and "Sage Patina," they obtain the alibi of nature for an artificial surface, in a way that might be analogous to the construction of identity: the dissimulation of nature as it is common in the make-up industry (i.e. when lipstick colours are called *Ruby Cherry*, *Peach Blush*, *Honey Mellow*, and the like)³.

Susan Shantz' work appears to toy with notions of femininity, from vitrines which seem like the hope-chest of fairy brides; to graceful furniture-legs that look like high heels, a curvaceous body, or other erotic suggestions; to collected petals and leaves which would be prepared for extracts, aphrodisiac potions, secret lotions, or to stir up intimate longings. But at the height of its exquisite sense of artifice, when we seem furthest from what the title appeared to relay to us about

nature, there is a final irony. In their museal silence and their fragile, funereal contents, with their mortuary nostalgia and stirring of remembrances past, the works suddenly bring to the forefront a most ephemeral, inherently unstable, darkly frightening prospect — the body's final disintegration into nothing but dust, ashes and terra tundra. Thus, the work quietly insists that the natural body, after all its dissimulations, *belongs to nature*.

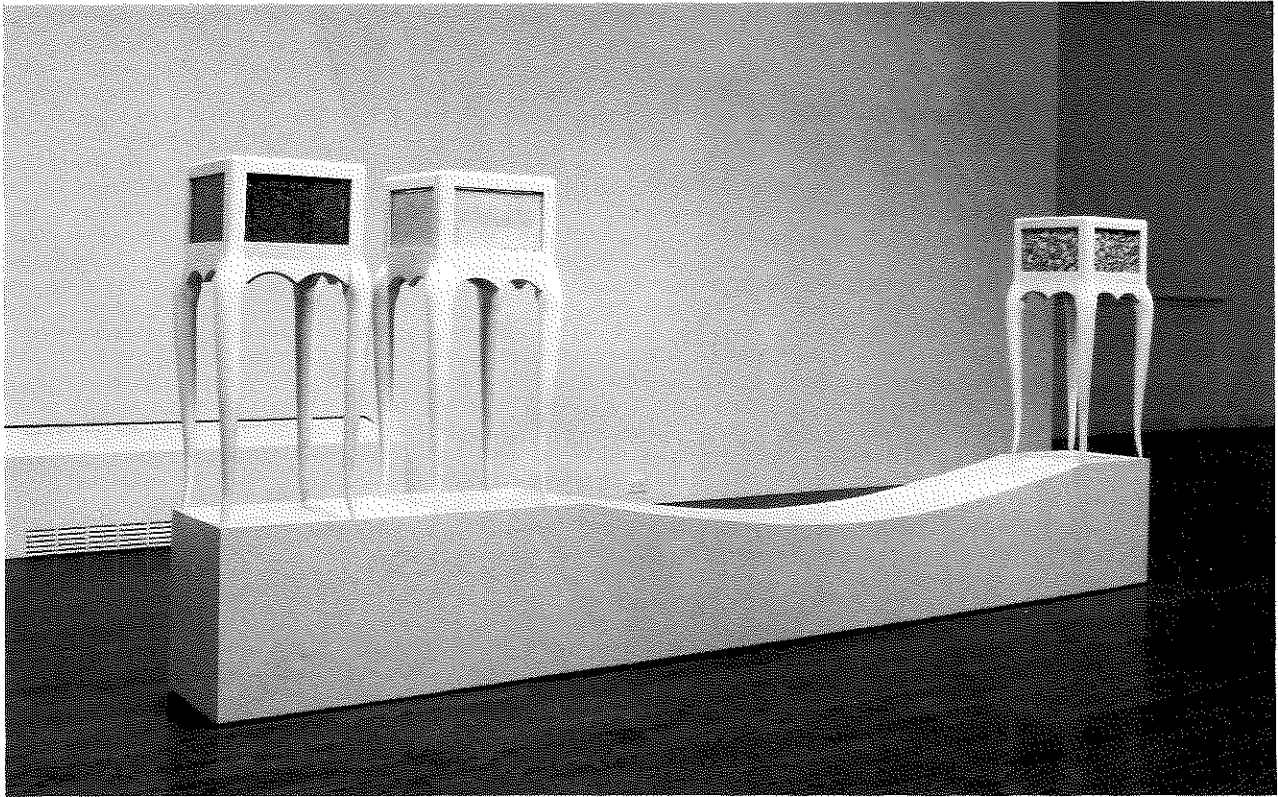
1. One could develop an argument here based on the narratives woven around the idea of the Canadian identity and imagination, from Northrop Fry's *Bush Garden*, to Margaret Atwood's *Survival* and Gaile Mc Gregor's *Wacousta Syndrome*.
2. An often very ornate vessel used in Catholic mass to display the consecrated Host, the symbol of Christ's flesh.
3. In other words, the work alludes to a very old (no longer negatively connotated) idea of femininity, as it was celebrated from Nietzsche on through Derrida (and, arguably, of direct interest primarily to a male subject):

"There is no such thing as the essence of woman [...] If woman is truth, she at least know that there is no truth, that truth has no place here and that no one has a place for truth. And she is woman precisely because she herself does not believe in truth itself, because she does not believe in what she is, in what she is believed to be, in what she thus is not. [...] And because she does not believe in the truth... woman remains a model, only this time a good model. But because she is a good model, she is in fact a bad model. She plays at dissimulation, at ornamentation, deceit, artifice, at an artist's philosophy."

Jacques Derrida, *Eperons : Les Styles de Nietzsche; Spurs: Nietzsche's Styles*, trans. Barbara Harlow (Chicago: University of Chicago Press, 1979), p. 50,52,66. While it is impossible to take up Derrida's position in the context of this essay, there are of course interesting avenues one might explore with regard to Susan Shantz' work, especially the concept of the simulacrum, and its relation to postmodernism.

SUSAN SHANTZ, *ellipses* - 1996*





SUSAN SHANTZ, *ellipsis* - 1996**

Susan Shantz : dans sa nature

Par Barbara Fischer

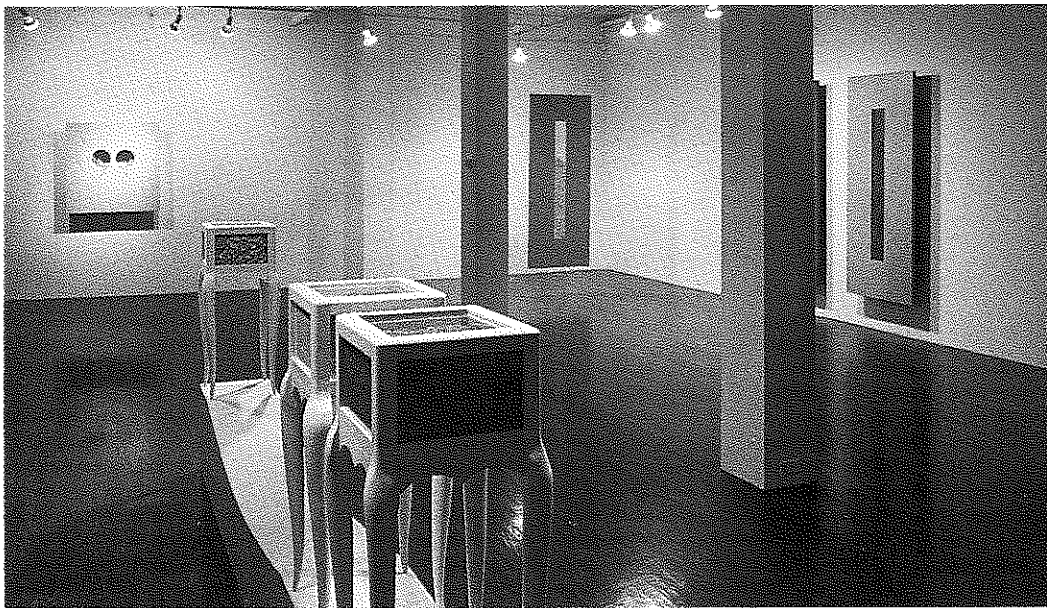
Le titre de l'exposition de Susan Shantz, *dans sa nature*, à la Galerie Glendon, semble poignant et lié à son œuvre à plus d'un titre. Il semble suggérer, d'une part, une relation étroite entre l'artiste et un environnement ou une géographie particulière. Elle peut lui appartenir, comme il peut lui appartenir. D'autre part, il s'y trouve aussi la sensation du travail descriptif et catalogué, caractéristique de l'artiste ; certains intérêts et manières de s'y prendre semblent en quelque sorte se connecter de façon complexe à l'artiste et à son tempérament. En dernier lieu, il y a aussi une allusion plus générale du fait que l'œuvre indique un rapport spécial à la « féminité » ou au féminin en tant qu'aspects de genre, d'identité et même de biologie. Dans cet essai, j'aimerais considérer quelques œuvres passées et récentes de Susan Shantz pour examiner les associations et les ambiguïtés que le titre, l'idée de « dans sa nature » aborde en tant qu'assertion sur son travail.

1.

Dans son sens le plus littéral, le titre décrit un des fils communs au travail de Susan Shantz, en particulier, ses préoccupations avec les matériaux naturels et son engagement profond avec l'environnement naturel y compris les alentours de Saskatchewan. En 1995, à la Galerie Mendel, par exemple, Shantz a construit un mur ouvert à charpente en bois, semblable à la construction d'un mur standard 2 x 6 dont la douce cambrure traverse une bonne partie de l'espace de la galerie, créant une sensation de clôture ou de chambre à l'intérieur d'une chambre. À l'intérieur des cadres ouverts, entre les planches de construction standard, elle a soigneusement et méthodiquement entassé une

multitude de brindilles et de branches cassées, trouvées, pas plus longues que la largeur du mur. Le mur, rempli de la base jusqu'au sommet presque, qui portait comme titre *hibernaculum*, devint le monument d'une activité de conservation d'une réserve naturelle, une manière d'être dans la nature tout en se protégeant de celle-ci avec des moyens naturels.

Le mur, pour cette raison, était un parfait réseau de la culture et de la nature à la fois. La combinaison d'une structure en bois de 2 x 6 d'architecture ménagère et d'un ensemble impressionnant de bâtons de bois trouvés, naturellement désordonnés, pouvaient être simultanément vus comme produisant une clôture dans laquelle l'artiste est tout littéralement *dans sa nature*, au sens de nature transformée par la culture de l'artiste. Même la structure du mur (que le spectateur, grâce à la position du mur dans l'espace, voit comme l'extérieur d'une enceinte qui ressemble à une grotte) était totalement recouverte de miroir, si bien que les bâtons, en fait, touchaient celui-ci et par ce moyen, formaient une surface domestiquée d'un tableau pointilliste de variations marron, ocre, jaune et grise de points colorés. L'autre côté cependant, étaient épineux et rugueux, car les différentes longueurs des branches et leurs bouts fendus en éclats rappelaient non seulement la variété chaotique de la nature, mais aussi rendaient visible le travail pour obtenir la protection contre ce qui serait perçu comme les forces sauvages de (ses) alentours de la nature (canadienne). De cette manière, l'œuvre aborde de manières fascinantes les interrelations entre l'environnement et l'identité culturelle.¹



SUSAN SHANTZ, *in her nature* (vue de l'installation à la Galerie Glendon) - 1996**

II.

Dans le contexte d'œuvre nouvelle, *in her nature* ne décrit peut-être plus tellement les alentours (même si cet alentour est, d'une manière assez complexe, un produit culturel), mais plutôt la manière d'être ou de faire les choses dans un monde qui peut être particulier à l'artiste et représenter une relation complexe avec « son » identité féminine. Par rapport à l'œuvre, c'est le titre qui nous réfère aux préoccupations de la femme, à sa façon d'établir, par ses activités, quelque relation dynamique avec la nature. De telles activités incluent le ramassage et la cueillette de feuilles, de branches, de pétales de fleurs et de sauge ; leur séchage et leur triage et finalement leur présentation dans une exposition de manière telle qu'eux-mêmes semblent encodés par elle, « la nature » de l'artiste. Les préoccupations du rituel, du processus et de la durée du travail sont évidentes dans ces amas de pétales de roses et de feuilles de sauge

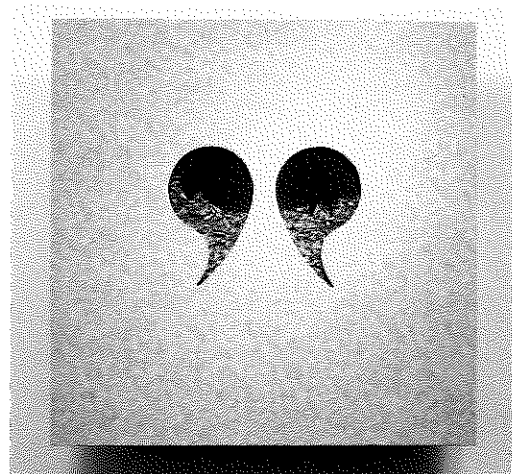
si singulières, fragiles mais parfaitement intactes, qui sont présentées dans les différents types de meubles vitrés qui composent les trois groupes de travail de l'exposition — *archive de l'intimité*, *ellipse* et *lettre d'amour*. Chaque pétale de rose ou feuille de sauge apparaît comme si elle s'était asséchée d'elle-même, s'est raidie alors qu'elle était sur des journaux ou des plaques de four. Même si elles sont confinées dans leur mobilier de musée (dont je parlerai un peu plus loin), elles paraissent encore comme si elles venaient d'être mises là, fraîchement assemblées et légèrement éparpillées. L'intensité de la participation et l'excès de celle-ci apparaît compilée, poussée par une obéissance à quelque principe, à un ordre venu de quelque part — de l'intérieur de sa nature.

D'une manière plus générale cependant, les activités et les formes de présentation de Susan Shantz peuvent être associées à l'enchaînement du féminisme du début des

années 1970, spécialement la valorisation de tout ce qui était estimé uniquement féminin — « sa nature », son histoire, son corps — comme distinct de ses structures patriarcales et réprimées par celles-ci. L'accent sur les processus répétitifs du ramassage et de la récolte, par exemple, emboîte le pas à la récupération historique du travail ménager des femmes. De même, l'accent mis sur la répétition et l'utilisation persistante des cabinets ou autres récipients sous formes de vases, font subtilement allusion aux rythmes biologiques, au corps et à ses métaphores. Et finalement, et plus singulièrement peut-être, il y a le sens victorien de la féminité avec des allusions à la sentimentalité, à la nostalgie et au désir d'intimité, telles qu'elles sont mises en évidence par les associations de travail des fleurs séchées avec les journaux, les lettres d'amour, les souvenirs personnels précieux et l'utilisation générale de l'ornementation florale et des décorations dans le domaine ménager, c'est-à-dire les broderies, les voiles, les courtpointes, les vêtements.

III.

Aujourd'hui cependant, après presque quinze ans de débat pendant lesquels l'identité sexuelle et / ou l'identité du genre a été détruite comme socialement encodée en tant que point nodal provisoire et en tant que pratique culturelle (plutôt que biologique), le titre et l'assertion apparente d'un accouplement inextricable entre la féminité et la nature semble répétée, artificielle en elle-même, bizarre et même ironique. Et en fait, il y a des aspects des œuvres qui sont contenus dans l'exposition de Glendon qui affichent la féminité d'une manière qui détruit la biologie et joue cette identité en tant que dissimulation.



SUSAN SHANTZ, Love Letter, 1996**

Comme un tout, l'installation à la Galerie de Glendon fait croire à une pièce de musée, vaguement réminiscente d'un vestiaire de femmes, délicat et parfumé ou d'un boudoir, si l'on peut dire. Cet effet est dû en partie aux cabinets de musée gracieusement travaillés qui ressemblent aux mobiliers un peu baroques de la fin du XVII^e ou XVIII^e siècle — portant les contenus délicats de pétales, de cendre et de feuilles sèches. La qualité (fleurie) des vitrines est rehaussée par leur emplacement sur un piédestal curieusement formé, consistant en une boîte rectangulaire peu profonde, spécialement construite d'une structure au sommet onduleux qui ressemble à un terrain vallonné, peut-être même un terrain de prairie (comme pour dire *sur sa nature*). Il y a aussi le triptyque de grandes constructions à ossature en bois dont l'échelle correspond approximativement au corps humain. Les constructions en bois exceptionnellement larges encadrent chacune en centre creux, doublement vitré qui, comme un ostensorio catholique², logent respectivement des pétales de roses

sèches, des particules et morceaux d'écorces et de la cendre. Et enfin, il y a la construction montée en mur, plus petite, intitulée *lettre d'amour*, qui a deux creux sous forme de virgules sculptées à l'intérieur de sa surface (comme deux cœurs incomplets). À travers les creux vitrés, on peut apercevoir des feuilles de sauge. Si c'est, en partie, l'ornementation de l'exposition qui répertorie une période particulière du temps et me fait penser aux siècles passés — tels qu'il étaient... dans les films — leurs contenus de pétales, de feuilles sèches et de cendres donnent l'effet d'un sorte de « souvenir momentané de choses passées », comme les madeleines de Marcel Proust. Plongée dans cet espace, je pense même entendre la chute d'un mouchoir, bien que je n'entende pas de pas... et sens, comme si elle traversait la vitre des cabinets, la fragrance imaginée de l'eau de rose, de l'huile de sauge, enveloppée dans quelque lettre d'amour.

Si la nature ici est apportée par sa culture, grâce à la transformation diligente du travail de l'artiste, elle est devenue un objet précieux, beaucoup dans la façon avec laquelle une gaine transforme un corps en une apparence plus délicate en la serrant. L'effort et l'effet du travail, en d'autres termes, est la congélation (vitrage) de la nature (l'écorce rugueuse, tactile, la fragrance des feuilles et des pétales, la fragilité des cendres) sous forme ornementale — en une proverbiale pantoufle de verre ; une orchidée dans le pays de l'identité.

Autrement dit, la nature a disparu avec un sourire ironique en un paradoxe interminable — culture comme nature, et nature comme culture — et ni l'une ni l'autre fidèle à elle-même. C'est le cas, non seulement au niveau de l'apparence de l'œuvre, mais aussi dans sa

construction réelle. À son point le plus évident, il y a l'utilisation de surfaces « urbaines », vitre, bois manufacturé, pour classer soigneusement des matériaux organiques à l'intérieur de vitrines de musées — pour y être admirés, regardés, effleurés du dessus. Cependant, les matériaux naturels transforment eux-mêmes la nature potentiellement, c'est-à-dire son corps naturel en une culture de la féminité — grâce à la senteur, au parfum, à la crème de maquillage, à la coloration. En d'autres termes, cette culture féminine tend à devenir une ressemblance de la nature, comme c'est particulièrement évident dans les « fausses » surfaces du triptyque arboricole. Nommés selon leurs substances organiques et leurs types de coloration comme « Bark Oxide », « Tundra Terra », et « Sage Patina », ils obtiennent un alibi de la nature pour la surface artificielle, d'une manière qui pouvait être analogue à la construction de l'identité : la dissimulation de la nature telle qu'on le voit dans l'industrie du maquillage (c'est-à-dire quand les couleurs de rouge à lèvres se nomment *Ruby Cherry*, *Peach Blush*, *Honey Mellow*, entre autres).³

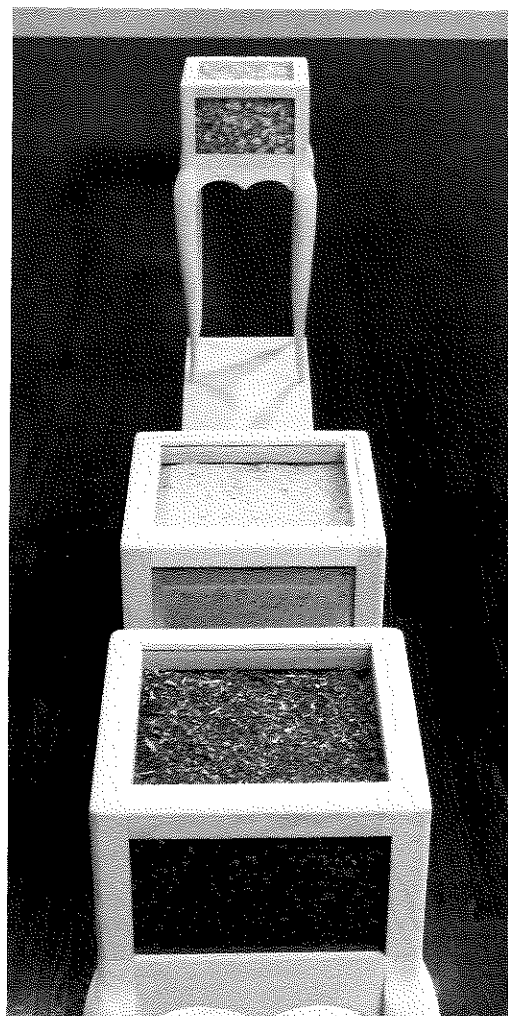
L'œuvre de Susan Shantz peut être vue comme jouant avec les notions de la féminité dans son sens vif et raffiné d'artifice qui a appartenu, d'après quelques-uns, exclusivement à la « féminité » et aux artistes — d'un bout à l'autre, à partir des vitrines qui ressemblent à l'armoire à trousseau des mariées des contes de fée ; des pieds de meubles gracieux qui ressemblent aux talons hauts, à un corps bien roulé ou autres suggestions érotiques ; jusqu'aux pétales et aux feuilles cueillies qui seraient préparées pour faire des extraits, des potions aphrodisiaques, des lotions secrètes, ou pour provoquer des désirs intimes. Mais, au plus haut de son artifice, quand nous semblons le plus éloigné de ce que le titre semble nous retransmettre au sujet de la nature, il y a une

ironie finale. Dans leur silence de musée, leurs contenus fragiles, funèbres, avec leur nostalgie mortuaire et incitant au passé des souvenirs, les œuvres amènent tout-à-coup à l'esprit éveillé que le corps dans sa perspective la plus éphémère, fondamentalement instable et obscurément effrayante, qui est de se désintégrer, de se désagréger en poussière pour arriver à rien, à la fin qu'à devenir cendres et *terra tundra*. Là, l'œuvre soutient calmement le fait qu'à la fin, le corps naturel, après toutes ses dissimulations, appartient à la nature.

1. On pourrait développer un argument ici, suivant les récits tissés autour de l'idée de l'identité et de l'imagination canadiennes jusqu'au bout, à partir de *Bush Garden* de Northrop Fry, jusqu'à *Survival* de Margaret Atwood et *Wacousta Syndrome* de Gaile Mc Gregor.
2. Un récipient souvent très orné, utilisé dans la messe catholique pour exposer l'hostie consacrée, le symbole de la chair du Christ.
3. En d'autres termes, l'œuvre fait allusion à l'idée très ancienne (non plus être connotée négativement) de l'idée de la féminité telle qu'elle a été célébrée à partir de Nietzsche, continuée par Derrida (et, on pourrait dire, de l'intérêt direct du sujet masculin) :

« Il n'y a pas d'essence de la femme [...] Car si la femme est vérité, elle sait qu'il n'y a pas la vérité, que la vérité n'a pas lieu et qu'on n'a pas la vérité. Elle est femme en tant qu'elle ne croit pas, elle, à la vérité, donc à ce qu'elle est, à ce qu'on croit qu'elle est, que donc elle n'est pas. [...] Mais en tant qu'elle ne croit pas, elle, à la vérité... elle est encore le modèle : cette fois le bon modèle, ou plutôt le mauvais modèle en tant que bon modèle : elle joue la dissimulation, la parure, le mensonge, l'art, la philosophie artiste. »

Jacques Derrida, *Éperons : Les Styles de Nietzsche / Spurs: Nietzsche's Styles* ; traduction, Barbara Harlow (Chicago : University of



SUSAN SHANTZ, *ellipsis* - 1996**

Chicago Press, 1979), p. 50, 52, 66. Bien qu'il soit impossible de reprendre la position de Derrida dans le contexte de cet essai, il y a bien sûr des voies intéressantes qu'on pourrait explorer quant à l'œuvre de Susan Shantz, en particulier, le concept du simulacre et sa relation avec le postmodernisme.

*List of works in the exhibition /
liste des œuvres exposées :*

SUSAN SHANTZ - 1996

archive of intimacy [archive de l'intimité]

arborite : *Bark Oxide, Tundra Terra, Sage Patina*, wood/bois,
glass/verre, ashes/cendres, bark/écorces, roses
218 cm x 260 cm x 230 cm

SUSAN SHANTZ - 1996

ellipsis [ellipse]

arborite : *Prairie Terra*, wood/bois, glass/verre, ashes/cendres,
bark/écorces, roses
127 cm x 35 cm x 300 cm

SUSAN SHANTZ - 1996

love letter [lettre d'amour]

arborite : *Summer foliage*, wood/bois, glass/verre, sage/sauge
100 cm x 100 cm x 18 cm

Curriculum vitae (condensed/condensée)

SUSAN SHANTZ

EDUCATION / ÉDUCATION

- 1989 M.F.A., Sculpture and Interdisciplinary,
York University
- 1985 M.A. with distinction, Religion and Culture,
Wilfred Laurier University
- 1980 B.A. English, Goshen College, Indiana

SELECTED SOLO EXHIBITIONS / PRINCIPALES EXPOSITIONS SOLO

- 1996 *nature redux*, Southern Alberta Art Gallery -
Lethbridge
- 1995 *engorge*, Article - Montreal
- 1994 *hibernaculum*, Mendel Art Gallery - Saskatoon
- 1993 *generated spontaneously generated*,
UNB Arts Centre - Fredericton
Muttart Public Gallery - Calgary
- 1992 AKA Artist's Centre - Saskatoon
- 1991 *Lake Superior: Winter Journal*,
Definitely Superior - Thunder Bay
Ace Art Inc. - Winnipeg

SELECTED GROUP EXHIBITIONS / PRINCIPALES EXPOSITIONS DE GROUPE

- 1996 *rapt*, AKA Artist's Centre - Saskatoon
(a collaboration with / en collaboration avec
Kathleen Sellars)
Imagining Eden, Kenderdine Gallery - Saskatoon
- 1995 *natured*, Mercer Union - Toronto
- 1992 *Re(dis)covering*, Eastern Edge - Newfoundland
- 1991 *Gathering*, Cambridge Art Gallery - Cambridge
- 1990 *M.C. Newcomb, C. Moon and S. Shantz*
Main/Access Gallery - Winnipeg
Burlington Cultural Centre - Burlington

- 1989 *Mrs. John E. Brubacher*, Cycle Gallery -
University of Waterloo
- 1988 *Celebration of the Human Spirit*, MacIntosh Gallery -
University of Waterloo

CATALOGUES

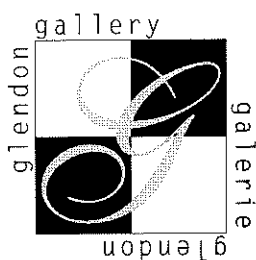
- 1995 *Natured*, exhibition catalogue, Mercer Union,
C. Christie and S. Gregson
- 1994 *Hibernaculum*, exhibition catalogue, Mendel Art
Gallery, Joan Borsa
- 1993 *Myths of Art and Science*, exhibition catalogue,
Muttart Gallery, Franklyn Heisler
- 1990 *Newcomb/Moon/Shantz*, exhibition catalogue,
Burlington Cultural Centre

AWARDS / BOURSES

- 1996 Canada Council Creative "B" Grant
Saskatchewan Arts Board Creative "B" Grant
- 1995 Canada Council Travel Grant
- 1994 Saskatchewan Arts Board Travel Grant
External Affairs Canada Travel Grant
- 1993 Saskatchewan Arts Board Creative "B" Grant

REVIEWS / CRITIQUES

- 1995 "Susan Shantz: hibernaculum", *Canadian Art*, vol. 12,
no. 1, Spring (A. Newdigate).
- 1993 "Susan Shantz's Sculptural Installations", *The Daily
Gleaner*, June 26.
- 1989 "Assembly Line: The Extraordinary of the Ordinary",
Couabourg Daily Star, March 30.
- 1988 "Pyramis Blends Reality and Myth", *Kitchener-
Waterloo Record*, March 16 (R. Reid).
"Doorway to Hell and Back Again", *Burlington
Spectator*, October 13 (J. Mahoney).
- 1986 "Study in Contrasts", *Kitchener-Waterloo Record*,
August 21 (R. Reid).
- 1995 "Household Icons in the Concourse: Susan Shantz",
The Laureate, January 29 (Dr. I. Friesen).
- 1983 "Do Mennonite Artists Fit In?", *The Mennonite*,
October 25 (A. Siebert).



GLENDON COLLEGE, YORK UNIVERSITY
2275 Bayview Avenue, City of North York, Ontario M4N 3M6

COLLÈGE GLENDON, UNIVERSITÉ YORK
2275, avenue Bayview, ville de North York (Ontario) M4N 3M6

Tel/Tél 416.487.6721 · Fax/Téloc 416.487.6779
gallery@glendon.yorku.ca

Glendon Gallery is a university-affiliated public art gallery financially supported by its membership, private donations, York University, the Ontario Arts Council, the Municipality of Metropolitan Toronto, and the City of North York.

Susan Shantz would like to thank Dwight Forsgren for his cabinetry skills, as well as the Canada Council and the Saskatchewan Arts Board for their support.

La Galerie Glendon est une galerie d'art publique rattachée à une université. Elle bénéficie du soutien financier de ses adhérents, des dons de sociétés privées, de l'Université York, du Conseil des arts de l'Ontario, de la municipalité du Toronto Métropolitain, et de la ville de North York.

Susan Shantz remercie Dwight Forsgren pour ses talents d'ébéniste, ainsi que le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des Arts de la Saskatchewan pour leur appui.

**A
C
K
N
O
W
L
E
D
G
E
M
E
N
T
S**

CURATOR / CONSERVATRICE

Sylviane de Roquebrune

TEXT / TEXTE

Barbara Fischer

TRANSLATION / TRADUCTION

Annette Hajandrainy

PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

Judy Bower*
Vid Inglevics**

DESIGN AND LAYOUT /
MAQUETTE ET COMPOSITION

Tiffany Moore

ISBN 1-55014-328-X

Cover image: *Sandhills Triptych** (detail)
Illustration de couverture : *Sandhills Triptych** (détail)

