

**Plastiques
Plastics**



Direction — Editor	Sylvette Babin
Comité de rédaction — Editorial Board	Joëlle Dubé Anne-Marie Dubois Gwynne Fulton Amelia Wong-Mersereau Sylvette Babin
Coordination de production — Production Manager	Anne-Marie Dubois
Administration	Joël Gauthier
Marketing et publicité — Marketing and Advertising	Alexandra Dumais
Conception graphique — Graphic Design	Feed
Infographie — Computer Graphics	Anne-Marie Dubois Feed
Révision linguistique — Copy Editing	Maroussia Beaulieu Joanie Demers Käthe Roth Jack Stanley
Traduction — Translation	Louise Ashcroft Oana Avasilichioaei Catherine Barnabé Nathalie de Blois Sophie Chisogne
Correction d'épreuves — Proofreading	Julie Brouillard Jack Stanley
Impression — Printing	Imprimerie HLN inc.
Conseil d'administration — Board of Directors	Annie Gérin (prés.) Simon Beaulieu (v.-p.) Sylvette Babin (trés.) Gabrielle Bouchard Philippe Carmant Barbara Clausen Eric Kougni Bernard Lamarche Marie-Claude Poulin Tianmo Zhang
Distribution	CANADA & U.S.A. : Disticor Magazine Distribution Services et Magazines Canada FRANCE : Dif'Pop & POLLEN Diffusion BELGIQUE BRÉSIL ESPAGNE GRANDE-BRETAGNE GRÈCE ITALIE MAROC PAYS-BAS PORTUGAL SINGAPOUR & TAIWAN : New Export Press
Couverture — Cover	Dan Lam <i>Nibble</i> , 2020. Photo : permission de courtesy of Dan Lam Studio, Dallas
Suivez-nous sur les médias sociaux. — Follow us on social media.	
	revue.esse
	esse-arts-opinions
	revueesse
Abonnements — Subscriptions	abonnement@esse.ca
<i>Esse</i> offre des abonnements en format papier et numérique, donnant accès à des textes d'autrices et d'auteurs chevronné-es et à des œuvres de calibre international. Découvrez nos abonnements et les avantages offerts aux abonné-es.	
<i>Esse</i> offers print and digital subscriptions, giving access to texts by experienced authors and works of international calibre. Discover our subscriptions and subscriber benefits.	
	
Dépôt légal — Legal Deposit	Bibliothèque nationale du Québec Bibliothèque nationale du Canada ISSN 0831-859x (imprimé/print) ISSN 1929-3577 (numérique/digital) ISBN 978-2-924345-65-5 (imprimé/print) ISBN 978-2-924345-66-5 (numérique/digital)
Indexation — Indexing	<i>Esse</i> est indexée dans Academic OneFile, ARTbibliographies Modern, Arts & Humanities Full Text, Canadian Business & Current Affairs, Canadian Periodical Index Quarterly, Fine Arts and Music Collection, General OneFile, International Scientific Indexing, Mir@bel, Repère, et diffusée sur la plateforme Érudit et sur Flipster – Digital Magazines d'Ebsco Publishing. <i>Esse</i> is indexed in Academic OneFile, ARTbibliographies Modern, Arts & Humanities Full Text, Canadian Business & Current Affairs, Canadian Periodical Index Quarterly, Fine Arts and Music Collection, General OneFile, International Scientific Indexing, Mir@bel, Repère, and available on Érudit Platform and Flipster – Digital Magazines by Ebsco Publishing.
Associations	<i>Esse</i> est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada (www.magazinescanada.ca). <i>Esse</i> is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) and of Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Esse remercie ses partenaires
— **Esse thanks its partners**



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Montréal

Financé par le
gouvernement
du Canada

Funded by the
Government
of Canada



Plastiques

Plastics

Édito

- 6
- Remodeler le Plasticocène**
— Reshaping the Plasticocene
Sylvette Babin

Dossier

— Feature

- 10
- Littoral Entanglements:
The Fractured Lives of Plastic Artworks**
— Enchevêtrements littoraux:
la vie morcelée des œuvres d'art
en plastique
Katie Lawson & Kirsty Robertson
- 18
- Hyperintimate: A Resistant
Coexistence in the Anthropocene**
— Hyperintime: une coexistence
résistante durant l'Anthropocène
Irem Karaaslan
- 28
- Chairs plastiques**
— Plastic Skins
Anne-Marie Dubois
- 38
- Queer Femme Plastic Aesthetics:
Plasticity and Performativity**
— L'esthétique plastique de la féminité
queer: plasticité et performativité
Katie Schaag
- 46
- Fantastique le plastique?**
Entre éphémérité et pérennité
— Plastic Fantastic?
Between Ephemerality and Permanence
Annemarie Kok

Portfolio

- 54
- Stephen Schofield**
Didier Morelli
- 58
- Gwenyth Chao**
Joëlle Dubé
- 62
- Maria Chekhanovich
Nerssesian**
Noémie Fortin
- 66
- Morris Fox**
Austin Henderson

Chroniques

- 70
- Dans l'atelier de Clovis-Alexandre
Desvarieux**
Stéphane Martelly
- 74
- Tête à tête avec Geneviève
Cadieux**
Ji-Yoon Han

Comptes rendus

— Reviews

Arts visuels

— Visual Arts

- 80

James Gardner
Fonderie Darling, Montréal
Valentin Bec
- 81

Hors Champs
Livart, Montréal
Anaïs Castro
- 82

Tidelines
FOFA Gallery, Montréal
Didier Morelli
- 83

Joyce Joumaa
Galerie Eli Kerr, Montréal
Irem Karaaslan
- 84

Alexandre David
Criterium, Québec, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec & Galerie de l'Université de Montréal
Arièle Dionne-Krosnick
- 86

P pour Palestine
Plein Sud, centre d'exposition en art actuel, Longueuil & L'Œil de Poisson, Québec
Dominique Sirois-Rouleau
- 87

Patrick Bérubé & Geneviève Baril
Centre d'art de Kamouraska
Marc-Antoine K. Phaneuf
- 88

Lieven Meyer
Écart, Rouyn-Noranda
Jean-Michel Quirion
- 89

Tishan Hsu
Museum of Contemporary Art Toronto
Jayne Wilkinson
- 90

Surabhi Ghosh & Patrick Howlett
Susan Hobbs Gallery, Toronto
Adam Lauder
- 91

Peishan Huang & Maria Simmons
San Sheng Art Space, Markham
Sophie Dubeau Chicoine
- 92

Simone Leigh
Los Angeles County Museum of Art
Giovanni Aloï

- 93

Álvaro Urbano
SculptureCenter, New York
Connor Spencer
- 94

Florence Jung
Fondation d'entreprise Pernod Ricard, Paris
Camille Paulhan
- 95

Carte blanche à Kimsooja
Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris
Julie Richard

Arts de la scène

— Performing Arts

- 96

Plastique
Salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier, Montréal
Christian Saint-Pierre

Publications

- 97

Les épreuves élémentaires
Centre Sagamie & AXENÉO7, Montréal
Kaysie Hawke
- 98

Quand la photographie pense la forêt: des années 1980 à nos jours
Filigranes, Paris
Gilles Picarel
- 99

(Non) Performance. A Daily Practice
T&P Publishing, Monlet
Camille Paulhan

Tia Halliday
Blue Composition II, 2016, de la série | from the series *In the Skin of a Painting*, 2015-2016.
Photo : permission de | courtesy of the artist & Herringer Kiss Gallery, Calgary



Contributrices et contributeurs

Contributors

Giovanni Aloï

An author and curator specializing in the history and theory of photography, representations of nature, and materiality in art, Giovanni Aloï has edited and written more than ten books. He is the editor of *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* and the University of Minnesota Press series *Art after Nature*.

Valentin Bec

Candidat au doctorat en histoire de l’art à l’Université du Québec à Montréal et à l’Université de Grenoble (France), Valentin Bec prépare une thèse sur les enjeux historiques, anthropologiques et théoriques sous-tendant l’attrait pour l’indifférent qui traverse la peinture néerlandaise du 17^e siècle.

Anaïs Castro

A curator of exhibitions and projects in North America, Europe, and Asia, Anaïs Castro is a founding member of the curatorial collective The Department of Love and an editorial member of *Daily Lazy*. She publishes regularly with various art magazines.

Arièle Dionne-Krosnick

A PhD candidate in architecture at McGill University, Arièle Dionne-Krosnick was a curatorial assistant in the Department of Architecture and Design at the Museum of Modern Art, New York, and her writing has appeared in *Espace*, *FOLD*, *post: notes on art in a global context*, and *MoMA Magazine*.

Joëlle Dubé

Les travaux de Joëlle Dubé portent sur les temporalités intersectionnelles des (in)justices intergénérationnelles et de l’art performatif autochtone contemporain, du point de vue des économies digestives. Plaçant l’interaction au centre de ses recherches théoriques, elle étudie les moyens de restructurer la relation entre le vivant actuel et la vie à venir.

Sophie Dubeau Chicoine

An emerging curator and art writer based in Tkaronto/Toronto, Sophie Dubeau Chicoine roots her work in principles of degrowth, radical imagination, and queer utopias. She is pursuing a master’s degree in visual studies at the University of Toronto.

Anne-Marie Dubois

Titulaire d’une maîtrise en histoire de l’art avec concentration en études féministes, Anne-Marie Dubois emprunte aux théories féministes et queers leur potentiel critique afin de déboulonner la prétention d’ontologie des différents discours de vérité.

Noémie Fortin

Commissaire indépendante et autrice établie dans les Cantons-de-l’Est, Noémie Fortin est sensible aux pratiques enracinées dans la pensée écoféministe. Elle concentre ses recherches sur l’art écologique qui sort des institutions pour aller à la rencontre des territoires et des communautés.

Ji-Yoon Han

Commissaire d’exposition et chercheuse indépendante, Ji-Yoon Han élabore des projets qui aspirent à mettre en évidence la force d’orientation de l’art et des artistes dans des contextes sociaux, culturels et psychiques mouvants.

Kaysie Hawke

Titulaire d’une maîtrise en esthétique et philosophie de l’art de l’Université Paris-Sorbonne, Kaysie Hawke est une travailleuse culturelle et autrice basée à Tiohtià:ke/Mooniyang/Montréal. Elle s’intéresse aux rencontres entre l’environnement, la philosophie et l’art actuel.

Austin Henderson

An artist, writer, and cultural worker based in Tiohtià:ke/Mooniyang/Montréal, Austin Henderson holds an MA in art history from Concordia University. His writing can be found in publications such as *C Magazine*, *Esse arts + opinions*, and *Visual Arts News*.

Irem Karaaslan

A writer and researcher from Istanbul, Irem Karaaslan is interested in exploring how aesthetics can address the pressing issues of the twenty-first century meaningfully, with a particular emphasis on the migrant crisis and ecological exigencies.

Annemarie Kok

Art historian Annemarie Kok works as a postdoctoral researcher at the University of Groningen. Her current research focuses on ephemeral and participatory art and heritage practices. She has lectured at the Willem de Kooning Academy in Rotterdam, the University of Groningen, and Utrecht University.

Adam Lauder

With a PhD in art history from the University of Toronto, Adam Lauder is an adjunct professor at OCAD University and has taught courses at the University of Toronto. In 2018, he organized an exhibition of Rita Letendre’s public art at YZ Artists’ Outlet.

Katie Lawson

Toronto-based curator and author Katie Lawson has organized exhibitions at the Kitchener-Waterloo Art Gallery, Images Festival, and the Toronto Biennial of Art. She is currently working toward a PhD in art and visual culture at Western University and is an active member of the Centre for Sustainable Curating.

Stéphane Martelly

Née à Port-au-Prince, Stéphane Martelly est écrivaine, peintre et professeure en recherche-crédation à l’Université de Sherbrooke. Elle poursuit une démarche réflexive sur la littérature haïtienne contemporaine, la création, les marginalités littéraires ainsi que les limites de l’interprétation.

Didier Morelli

A Postdoctoral Fellow in the Department of Art History at Concordia University, Montréal, Didier Morelli holds a PhD in performance studies from Northwestern University, and his writing has been published in *Art Journal*, *Canadian Theatre Review*, *C Magazine*, *RACAR*, *Theatre Research in Canada*, and *The Drama Review*, among others.

Camille Paulhan

Historienne de l’art et critique d’art (membre de l’AICA-France), Camille Paulhan enseigne à l’École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Elle vit et travaille à Paris et à Lyon. Elle collabore avec *Esse arts + opinions* depuis plusieurs années.

Marc-Antoine K. Phaneuf

Formé en histoire de l’art à l’Université du Québec à Montréal, Marc-Antoine K. Phaneuf est artiste, écrivain et commissaire d’exposition. Ses œuvres étudient la culture populaire et les récits contemporains officiels et marginaux. Il vit et travaille à Québec.

Gilles Picarel

Docteur en art et sciences de l’art, Gilles Picarel est chercheur associé au laboratoire Arts des images et art contemporain (AIAC) à l’Université Paris 8.

Jean-Michel Quirion

Codirecteur général à la programmation au Centre CLARK, Jean-Michel Quirion est candidat au doctorat en muséologie à l’Université du Québec en Outaouais. En tant qu’auteur, il publie dans des revues spécialisées comme *Ciel variable*, *Espace art actuel* et *Vie des arts*.

Julie Richard

Enseignante d’histoire de l’art aux cycles supérieurs et critique d’art indépendante, Julie Richard s’intéresse aux démarches interdisciplinaires des femmes et des identités LGBTQIA+. Son projet doctoral portait sur des praxis queers mettant en œuvre des actions performatives militantes dans l’espace public.

Kirsty Robertson

Canada Research Chair in Museums, Art, and Sustainability and a professor of museum and curatorial studies at Western University, Kirsty Robertson directs the Centre for Sustainable Curating and is a founding member of the Synthetic Collective, an art-science collaboration.

Christian Saint-Pierre

Formé en littérature à l’Université du Québec à Rimouski et en théâtre à l’Université du Québec à Montréal, Christian Saint-Pierre est critique de théâtre depuis 1999. On peut le lire dans *Le Devoir*, *Lettres québécoises* et *Esse arts + opinions*. Il a été chef de section au journal *Voir* de 2007 à 2011, puis a dirigé la revue *JEU* de 2011 à 2017.

Katie Schaag

An assistant professor of theatre and performance at Spelman College, Atlanta, Katie Schaag holds a PhD in English from the University of Wisconsin-Madison. Her writing on plasticity, performativity, and queer femme aesthetics is published in *Performance Research*, *Edge Effects*, *ASAP/J*, *Inter Views in Performance Philosophy*, and elsewhere.

Dominique Sirois-Rouleau

Titulaire d’un doctorat en histoire de l’art, Dominique Sirois-Rouleau est commissaire d’exposition, critique d’art et chargée de cours. Elle est aussi directrice générale de MOMENTA Biennale d’art contemporain. Ses recherches portent sur l’activité spectatorielle et la notion d’objet dans les pratiques artistiques actuelles.

Connor Spencer

Based in New York City, Connor Spencer is a PhD candidate in the Department of English and Comparative Literature at Columbia University. In his dissertation he examines the aesthetics and politics of gender-sexual typologies in twentieth- and twenty-first-century literary and visual media.

Jayne Wilkinson

An editor and writer, Jayne Wilkinson holds an MA in art history and critical theory from the University of British Columbia, and her writing has appeared in *Artforum*, *C Magazine*, *e-flux*, *Esse arts + opinions*, *Momus*, and other magazines and journals.

Plastique Fantastique

Sound of Light, vue d’installation | installation view, Hamm, 2014.

Photo : Simone Serlenga, permission de | courtesy of the artists



Remodeler le Plasticocène

Sylvette Babin

Sylvette Babin, 2017.

La matière était remplie de promesses. Une « substance alchimique », disait Roland Barthes en 1957, titre qui lui octroyait presque des propriétés magiques. Clairvoyant, le philosophe ajoutait : « Le plastique est tout entier englouti dans son usage ; à la limite on inventera des objets pour le plaisir d’en user¹. » De fait, nous sommes désormais dans le monde de l’hyperconsommation et du jetable, l’ère nouvelle du Plasticocène.

Une bouteille en plastique.

Certes, les promesses ont été tenues. Révolution de la vie quotidienne, démocratisation de la haute couture, réduction du gaspillage alimentaire, contribution à l’hygiène médicale, on ne compte plus les avantages du plastique, dont on peine par ailleurs à identifier les dérivés tellement ils sont répandus. La faculté mimétique des polymères aura peut-être même permis de protéger quelques espèces (rappelons ici la substitution de l’ivoire par le celluloïd dans les boules de billard, à l’origine de la découverte) et on le considère encore maintenant comme une alternative aux matières de provenance animale (fourrure, cuir, laine, soie, etc.) – alternative imparfaite, il est vrai. Vivre dans un environnement sans plastique relèverait donc aujourd’hui de l’utopie, raison pour laquelle l’objectif ambitieux de la conférence mondiale tenue à Busan (Corée du Sud) en novembre dernier, soit l’élaboration d’un traité menant à l’élimination du plastique d’ici 2040, soulevait à la fois espoir et scepticisme².

La science démontre depuis plusieurs années les ravages du plastique. Que ce soit par ses additifs toxiques ou par son impossible dégradation, notre « substance alchimique » est en voie de détruire nos écosystèmes. Quelles sont nos options ? Réduction de la production ? Recyclage ? Fabrication de nouveaux plastiques biosourcés et biodégradables ? Une foule de chercheurs et chercheuses s’affaire à trouver des solutions. L’industrie de la plasturgie semble elle-même encline à prendre part aux réflexions. Pourtant l’hypocrisie (ou la naïveté) des politiques mises en place est effarante. Il faut savoir par exemple que les sacs à usage unique n’ont eu qu’à respecter une certaine épaisseur

pour ne pas être bannis des commerces, et que dans leur nouvel avatar, ils sont encore moins biodégradables et pas du tout recyclables. Ces termes ont d’ailleurs été savamment galvaudés par les stratégies d’écoblanchiment, dont la campagne Positively PET, sur les réseaux sociaux, est un triste exemple: le plastique ne se recycle pas à l’infini et le procédé demande toujours l’ajout de plastique neuf³.

À l’autre bout du spectre, les bioplastiques offrent certainement des pistes intéressantes, quoiqu’encore embryonnaires. Si certains y voient l’ultime avenue à adopter⁴, d’autres rappellent que la production du bioplastique, fait notamment de sucre de canne ou d’amidon, relève d’une agriculture fortement industrialisée, gourmande en eau et en fertilisants, qui laisse finalement une plus grande empreinte écologique⁵. Il faut donc faire preuve de jugement dans nos questionnements et nos actions. L’écoanxiété et l’empressement à vouloir agir, associés à des informations parfois douteuses véhiculées par une industrie pétrochimique intéressée, contribuent à nous faire perdre de vue l’impact réel de nos modes de consommation. Si on peut présumer que l’utilisation d’emballages plastiques est moins dommageable pour l’environnement que le gaspillage des denrées alimentaires non emballées, nous devons quand même chercher à éliminer une fois pour toutes le suremballage, la consommation compulsive (notamment dans l’industrie de la mode) et la tendance à jeter plutôt qu’à réparer.

On l’aura compris à la lecture de cette mise en contexte, l’analyse du plastique dans le champ de l’art risque aussi de soulever de nombreux dilemmes, et de

donner l’impression que nous tentons de défendre l’in-défendable. Loin de faire l’éloge du plastique, mais sans pour autant en nier l’utilité, ce dossier s’intéresse à nos manières de cohabiter avec la matière synthétique, tantôt pour en évaluer les conséquences et participer à la recherche de solutions de rechange, tantôt pour revendiquer une parenté avec ce qui a fait la gloire du matériau: sa plasticité, laquelle exprime à la fois le pouvoir de recevoir et de donner la forme.

Parce que les œuvres contemporaines regorgent de substances polymères, les artistes du 21^e siècle se retrouvent constamment sur la corde raide environnementale. L’un des enjeux réside dans la durée de vie limitée de ces œuvres car, paradoxalement, si le plastique ne disparaît jamais de la surface de la Terre, il se dégrade rapidement en fine poussière synthétique. « Quel est le temps de l’œuvre de plastique ? se demandent Katie Lawson et Kirsty Robertson. Quand [ces œuvres] commencent à vieillir et à se déliter, leurs toxines deviennent-elles plus visibles? » Ce questionnement critique, qui semble tomber comme un couperet sur la production et la conservation de l’art, n’est pas à prendre comme une accusation, mais bien comme une tentative d’aborder de manière lucide une réalité factuelle à laquelle il est, pour le moment, impossible d’échapper.

Ainsi le dossier fait-il état, entre autres, de la tension inhérente à notre relation avec le plastique, dorénavant teintée d’inconfort et d’anxiété. « Notre dépendance au plastique complexifie […] notre vision d’une intimité intrinsèquement positive, protectrice et mutuelle », écrit Irem Karaaslan. Autrement dit, l’intimité rassurante que nous entretenons avec les objets de notre quotidien, ou avec les matières qui enveloppent ou pénètrent nos corps, se voit désormais ébranlée à mesure que nous découvrons les effets pervers du plastique sur nos vies et notre environnement. Cela nous incite à repenser notre coexistence avec la matière en la considérant comme un agent actif. Cette agentivité matérielle est évoquée à plusieurs reprises dans les textes, à mesure qu’on y démontre la nature envahissante des polymères synthétiques. Accumulation, infiltration, contamination, parasitage, le caractère invasif du plastique dans l’univers se décline ici en autant d’œuvres, de formes et de couleurs vives, qu’Anne-Marie Dubois rapproche à juste titre de l’aposématisme, le mécanisme de protection de certaines espèces chez qui la couleur (notamment) annonce la toxicité. Évoquant aussi le concept néomatérialiste d’agentivité, elle ajoute que « la matière plastique [est] une nouvelle force en puissance qui revendique désormais les territoires du vivant ». On pourrait parler ici, à l’instar d’Irem Karaaslan, de l’émergence d’une « agentivité autoritaire », celle d’une matière que nous aurions peut-être préféré ne jamais avoir inventée.

Défiant dans le même élan l’opposition entre plastique et écologie et toute forme d’indignation vertueuse, des artistes s’emparent du synthétique pour remettre en question la normalisation des corps, ou pour revendiquer l’artifice comme stratégie d’empouvoirement de la féminité queer. « [L]es paillettes sont profondément liées aux histoires politiques du militantisme LGBTQIA2S+ », rappelle Katie Schaag. L’autrice évoque par ailleurs « une esthétique plastique de la féminité queer qui reprend possession de la plasticité comme possibilité de se modeler soi-même de façon éthique et d’être dans un devenir continu ».

Or c’est peut-être en effet en retournant à l’idée de la plasticité, ou en optant pour le féminin du terme (« [La plastique] dit aussi l’équilibre et la beauté des formes »,

écrit la philosophe Catherine Malabou⁶), que nous pourrions nous réconcilier avec ce mot qui a été en quelque sorte usurpé par la technoscience. Dans sa réflexion initiale sur le thème de ce numéro, le comité de rédaction demandait : « Notre propre plasticité peut-elle nous aider à nous sortir de la crise actuelle? » Cette question est en réalité un souhait, celui que notre plasticité nous permette, dans les temps à venir, de remodeler nos besoins et nos désirs pour déjouer l’agentivité autoritaire du plastique et tendre ainsi vers une collaboration plus étroite avec l’autre-qu’humain. •

Une bouteille en plastique.

1 — Roland Barthes, « Le plastique », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 171-173.

2 — Au moment d’écrire ces lignes, nous apprenons que les négociations ont avorté et que la rédaction du traité est remise à une date ultérieure.

3 — Comme l’explique *l’Atlas du plastique* : « À l’échelle mondiale, nous recyclons à l’heure actuelle 14 % des emballages plastiques, même si, le plus souvent, il s’agit en réalité d’un “décyclage” qui donne un produit de qualité inférieure. » *Atlas du plastique, faits et chiffres sur le monde des polymères synthétiques*, Jens Althoff (dir.), Heinrich-Böll-Stiftung, La Fabrique Écologique et Break Free From Plastic, Creative Commons, 2020, p. 38, accessible en ligne.

4 — Lire à ce sujet Paul Lavallée, *Le plastique est mort, vive le bioplastique*, Montréal, Éditions Ecosociété, 2023.

5 — *L’Atlas du plastique*, *ibid.*, p. 36.

6 — Catherine Malabou, « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, n° 20 (oct. 2005), p. 31-39.

Reshaping the Plasticocene

Sylvette Babin

The material was full of promise. Roland Barthes called it “the stuff of alchemy” in 1957, practically granting it magical properties. Farseeing, the philosopher added that “plastic is wholly swallowed up in the fact of being used: ultimately, objects will be invented for the sole pleasure of using them.”¹ Now we find ourselves in a world of overconsumption and disposables, the new era of the Plasticocene.

It’s true that some promises were kept: a revolution of daily life, democratization of haute couture, reduction of food waste, contribution to medical hygiene. We have lost count of the advantages of plastic, and its derivatives are so extensive, it’s difficult to identify them all. The mimetic capacity of polymers has perhaps even protected some species (think of celluloid replacing ivory in billiard balls when first discovered), and we still consider plastic as an alternative to animal-based materials (fur, leather, wool, silk, etc.)—although certainly an imperfect one. Living in a plastic-free environment would be a utopia today, which is why the ambitious goal of the world conference held in Busan (South Korea), in November 2024, of developing a treaty to eliminate plastic by 2040 raised both hope and skepticism.²

In the past several years, science has proven the devastating impact of plastic. Whether through its toxic additives or impossible decomposition, our “stuff of alchemy” is in the process of destroying our ecosystems. What are our options? Reduce production? Recycle? Make new bio-based and biodegradable plastics? A great number of scientists are working on finding solutions. Even the industry of plastics engineering seems inclined to take part in the reflections. Yet the hypocrisy (or naïveté) of the policies implemented is alarming. It’s important to realize, for example, that single-use bags need only respect a certain thickness to not be banished from businesses, and in their new incarnation, they are even less biodegradable and not at all recyclable. These terms have in fact been cunningly tarnished by greenwashing strategies, such as the sad example of the Positively PET campaign on social media: plastic is not infinitely recyclable and the process always requires the addition of new plastic.³

At the other end of the spectrum, bioplastics certainly offer some interesting, though still largely undeveloped, avenues. While some see them as the ultimate route to take,⁴ others remind us that bioplastics, made particularly from sugarcane or starch, are products of highly industrialized farming that consumes a lot of water and fertilizers and ultimately leaves a more significant environmental footprint.⁵ We therefore need to be discerning in our questions and actions. Eco-anxiety and an eagerness to do something, combined with the sometimes dubious information conveyed by a self-serving petrochemical industry, contribute to making us lose sight of the actual impact of our modes of consumption. Although we can assume that the use of plastic packaging is less damaging for the environment than the waste of unpackaged foodstuffs, we must seek nonetheless to eliminate once and for all overpackaging, compulsive consumption (especially in the fast fashion industry), and the tendency to throw out instead of repair.

Having read about the context, we will understand that analyzing plastic in the field of art also runs the risk of raising many dilemmas and giving the impression that we are trying to defend the indefensible. Far from extolling plastic yet without denying its utility, this issue is interested in our ways of coexisting with synthetic material in order to evaluate the consequences and seek alternative solutions, and to claim a kinship with what gives this material its glory: its plasticity, which expresses the power both to receive and to give form.

Since contemporary art abounds in polymeric substances, twenty-first-century artists constantly find themselves walking an environmental tightrope. One issue is the limited lifespan of the artworks since, paradoxically,

although plastic never disappears from the Earth’s surface, it quickly breaks down into synthetic dust. As Katie Lawson and Kirsty Robertson ask, “What is the time of plastic art?” and “As plastic artworks begin to age and crumble, do the toxins become increasingly visible over the course of their lifespan?” These critical questions, which seem to take an axe to art production and conservation, should not be seen as accusations but rather as attempts to clearly address a reality that, for the moment, is impossible to escape.

Among other aspects, this issue reflects on the tension inherent in our relationship to plastic, a relationship tinged with discomfort and anxiety. Irem Karaaslan writes that “our reliance on plastics thus complicates our understanding of intimacy as inherently positive, nurturing, and mutual.” In other words, the reassuring intimacy we have with objects in our daily lives or with the materials that envelop or enter our bodies is undermined the more we discover the adverse effects of plastic on our lives and our environment. This leads us to reconsider our coexistence with this material by thinking of it as an active agent. This material agency is evoked several times in the articles, as they reveal the invasive nature of synthetic polymers. Accumulation, infiltration, contamination, interference: the invasive character of plastic in the world is expressed in so many works, forms, and vibrant colours that Anne-Marie Dubois justifiably likens it to aposematism, the defense strategy that some species use to warn that they are toxic, especially through colour. Evoking the neo-materialist concept of agency, she adds that “plastic [is] a potential new force that claims the territory of the living.” Here, we might describe, in Karaaslan’s words, the emergence of the “overbearing agency” of a material that we would prefer perhaps never to have been invented.

Challenging both the opposition between plastic and ecology and all forms of righteous indignation, artists use the synthetic to call into question the normalization of bodies or to reclaim artifice as an empowerment strategy for queer femininity. Katie Schaag reminds us that “glitter is deeply tied to political histories of LGBTQIA2S+ activism” and that “queer femme plastic aesthetics...reclaims plasticity as a capacity for ethical self-moulding and continuous becoming.”

Perhaps by returning to the idea of plasticity or choosing the French feminine term (as philosopher Catherine Malabou writes, *la plastique* “also implies the balance and beauty of forms”⁶), we might be able to reconcile with a word that, in a sense, has been usurped by technoscience. When initially reflecting on this issue’s theme, the editorial committee asked, “Could our very plasticity help us imagine a way through the contemporary crisis?” This question is actually a wish that our plasticity will allow us to reshape our needs and desires in the future so as to thwart the overbearing agency of plastic and move toward closer collaboration with the other-than-human.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

1 — Roland Barthes, “Plastic,” *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Noonday Press, 1991), 97—9.

2 — At the time of writing this editorial, the negotiations came to an end and the drafting of the treaty was postponed to a later date.

3 — In reality, as explained in *Plastic Atlas*, “On a global scale, 14 percent of plastic packaging is currently recycled—though this usually means ‘downcycling’ to make an inferior-quality product.” *Plastic Atlas: Facts and Figures About the World of Synthetic Polymers*, eds. Lili Fuhr and Matthew Franklin (Berlin: Heinrich Böll Foundation and Break Free From Plastic, 2019), 36, accessible online.

4 — See Paul Lavallée, *Le plastique est mort, vive le bioplastique* (Montréal: Éditions Écosociété, 2023).

5 — *Plastic Atlas*, 34.

6 — Catherine Malabou, “La plasticité en souffrance,” *Sociétés & Représentations* 20 (October 2005): 31—9 (our translation).

Littoral Entanglements: The Fractured Lives of Plastic Artworks

Known by many names, including “detrinsic organoplastoids”,¹ whale burps, sea balls, and aegagropila, Neptune balls are material clusters found on lake and ocean shores around the world, created through the action of wind and waves, incorporating dead grasses and other vegetative matter into dense, potato-like spheres. Increasingly, the clusters also include post-consumer waste such as rogue synthetic threads from boating rope and fishing line, balloon strings, bits of Styrofoam, and shards of miscellaneous beach refuse. Dancing across the littoral zone, the Neptune balls trap plastics that would otherwise go in the water, where the combination of waves and photodegradation would break them up into smaller and more elusive fragments and threads.

Katie Lawson & Kirsty Robertson

¹ — This term was coined by scientist Hans Arp and plastics researcher Rebecca Altman to describe the natural and synthetic clusters captured in photographs by Elizabeth Ellenwood. See Elizabeth Ellenwood and Hans Peter H. Arp, *The Interweaving of the Synthetic and the Natural World* (unpublished book, 2022), 65–66, accessible online.

Amas d'herbes, de débris naturels,
de déchets plastiques et de sable |
Cluster of grasses, natural detritus,
plastic waste, and sand, Lac Huron |
Lake Huron, Ontario, 2022.

Photo : Bruno Sinder



Amas d’herbes, de détritus naturels, de déchets plastiques et de sable | Cluster of grasses, natural detritus, plastic waste, and sand, Lac Huron | Lake Huron, Ontario, 2022.
Photo : Bruno Sinder



As seasons pass, these strange relatives of the tumbleweed continue accumulating material, becoming more densely and tightly packed. Eerily beautiful in their materiality, unsettling in their showcasing of nature-human-industry relationships, the clusters might be considered art-adjacent, and because of this they give us matter with which to think through the materiality and evolving lives of artworks, including those made from plastic and those that combine natural and anthropogenic materials. Discussing the intensive labour required to keep artworks in the Museum of Modern Art from appearing to alter and change over time, scholar Fernando Domínguez Rubio suggests that “a museum is not a collection of objects but a collection of slowly unfolding disasters.”² Indeed, it is becoming increasingly evident that artworks, even those stored in the most carefully controlled environments, are what he calls “tentative realities,” each of which should be seen as “a slow event that is still taking place as it unfolds through organic and inorganic processes.”³ On the shoreline of Lake Huron, the effects of the elements on the art-like Neptune balls speed these processes to a visible cadence, prompting the question, What is the time of plastic art?

Can we use Neptune balls to open a difficult discussion around the material impacts of artworks made from plastics? The degradation of plastics, even under ideal conditions, is still not well understood, and as increasing numbers of artists use them and similar synthetic materials in their artworks, museums and galleries face new challenges as they strive to protect and preserve a wide range of products that break down in different ways. The longevity of plastics (increasingly made visible by their presence as waste and “matter out of place” in natural environments) and their refusal to biodegrade and return to the earth are well known. But another side of plastics is often obscured: their fragility and inability to maintain a state of pristine wholeness. Their induction period (during which no material change is noticeable) is followed by inevitable and irreversible degradation—often extremely rapid, change is typically visible in less than thirty years, but with some newer or experimental synthetic polymers the induction period can be mere months.⁴ Their sometimes blisteringly fast and spectacular breakdown is largely at odds with the way in which material-based artworks are understood to endure.

To date, outside of conservation approaches aimed at slowing down inevitable degradation and making repairs where possible, there has been little discussion of how to understand the lifespan of synthetic materials in artworks. Perhaps work in the conservation field on time-based ephemeral media presents opportunities to care for works through what archivist Katrina Windon calls “an ethics of letting go” and an approach that values the materiality of artworks as temporal and relentlessly changing. Works of performance art, for example, are often seen to be situational and embodied, separate from the “documentary surrogates” that are used to memorialize them in archives.⁵ Innovative

approaches to accessioning instructions or recipes, or recording memories of the experience of the artwork rather than the work itself, might also provide inspiration. The issue here is that works of art made of plastic are unruly but material. As feminist scholar of synthetic materials Heather Davis notes, plastics refuse to let go.⁶

Depending on the perspective, plastics could be seen to undermine the focus of Western museums on permanence. However, as plasticizers migrate to the surface of artworks through lively and irreversible processes of microcrazing, blooming, chalking, embrittlement, crumbling, pitting, discolouring, shrinking, and sweating, they bring their toxic legacies with them, transferring them from the object to the surrounding environment. Neptune balls allow us to think through this quandary.

The images included in this article are of Neptune balls collected at Grand Bend Beach, on the shore of Lake Huron in Ontario, on the last stop of a day-long field trip organized by Friederike Landau-Donnelly and Kirsty Robertson (co-author of this article) for the Centre for Sustainable Curating (CSC). The field trip included stops at the Oil Museum of Canada in Oil Springs and the sprawling refineries of Canada’s Chemical Valley in Sarnia, before ending on the kilometres-long stretch of sand making up Grand Bend Beach. Each stop on the itinerary was linked to a different moment in the “life-cycle” of the plastics industry: the extraction of resources from the land, the transformation of value through processing and manufacturing, and the waste or after-lives of said processes. The region around Sarnia is the epicentre of plastics manufacturing in Canada; a recent study by the art-science collaboration the Synthetic Collective counted more than twenty-five hundred facilities devoted to this purpose in the relatively small area.⁷

In 1957, when Roland Barthes wrote his now well-known text on plastic, he called it an “alchemical” material that contained within it “the very idea of its infinite transformation,”⁸ and celebrated it for its potential to mimic and surpass other materials and to be shaped into virtually anything. Barthes described the flexible forms of plastic as “the trace of a movement,” a poetic phrasing that is remarkably at odds with what was experienced during the field trip: the linear structure of the refineries, the benzene odour that permeated the bus as it drove by without stopping, the ominous plumes floating overhead, the flares burning off excess gas in often irresponsible ways that deeply and constantly impact the nearby Aamjiwnaang First Nation in a pattern repeated in many other Indigenous communities that are sacrifice zones for extractive industries.⁹ The dispersal of plastic waste, which is ever harder to control, seems already present in its making: the trace of its movement from fossil fuel to commodity and its eventual disintegration into a dust that refuses to let go. Arguably, as artists have become increasingly aware of the incursion of plastics into environments, these relations are incrementally harder to disguise; the remaking

of the world by plastics enters the gallery alongside and adhered to artworks made from synthetic polymer materials—crossing porous boundaries between the inside and outside of galleries and moving into bodies, embodying what environmental historian Michelle Murphy has referred to as “chemical regimes of living” with a multiplicity of invisible toxic risks.¹⁰ As plastic artworks begin to age and crumble, do the toxins become increasingly visible over the course of their lifespan?

Finishing our field trip on a sandy beach, under a blue sky dotted with clouds, the pounding waves of the inland sea of Lake Huron seemed far removed from Chemical Valley, though we were only forty minutes away by bus. Reminders, however, were everywhere. Nurdles (pre-consumer plastic pellets) dotted the beach, along with fragments and strings of colourful post-consumer microplastics. Dune grasses swayed in the wind, and the Neptune balls revealed themselves, clustering in areas of the beach where they moved back and forth, back and forth, and will do so for years, gathering increasing amounts of detritus as they roll. The Neptune balls were legible as dense little narratives of entanglement, refusing to be separate from the processes of their making.

The samples gathered on the field trip served as contributions to the exhibition *Curating Waste* (2022), curated by Landau-Donnelly and Robertson and presented at the Cohen Commons

2 — Fernando Domínguez Rubio, *Still Life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum* (Chicago: University of Chicago Press, 2020), 6.

3 — Rubio, *Still Life*, 2–4.

4 — Yvonne Shashoua, *Conservation of Plastics: Materials Science, Degradation and Preservation* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2008), 9.

5 — Katrina Windon, “The Right to Decay with Dignity: Documentation and the Negotiation between an Artist’s Sanction and the Cultural Interest,” *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 31, no. 2 (September 2012): 143.

6 — Heather Davis, *Plastic Matter* (Durham, NC: Duke University Press, 2022), 105.

7 — Kirsty Robertson et al./Synthetic Collective, “Plastic Heart: Surface All the Way Through,” *Open Library of the Humanities Journal* 9, no. 2 (2023), accessible online.

8 — Roland Barthes, “Plastic,” in *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Vintage, 2000), 98 (original French edition 1957).

9 — See The Land and the Refinery website, an Indigenous-led community resource dedicated to Canada’s Chemical Valley, created by the Indigenous Environmental Data Justice Lab in the Technoscience Research Unit at the University of Toronto, accessible online.

10 — Michelle Murphy, “Chemical Regimes of Living,” *Environmental History* 13, no. 4 (October 2008): 695–703.

Gallery, Western University. The decision to include a display of Neptune balls was prompted by their valuable function as thought-provoking objects. They enabled the broader group of scholars and students to think through how to include anthropogenic waste in contemporary art exhibitions, raising questions about the fate of these materials after their public presentation.¹¹ These found objects are temporally confounding; although the grasses will decay rapidly, some of the plastic fragments buried in their packed interiors will conceivably last for thousands of years in an increasingly deteriorating condition. As part of the exhibition, the CSC attempted to remediate the Neptune balls, separating the plastics from grasses and natural materials that would be returned to the shores of Lake Huron. A slow-paced video captures the act of carefully detangling four of the clusters. The process is one of endurance and care. The removed plastic threads pile up in a colourful heap, but as the balls are unravelled it quickly becomes clear that failure is inevitable. The task proves impossible; although the newer, lightly entangled clusters might be picked apart, in the older and more densely packed clusters the natural and synthetic elements cannot be separated. As the video shows, the intervention results not in repair but in proliferation, as both the dried grasses and the disintegrating plastics dissolve into dust, creating an atmospheric mélange of plastic and organic materials.¹²

What can this dust tell us? All matter, whether natural or synthetic, has a life cycle. But plastics have a particular relation to time that is boldly confounding for the lifespan of artworks. Writing in 2008, plastics conservator Yvonne Shashoua noted that at the end of the twentieth century, the conservation world was characterized by both a widespread denial of the presence of plastics in museum collections and a lack of understanding of their inherent vice and instability.¹³ Although attitudes have changed and conservation knowledge has grown, the sheer quantity and scope of synthetic materials in collections, alongside the experimental pairing and mixing of media in many artworks, are deeply challenging to museums, the role of which Rubio refers to as a machine that makes elusive permanence (appear to be) possible.¹⁴

The crumbling Neptune balls, which have been rolling around in a harsh environment for years, or possibly decades, allow us to see time unravelling. At what point does change become degradation? Writing about the removal of dirt from paintings, Rubio asks where the dirt ends and the art begins. But with plastics, which cross almost all porous boundaries, melding together bodies and environments, transferring the gallery atmosphere into the bodies of visitors, proliferating and spreading, this question is even more complex. Skirting the line between art and not-art, the impossibility of remediating the Neptune balls and of returning them to their originating environment tethers the artworld to what Murphy calls “alterlife,” a living with chemical intimacies that is interwoven with the threads of industry, pollution, land, and water.¹⁵ The proliferating plastic cleaves to other materials and environments, warping time outside the museum and within. ●

11 — The full title of the exhibition was *Curating Waste: Ist Das Kunst Oder Kann Das Weg?* (Is It Art Or Is It Trash?), a project that focused on flows of water and waste in Canada and the Netherlands. This exhibition was funded by the Radboud-Western Collaboration Fund. More information can be found on The Centre for Sustainable Curating website, accessible online.

12 — Many of the Neptune Balls gathered as a part of the field trip were returned intact to the shorelines of Lake Huron with as much accessible synthetic material as possible removed. Ultimately, it was felt that the grass entanglements belonged to the lake, while the synthetic materials could stay at the CSC.

13 — Shashoua, *Conservation of Plastics*, 8.

14 — Rubio, *Still Life*, 17.

15 — Michelle Murphy, “Alterlife and Decolonial Chemical Relations,” *Cultural Anthropology* 32, no. 4 (November 2017): 494–503.



Kirsty Robertson

We Could Live For a Thousand Years, capture vidéo | video still, 2022. Filmé par | filmed by Jennifer Martin.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Enchevêtrements littoraux : la vie morcelée des œuvres d’art en plastique

Katie Lawson & Kirsty Robertson

On les appelle pelotes de mer, égagropiles, boules marines ou de Neptune : ces « organoplasticoïdes dentrétiques¹», agrégats de matière que l’on trouve sur les rives des lacs et des océans du monde entier, se forment sous l’action du vent et des vagues, mêlant des herbes mortes et d’autres matières végétales pour en faire de denses sphères patatoïdes. Or, de plus en plus souvent, ces agrégats renferment aussi des déchets postconsommation, fils synthétiques échappés de cordages de bateaux et de filets de pêche, rubans d’emballage, morceaux de styromousse, éclats de rebuts divers abandonnés sur les plages. Dans leur danse le long du littoral, les boules de Neptune piègent du plastique qui autrement finirait dans l’eau, où la combinaison des vagues et de la photodégradation le briserait en fragments et filaments plus petits et insaisissables. Au fil des saisons, ces étranges cousines des boules du désert – les *tumbleweeds* des westerns – accumulent de la matière, se densifient et s’emmêlent toujours plus.

Par leur étrange beauté matérielle et le trouble qu’elles suscitent en mettant en évidence les relations entre la nature, l’être humain et l’industrie, les boules de Neptune peuvent être considérées comme de proches parentes de l’art et nous fournir ainsi de quoi réfléchir à la matérialité et à la vie mouvante des œuvres d’art, y compris celles qui sont faites de plastique ou qui allient les matières naturelles et les matériaux anthropiques. À propos du travail de tous les instants consistant à empêcher les œuvres du Museum of Modern Art de New York de paraître s’altérer et changer au fil du temps, le chercheur Fernando Domínguez Rubio affirme qu’« un musée n’est pas une collection d’objets, mais une succession de lentes catastrophes²». Il semble de plus en plus évident que les œuvres d’art, même celles qui sont conservées dans les environnements les plus soigneusement contrôlés, sont en fait ce qu’il appelle « des réalités provisoires », chacune devant être vue comme « un évènement lent dont le déroulement est toujours en cours à travers des processus organiques et inorganiques³». Sur les rives du lac Huron, l’effet des éléments sur les pelotes d’algues si proches de l’art accélère ces processus jusqu’à leur donner un rythme visible, ce qui soulève la question : quel est le temps de l’œuvre de plastique ?

Pourrions-nous, à partir des boules de Neptune, amorcer une difficile discussion sur les répercussions concrètes des œuvres d’art faites de plastique ? La détérioration du plastique, même dans des conditions idéales, n’est pas encore bien comprise, et parce que le nombre d’artistes qui emploient cette matière et des matériaux synthétiques semblables dans leurs œuvres augmente, la tâche des musées et des

galeries, qui doivent protéger et conserver une grande variété d’artéfacts dont la décomposition n’est pas identique, s’allourdit. On connaît bien la longévité du plastique (rendue visible par sa présence sous forme de déchets et de « matière hors sujet » dans les milieux naturels) et son refus de se biodégrader pour retourner à la terre. Mais certaines autres caractéristiques passent souvent inaperçues : sa fragilité et son incapacité à maintenir son intégrité. Sa période d’induction (pendant laquelle aucune transformation physique n’est observée) est suivie d’une détérioration inexorable – et souvent extrêmement rapide ; un changement apparait en général en moins de 30 ans, mais dans le cas de certains polymères synthétiques assez récents ou expérimentaux, cette période se compte en mois⁴. Une décomposition aussi rapide et spectaculaire est aux antipodes de l’idée qu’on se fait de la durabilité des œuvres d’art matérielles.

À ce jour, en dehors des méthodes de conservation qui cherchent à ralentir la détérioration inévitable et à réparer quand c’est possible, on discute peu de la durée de vie des matériaux synthétiques dans les œuvres d’art. Or, le travail de conservation qui porte sur les supports à la temporalité éphémère suggère des moyens d’aborder les œuvres à travers ce que Katrina Windon, archiviste, appelle « une éthique du lâcher-prise » et une approche qui reconnaît la valeur d’une matérialité temporaire et toujours changeante. Les œuvres qui relèvent de la performance, par exemple, sont souvent considérées comme situationnelles et incarnées, distinctes des « substituts documentaires » utilisés pour honorer leur mémoire dans les archives⁵. Des méthodes innovantes pour enregistrer des

instructions ou des recettes, ou encore le souvenir des expériences de l’œuvre plutôt que l’œuvre elle-même, pourraient aussi nous inspirer. Le problème, dans le cas qui nous occupe, tient au fait que ces œuvres en plastique qui nous résistent sont très concrètes. Comme le souligne Heather Davis, chercheuse féministe spécialiste des matières synthétiques, les plastiques refusent de lâcher prise⁶.

1 — Le terme anglais *dentrític organoplastoid* a été inventé par le scientifique Hans Arp et la spécialiste du plastique Rebecca Altman pour décrire les amas d’éléments naturels et synthétiques photographiés par Elizabeth Ellenwood. Voir Elizabeth Ellenwood et Hans Peter H. Arp, *The Interweaving of the Synthetic and the Natural World*, s. l., s. n., 2022, p. 64-65, accessible en ligne. [Trad. libre]

2 — Fernando Domínguez Rubio, *Still Life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*, Chicago, University of Chicago Press, 2020, p. 6. [Trad. libre]

3 — Ibid., p. 2-4. [Trad. libre]

4 — Yvonne Shashoua, *Conservation of Plastics: Materials Science, Degradation and Preservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2008, p. 9.

5 — Katrina Windon, « The Right to Decay with Dignity: Documentation and the Negotiation between an Artist’s Sanction and the Cultural Interest », *Art Documentation*, vol. 31, n° 2 (septembre 2012), p. 143. [Trad. libre]

6 — Heather Davis, *Plastic Matter*, Durham, Duke University Press, 2022, p. 105.



D’un certain point de vue, on peut considérer que le plastique nuit à l’objectif de permanence des musées occidentaux. D’un autre, quand les plastifiants, soumis à des procédés dynamiques et irréversibles de microfissurage, d’efflorescence, de farinage, de fragilisation, d’effritement, de piquage, de décoloration, de rétrécissement et d’exsudation, remontent à la surface des œuvres, ils charrient avec eux leurs constituants toxiques et les font passer de l’objet à son environnement. Les boules de Neptune nous permettent de réfléchir à ce dilemme.

Les images qui accompagnent notre article représentent des boules de Neptune récoltées sur la plage de Grand Bend, aux abords du lac Huron, en Ontario, dernier arrêt d’une excursion d’un jour organisée par Friederike Landau-Donnelly et Kirsty Robertson (coautrice de l’article) pour le Centre for Sustainable Curating (CSC, « Centre pour le commissariat d’expositions durable »). L’excursion prévoyait des arrêts au Musée du pétrole du Canada, à Oil Springs, et dans les raffineries tentaculaires de la Chemical Valley, autour de Sarnia, avant la dernière escale, ces kilomètres de sable qui forment la plage de Grand Bend. Chaque étape du trajet illustrait un moment particulier du « cycle de vie » de l’industrie du plastique : l’extraction des ressources naturelles, la chaîne de valeur qui les transforme par le traitement et la fabrication, puis les déchets ou la deuxième vie de ces procédés. Sarnia et ses alentours forment l’épicentre de la fabrication du plastique au Canada ; une étude récente menée sous la

direction du Synthetic Collective, une collaboration entre artistes et scientifiques, dénombre plus de 2 500 installations qui se consacrent à cette activité sur ce territoire relativement petit⁷.

En 1957, quand Roland Barthes publie son texte désormais bien connu sur le plastique⁸, il dit de celui-ci qu’il est « une substance alchimique » qui contient « l’idée même de sa transformation infinie », et il admire son pouvoir d’imiter et de surpasser d’autres matières et de se convertir en à peu près n’importe quoi. Barthes décrit les formes souples que prend le plastique comme la « trace d’un mouvement », formulation poétique qui s’oppose remarquablement à l’expérience vécue lors de notre visite de terrain : structure linéaire des raffineries, odeur de benzène imprégnant l’autobus qui passe tout près sans s’arrêter, panaches sinistres flottant au-dessus de nos têtes, flammes brulant les gaz résiduels – souvent d’une manière irresponsable qui affecte profondément, encore à ce jour, la Première Nation Aamjiwnaang des environs, à l’instar de plusieurs autres collectivités autochtones vivant dans des zones sacrifiées à l’industrie de l’extraction⁹. La dispersion de ses résidus, de plus en plus difficile à gérer, semble présente dès la fabrication du plastique : elle est la trace de son passage de combustible fossile à bien de consommation, et de sa désintégration ultérieure en poussière qui s’accroche. Il est possible qu’à mesure que les artistes prennent conscience de l’incursion du plastique dans l’environnement, ces relations deviennent plus difficiles à déguiser ; la reconstruction du monde

par le plastique fait son entrée dans les musées en même temps que les œuvres en polymères de synthèse auxquelles elle s’agglutine, elle traverse les frontières poreuses entre l’intérieur et l’extérieur des galeries et pénètre dans les corps, incarnant ce que Michelle Murphy, historienne de l’environnement, appelle « des régimes de vie chimiques¹⁰ » et leur multitude de menaces toxiques invisibles. Dans le cycle de vie des œuvres faites de plastique, quand elles commencent à vieillir et à se déliter, leurs toxines deviennent-elles plus visibles ?

À la fin de notre excursion, sur cette plage sablonneuse, sous un ciel bleu ponctué de nuages, le ressac des vagues du lac Huron paraît bien éloigné de la « vallée chimique », même si nous n’en sommes qu’à une quarantaine de minutes en autobus. Les rappels abondent, pourtant. Des granules (qui sont la forme brute du plastique que nous consommons), ainsi que des fils et des fragments colorés issus de produits finis, parsèment la plage. L’herbe des dunes danse dans le vent, et les boules de Neptune apparaissent, formant des grappes dans certaines zones de la plage, où elles vont et viennent, partent et reviennent, des années durant, amassant des quantités croissantes de détritus dans leur roulement. Les boules de Neptune se lisent comme autant de récits denses et brefs d’un emmêlement, un refus d’être séparées de leurs procédés de fabrication.

Les échantillons ramassés pendant l’excursion ont servi à enrichir l’exposition *Curating Waste* (2022), organisée par Landau-Donnelly

et Robertson et présentée à la Cohen Commons Gallery (Western University). La décision d’exposer des boules de Neptune était motivée par leur rôle de supports utiles à la réflexion. Elles ont permis au groupe élargi, constitué des chercheuses, des chercheurs, des étudiantes et des étudiants, d’aller au bout de la réflexion sur la manière d’intégrer les déchets anthropiques aux expositions d’art contemporain, en soulevant des questions sur le sort de ces matériaux après leur présentation au public¹¹. Ces objets trouvés nous laissent perplexes quant à la temporalité : les herbes se décomposeront rapidement, mais certains des éclats de plastique enfouis en leur cœur survivront, plausiblement, des milliers d’années, en se détériorant progressivement. Dans cette exposition, le CSC s’est efforcé de réhabiliter les boules de Neptune, en séparant le plastique des herbes et des matières naturelles et en rendant celles-ci aux rives du lac Huron. Une vidéo tournée au ralenti saisit le geste consistant à démêler soigneusement quatre de ces grappes. Le procédé demande de la ténacité et beaucoup de soin. Les fils de plastique retirés s’empilent et forment un monticule coloré, mais, devant les boules qui se défont, on comprend vite que l’échec est inévitable. La tâche est impossible ; même si les enchevêtrements les plus récents sont faciles à délier, dans les plus anciens, plus densément emmêlés, les matières naturelles et synthétiques ne peuvent être séparées. Comme le montre la vidéo, l’intervention aboutit non pas à une réparation, mais à une prolifération, car les herbes sèches et le plastique en désagrégation se transforment en une poussière qui répand dans l’air son mélange de plastique et de matière organique¹².

Que pouvons-nous apprendre de cette poussière ? Toute substance, naturelle ou synthétique, a un cycle de vie. Mais la relation particulière qui unit le plastique au temps est franchement déconcertante en ce qui concerne la durée de vie des œuvres d’art. En 2008, Yvonne Shashoua,

spécialiste de la conservation du plastique, observait qu’à la fin du 20^e siècle, le milieu de la conservation se caractérisait par deux choses : un déni généralisé de la présence du plastique dans les collections muséales, et un manque de compréhension de leur défaut inhérent et de leur instabilité¹³. Même si les attitudes ont changé et que le savoir en matière de conservation s’est accru, la quantité et la portée des matières synthétiques dans les collections, parallèlement aux combinaisons et aux associations expérimentales des techniques dans nombre d’œuvres, représentent des difficultés majeures pour les musées, qui deviennent alors, selon Rubio, des machines à rendre possible (en apparence) une permanence évasive¹⁴.

Les boules de Neptune en train de se désagréger, qui roulent d’un côté et de l’autre dans ce rude environnement depuis des années, voire des décennies, nous donnent à voir le temps qui s’effiloche. À quel moment le changement devient-il dégradation ? À propos de la crasse qu’on enlève des peintures, Rubio se demande où finit la saleté et où commence l’art. Dans le cas du plastique, qui traverse presque toute frontière poreuse – amalgamant les corps et leur environnement, transférant l’air de la galerie dans le corps des visiteurs et visiteuses –, qui prolifère et se répand, cette question est encore plus complexe. À la limite entre l’art et le non-art, l’impossibilité de réhabiliter les boules de Neptune et de les rendre à leur milieu d’origine rattache le monde de l’art à ce que Murphy appelle une « vie altérée » (*alterlife*¹⁵), soit le fait de vivre dans une promiscuité chimique où s’entrelacent les fils de l’industrie, de la pollution, du territoire et de l’eau. Le plastique proliférant s’accroche à d’autres matériaux et environnements et, ce faisant, il tord le temps, hors du musée et en dedans.

Traduit de l’anglais par **Sophie Chisogne**


 7 — Kirsty Robertson, Heather Davis, Kelly Wood et coll., «Plastic Heart: Surface All the Way Through», *Open Library of the Humanities*, vol. 9, n^o 2 (2023), accessible en ligne.

 8 — Roland Barthes, «Le plastique», *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1970 [1957], p. 159-161.

 9 — Voir le site web *The Land and the Refinery*, ressource communautaire sous direction autochtone, consacrée à la vallée chimique du Canada et mise sur pied par l’Indigenous Environmental Data Justice Lab de l’unité de recherche en technoscience à la University of Toronto : accessible en ligne.

 10 — Michelle Murphy, «Chemical Regimes of Living», *Environmental History*, vol. 13, n^o 4 (octobre 2008), p. 695-703. [Trad. libre]

 11 — Le titre complet de l’exposition, centrée sur les flux d’eau et de déchets au Canada et aux Pays-Bas, était *Curating Waste: Ist das Kunst oder kann das weg?* [Exposer des déchets : est-ce de l’art ou on peut le jeter?]. L’exposition était financée par un fonds pour la collaboration entre les universités Radboud et Western, le Radboud-Western Collaboration Fund. Voir le site web du Centre for Sustainable Curating : accessible en ligne.

12 — Beaucoup de boules de Neptune récoltées pendant l’excursion ont été retournées, intactes, sur les rives du lac Huron, après qu’on en a eu retiré le plus de matériaux synthétiques possible. On trouvait, en définitive, que la place des pelotes d’herbes était près du lac, tandis que les matières synthétiques, elles, pouvaient demeurer au CSC.

 13 — Yvonne Shashoua, op. cit., p. 8.

 14 — Fernando Domínguez Rubio, op. cit., p. 17.

 15 — Michelle Murphy, «Alterlife and Decolonial Chemical Relations», *Cultural Anthropology*, vol. 32, n^o 4 (novembre 2017), p. 494-503. [Trad. libre]


Hyperintimate: A Resistant Coexistence in the Anthropocene

The Anthropocene signifies a fundamental rupture from Earth's history wherein human impact resembles a geological force; unfolding autonomously and on a massive scale, it exerts a lasting influence on ecological processes and spheres.

The philosopher Timothy Morton conceptualizes the disorienting phenomena that characterize the Anthropocene as hyperobjects—temporally and spatially extensive entities that have a far-reaching impact on the world yet elude direct contact and visibility.

Irem Karaaslan

Tegan Moore

Contaminant Lung (hydrophilic blue scar tissue hug with heirloom), vue d'installation | installation view, Centre CLARK, Montréal, 2024.

Photo : Paul Litherland, permission de |
courtesy of the artist





Tegan Moore

← Contaminant Lung, vue d'installation | installation view, Centre CLARK, Montréal, 2024.

Photo : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist

Kelly Jazvac

↓ Polyempath Polyethylene, vue d'exposition | exhibition view, MacLaren Art Centre, Barrie, 2021.

Photo : Laura Findlay, permission de | courtesy of the artist

One of the most striking examples of Morton’s hyperobjects is plastic: its perpetual accumulation in the biosphere, alongside its resistance to metabolization, embodies their sprawling, pervasive nature. Having the potential to enter the fossil record,¹ plastic is an all-encompassing presence that saturates the planet: it dominates landfills, is found at the bottom of oceans, and infiltrates our cells in minute forms as nanoplastics. This unrelenting state of over-saturation exposes the failure of the redemption mindset, which assumes that human intervention—through recycling, reducing, and repurposing—can remedy the problem even as it neglects the far-reaching contamination parameters of plastics that surpass our capacity to mitigate or contain. As the philosopher Heather Davis notes, such stratagems fall short of addressing plastic’s “accumulation without metabolism”; hence, the issue remains unabated.² We find ourselves continuously enmeshed in various hyperobjects that shape and exceed the parameters of our control through their cumulative effects that ripple across generations with no geographical boundaries. According to Morton in their book *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, the Anthropocene thus demands a rethinking of our coexistence as the distinction between human and non-human continues to dissolve.³ As these conceptual categories become increasingly difficult to discern, Morton argues that art, too, must be rethought through the framework of intermeshing. They assert, “Art now can only be an uneasy collaboration between humans and nonhumans, not a purely human exploration of access to nonhumans, or the lack thereof,”⁴ and stress that contemporary art must reckon with the other-than-human as not a distant or inaccessible realm but a co-constitutive force, reflecting the intricate and often uneasy interrelations that configure the Anthropocene.

In light of Morton’s claim, I turn to Tegan Moore and Kelly Jazvac, who contemplate this state of intermeshing in the Anthropocene in their recent artworks. They respond to the proximity of plastic hyperobjects by utilizing the gallery space to reveal the contours of entanglements both synthetic and natural. Considering the inescapable intermeshing that hyperobjects impose on this cohabitation, I propose that their artistic practices invite a rethinking of intimacy. Rather than a chosen, voluntary, or human closeness, plastic as hyperobject embodies an involuntary and often imposed form of relationship, as is echoed in Davis’s conceptualization of intimacy through the lens of material relationships—how our enmeshments with non-human entities challenge notions of proximity, agency, and anxiety. Plastic’s hyper-scaled impact urges us to recognize how our actions create interdependencies with materials that shape the future, situating us in a *hyperintimate* relationality. Our reliance on plastics thus complicates our understanding of intimacy as inherently positive, nurturing, and mutual; plastic’s infiltration into our bodies, food chains, and ecosystems manifests a closeness that is invasive and potentially

harmful. This relationship, which Moore and Jazvac each explore, is marked by an inherent tension: it configures a sense of closeness and interconnectedness, yet simultaneously evokes feelings of anxiety and discomfort. In their art practices, they illuminate how this duality manifests in our engagement with plastics, revealing the complexities of intimacy in a world increasingly defined by hyperobjects. Even as plastic intertwines human and non-human experiences, it also brings to the fore the unsettling realities of our dependence on it, prompting a re-evaluation of what it means to be intimately connected in an age of environmental crisis.

Moore’s and Jazvac’s investigations of intimacy through human enmeshment with hyperobjects such as plastic align with Morton’s call for a coherent framework of future coexistence on Earth that acknowledges non-human entities’ active presence and closeness. Morton critiques the philosophical and scientific paradigms that seek to reduce the other-than-human world to merely passive and mechanistic matter, devoid of agency. Expanding on this idea, they assert that reductive attempts to treat non-human matter as inert substances have become increasingly untenable in light of global warming. Far from passive, the non-human is asserting its agency through rising temperatures, shifting ecosystems, and increased frequency of weather events. In the Anthropocene, the inability to clearly discern between human and non-human has become a source of anxiety, making the need for a framework of coexistence even more pressing. Plastic, especially with its aggressive yet elusive character, aggravates this feeling even further as it disperses in minute forms, infiltrating food systems, accumulating in bodies, and contributing to rising cancer rates. Its agency operates within the world in a manner that profoundly reshapes life on Earth. Plastic moves across environments, a hyperobject at times indistinguishable from its surroundings, obscuring our ability to comprehend its intimate enmeshment in our lives.

This anxiety, resulting from plastic’s elusiveness, is reflected in Tegan Moore’s most recent exhibition, *Condensations* (2024), shown at Centre CLARK, Montréal, in June 2024. The familiarity of water droplets amassing during condensation—the phenomenon that lends its name to the exhibition—and the growth of plastic accumulation reveal how seemingly natural processes mirror the pervasive yet insidious nature of plastic. Suspended from the ceiling, the frame of the central work, *Condensations (when the light thing becomes heavy)* (2024), made of maple, oak, and walnut wood offcuts, supports a fibreglass mesh that stretches across its entire expanse. Its minute apertures cradle countless polystyrene-foam granules. As these particles, weightless yet omnipresent, cast their gentle shadow upon us, their volatility unfolds, revealing an unpredictable and pervasive character that resists confinement. The erratic nature of the polystyrene particles is barely held by the minute apertures in the mesh; a mere breath can send them cascading downward. The light

passes through as permitted by the granules, akin to sunlight seeping through clouds. This is the manner in which Moore ensnares our perception: what one instinctively identifies as the sensation of light permeating through clouds is, in actuality, its delicate diffusion by the polystyrene granules. Unlike the clouds that pour rain once the gradual gathering and amassing of water can no longer bear its own weight, the particles lying on the mesh confront us with the reality of plastic accumulation: its refusal to decompose, metabolize, and dissipate. Moore not only exposes the escalating crisis of plastic pollution but also contests the framework of separation between the human and non-human to discern the synthetic from the natural. This uncanny feeling, emerging from the growing difficulty in differentiating between the two, reflects a greater epistemological dilemma that both Morton and Davis address: the once-clear categorical boundaries with which we once navigated our environment are becoming increasingly porous and ambiguous.

This epistemological ambiguity, as Davis contends, arises from plastic’s intrinsic pliability, heralded in its very name, which has been central to its widespread proliferation since its invention at the beginning of the twentieth century. This is what constitutes plastic’s allure—its capacity to resist fixed categorization and adapt to multiple physical forms and functions, thereby enabling its pervasive presence in contemporary life. Its properties, which allow it to be infinitely moulded and transformed, render it appealing; yet, this very quality simultaneously disrupts the finite nature of organic life. Despite its ability to assume numerous forms, plastic fails to integrate into its natural surroundings and thus always behaves like an anomaly. Davis’s notion of “stiff ontology” encapsulates this inherent contradiction: plastic is both versatile and alien, capable of adapting while ultimately reinforcing its category-defying status as an intrusive presence.⁵ Such accumulation not only stands as an enduring symbol of modernity’s failure to



1 — Patricia L. Corocan, Charles J. Moore, and Kelly Jazvac, “An Anthropogenic Marker Horizon in the Future Rock Record,” *GSA Today* 24, no. 6 (2014): 4.

2 — Heather Davis, “Plastic: Accumulation without Metabolism,” in *Placing the Golden Spike: Landscapes of the Anthropocene*, eds. Dehlia Hannah and Sara Krajewski (Milwaukee: INOVA, 2015), 71.

3 — Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), 69. See also Derrick Harris, review of *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* by Timothy Morton, *Environmental Philosophy* 2 (Fall 2016): 304.

4 — Timothy Morton, “Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects,” *symploke* 21, no. 1–2 (2013): 50.

5 — Heather Davis, *Plastic Matter* (Durham, NC: Duke University Press, 2022), 53.

reconcile with its own material excesses in the biosphere, but also generates a disquieting presence that lingers beyond cycles of death and life, which we must reckon with.

An earlier exhibition by Moore, *Foam Fatigue* (2021), offered a pertinent manifestation of Davis’s stiff ontology by capturing plastic’s inherent resistance to earthly processes precisely because it deviates from all other familiar material or formations. This exhibition, presented during the upsurge of COVID-19, centred on fatigue, displayed through materials that have undergone cyclic or repeated stresses. It was composed predominantly of salvaged foam, a material that, in its fatigued state, appears creased and crazed, mirroring its intrinsically elusive nature: a type of plastic that is simultaneously pliable yet resistant, exhausted yet enduring. Despite wear and depletion, plastic manifests an unyielding durability and resistance. The notion of foam fatigue, in material sciences, denotes the gradual degradation of a material caused by the repetitive exercise of friction and stress.⁶ Under sufficient pressure, the stress intensity can exceed its inherent toughness and escalate to the point of initiating a crack. Foam’s aging process, on the other hand, can be likened to natural phenomena: when crystallized, it can bloom akin to algae or flowers. Even when the membranous films partitioning its air pockets deteriorate, succumbing to the erosive effects of time, they never fully vanish. Experiencing artworks made predominantly of lethargic foam during a time of emphasis on the vulnerability of human life presents the fundamental predicament of the Anthropocene. Plastic, in its exhausted yet unyielding state, here manifests its overbearing agency at a time when human inventions leave indelible marks on Earth, yet human life remains fleeting and precarious. Similar to *Condensations (when the light thing becomes heavy)*, the sculptural installations in *Foam Fatigue* evoked this disquieting coexistence of humans with non-human presence.

Kelly Jazvac also explored resistant coexistence in her 2021 exhibition *Polyempath Polyethylene*. In *Controlled Flouncing* (2021), Jazvac addresses the emotional dimensions of the impacts of plastic accretion. This work, encompassing the entire gallery floor, welcomed viewers to walk over it. The act of traversing the black underside of the work inscribed the viewer’s presence onto the surface, as marks left on the polyvinylchloride materialized this exchange. Each visitor navigating the gallery space left impressions on the material’s surface that amassed throughout the span of the exhibition. As heralded in the exhibition’s title, Jazvac aimed to mobilize engagement with polyvinylchloride by interpreting its pervasive presence through her manipulation of commercial billboards normally used for advertising. Accompanying *Controlled Flouncing*, *Knife Pleats* (2019–21) spanned the entirety of the central wall, commanding immediate attention. Jazvac transformed this poster, originally a polyvinylchloride billboard advertising an outdoor clothing company, by sewing it into an arch form. Now

subtly altered, it retained echoes of its original imagery and function—a mountain landscape with dramatic cloud scenery. Her utilization of the reverse side of billboards—a medium traditionally understood through its superficial imagery—challenged viewers to confront the material’s latent and concealed dimensions.

Experienced through Moore’s and Jazvac’s installations, the pervasive issue of plastic accumulation, plastic’s overwhelming presence and incomprehensibility, as articulated through Morton’s concept of the hyperobject, becomes certain. It defies complete comprehension and control, forcing us to confront a new paradigm of coexistence. Moore and Jazvac interrogate the deceiving yet prevailing paradigms of separation that typically delineate human from non-human. By foregrounding the inescapable presence of plastic and its inherent resistance to fixed categorization, however, Moore and Jazvac retain that our mode of coexistence is one that is *hyperintimate*—a relationship marked by not only an unsettling proximity but also by an invasiveness that compels a rethinking of intimacy. With boundaries between human and non-human becoming ever more indistinct, these artistic interventions confront us with the disquieting realities of our hyperintimacy, prompting a critical assessment of how we engage with plastic. ●

6 — “Foam Fatigue Featuring Tegan Moore,” YYZ Artists’ Outlet (website), September 15, 2024, accessible online.



Hyperintime : une coexistence résistante durant l’Anthropocène

Irem Karaaslan

L’Anthropocène annonce dans l’histoire de la Terre une rupture fondamentale où l’impact humain s’apparente à une force géologique; se déployant de manière autonome et à grande échelle, il exerce une influence durable sur les processus et les sphères écologiques. Timothy Morton, philosophe, conceptualise le phénomène déroutant qui caractérise cette période avec la notion d’«hyperobjets», entités qui s’étendent dans le temps et l’espace et qui ont des répercussions profondes sur le monde tout en échappant au contact et à la visibilité directs.

Le plastique est un des exemples d’hyperobjet les plus saisissants : son accumulation perpétuelle dans la biosphère, parallèlement à sa résistance à la métabolisation, représente sa nature tentaculaire et envahissante. Ayant le potentiel d’entrer dans le registre fossile¹, le plastique constitue une présence universelle qui sature la planète : il domine les sites d’enfouissement, se retrouve au fond des océans et s’infiltré dans nos cellules sous la forme minuscule de nanoplastiques. Cet état incessant de sursaturation révèle l’échec de la mentalité de la rédemption, qui suppose que l’intervention humaine – grâce au recyclage, à la réduction et à la réutilisation – peut résoudre le problème tout en ignorant les importants paramètres de la contamination par le plastique, qui dépassent notre capacité à l’atténuer ou à la contenir. Comme le souligne la philosophe Heather Davis, de tels stratagèmes ne suffisent pas à s’attaquer à « l’accumulation sans métabolisation² » du plastique; par conséquent, le problème demeure entier. Nous nous retrouvons continuellement imbriqués dans divers hyperobjets qui façonnent et dépassent les paramètres de notre contrôle en raison de leurs effets cumulatifs qui se répercutent à travers les générations, sans égard aux frontières géographiques. Comme l’explique Morton dans le livre *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, l’Anthropocène exige donc de repenser notre coexistence, car la distinction entre humain et non-humain continue à disparaître³. Puisque ces catégories conceptuelles deviennent de plus en plus difficiles à discerner, Morton affirme que l’art aussi doit être repensé dans une optique d’entrelacement. Iel déclare que « l’art aujourd’hui ne peut être qu’une collaboration précaire entre les êtres humains et le non-humain, et non l’exploration purement humaine de l’accès au non-humain ou de l’absence d’un tel accès⁴ » et souligne que l’art contemporain doit tenir compte de ce qui n’est pas humain, non pas en tant que domaine distant ou inaccessible,

mais en tant que force coconstituante qui reflète les interrelations complexes et souvent fragiles qui configurent l’Anthropocène.

À la lumière de la déclaration de Morton, je me tourne vers Tegan Moore et Kelly Jazvac, qui se penchent sur cet état d’entrelacement dans l’Anthropocène dans leurs récentes œuvres d’art. Elles réagissent à la proximité des hyperobjets de plastique en utilisant l’espace de la galerie pour révéler les contours des enchevêtrements à la fois non humains et humains, synthétiques et naturels. Étant donné l’entrelacement inéluctable que les hyperobjets imposent à cette cohabitation, je postule que leur pratique artistique invite à repenser l’intimité. Plutôt qu’une proximité choisie, c’est-à-dire volontaire, le plastique en tant qu’hyperobjet incarne une forme de relation involontaire et souvent imposée, comme le rappelle la conceptualisation de l’intimité que fait Davis sous l’angle des relations matérielles – la

1 — Patricia L. Corocan, Charles J. Moore et Kelly Jazvac, «An Anthropogenic Marker Horizon in the Future Rock Record», *GSA Today*, vol. 24, n° 6 (juin 2014), p. 4.

2 — Heather Davis, «Plastic: Accumulation without Metabolism», dans Dehlia Hannah et Sara Krajewski (dir.), *Placing the Golden Spike: Landscapes of the Anthropocene*, Milwaukee, INOVA, 2015, p. 71. [Trad. libre]

3 — Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 69. Voir également Derrick Harris, «Timothy Morton. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*», compte rendu, *Environmental Philosophy*, vol. 13, n° 2 (automne 2016), p. 304.

4 — Timothy Morton, «Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects», *symplokē*, vol. 21, n° 1-2 (2013), p. 50. [Trad. libre]



manière dont nos imbrications avec les entités non humaines remettent en question les notions de proximité, d’agentivité et d’anxiété. L’impact à très grande échelle du plastique nous presse de reconnaître que nos actions créent des interdépendances avec les matériaux qui façonnent notre avenir et nous positionnent dans une relationnalité « hyperintime ». Notre dépendance au plastique complexifie ainsi notre vision d’une intimité intrinsèquement positive, protectrice et mutuelle ; l’infiltration du plastique dans nos corps, les chaines alimentaires et les écosystèmes dénote une proximité invasive et potentiellement dommageable. Cette relation, que Moore et Jazvac explorent, est marquée par une tension inhérente : elle configure une sensation de proximité et d’interdépendance tout en évoquant un sentiment d’anxiété et de malaise. Dans leur pratique artistique, elles éclairent la façon dont cette dualité se manifeste dans notre rapport au plastique en révélant les complexités de l’intimité dans un monde de plus en plus défini par les hyperobjets. Le plastique se mêle aux expériences humaines et non humaines en même temps qu’il met de l’avant les réalités déconcertantes de notre dépendance à lui et encourage une réévaluation de ce que signifient les liens intimes à l’ère de la crise environnementale.



Tegan Moore

† *Chiral Coil*, vue d’installation | installation view, YYZ Artists’ Outlet, Toronto, 2021.

Photo : Yuula Benivolski, permission de | courtesy of the artist

Tegan Moore

→ *Condensations (when the light thing becomes heavy)*, vue d’installation | installation view, Centre CLARK, Montréal, 2024.

Photo : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist

Les recherches de Moore et de Jazvac sur l’intimité à travers l’enchevêtrement de la vie humaine avec les hyperobjets tels que le plastique correspondent au désir de Morton de voir naître un cadre cohérent de coexistence future sur Terre qui reconnaisse la présence active et la proximité des entités non humaines. Morton critique les paradigmes philosophiques et scientifiques qui visent à réduire le monde autre qu’humain à une simple matière passive et mécanistique dépourvue d’agentivité. Dans la même veine, iel soutient que les tentatives réductrices de traiter la matière non humaine comme une substance inerte sont de moins en moins défendables dans le contexte du réchauffement climatique. Loin d’être passif, le non-humain affirme son agentivité par le biais de la hausse des températures, de la modification des écosystèmes et de l’augmentation de la fréquence des évènements météorologiques. À l’époque anthropocène, l’inaptitude à discerner l’humain du non-humain devient une source d’anxiété, ce qui rend la nécessité d’un cadre de coexistence encore plus pressante. Le plastique, particulièrement en raison de son caractère à la fois agressif et insaisissable, exacerbe ce sentiment, car il se disperse sous des formes minuscules, infiltre les systèmes alimentaires, s’accumule dans l’organisme et contribue à l’augmentation du taux de cancer. Son agentivité s’opère au sein du monde de manière à refaçonner la vie sur Terre en profondeur. Le plastique se déplace d’un environnement à l’autre, hyperobjet parfois indiscernable de son milieu et qui occulte notre capacité à comprendre l’enchevêtrement intime qu’il entretient avec nos vies.

Cette anxiété, qui résulte du caractère insaisissable du plastique, se reflète dans la plus récente exposition de Tegan Moore, *Condensations* (2024), présentée au Centre CLARK, à Montréal, en juin 2024. La familiarité des gouttelettes d’eau qui s’amoncellent durant la condensation – phénomène qui prête son nom à l’exposition – et l’essor de l’accumulation du plastique révèlent comment des processus en apparence naturels imitent la nature invasive et insidieuse du plastique. Suspendue au plafond, la structure de l’œuvre principale, *Condensations (when the light thing becomes heavy)* (2024), faite de chutes de bois d’érable, de chêne et de noyer, supporte un filet en fibre de verre qui s’étend sur toute sa surface. Ses minuscules ouvertures abritent d’innombrables granules de mousse de polystyrène. Lorsque ces particules ultralégères et omniprésentes projettent leur douce ombre sur nous, leur volatilité se déploie, révélant un caractère imprévisible et envahissant qui résiste au confinement. La nature erratique des particules de polystyrène est à peine retenue par les minuscules ouvertures du filet ; il suffit d’un souffle pour les faire tomber en cascade. Les granules laissent passer la lumière, comme les nuages filtrent les rayons du soleil. C’est de cette manière que Moore piège notre perception : ce que l’on reconnaît instinctivement comme la sensation de la lumière qui traverse les nuages est, en pratique, sa diffusion délicate par les granules de polystyrène. Contrairement aux nuages

qui déversent la pluie quand l’eau collectée et accumulée progressivement ne peut plus porter son propre poids, les particules étalées sur le filet nous montrent la réalité de l’accumulation du plastique : son refus de se décomposer, de se laisser métaboliser et de se dissiper. Moore ne fait pas qu’exposer l’intensification de la crise de la pollution par le plastique, mais conteste également le dispositif de séparation entre l’humain et le non-humain qui permet de discerner le synthétique du naturel. Ce sentiment troublant, qui émerge de la difficulté croissante à différencier les deux, reflète le plus grand dilemme épistémologique qu’abordent Morton et Davis : les limites catégorielles autrefois claires avec lesquelles nous nous orientons dans notre environnement deviennent de plus en plus poreuses et imprécises.

Cette ambigüité épistémologique, comme le soutient Davis, découle de la malléabilité intrinsèque du plastique, énoncée par son propre nom, qui est centrale à sa prolifération généralisée depuis son invention au début du 20^e siècle. C’est ce qui constitue l’attrait du plastique : sa capacité à résister à une catégorisation fixe et à s’adapter à de multiples formes physiques et fonctions rend possible son omniprésence dans la vie contemporaine. Ses propriétés, qui lui permettent d’être modelé et transformé à l’infini, le rendent attrayant ; cependant, cette même qualité perturbe simultanément la finitude de la vie organique. Malgré sa capacité à prendre de nombreuses formes, le plastique échoue à s’intégrer à son milieu naturel ; il se comporte donc toujours comme une anomalie. La notion d’« ontologie rigide⁵ » que propose Davis résume cette contradiction inhérente : le plastique est à la fois polyvalent et étranger, capable de s’adapter tout en renforçant ultimement son statut de présence intrusive qui défie toute catégorie. Non seulement une telle accumulation est le symbole persistant de l’échec de la modernité à se réconcilier avec ses propres excès matériels dans la biosphère, mais elle génère également une présence troublante qui perdure au-delà des cycles de vie et de mort et que nous devons prendre en compte.

Une exposition précédente de Moore, *Foam Fatigue* (2021), offrait une démonstration pertinente de l’ontologie rigide de Davis en captant la résistance inhérente du plastique aux processus terrestres précisément parce qu’il s’éloigne de toute autre matière ou formation familières. Cette exposition, présentée durant la montée de la COVID-19, était centrée sur la fatigue énoncée par le biais de matériaux ayant subi des contraintes cycliques ou répétées. Elle était composée majoritairement de mousse récupérée, matériau qui, dans son état de fatigue, a une apparence froissée et craquelée, ce qui reflète sa nature intrinsèquement insaisissable : un type de plastique à la fois malléable et robuste, éreinté mais durable. Malgré

Malgré sa capacité à prendre de nombreuses formes, le plastique échoue à s’intégrer à son milieu naturel ; il se comporte donc toujours comme une anomalie.

5 — Heather Davis, *Plastic Matter*, Durham, Duke University Press, 2022, p. 53. [Trad. libre]



Tegan Moore

← *Citadine Isolation (city girl esters are more sensitive to hydrolysis while city girl ethers are more sensitive to oxidation)*, vue d'installation | installation view, Centre CLARK, Montréal, 2024.

Photo : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist.

Kelly Jazvac

→ *Knife Pleats*, 2019-2021, vue d'installation | installation view, MacLaren Art Centre, Barrie, 2021.

Photo : Laura Findlay, permission de | courtesy of the artist

Kelly Jazvac

↘ *Controlled Flouncing*, vue d'installation | installation view, MacLaren Art Centre, Barrie, 2021.

Photo : Laura Findlay, permission de | courtesy of the artist

de l'accumulation, de la présence accablante et de l'incompréhensibilité du plastique, énoncée dans le concept d'hyperobjet de Morton, devient indiscutable. Elle défie toute compréhension et tout contrôle, nous contraint à faire face à un nouveau paradigme de coexistence. Moore et Jazvac interrogent les paradigmes de séparation trompeurs et prédominants qui délimitent normalement l'humain et le non-humain. En mettant de l'avant la présence inéluctable du plastique et sa résistance inhérente à la catégorisation fixe, Moore et Jazvac retiennent toutefois que notre mode de coexistence est hyperintime – une relation marquée non seulement par une proximité déconcertante, mais aussi par un caractère invasif qui impose une reconsidération de l'intimité. Avec les frontières entre l'humain et le non-humain qui deviennent plus que jamais indistinctes, ces interventions artistiques nous présentent les réalités troublantes de notre hyperintimité et nous incitent à une évaluation critique de notre rapport au plastique.

Traduit de l'anglais par **Catherine Barnabé**

6 — «Foam Fatigue Featuring Tegan Moore», YYZ Artists' Outlet, accessible en ligne.

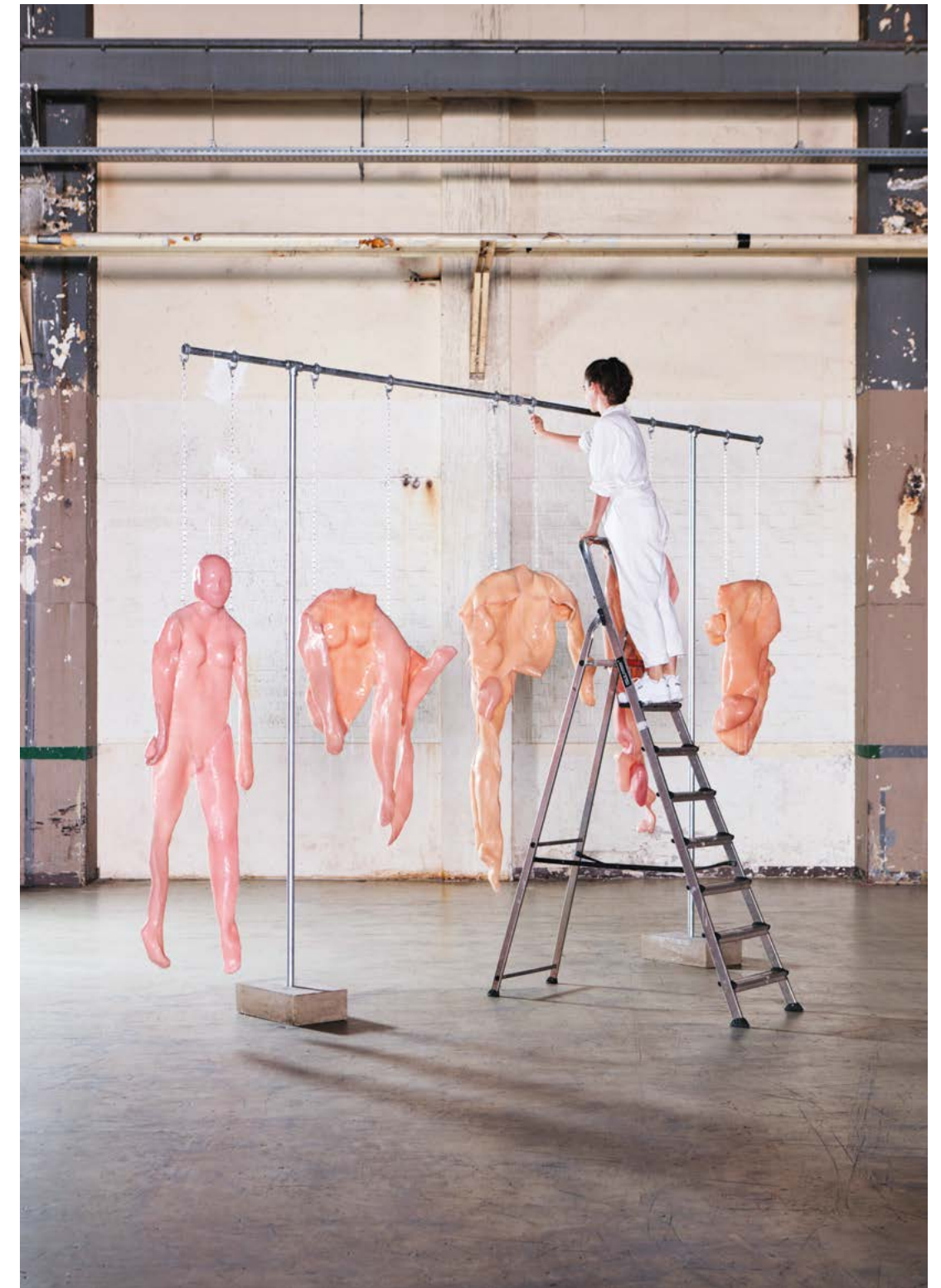




Qu'ont en commun le bisphénol A, les phtalates, les alkylphénols, le triclosan et les composés perfluorés? Outre leur nomenclature pour le moins hermétique, tous sont des polymères synthétiques qui ont définitivement infiltré le corps humain. Produits nettoyants, cosmétiques, parfums, vêtements, articles de cuisine et emballages alimentaires, tout ce qui nous entoure contient des matières plastiques. La constance insurpassée de leur profil moléculaire conjuguée à un cout de production dérisoire en a fait le Graal des industries du 20^e siècle, la matière première du capitalisme avancé.



Anne-Marie Dubois



Pleun van Dijk

← *Replika*, vue de performance | performance view, Roskilde Festival, Danemark, 2018.

Photo : Nahmos, permission de | courtesy of the artist

Pleun van Dijk

➤ *Reborn*, vue de performance | performance view, MU Hybrid Art House, Eindhoven, 2016.

Photo : Ronald Smits, permission de | courtesy of the artist

Les difformités ostentatoires des enfants de *Replika* ne sont dès lors pas nécessairement à condamner : elles reflètent plutôt l’urgence de s’attaquer au malaise face à ce qu’il convient (ou pas) de nommer « anormal » ou « impur » en cette époque que plusieurs nomment désormais le Plasticocène.

De récentes études viennent de montrer que cette intrusion du plastique dans nos vies a dépassé de nouvelles limites, ayant franchi la barrière hématoencéphalique pour pénétrer durablement dans nos cerveaux : 0,5% du poids total de l’encéphale humain serait composé de microparticules et de nanoparticules de plastique, soit l’équivalent de deux cuillères à soupe de matières synthétiques¹. Des substances chimiques ayant une incidence directe sur la santé physique et mentale : déséquilibre hormonal, diminution de l’indice de fertilité, augmentation des maladies neuro-dégénératives, perturbation des systèmes endocrinien et immunitaire, diabète... Nul-le ne peut aujourd’hui nier cette mutation plastique qui s’opère dans nos corps et, pour reprendre les mots de la théoricienne et historienne de l’art Heather Davis, « il n’y a plus moyen de séparer nos vies du plastique au 20^e siècle. [...] Le plastique est un problème qu’on ne peut pas externaliser² ». Nous sommes synthétiques.

MUE DE L’INTÉRIEUR

Cette promiscuité qu’introduit le plastique en envahissant nos corps – ce que nous pourrions qualifier de « devenirs synthétiques³ » – est au cœur du travail de l’artiste et designer néerlandaise Pleun van Dijk. Les projets multidisciplinaires *Replika* (2018) et *Reborn* (2016), qui font tous deux appel à une esthétique spéculative, reprennent les codes de la science-fiction et du design pour mettre en forme des œuvres futuristes où le corps humain est soumis aux injonctions de la production industrielle. Évoluant dans un décor évoquant à la fois la salle d’opération et le laboratoire, deux techniciennes s’affairent consciencieusement autour d’une table haute métallique. À leurs pieds, des moules de silicone s’empilent, leurs coquilles vides dessinant la forme inquiétante d’un bébé. Naissent ainsi, sous les gestes répétés et méticuleux des performeurs et performeuses, une douzaine de petites créatures humanoïdes qui subissent chacune, au gré de l’avancement de la production, des déformations corporelles de plus en plus visibles. En prenant pour motif la chaîne de production emblématique du système capitaliste et l’attirail technologique propre aux laboratoires scientifiques, *Replika* interroge la probité discutable des structures pharmacotechnologiques de normalisation des corps. Des structures néolibérales issues du patriarcat qui n’hésitent pas à nous gaver, et à fort prix, d’hormones synthétiques, de maquillage et d’implants de toutes sortes afin de faire de nos corps des moules conformes à leurs standards arbitraires (de sexe, de genre, de capacité, etc.). Les difformités ostentatoires des enfants de *Replika* ne sont dès lors pas nécessairement à condamner : elles reflètent plutôt l’urgence de s’attaquer au malaise face à ce qu’il convient (ou pas) de nommer « anormal » ou « impur » en cette époque que plusieurs nomment désormais le Plasticocène.

Avec *Reborn*, Van Dijk reprend la technique du moulage en silicone pour réaliser des

« peaux » de rechange capables de pallier le vieillissement du corps ou de remplacer l’épiderme à la suite de blessures, par exemple. Extension dystopique de la chirurgie plastique, laquelle vise à réparer et à remodeler les parties du corps lésées par une maladie ou un traumatisme, *Reborn* imagine un avenir où il serait possible, grâce aux matières synthétiques, de littéralement changer de peau. Une mue qui s’opère déjà en nos corps par le truchement des substances chimiques que nous ingérons. Les théoriciennes néomatérialistes Diana Coole et Samantha Frost soulignent d’ailleurs que cette saturation de matières inorganiques dans l’intimité de nos vies justifie à elle seule l’urgence de les aborder, non plus comme des surfaces passives, mais comme des agents participant à une redéfinition des catégories mutuellement exclusives du vivant et du non-vivant⁴. Van Dijk entend précisément considérer le corps humain comme un de ces nœuds épistémiques et matériels où s’hybrident le naturel et l’artificiel, le présent et l’avenir. En couplant éthique de la sollicitude, approche technoscientifique et pratique artistique, l’artiste adopte une posture xénoféministe⁵ radicale et s’interroge sur la prise en charge des corps vieillissants, défail-lants et hors normes à l’aube d’un futur où nos chairs seront de plus en plus modulées par les avancées technoscientifiques et la prolifération du plastique. En sondant la porosité des frontières entre ce que nous définissons comme humain et ce qui lui serait extérieur, son travail, et celui des xénoféministes en général, soulève

1 — Matthew Campen, Alexander Nihart, Marcus Garcia et coll., « Bioaccumulation of Microplastics in Decedent Human Brains Assessed by Pyrolysis Gas Chromatography-Mass Spectrometry », article en préparation, *Nature Portfolio*, 6 mai 2024, accessible en ligne.

2 — Heather Davis, « Life and Death in the Anthropocene: A short History of Plastic », dans Heather Davis et Etienne Turpin (dir.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, p. 349. [Trad. libre]

3 — J’emprunte l’expression au titre de l’ouvrage *Synthetic Becoming*, lequel explore le travail d’artistes et d’auteur-es qui s’intéressent au nouveau patrimoine moléculaire qui caractérise le métissage contemporain entre nos corps, l’industrie pétrochimique et l’état matériel de notre environnement. Lenka Veselá (dir.), *Synthetic Becoming*, Berlin, K. Verlag, 2022. [Trad. libre]

4 — Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialism: Ontology, Agency, and Politics*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010, p. 5.

5 — Les xénoféministes poursuivent un travail de déconstruction des normes de genre en prenant pour levier critique et d’émancipation les technologies et les théories queers. Elles adoptent ainsi une posture radicalement antinaturaliste et technomatérialiste pensée dans le prolongement du cyberféminisme et du néomatérialisme.



Dan Lam
(de gauche à droite et de haut en bas | from left to right and from top to bottom) *Arrangement*, 2023 ; *Elixir of Life*, 2022 ; *Terrestrial*, 2023.
Photos : permission de | courtesy of Dan Lam Studio, Dallas



des questions éthiques et fondamentales sur *ce que* nous sommes, à savoir « résolument synthétiques⁶ ».

CORPS ÉTRANGERS

Cette idée de prolifération, de contamination, voire de colonisation par les matières synthétiques, est au cœur de la pratique de Dan Lam, artiste étatsunienne d’origine vietnamienne qui est née dans un camp de réfugié-es aux Philippines. Séduisant et étrange à la fois, son travail sculptural explore de manière poétique les propriétés matérielles et critiques du plastique. Depuis une dizaine d’années, Lam met en tension le caractère « étranger » du plastique et ce qui définit notre propre humanité, ou du moins ce que nous en percevons. Faites de mousse de polyuréthane recyclée, de silicone, de peinture acrylique et de résine, les créatures anthropomorphiques ou protozoaires de Lam inquiètent. Leurs tentacules visqueux et leurs difformités buboniques contaminent les lieux qu’elles investissent, menacent l’intégrité de nos corps et de l’espace qui les accueille. Les œuvres, pourtant irrésistiblement envoutantes, troublent et désarçonnent, l’artiste exploitant les qualités matérielles du plastique pour mettre en tension le vivant et le non-vivant, l’humain et le plastique. Des coulées molles et gluantes s’agglutinent, des effloraisons de

résine se multiplient, des dégoulinades de silicone coagulent. Chaque sculpture évoque une entité étrangère – les titres suggérant parfois une origine extraterrestre – et ses couleurs vives invitent d’ailleurs à la prudence : Lam ne cache pas son intérêt pour l’aposématisme, cette capacité qu’ont certaines espèces de plantes ou d’animaux d’adopter des couleurs flamboyantes afin de signaler leur toxicité⁷. Elle élabore elle aussi, à l’instar de Van Dijk, un imaginaire spéculatif, prenant pour motif la bactérie, le blob ou le fongus afin d’évoquer l’idée d’inoculation ou de contamination, la matière plastique étant une nouvelle force en puissance qui revendique désormais les territoires du vivant. Ses créatures peuvent ainsi être vues comme des métaphores de la xénophobie systémique vécue par les personnes migrantes, les œuvres soulevant des enjeux coloniaux au Plasticocène.

Car nos corps ne sont-ils pas autant de *terrae nullius* qui, soumises aux industries pharmaceutique, agricole et pétrochimique, voient apparaître dans leurs chairs des agencements et une nouvelle forme de coexistence avec les matières synthétiques ? Cette coexistence sous le Plasticocène table sur une interprétation littéraire du terme « synthétique », synonyme de relationalité et d’être-avec (les néomatérialistes parleraient d’intraaction et d’ontologie relationnelle). Une relationalité qui, théoriquement du moins, offre une certaine échappatoire à ce que

les xénoféministes nomment « l’infection de la pureté⁸ ». Comme elles le revendiquent dans leur manifeste, pourquoi ne pas considérer les mutations endocrinochimiques qui s’opèrent actuellement comme un levier pour repenser les contingences de notre contemporanéité technologisée et de ses modes industriels de production du « naturel⁹ » ?

Bref, il n’est plus possible d’isoler les corps humains de ces forces autres, matérielles, non humaines, de plus en plus constitutives de ce que nous sommes. Cette « extranéité », pour reprendre un terme cher aux xénoféministes, recèle une incertitude ou une ambiguïté inhérente qui défie les épistémés bon/mauvais, nous/eux, et permet d’imaginer d’autres formes de devenir véritablement synthétiques tout en remettant en question les conditions de l’existence biochimique contemporaine, laquelle ne peut plus être réfléchie en vertu de l’anthropocentrisme, qui domine la pensée occidentale jusqu’à aujourd’hui. Il ne s’agit donc pas d’opter pour une posture défaitiste, encore moins d’adopter un discours technopositiviste prométhéen, mais plutôt de « rejeter l’idée d’exception humaine¹⁰ », comme le dit si bien Donna J. Haraway.

DU DÉSIR DU PLASTIQUE

Avec ses installations xénomorphes faites de latex, de silicone et de tissus synthétiques,

l’artiste catalane Eva Fàbregas cherche justement à transcender les associations et catégories littérales en faisant appel, à l’instar de Van Dijk et de Lam, à une esthétique spéculative. Dans la lignée d’Eva Hesse, artiste incontournable pour qui veut comprendre les premiers usages critiques du plastique en sculpture, Fàbregas crée des installations abstraites hautement charismatiques qui évoquent aussi cette idée d’extranéité. Tout comme chez Hesse, dont les sculptures faisaient appel aux instincts primaires et à un état prélinguistique du fait de leurs dimensions somatiques, la référence au corps est sans équivoque chez Fàbregas, l’artiste laissant toute la place aux propriétés haptiques de la matière. *Devouring Lovers* (2023), installation in situ réalisée dans le hall du Hamburger Bahnhof, à Berlin, met en scène ce métissage de l’organique et du synthétique. S’amourachant de la charpente singulière du hall tels des parasites sur leur hôte, les corps mous et indolents de ces êtres iconoclastes prennent d’assaut l’architecture jusqu’à donner l’impression de la stranguler ou d’en suinter. De couleurs vives et louvoyant lourdement dans l’espace comme des viscères ou des créatures extraterrestres, les sculptures fascinent. Difficile de dire si nous avons affaire à l’amie ou à l’ennemie, mais une chose est sûre, les œuvres séduisent et éveillent un désir pour la matière, celui de la caresser et d’être caressé-es par elle. C’est ce « nouveau régime sensoriel¹¹ » qu’évoque Heather Davis, régime qui rejoint les xénoféministes et les néomatérialistes lorsqu’ils et elles défendent l’agentivité des technologies et de la matière : un renversement des rapports anthropocentriques entre d’un côté le corps (actif, désirant, dominant) et de l’autre la

matière (passive, désirée, soumise). Le plastique est ici porteur de désir et de sensualité, capable d’une proximité privilégiée avec les corps. Sans surprise d’ailleurs, les œuvres de Fàbregas rappellent le vocabulaire esthétique singulier des vibromasseurs, godemichés et autres objets de plaisir. Certaines installations, dont *Devouring Lovers*, sont littéralement dotées d’appareils électriques produisant des vibrations.

L’installation *Exudates* (2024), présentée dans l’ancienne prison de Mataró (devenue le Mataró Art Contemporani) lors de la Manifesta 15, est le prolongement de la recherche de l’artiste sur cette tension entre le corps vivant et l’environnement bâti. Secrétées par la prison et perlant sur les murs, le plafond et le sol, des formes étranges prolifèrent dans l’espace, tels des écoulements pestilentiels libérés par ce lieu désaffecté. L’artiste y travaille une fois de plus le latex et les fibres synthétiques de manière à jouer sur la capacité de ces matières à brouiller les frontières entre l’organique et l’inorganique. Comme l’indique le titre donné aux installations, Fàbregas s’inspire de l’exsudat, une accumulation de sécrétions d’origine pathologique produites par un organisme vivant. Bien qu’il soit le symptôme d’une inflammation ou d’une maladie, l’exsudat est également le produit d’un processus de cicatrisation, la matérialisation d’une guérison. Avec *Exudates*, l’artiste rétablit le dialogue entre cet ancien lieu de détention et les corps qui y ont séjourné, ses créatures synthétiques incarnant la volonté d’une réhabilitation par la matière.

Cette posture de la sollicitude traverse aussi le travail de Van Dijk et de Lam. En fait, les trois artistes s’intéressent au potentiel agentif – et spéculatif – des matières plastiques en

vue d’appréhender nos devenirs synthétiques. La notion de désir et la dimension haptique sont aussi fortement imprégnées dans leur pratique respective et ne sont certes pas étrangères à ces nouveaux régimes sensoriels offerts par le plastique. Si, à une certaine époque, on l’employait pour désigner quelque chose d’artificiel et de faux, le mot « plastique » transcende aujourd’hui ce rapport duel avec le naturel, à preuve le travail de ces artistes. Assurément, il nous faut demeurer critiques devant cette mutation plastique qui caractérise le Plasticocène et ses conséquences sur la santé des écosystèmes. Toutefois, force est d’admettre que cette transformation nous pousse à une nouvelle approche épistémologique et matérielle de nos corps hors des structures binaires qui édifiait jusqu’à présent notre compréhension du vivant. ●

⁶ — Laboria Cuboniks, *Manifeste xéno-féministe : une politique de l’aliénation*, traduit de l’anglais par Marie-Mathilde Burdeau et Noémie Grunenwald, Entremonde, 2019 [2016], p. 29, accessible en ligne.

⁷ — Kristin Farr, « Dan Lam: Doing the Most », *Juxtapoz Magazine*, 14 aout 2017, accessible en ligne.

⁸ — Laboria Cuboniks, op. cit., p. 51.

⁹ — Ibid., p. 77.

¹⁰ — Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l’anglais par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les Mondes à faire, 2020, p. 26.

¹¹ — Heather Davis, loc. cit., p. 349. [Trad. libre]



Eva Fàbregas

Devouring Lovers, vues d’installation | installation views, Hamburger Bahnhof–Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, 2023.

Photos : Jacopo La Forgia, permission de | courtesy of the artist & Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof–Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin

Pleun van Dijk
Reborn (détail | detail), 2016.
Photo : Ronald Smits, permission de |
courtesy of the artist



Plastic Skins

Anne-Marie Dubois

What do bisphenol A, phthalates, alkylphenols, triclosan, and perfluorinated compounds have in common? Aside from their somewhat hermetic nomenclature, they are all synthetic polymers that have definitively infiltrated the human body. Cleaning products, cosmetics, perfumes, clothing, cookware, and food packaging: everything around us contains plastics. The unsurpassed consistency of their molecular profiles combined with nominal production costs made plastics the holy grail of twentieth-century industry, the raw material of advanced capitalism.

Recent studies indicate that the intrusion of plastic into our lives has reached new levels, having crossed the blood-brain barrier: 0.5 percent of the human brain’s weight is now permanently composed of plastic microparticles and nanoparticles, the equivalent of two soup spoons of synthetic material.¹ With chemical substances having a direct impact on our physical and mental health—including hormonal imbalances, reduced fertility, increased neurodegenerative diseases, disruption of the endocrine and immune systems, diabetes—this plastic mutation occurring within our bodies can no longer be denied; in the words of art historian and theorist Heather Davis, “There is no way to extract one’s life in the twentieth century from plastic... Plastic is a problem that cannot be externalized.”² We are synthetic.

MOULTING FROM WITHIN

This plastic invasion of our bodies—which could be termed a “synthetic becoming”³—lies at the very heart of the work of Dutch artist and designer Pleun Van Dijk. Her multidisciplinary projects *Replika* (2018) and *Reborn* (2016) both call on a speculative aesthetic, using the codes of science fiction and design to shape futurist works in which the human body is subjected to the processes of industrial production. In *Replika*, two technicians work painstakingly at a tall metal table in a setting resembling a laboratory-cum-operating room. Piling up at their feet are silicone moulds, like empty wombs, disquietingly evoking the forms of babies. From these shells, through the performers’ meticulous, repeated operations, twelve tiny humanoid creatures are born, each bearing, as production progresses, increasingly visible bodily deformations. By taking the assembly-line techniques emblematic of the capitalist system and the technical equipment of the science laboratory as motifs, *Replika* questions the disputable probity of the pharma-technological structures associated with normalizing bodies: neoliberal structures generated by the patriarchy that constantly

force-feeds us—at high prices—synthetic hormones, make-up, and all kinds of implants in order to mould our bodies to conform to their arbitrary standards (of sex, gender, capacity, etc.). The ostentatious deformities of the *Replika* babies are not necessarily being condemned; instead, they reflect the urgency of confronting the discomfort we may feel in the face of something that could—or could not—be considered “abnormal” or “impure” in this era that is slowly becoming known as the Plastocene.

In *Reborn*, Van Dijk uses silicone moulding to produce substitute “skins,” capable of mitigating bodily ageing or of replacing the epidermis following an injury, for example. A dystopian extension of plastic surgery, which aims at remodelling parts of the body affected by disease or trauma, *Reborn* imagines a future in which, thanks to synthetic materials, it would literally be possible to switch skins—a moulting that is already occurring within our bodies through the chemical substances that we ingest. Neomaterialist theorists Diana Coole and Samantha Frost emphasize that this saturation of inorganic materials in the intimacy of our living bodies itself justifies the urgency of treating them no longer as passive surfaces but as agents contributing to a redefinition of the mutually exclusive categories of the living and the non-living.⁴ Van Dijk clearly considers the human body as an epistemic and material knot, in which the natural and artificial, as well as the present and the future are hybridized. By combining an ethics of care with a techno-scientific and artistic approach, Van Dijk adopts a radical xenofeminist position,⁵ questioning how ageing, failing, and non-standard bodies are treated at the dawn of a future in which our skins will be increasingly modified by techno-scientific developments and the proliferation of plastic. Probing the porosity of the boundaries between what we define as human and what is beyond human, Van Dijk’s work, like that of xenofeminists in general, raises fundamental and ethical questions as to *what* we are, namely, “adamantly synthetic.”⁶

FOREIGN BODIES

The idea of proliferation, contamination, or even colonization by synthetic materials is central to the work of Dan Lam, a US artist of Vietnamese origin who was born in a refugee camp in the Philippines. Both seductive and strange, her sculptural works offer a poetic exploration of the material and critical

1 — Matthew Campen, Alexander Nihart, Marcus Garcia et al., “Bioaccumulation of Microplastics in Decedent Human Brains Assessed by Pyrolysis Gas Chromatography-Mass Spectrometry,” preprint article, *Nature Portfolio*, May 6, 2024, accessible online.

2 — Heather Davis, “Life and Death in the Anthropocene: A Short History of Plastic,” in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, eds. Heather Davis and Etienne Turpin (London: Open Humanities Press), 349.

3 — I borrow the expression from the title of the book *Synthetic Becoming*, whose contributors explore the work of artists and authors interested in the new molecular patrimony that characterizes the contemporary cross-breeding of human bodies, the petrochemical industry, and the material state of our environment. See Lenka Veselá, ed., *Synthetic Becoming* (Berlin: K. Verlag, 2022).

4 — Diana Coole and Samantha Frost eds., *New Materialism: Ontology, Agency, and Politics* (Durham and London: Duke University Press, 2010), 5.

5 — Xenofeminists are working to deconstruct gender norms using critique, the emancipation of technologies, and queer theories as levers. They thus adopt a radically anti-naturalist and technomaterialist posture, thought of as an extension of cyberfeminism and neomaterialism.

6 — Laboria Cuboniks, *Manifeste xénoféministe : une politique de l’aliénation*, trans. Marie-Mathilde Burdeau and Noémie Grunenwald (Geneva: Éditions Entremonde, 2019 [2016]), 29, accessible online.



properties of plastic. For the past ten years or so, she has been exploring the tension between the “foreign” nature of plastic and what defines our own humanity, or at least what we perceive of it. Made of recycled polyurethane foam, silicone, acrylic paint, and resin, Lam’s anthropomorphic or protozoic creatures are unsettling. Their viscous tentacles and bubonic deformities contaminate the spaces they inhabit, threatening the integrity of the bodies and spaces that host them. The works are both troubling and bewildering, despite their enchanting appearance, as Lam exploits the material qualities of plastic to create tension between living and non-living, between human and plastic. Soft and gooey drips coalesce, eruptions of resin proliferate, trickles of silicone coagulate. Each sculpture evokes a *foreign* entity—with some titles suggesting extraterrestrial origins—whose vibrant colours signal caution: Lam does not hide her interest in aposematism, the capacity of certain plant and animal species to adopt vivid colours to warn of their toxicity.⁷ Like Van Dijk, she conjures a speculative imaginary, taking bacteria, blobs, and fungus

as motifs to evoke the notions of inoculation or contamination, with plastic being a potential new force that claims the territory of the living. Lam’s creatures could also be seen as metaphors for the systemic xenophobia experienced by migrants, raising issues related to colonialism in the age of the Plastocene. In this context, with our flesh subjected to the pharmaceutical, agricultural, and petrochemical industries, have our bodies not become *terrae nullius* for enhancements and a new form of coexistence with synthetic materials? Such coexistence in the Plastocene is based on a literal interpretation of the term “synthetic,” suggesting relationality or a being-with (neomaterialists would speak of intra-action and relational ontology). Theoretically at least, this relationality offers a loophole of sorts for that which xenofeminists have named “the infection of purity.”⁸ As they state in their manifesto, why not consider currently occurring endocrino-chemical mutations as a lever for rethinking the contingencies of our technologized contemporaneity and its industrial modes of production of the “natural”?⁹

In short, it is no longer possible to isolate the human body from these other, material, non-human forces that are increasingly constitutive of who we are. This “extraneity,” to use a term dear to xenofeminists, reveals an inherent incertitude or ambiguity that defies the epistemes of good/bad, us/them. It invites us to imagine other forms of truly synthetic becoming, while questioning the conditions of contemporary biochemical existence, beyond the anthropocentric gaze that still dominates Western thought today. It is a question not of adopting a defeatist stance, less still of promoting a Promethean technopositive discourse, but of “refus[ing] human exceptionalism,”¹⁰ as Donna J. Haraway so aptly put it.

THE DESIRE FOR PLASTIC

With her xenomorphic installations made of latex, silicone, and synthetic fabrics, Catalan artist Eva Fàbregas seeks to transcend literal associations and categories by drawing on a speculative aesthetic, as do Van Dijk and Lam. In the vein of Eva Hesse, a key artist for those wishing to understand the first critical uses of plastic in sculpture, Fàbregas creates highly charismatic abstract installations that also evoke the notion of extraneity. Like Hesse, whose sculptures drew on primary instincts and a prelinguistic state due to their somatic dimensions, Fàbregas’s referencing of the body is unequivocal, giving full rein to the haptic qualities of matter.

Devouring Lovers (2023), a site-specific installation created in the main hall of Hamburger Bahnhof, in Berlin, showcases this coexistence of the organic and synthetic. Like parasites on their host, the soft corporeal bodies of Fàbregas’s iconoclastic beings take siege of the hall’s singular architecture, appearing to ooze through it, even strangle it. Vividly coloured and swaying heavily in the space like viscera or alien creatures, the sculptures are mesmerizing. It’s unclear whether these beings are friends or foes, but one thing is certain: the works seduce and arouse a desire for the material—to caress it and to be caressed by it. It is these “new sensorial regimes,”¹¹ as Heather Davis notes, that unite xenofeminists and neomaterialists in defending the agentivity of technology and matter: a reversal of the anthropocentric relationships between the body (active, desiring, dominant) and matter (passive, desired, submissive). Here, plastic is a carrier of desire and sensuality, capable of privileged proximity to the body. Unsurprisingly perhaps, Fàbregas’s works conjure the singular aesthetic vocabulary of the vibrator, dildo, and other sex toys. Some of her installations, including *Devouring Lovers*, are literally equipped with electronic devices that produce vibrations.

The installation *Exudates* (2024), presented in the former Mataró prison (now Mataró Art Contemporani) during Manifesta 15, is an extension of Fàbregas’s research on this tension between the living body and the built environment. Oozing from and bubbling on the prison walls, ceiling, and floor, strange forms proliferate like pestilent discharges liberated from

this disused space. Again, Fàbregas uses latex and synthetic fibres to play with their capacity to blur the boundaries between organic and inorganic. As the installation’s title suggests, she was inspired by exudate, an accumulation of secretions of pathological origins produced by a living organism. Despite being symptomatic of inflammation or disease, exudate could also be seen as a materialization of healing. With *Exudates*, Fàbregas revives the dialogue between this former place of detention and the bodies that inhabited it, synthetic creatures that embody the will to rehabilitate through matter.

This posture of solicitude also traverses the work of Van Dijk and Lam. Indeed, all three artists are interested in the agentive—and speculative—potential of plastics to grasp our synthetic futures. The notion of desire and the haptic dimension are also deeply ingrained in their respective practices, which seem to firmly embrace the new sensorial regimes offered by plastic. If, at one time, the word “plastic” was used to designate something artificial or fake, based on the work of these artists, it now transcends this dual rapport with the natural. Undoubtedly, we must remain critical in the face of the plastic mutation that characterizes the



Plastocene and its consequences for the health of our ecosystems. And we must also admit that this transformation is pushing us toward a new epistemological and material approach to our bodies, beyond the binary structures that have until now shaped our understanding of the living.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**

7 — Kristin Farr, “Dan Lam: Doing the Most,” *Juxtapoz Magazine*, August 14, 2017, accessible online.

8 — Cuboniks, *Manifeste xénoféministe*, 51.

9 — Cuboniks, *Manifeste xénoféministe*, 77.

10 — Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham and London: Duke University Press, 2016), 13.

11 — Davis, “Life and Death in the Anthropocene,” 349.

Dan Lam

← *Mating Call*, 2018.

Photo : permission de | courtesy of Dan Lam Studio, Dallas

Eva Fàbregas

↓ *Exudates*, vues d’installation | installation views, MAC—Mataró Art Contemporani, Mataró, 2024.

Photos : Roberto Ruiz, permission de | courtesy of the artist

Queer Femme Plastic Aesthetics: Plasticity and Performativity

It's hard to imagine a gay pride parade without glitter. Or a drag show without sequins. Or queer sex without silicone. Or a Janelle Monáe music video without spandex. Queer femme aesthetics, from camp cinema to drag performance to gender-fluid fashion, draw on synthetic plastic materials and plastic-inflected visuals (such as vibrant fluorescent colours and shiny shimmery surfaces) to theatrically disrupt naturalized gender.

Katie Schaag



Radical Visibility Collective

Winter Collection 2, 2019.
Modèles | models : Vogds,
Sky Cubacub, Compton Q

Photo : Colectivo Multipolar, permission des |
courtesy of the artists

In *Glitter* (2022), queer ecologist Nicole Seymour discusses the association of plastic with women and queer subjects. “Glitter,” she argues, “is connected materially and metaphorically to queerness and related categories such as femininity.”¹ Mirroring and amplifying this cultural association, contemporary queer femme and non-binary artists perform a hyper-saturated, self-conscious, postmodern femininity with an abundance of glitter, sequins, neon pink, and slime green. Rather than striving for authenticity, seriousness, and depth, these performance artists embrace artifice, playfulness, and surface in the lineage of what Susan Sontag, in her foundational essay *Notes on Camp*, called “camp aesthetic.”² They craft a queer, plasticized orientation toward the world that denies the naturalness of gender and sexuality as well as nature itself.

A contemporary understanding of plastic—mass-produced objects composed of synthetic polymers—stems from the invention of artificial plastics in the nineteenth and twentieth centuries. Yet, as the French philosopher Catherine Malabou reminds us, a broader history of plastic stretches back to the Greek understanding of *plassein* as a capacity for moulding associated with the “plastic arts,” particularly

sculpture.³ The malleability of plastics seems to promise infinite transformation, yet mass manufacturing moulds these extraordinary synthetic materials into rigid predetermined shapes. Against the capitalist proliferation of petroleum-derived plastic commodities, queer femme aesthetics deploy the affective and glittering force of plasticity in embodied, sensory, relational works characterized by excess, playfulness, spectacle, saturation, and theatricality. In the performances of the multidisciplinary artists Tia Halliday and Sky Cubacub, plastic’s bold colours, glimmering surfaces, and elastic textures reflect and perform the celebratory and utopic aspects of queer femme and gender-fluid life and politics. Reclaiming plastic’s original meaning of creative expression and transformation (before it was subsumed by corporate machine-moulded commodities), Halliday’s and Cubacub’s performative practices activate a plasticity of continuous becoming.

HOT-PINK PLASTIC

Calgary-based multidisciplinary artist Tia Halliday mobilizes the performative plasticity of artificial colour in the shimmering surface of her photographic triptych *Chroma/*

Moto/Philia 1–3 (2015) that depicts a woman struggling to emerge from a canvas covered in iridescent hot-pink fabric that appears to be polyamide-coated. The triptych’s sequence progresses from stasis to movement as controlled form gives way to improvisational flux: in the first image the performer strikes a strong, centred pose recalling a balletic plié; in the second, she rotates toward the bottom left corner of the canvas with one foot off the ground; the third image captures the figure in motion as the other foot is off the ground and blurred. Mediating between representation and abstraction, Halliday’s choreography positions the figure to kinetically merge with the “skin” of the canvas and its synthetic pink plasticity.

In their research on “flaming color” in queer painterly abstraction, art historian and curator Lex Morgan Lancaster explores how colour-as-materiality acts in excess of signification: bright, synthetic, vibrant—even vibrating—“unnatural color” is “an animating medium for queer tactics.” Situating colour at the intersection of lustrous surface and substantive core, Lancaster theorizes “the tension between the optical surface of color and its viscous materiality,” arguing that “the surface itself is matter” that “operates affectively as a

Radical Visibility Collective

→ *OUT at CHM*, The Chicago History Museum, Chicago, 2018.
Modèles | models : Saki NoSaki, Glamhag

Photos : Colectivo Multipolar, permission des | courtesy of the artists



Tia Halliday

← *Chroma/Moto/Philia 1*, de la série | from the series *Chromo/Moto/Philia*, 2015.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Herringer Kiss Gallery, Calgary

Tia Halliday

↑ *Modern Narrative 1*, 2015.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Herringer Kiss Gallery, Calgary

field of interaction.”⁴ The queer capacities of artificial colour find their fullest manifestations in plastic materials and objects, generating surface effects that reflect, activate, and intensify aesthetic and affective relationalities.

Halliday’s “flaming” hot-pink palette evokes associations with recent queer femme plastic aesthetics that amplify pink’s hyper-saturated femininity to playfully connote artifice. Before the cultural resurgence in pink’s popularity catalyzed by Greta Gerwig’s film *Barbie* (2023), Janelle Monáe crystallized this association in her music video “PYNK” (2018), a Black queer femme utopia celebrating lesbian sex with fabulous pink costumes made of velour and other synthetic fabrics. The notoriously essentialist gender signifier is reclaimed in Monáe’s pointedly pro-trans “pynk pussy aesthetics,”⁵ which culminate in her video “Make Me Feel” (2018) with an image of her body sinking into liquid pink plastic, letting its plasticity shape her form as it materializes her queer investment in fluid identity. This image echoes Halliday’s simulation of a liquid pink plastic “skin” covering the body as it emerges from the canvas. Moving from the realm of painterly representation to sculptural form and embodied action, in Halliday’s work pink takes on a life of its own.

Halliday’s “performed paintings” hover between static objects and fluid processes, resonating with a queer insistence on disrupting dichotomies of being versus becoming and fixity versus flux. Her performances for the camera crystallize the tension between stasis and fluidity, as a moment from her ephemeral action is frozen in a single photographic frame. Indeed, action is crucial to *Chroma/Moto/Philia*. In the

title, “chromaphilia” is interrupted by “moto,” a root word denoting movement. The linguistic performativity of this compound phrase—literally centring movement within a passion for colour—playfully emphasizes the active and kinaesthetic quality of hot-pink’s materiality-in-motion. In other projects, including *Performed Abstraction 1–4* (2015) and *In the Skin of a Painting 1–3* (2015), Halliday moves the work off the wall entirely, choreographing dancers to spatialize vivid colours and shapes. Her photographs and collages capture a dynamism—like electric static sparked by one material encountering another—that reclaims plasticity as a capacity for boundless transformation.

GLITTERING

Nicole Seymour’s theorization of glitter’s conceptual and material dimensions further illuminates the performativity of queer femme plastic aesthetics. The shimmering material particulates of aluminum metalized polyethylene terephthalate are rivalled only by the colour pink as a signifier of normative femininity. Yet glitter is deeply tied to political histories of LGBTQIA2S+ activism. Seymour proposes that we reclaim glitter’s etymological roots as verb versus noun by defining it as “what glitter *does*” (its functionality) rather than by “what it *is*” (its materiality). This functionality includes a queer capacity to spark joy and create shared sensory encounters. *Glittering*, Seymour suggests, might take the form of a feeling, a taste, a colour, a sensation, a connection, or a celebration. As such, glitter is not limited to its popular association with petroleum-derived plastics but

encompasses a broader aesthetic quality of sparkling and shining.⁶

Glitter’s inherently affective, experiential, and relational style reflects what Chicago-based non-binary Filipinx textile and performance artist Sky Cubacub calls “radical visibility.”⁷ For Cubacub, shimmering plastic materials in bold neon hues function as a signifier for beauty as empowerment and accessibility. Their *Radical Visibility Collective* performances (2018–19), in collaboration with Vogds and Compton Q,

1 — Nicole Seymour, *Glitter* (London: Bloomsbury, 2022), 19.

2 — Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’” (1964), in *Against Interpretation* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966), 275–92.

3 — Catherine Malabou, *What Should We Do with Our Brain?* (New York: Fordham University Press, 2008), 5.

4 — Lex Morgan Lancaster, *Dragging Away: Queer Abstraction in Contemporary Art* (Durham, NC: Duke University Press, 2022), 87–89, 28, 97–98.

5 — See Krista K. Miranda, “When a ‘Pussy’ Is Not Just a Pussy: Critiquing the U.S. Women’s Marches’ ‘Pink Pussy Hats’ through Janelle Monáe’s ‘PYNK,’” delivered at the 2019 Performance Studies international conference in Calgary. For more on the Black femme resonances of Monáe’s “Pynk,” see Omise’eke Natasha Tinsley, *The Color Pynk: Black Femme Art for Survival* (Austin: University of Texas Press, 2022).

6 — Seymour, *Glitter*, 118–20, 127.

feature bodies of all genders, shapes, sizes, and abilities adorned in dazzling wearable art from Cubacub’s Rebirth Garments collection, exemplifying *glittering* in action. The plasticity and performativity of synthetic colour in Cubacub’s work merges the formal properties of 2D visual art with 4D time-based art in multi-sensory haptic encounters. Inspired by queer nightlife, their exuberant live performances blur the lines between fashion show and performance art: a linear runway dissolves into joyful, participatory happenings starring neon orange, yellow, and green, or shimmering pink, blue, purple, silver, and gold. Vivid, glittering, tactile colour is essential to Cubacub’s gender-fluid aesthetic; their manifesto calls for “fantastically bright colors” with “shiny spandex/lamés and glitter vinyls” that promote “queercrip radical visibility.”⁸ As lyrics by Vogds describe them, the ensemble of queer and disabled performers are “Color Rangers with kaleidoscope identities” that activate the affective force of a neon colour palette, embodying both Seymour’s theorization of glitter’s conceptual and material force and Lex Morgan Lancaster’s theorization of colour’s vibrant animacy.

Cubacub’s performances *perform glittering*. Extending Seymour’s logic, we could conceive plastic aesthetics beyond the realm of artificial materials toward an array of organic qualities rooted in affect, and consider the inherent performativity of plastic not merely as a material or substance but also as a relational unfolding. Cubacub’s joyful events activate the relational elements of their designs, allowing the models—and the garments—to fully express their kinaesthetic plasticity. Dancing is crucial: music tracks by Vogds and collaborators, such as “Chromophilia” (2019), “Queer Crip Power” (2019), and “Glitter” (2018), which feature accessible audio descriptions of each person’s look, vibrate between the performers’ and spectators’ bodies as the event explodes into a collective dance party. Shimmering, glimmering, and shining, plastic surfaces in Cubacub’s artwork materialize the affective energy of queer femme relational aesthetics.

“The true challenge for life in the Plastocene,” writes art historian Andrea Wolk Rager in her response to the United States Pavilion exhibition *Everlasting Plastics* at the 2023 Venice Architecture Biennale, “is to find our

own cultural plasticity, to forge new ways of being in the world.”⁹ Responding to this challenge, Halliday and Cubacub both develop a queer femme plastic aesthetics that reclaims plasticity as a capacity for ethical self-moulding and continuous becoming. Their works embody a kinaesthetic ethics of mutual co-creation between the plastic material and the plastic body—shaping and being shaped through a colourful, glittering, relational reorientation to plasticity and performativity. ●

7 — Sky Cubacub, “Radical Visibility: A QueerCrip Dress Reform Manifesto,” Rebirth Garments (website), October 11, 2024, accessible online.

8 — Cubacub, “Radical Visibility.”

9 — Andrea Wolk Rager, “Art in the Plastocene Era: Everlasting Plastics at the 2023 Venice Architecture Biennale,” *Collective Arts Network Journal* 12, no. 3 (Fall 2023), accessible online.



Tia Halliday

In the Skin of a Painting 3, 2016, de la série | from the series *In the Skin of a Painting*, 2015-2016.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Herringier Kiss Gallery, Calgary

L’esthétique plastique de la féminité queer : plasticité et performativité

Katie Schaag

Il est difficile d’imaginer un défilé de la fierté gaie sans éclat ; un spectacle de drag sans paillettes ; une sexualité queer sans silicone ; ou un vidéoclip de Janelle Monáe sans élasthanne. L’esthétique de la féminité queer, du cinéma camp à la performance drag en passant par la mode non genrée, puise dans des matériaux de plastique synthétique et des visuels influencés par le plastique (tels que des couleurs fluorescentes vibrantes ou des surfaces brillantes et chatoyantes) afin de perturber théâtralement le genre naturalisé.

Dans *Glitter* (2022), l’écologiste queer Nicole Seymour traite du rapport du plastique avec les femmes et les sujets queers. « Les paillettes, soutient-elle, sont associées matériellement et métaphoriquement à la queerité et aux catégories connexes telles que la féminité¹. » Reflétant et amplifiant ce rapprochement culturel, les artistes fems et non binaires contemporain·es performent une féminité postmoderne hypersaturée et lucide dans une abondance de scintillement, de paillettes, et de rose et vert fluo. Plutôt que de rechercher l’authenticité, le sérieux et la profondeur, ces artistes de la performance embrassent l’artifice, l’allégresse et le superficiel dans la lignée de ce que Susan Sontag, dans l’essai fondamental *Le style camp*, nomme « l’esthétique camp² ». Iels élaborent une approche queer et plastifiée du monde qui nie le caractère naturel du genre, de la sexualité et de la nature elle-même.

La conception contemporaine que nous avons du plastique – des objets composés de polymères synthétiques et produits en masse – provient de l’invention des plastiques artificiels aux 19^e et 20^e siècles. Pourtant, comme nous le rappelle la philosophe française Catherine Malabou, une histoire plus globale de cette matière nous ramène à la signification du mot grec *plassein*, c’est-à-dire l’action du modelage associée aux arts plastiques, particulièrement à la sculpture³. La malléabilité des plastiques semble promettre des transformations infinies, alors qu’en fait, la fabrication en série façonne ces matériaux synthétiques exceptionnels en des formes rigides prédéterminées. En opposition à la prolifération des articles de plastique dérivé du pétrole sous le capitalisme, l’esthétique de la féminité queer déploie la force affective et scintillante de cette matière dans des œuvres relationnelles et sensorielles incarnées, caractérisées par l’excès, l’enjouement, le spectacle,

la saturation et la théâtralité. Dans les performances des artistes multidisciplinaires Tia Halliday et Sky Cubacub, les couleurs franches, les surfaces miroitantes et les textures élastiques du plastique reflètent et interprètent les éléments festifs et utopiques de la vie et de la politique des fems et des personnes au genre fluide. En récupérant le sens originel du plastique comme une forme d’expression et de transformation créative (avant qu’il ne soit assimilé aux marchandises usinées des grandes entreprises), les pratiques performatives de Halliday et de Cubacub activent la plasticité d’un devenir continu.

PLASTIQUE ROSE VIF

Tia Halliday, une artiste multidisciplinaire de Calgary, fait appel à la plasticité performative de la couleur artificielle dans la surface chatoyante de son triptyque photographique *Chroma/Moto/Philia 1-3* (2015). Celui-ci représente une femme qui peine à émerger d’une toile couverte d’un tissu rose vif iridescent, vraisemblablement enduit de polyamide. La séquence du triptyque progresse de l’immobilité au mouvement alors qu’une forme maîtrisée fait place à un flux d’improvisation : dans la première image, la performeuse tient une pose centrée puissante rappelant le plié de ballet ; dans la seconde, elle se tourne vers le coin inférieur gauche de la toile avec un pied levé ; la troisième image capte la figure en mouvement au moment où son autre pied quitte le plancher et se brouille. À mi-chemin entre la représentation et l’abstraction, la chorégraphie de Halliday positionne la figure afin qu’elle fusionne de façon cinétique avec la « peau » de la toile et sa plasticité rose synthétique.

Dans le cadre de sa recherche sur la « couleur flamboyante » dans l’abstraction picturale

queer, l’historien·ne de l’art et commissaire Lex Morgan Lancaster explore la manière dont la couleur en tant que matérialité agit au-delà de sa signification : brillante, synthétique, éclatante, voire vibrante, la « couleur non naturelle » est « un matériau stimulant dans les stratégies queers ». En situant la couleur à l’intersection d’une surface lustrée et d’un noyau solide, Lancaster théorise « la tension entre la surface optique de la couleur et sa matérialité visqueuse » et postule que « la surface elle-même est une matière » qui « fonctionne sur le plan affectif comme un champ d’interaction⁴ ». Les qualités queers de la couleur artificielle trouvent leur pleine expression dans les matériaux et objets de plastique en générant des effets de surface qui reflètent, activent et intensifient les relationnalités esthétiques et affectives.

La palette rose vif « flamboyante » de Halliday évoque des liens avec la récente esthétique plastique de la féminité queer, qui amplifie la féminité hypersaturée de cette couleur afin de connoter de manière ludique l’artifice. Avant la résurgence culturelle de la popularité

1 — Nicole Seymour, *Glitter*, Londres, Bloomsbury, 2022, p. 19. [Trad. libre]

2 — Susan Sontag, *Le style camp : culture et sensibilité*, traduit de l’anglais par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2022.

3 — Catherine Malabou, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard (Le temps d’une question), 2004, p. 16.

4 — Lex Morgan Lancaster, *Dragging Away: Queer Abstraction in Contemporary Art*, Durham, Duke University Press, 2022, p. 87-89, 28 et 97-98. [Trad. libre]



du rose, catalysée par le film *Barbie* (2023) de Greta Gerwig, Janelle Monáe avait cristallisé cette association dans le vidéoclip de « PYNK » (2018), une utopie queer de fems noires célébrant la sexualité lesbienne avec de fabuleux costumes roses faits de velours et d’autres tissus synthétiques. Le signifiant de genre notoirement essentialiste est récupéré dans « l’esthétique *pynk pussy*⁵ » résolument protrans de Monáe, qui culmine dans le vidéoclip de « Make Me Feel » (2018) avec l’image de son corps s’enfonçant dans une membrane de plastique rose souple qui prend sa forme tout comme elle matérialise son engagement queer dans une identité fluide. Cette image se fait l’écho de la simulation par Halliday de cette « peau » de plastique rose quasi liquide qui recouvre le corps émergeant de la toile. Passant du champ de la représentation picturale à une forme sculpturale et à une action incarnée, le rose prend vie dans son œuvre.

Ses « peintures performées », qui oscillent entre objets statiques et processus fluides, résonnent avec une insistance typiquement queer à ébranler les dichotomies entre l’être et le devenir, entre la stabilité et la fluctuation. Ses performances pour la caméra cristallisent la tension entre l’immobilité et la fluidité alors qu’un instant de son action éphémère est figé dans une seule image photographique. En effet, l’action est cruciale dans *Chroma/Moto/Philia*. Dans le titre, « chromaphilie » est interrompu par « moto », mot-racine signifiant le mouvement. La performativité linguistique de cette formule composée – qui place littéralement le mouvement au centre d’une passion pour la couleur – accentue de manière ludique la qualité active et kinesthésique de la matérialité en mouvement

du rose vif. Dans d’autres projets, notamment *Performed Abstraction 1-4* (2015) et *In the Skin of a Painting 1-3* (2015), Halliday retire entièrement l’œuvre du mur en chorégraphiant une danse afin de spatialiser les couleurs éclatantes et les formes. Ses photographies et collages captent un dynamisme – semblable à l’électricité statique déclenchée par la rencontre de deux matériaux – qui revendique le potentiel de transformation illimité de la plasticité.

SCINTILLEMENT

La théorie de Nicole Seymour sur les dimensions conceptuelle et matérielle des paillettes éclaire davantage la performativité de l’esthétique plastique de la féminité queer. En tant que symbole de la féminité normative, les particules chatoyantes de polyéthylène téréphtalate métallisé à l’aluminium n’ont d’égal que la couleur rose. Néanmoins, les paillettes sont profondément liées aux histoires politiques du militantisme LGBTQIA2S+. Seymour propose de revenir, en anglais, aux racines étymologiques du verbe *to glitter* [scintiller] plutôt que du nom *glitter* [paillettes] pour définir « ce que *font* les paillettes » (leur fonctionnalité) au lieu de « ce qu’elles *sont* » (leur matérialité). Cette fonctionnalité comprend la capacité queer à répandre la joie et à créer des rencontres sensorielles partagées. Le scintillement, suggère Seymour, peut prendre la forme d’une émotion, d’un gout, d’une couleur, d’une sensation, d’une connexion ou d’une célébration. Ainsi, les paillettes ne se limitent pas à leur association populaire avec le plastique dérivé du pétrole, mais possèdent une qualité esthétique plus générale de miroitement et de brillance⁶.

Le caractère intrinsèquement affectif, expérimentiel et relationnel des paillettes reflète ce que Sky Cubacub, artiste non binaire d’origine philippine vivant à Chicago qui travaille avec le tissu et la performance, nomme une « visibilité radicale⁷ ». Pour Cubacub, les matériaux de plastique chatoyants aux teintes fluorescentes franches incarnent la beauté comme symbole de prise de pouvoir et d’accessibilité. Ses performances *Radical Visibility Collective* (2018-2019), réalisées en collaboration avec Vodgs et Compton Q, présentent des corps de tous les genres et de toutes les formes, tailles et capacités ornés de vêtements éblouissants tirés de sa collection, *Rebirth Garments*, et illustrent le scintillement en action. Dans l’œuvre de Cubacub, la plasticité et la performativité de la couleur synthétique amalgament les propriétés formelles des arts visuels en deux dimensions à celles de l’art en quatre dimensions, qui se déroule dans la durée pour créer des rencontres haptiques multisensorielles. Inspirées de la vie nocturne queer, les performances exubérantes en direct brouillent les frontières entre le défilé de mode et la performance artistique : une passerelle linéaire devient le théâtre d’événements participatifs joyeux mettant en vedette des orangés, jaunes et verts fluorescents ou des roses, bleus, violets, argent et or chatoyants. Une couleur tactile éclatante et scintillante est essentielle à l’esthétique non genrée de Cubacub ; son manifeste appelle à des « couleurs fantastiquement brillantes » avec « élasthane ou lamé luisants et vinyle étincelant » qui encouragent une « visibilité queercrip radicale⁸ ». Comme les paroles de Vodgs les décrivent, l’ensemble des performeurs et performeuses queers et handicapé·es

sont des « rangers colorés aux identités caléidoscopiques » qui activent la force affective d’une palette de couleurs fluorescentes, incarnant à la fois la théorie de Seymour sur la force conceptuelle et matérielle des paillettes et celle de Lancaster sur l’animation vibrante des couleurs.

Les performances de Cubacub incarnent le scintillement. En suivant la logique de Seymour, nous pourrions concevoir l’esthétique plastique au-delà de la sphère des matériaux artificiels, comme un éventail de qualités organiques ancrées dans l’affect, pour envisager la performativité inhérente du plastique non seulement en tant que matériau ou substance, mais également comme un déploiement relationnel. Les événements joyeux de Cubacub activent les éléments relationnels de leur conception et permettent aux mannequins – et aux vêtements – d’exprimer pleinement leur plasticité kinesthésique. Danser est crucial : les pièces musicales de Vodgs et de collaboratrices et collaborateurs, telles que « Chromophilia » (2019), « Queer Crip Power » (2019) et « Glitter » (2018), qui proposent des audiodescriptions accessibles du style de chaque personne, vibrent entre les corps performatifs et spectatoriels tandis que

l’évènement explose en une fête dansante collective. Chatoyantes, scintillantes et brillantes, les surfaces de plastique dans les œuvres de Cubacub matérialisent l’énergie affective de l’esthétique relationnelle de la féminité queer.

« Le véritable défi pour la vie au Plastico-cène, c’est de trouver notre propre plasticité culturelle, de forger de nouvelles façons d’être au monde⁹ », écrit l’historienne de l’art Andrea Wolk Rager dans sa réaction à l’exposition *Everlasting Plastics* présentée au pavillon des États-Unis dans le cadre de la Biennale d’architecture de Venise en 2023. En réponse à ce défi, Halliday et Cubacub élaborent une esthétique plastique de la féminité queer qui reprend possession de la plasticité comme possibilité de se modeler soi-même de façon éthique et d’être dans un devenir continu. Leurs œuvres incarnent une éthique kinesthésique de cocréation mutuelle entre le matériau plastique et le corps plastique ; elles façonnent et sont façonnées par une réorientation relationnelle colorée et scintillante de la plasticité et de la performativité.

Traduit de l’anglais par **Catherine Barnabé**



Radical Visibility Collective

↗ *Winter Collection 2*, Co-Prosperity, Chicago, 2019.
Modèles | models : Miss Alexis La'Shay Smith, C'est Kevvie

Photos : Collectivo Multipolar, permission des | courtesy of the artists

Tia Halliday

← *Gold Composition*, 2016, de la série | from the series *In the Skin of a Painting*, 2015-2016.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Herringer Kiss Gallery, Calgary

Fantastique la plastique? Entre éphémérité et pérennité

À la Biennale de Venise de 2019, les visiteuses et visiteurs du pavillon de Venise ont eu l'occasion de pénétrer dans un tunnel gonflable constitué d'une membrane translucide en plastique. Le tube reposait sur une fine nappe d'eau et se faufilait entre 12 sculptures en marbre de Fabio Viale, répliques des pieux en bois (*briccole*) qui émergent de la lagune de Venise et servent de balises de navigation. Plantés dans l'eau et évoquant des « figures d'exode », ces pieux rappelaient peut-être aux visiteuses et visiteurs la menace croissante de la montée des eaux liée au changement climatique¹. Le tunnel, quant à lui, leur offrait l'expérience onirique – voire salvatrice – de marcher sur l'eau, tout en les invitant à explorer la « fusion » de l'architecture, de l'air, de l'eau et de l'horizon².

Annemarie Kok

¹ — Sergio Risaliti cité dans « Les bricoles de Fabio Viale présentées par la Galleria Poggiali à la Biennale de Venise 2019 », *Finestre sull'Arte*, traduction automatique de l'italien, 2 mai 2019, accessible en ligne.

² — Marco Canevacci et Yena Young, *Plastique Fantastique: A Journey Through an Ephemeral Realm*, Berlin, DCV, 2023, p. 80. [Trad. libre]

Plastique Fantastique

✓ *TREES & TRACES*, vue d'installation | installation view, Songhyeon Dong, Séoul, 2023.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists

Plastique Fantastique

↓ *Blurry Venice*, vue d'installation | installation view, Venise, 2019.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists





Plastique Fantastique

← *Karl Marx Bonsai*, vue d'installation | installation view, Berlin, 2008.

Photo : Marco Canevacci

Plastique Fantastique

↘ *LIVEBOAT – Chapter 5*, vue d'installation | installation view, 48 Stunden Neukölln, Berlin, 2015.

Photo : Goetz Arntzen, permission de | courtesy of the artists

Intitulé *Blurry Venice*, ce passage immersif a été conçu par une équipe de Plastique Fantastique, duo artistique berlinois formé par les architectes Marco Canevacci et Yena Young. L'idée de brouiller les frontières est au cœur de la démarche du collectif. Dans le présent texte, j'aborderai cette ambiguïté en me concentrant sur les contours flous entre éphémérité et pérennité, ainsi que sur le rôle médiateur du plastique dans ce contexte.

Depuis 1999, Plastique Fantastique, parfois en collaboration avec des partenaires de création, expérimente des structures pneumatiques temporaires afin d'explorer de manière ludique et critique des enjeux urbains et sociaux. En 2008, par exemple, le collectif a installé un gigantesque pot de fleurs gonflable autour d'un arbre dans une rue de Berlin (*Karl Marx Bonsai*) et, avec le concours du concepteur sonore Lorenzo Brusci, a animé l'intérieur de l'installation avec des sons pulsants et vibrants. Les passant-es qui pénétraient dans l'œuvre étaient invité-es à réfléchir à leurs environnements quotidiens et aux effets de la pollution sonore. En 2015, Plastique Fantastique a déployé un immense radeau de sauvetage gonflable sur la jetée de Schéveningue, à La Haye, aux Pays-Bas, pour sensibiliser le public à la crise des réfugié-es aux frontières européennes et offrir un espace de rencontre et de dialogue. À l'intérieur de cette structure pneumatique, intitulée *LIVEBOAT – Chapter 5*, on pouvait écouter des extraits multilingues de l'*Odyssée* d'Homère, qui servaient de point de départ à la discussion.

À travers ces installations participatives immersives et leurs paysages sonores expérimentaux, leurs effets visuels déstabilisants et leurs couleurs parfois éclatantes, Plastique Fantastique cherche à remettre en question les schémas perceptuels habituels et à inciter les gens à réinventer leur relation avec le monde qui les entoure. Par l'utilisation de membranes plastiques et d'air comme matériaux principaux, le collectif fait écho aux travaux des pionniers de l'art et du design gonflables des années 1960 et 1970 que sont l'artiste Graham Stevens et les collectifs Haus-Rucker-Co, Archigram, Ant Farm et Eventstructure Research Group.

À l'instar de plusieurs de ses prédécesseurs, Plastique Fantastique crée des environnements oniriques, tant dans des contextes urbains que naturels, qui sollicitent les sens et invitent les visiteuses et visiteurs à interagir avec leur environnement. Le projet *Sound of Light*, présenté pour la première fois en 2014, avait pour objectif de transformer la lumière du soleil en fréquences sonores. Au sommet de la structure gonflable, une caméra numérique de haute qualité captait des images du ciel et décomposait les signaux en trois couleurs primaires (rouge, vert, bleu) et trois couleurs secondaires (cyan, magenta, jaune), qui étaient ensuite relayées vers six colonnes colorées suspendues au plafond. Les fréquences lumineuses étaient alors converties, passant du spectre visuel au spectre sonore. Une série de hautparleurs de graves fixés à chaque colonne transformait l'espace en une enceinte vibrante. Le public se

retrouvait immergé dans une expérience multisensorielle où se mêlaient couleurs, formes, sons et vibrations. Comme le montre *Sound of Light* et le décrit la monographie récente sur Plastique Fantastique (2023), le travail du collectif se caractérise par une exploration de l'ambivalence et une réflexion sur les frontières et les dichotomies. En combinant technologies numériques et analogiques, Plastique Fantastique crée des œuvres interdisciplinaires qui relient différents champs perceptuels. De plus, ses structures gonflables, tout en offrant des espaces intimes, clos et privés, interagissent avec leur milieu. Les membranes fines, translucides et souples créent à la fois une séparation *et* une connexion, invitant les personnes qui en font l'expérience à réfléchir aux tensions entre intérieur et extérieur, individu et société, isolement et communication. Plastique Fantastique brouille également les frontières entre le temporaire et le permanent avec ses structures faciles à dégonfler, à transporter et à moduler. D'ailleurs, l'utilisation du plastique par le collectif est particulièrement intéressante, car ce matériau renvoie à des dynamiques complexes entre éphémérité et pérennité.

La plupart des grandes structures gonflables réalisées par Plastique Fantastique ces dernières années sont de nature temporaire. Une fois leur présentation terminée, les structures en plastique sont dégonflées et disparaissent en quelques minutes. Lors du festival BLOOM à Copenhague en 2022, le collectif a érigé deux structures sphériques gonflables au milieu

des arbres et des orties du parc historique de Søndermarken. Le public était invité à parcourir le chemin symbolique reliant les deux sphères, tout en méditant sur des concepts opposés tels que « l'être humain » (représenté par les structures faites de matériaux fabriqués et les personnes présentes) et « la nature » (incarnée par le décor verdoyant). Au bout de trois jours, les bulles se sont volatilisées, « ne laissant derrière elles que le souvenir d'une frontière suspendue dans les airs³ ». La fascination de Plastique Fantastique pour les bulles – rappelant celle des peintres de vanités du 17^e siècle – met en évidence l'inéluctable impermanence des choses, y compris de leurs propres œuvres. Comme le note la philosophe et théoricienne de l'architecture Lidia Gasperoni, les bulles permettent une immédiateté performative propice à la modélisation, à l'habitation et au jeu, mais elles sont aussi des espaces éphémères voués à la dissolution⁴.

En tant que matériau, le plastique contribue au caractère évanescent des œuvres de Plastique Fantastique. Le plastique lui-même peut être une substance fragile et vulnérable, surtout lorsqu'il se présente sous forme de film mince et qu'il est utilisé pour des structures gonflables. Cependant, comme l'ont suggéré plusieurs penseurs et penseuses critiques, le plastique n'est pas qu'une simple matière : il incarne les idées de « transformation infinie⁵ », mais aussi de remplaçabilité infinie⁶. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avec l'essor des thermoplastiques comme le polyéthylène et le

polystyrène (qui peuvent être fondus et remodelés), le plastique – en accord avec les impératifs économiques d'alors – était traité comme une matière transitoire, jetable et volatile. Comme l'explique la chercheuse Heather Davis, à cette époque, le plastique, perçu comme une matière dépourvue d'essence précisément en raison de ce caractère industriel et jetable, est devenu synonyme d'éphémérité⁷.

Ces dernières années, toutefois, des chercheurs et chercheuses ont mis en lumière une autre dimension temporelle du plastique : sa pérennité. Certains types de plastiques, comme les thermodurcissables, étaient déjà prisés durant l'entre-deux-guerres pour leur stabilité et leur durabilité. Contrairement aux thermoplastiques, qui se sont imposés après la Seconde Guerre mondiale, les thermodurcissables, une fois solidifiés, ne peuvent pas être fondus et remodelés. Néanmoins, tous les plastiques partagent une caractéristique : leur longévité. Comme le souligne Davis de façon alarmante, le plastique se disperse, se fragmente et peut être déplacé facilement, mais il « ne disparaît pas⁸ ». Elle insiste sur le fait que le plastique ne se biodégrade pas : ses fragments deviennent de plus en plus petits, mais ils ne se transforment pas en une autre substance. Davis cite l'ingénieur-chimiste et spécialiste du plastique Anthony Andrady, qui a estimé la durée de vie du plastique à environ 100 000 ans, une perspective inquiétante pour l'environnement de la planète et ses habitant-es humain-es et non humain-es.

Bien que le site web de Plastique Fantastique témoigne d'une sensibilité aux enjeux environnementaux et que les œuvres du collectif invitent à réfléchir sur la relation entre l'être humain et la nature, l'impact à long terme du plastique n'y est ni abordé explicitement ni critiqué. Le collectif s'efforce de réutiliser certains éléments de ses projets – *Sound of Light*, par exemple, a été décliné en plusieurs versions et présenté dans divers lieux, tandis que les formes plastiques simples,

3 — Le projet s'intitulait *70 Steps*:

The distance between heart and nettle.

Voir « 70 Steps », *Plastique Fantastique*, accessible en ligne. [Trad. libre]

4 — Lidia Gasperoni, « Spaces Without Roots », dans Marco Canevacci et Yena Young, op. cit., p. 6-7.

5 — Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil (Points), 1970 [1957], p. 160.

6 — Gay Hawkins, « Plastic and Presentism: The Time of Disposability », *Journal of Contemporary Archeology*, vol. 5, n° 1 (2018), p. 97.

7 — Heather Davis, « Plastic Geology », dans Gabriele Mackert et Paul Petritsch (dir.), *Mensch macht Natur: Landschaft im Anthropozän / Humans Make Nature: Landscapes of the Anthropocene*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 227.

8 — Ibid., p. 224. [Trad. libre]



comme les bulles, sont reprises à de multiples occasions. Cependant, de nombreux composants de ces structures finissent inévitablement à l'état de déchet. Le plastique utilisé dans les œuvres de Plastique Fantastique, en grande ou en petite quantité, continuera de circuler, tout comme « perdurent les souvenirs générés par l'expérience unique [de ses œuvres]⁹ ». Ainsi, les structures gonflables du collectif n'offrent pas seulement une immersion dans un univers onirique et éphémère, comme l'évoque le sous-titre de la monographie : elles établissent également un lien avec une réalité matérielle et durable, incarnée par le plastique. Comme le souligne le chercheur Mark Simpson, le temps du plastique est régi par un paradoxe : il conjugue impermanence et pérennité et engendre des effets à la fois positifs et négatifs¹⁰.

Yena Young fait observer que le nom « Plastique Fantastique » – qui semble avant tout célébrer le plastique – et l'utilisation de ce matériau industriel suscitent souvent des réactions négatives. Agacée par cette « sensibilité », elle a un jour déclaré : « C'est l'air qui donne leur forme aux structures gonflables, pas le plastique!¹¹ » Le public étant de plus en plus conscient des effets néfastes du plastique, il est compréhensible que Plastique Fantastique préfère mettre de l'avant l'air comme matériau principal. Cependant,

on ne peut nier que les structures gonflables sont *aussi* faites de plastique, les deux éléments étant essentiels à la réalisation de ces installations immersives. Reconnaître le rôle du plastique dans l'art et le design gonflables implique de prendre en compte à la fois ses dimensions problématiques et fantastiques, ainsi que les différentes temporalités qui lui sont associées. Comme composant des structures gonflables, le plastique se révèle un médiateur efficace, favorisant le jeu et l'interaction dans l'instant présent. Il peut également être utilisé pour concevoir des structures nomades et protectrices flottantes nécessaires en cas de crises urgentes telles qu'une inondation ou une pandémie. Toutefois, à long terme, le plastique peut s'avérer toxique et représenter une menace pour la planète et la santé de ses habitant-es. Les photographies de *Blurry Venice* illustrent parfaitement la façon dont l'architecture, l'air, l'eau, l'horizon *et* le plastique semblent « fusionner ». Il n'y a pas d'échappatoire. En explorant et en interrogeant les strates complexes de notre environnement – ce à quoi Plastique Fantastique nous invite –, nous devrions aussi considérer les temporalités du plastique et ses divers effets, à court comme à long terme.

Traduit de l'anglais par **Nathalie de Blois**

9 — Marco Canevacci et Yena Young, op. cit., p. 8. [Trad. libre]

10 — Mark Simpson, « Plastic in the Time of Impasse », dans Tatiana Konrad (dir.), *Plastics, Environment, Culture, and the Politics of Waste*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2023, p. 339.

11 — Marco Canevacci et Yena Young, op. cit., p. 152. [Trad. libre]

Plastic Fantastic? Between Ephemerality and Permanence

Annemarie Kok

During the Venice Biennale 2019, visitors to the Venice Pavilion had the opportunity to enter an inflated tunnel with a translucent skin of plastic film. The tube rested on a layer of water and was squeezed between twelve marble sculptures by Fabio Viale that replicated the wooden posts (*briccole*) that emerge from the Venice lagoon and serve as markers for navigation. Standing in the water and calling to mind “figures of exodus,” the posts may have reminded the public of the growing threat of rising water levels due to climate change.¹ The tunnel, in turn, provided visitors with the oneiric—and possibly life-saving—experience of walking on water, and encouraged them to explore the “melt[ing] together” of architecture, air, water, and skyline.²

The immersive passageway, titled *Blurry Venice*, was created by a team from Plastique Fantastique, which is directed by the Berlin-based architects Marco Canevacci and Yena Young. Blurring boundaries is at the core of Plastique Fantastique's practice. Here, I explore this ambiguity by focusing on the foggy lines between ephemerality and permanence, and on the role of plastic as a mediator in this regard.

Since 1999, Plastique Fantastique, sometimes in collaboration with creative partners, has been experimenting with temporary pneumatic structures that playfully and critically scrutinize urban and social issues. For example, in 2008 they installed an oversized inflatable yellow walk-in plant pot around a tree on a Berlin street (*Karl Marx Bonsai*, 2008) and, working with sound-experience designer Lorenzo Brusci, animated the space within the pot with pulsing, vibrating sounds. Passersby who entered the installation were prompted to re-examine their everyday environments and the effects of noise pollution. In 2015, Plastique Fantastique placed an oversized lifeboat at the Scheveningen Pier to address the ongoing refugee crisis at European borders and offer the public a space for social interaction and dialogue. Inside the pneumatic structure, titled *LIVEBOAT – Chapter 5*, people could listen to multilingual excerpts from Homer's *Odyssey*, which functioned as a conversation starter. Through these encompassing, participatory installations, with their experimental soundscapes, visually transformative effects, and sometimes vibrant colours, Plastique Fantastique seeks to question habitual perceptual patterns and stimulate people to reimagine

their relationship with the world around them. By using plastic sheeting and air as its primary media, it is following in the footsteps of 1960s and 1970s pioneers of inflatable art and design, such as the artist Graham Stevens and the collectives Haus-Rucker-Co, Archigram, Ant Farm, and Eventstructure Research Group.

Like many of its predecessors, Plastique Fantastique creates dream-like environments, in both urban and natural settings, that appeal to the senses and invite visitors to enter into dialogue with their surroundings. The project *Sound of Light* (first presented in 2014) was designed to transform sunlight into audio frequencies. A high-quality digital camera mounted on top of the inflatable structure filmed the sky and divided the input signals into three primary colours (red/green/blue) and three secondary colours (cyan/magenta/yellow), which were directed to six coloured columns that hung from the structure's ceiling. The different frequencies were then converted from visible to audible sensory input. A series of woofers were attached to each column, transforming the space into a vibrating loudspeaker. Visitors were confronted with the superimposition of colours, shapes, sounds, and vibrations. As illustrated by *Sound of Light*, and described in a monograph on Plastique Fantastique (2023), the collective's work is characterized by an exploration of ambivalence and a questioning of boundaries and dichotomies. Combining digital and analog technologies, it connects different realms of perception in order to produce cross-disciplinary works. Moreover, it creates inflatables that both provide intimate,

enclosing, and private spaces and interact with the public surroundings. The structures' thin, translucent, soft skins help to separate *and* connect, inviting participants to explore the tensions between inside and outside, individual and society, isolation and communication. Plastique Fantastique's work also troubles the boundaries between the temporary and the permanent, by designing structures that are easily deflatable, transportable, and transformable. Regarding the latter dichotomy, the collective's use of plastic is particularly interesting, as this material invokes complex dynamics between ephemerality and permanence.

Most of the large-scale inflatable structures produced by Plastique Fantastique over the past few years have, indeed, been temporary in nature. When the presentation of a work comes to a close, the plastic structure is deflated and the artwork dissolves within a few minutes. On the occasion of the BLOOM Festival 2022 in Copenhagen, the collective inflated two bubble-like structures among the trees and nettles of the historic Søndermarken Park. Visitors to the festival could explore the imaginary path between

1 — Sergio Risaliti, in the catalogue to the exhibition, cited in “Fabio Viale's bricolages presented by Poggiali Gallery at the 2019 Venice Biennale,” *Finestre sull'Arte*, 2 May 2019, accessible online.

2 — Marco Canevacci and Yena Young, *Plastique Fantastique: A Journey Through an Ephemeral Realm* (Berlin: DCV, 2023), 80.



Plastique Fantastique

Sound of Light, vue d'installation | installation view, Hamm, 2014.

Photo : Simone Serlenga, permission de | courtesy of the artists



the two spheres as they examined polarized concepts, such as “human” (represented by the structures made out of manufactured materials, and by the participants themselves) and “nature” (represented by the verdant surroundings). After three days, the bubbles vanished, “leaving only the memory-based border in the air.”³ Plastique Fantastique’s fascination with and creation of bubbles—in line with those of seventeenth-century Vanitas still life painters—draw attention to the ineluctable transience of things in life, including their own works. As philosopher and architectural theorist Lidia Gasperoni argues, bubbles allow for performative immediacy, modelling, habitation, and play, but they are also temporary, ephemeral spaces of dissolution.⁴

Plastic, as a material, contributes to the evanescent character of Plastique Fantastique’s work. Plastic itself can be a fragile and vulnerable

substance, at least when it is in the form of a thin film and used for inflatables. However, as various critical thinkers have suggested, plastic is more—or less—than a substance, embodying ideas of both “infinite transformation”⁵ and infinite disposability.⁶ In the post-Second World War period, when thermoplastics such as polyethylene and polystyrene (which can be melted and reshaped) proliferated, plastic—encompassed by and geared toward the economic imperatives of that time—became classified as transient, disposable, and volatile. As scholar Heather Davis explains, at that time plastic seemed to offer a substance without ontology, precisely because of this manufactured disposability, and became synonymous with ephemerality.⁷

In recent years, however, researchers have pointed to the other temporal dimension of plastic: its permanence. Specific types of plastic, such as thermosetting plastics, were

already during the interwar period, praised for their stability and durability. In contrast to the thermoplastics that became dominant after the Second World War, thermosets, once hardened, cannot be melted for reshaping. In fact, however, all types of plastic share one characteristic: *they last*. Alarminglly, as Davis writes, plastic easily disperses, breaks apart, and can be contained elsewhere, but it “does not go away.”⁸ She emphasizes that plastic does not biodegrade; the pieces may get smaller and smaller, but they do not turn into something else. Davis refers to chemical engineer and plastics expert Anthony Andrady, who once put the lifespan of plastic at about one hundred thousand years, with worrying implications for the global environment and its human and non-human inhabitants.

Although awareness of environmental issues shines through in the descriptions on Plastique Fantastique’s website, and the

Plastique Fantastique

← *Blurry Venice*, vue d’installation | installation view, Venise, 2019.
Photo : permission des artistes | courtesy of the artists

Plastique Fantastique

✓ *LIVEBOAT – Chapter 5*, vue d’installation | installation view, TodaysArt Festival, Scheveningen Pier, La Haye, 2015.
Photo : Marco Canevacci

Plastique Fantastique

↘ *Loud Shadows | Liquid Events*, vue d’installation | installation view, Oerol Festival, Terschelling, 2017.
Photo : permission des artistes | courtesy of the artists

collective’s work spurs people to consider the relationship between humans and nature, it does not overtly or critically reflect on the lasting impact of plastic. The group does try to reuse elements of its projects—*Sound of Light*, for instance, was presented in different versions and locations, and basic plastic forms, such as bubbles, are used multiple times—but many components of its structures eventually become waste. The plastic that is part of Plastique Fantastique’s creations will, in large or small size, continue to circulate, just as the “memories achieved through the unique experience [of its works] endure.”⁹ Thus, the collective’s inflatables not only allow for a journey through a dreamy and ephemeral realm, as the subtitle of its monograph emphasizes; they also provide a link to a material and permanent reality, concretized by the plastic matter. As scholar Mark Simpson has pointed out, the time of plastic operates according to a contradictory rhythm, connecting impermanence with perpetuity, effecting both positive and negative impacts.¹⁰

Yena Young remarks that Plastique Fantastique’s name—which seems to simply celebrate plastic—and its use of this manufactured material, often evokes negative associations. A little annoyed with this “sensitivity,” she once argued, “It’s air which makes inflatables, not plastic!”¹¹ As the public becomes increasingly aware of the darker sides of plastics, it is understandable that Plastique Fantastique wants to place emphasis on air as its principal medium. Nevertheless, it cannot be denied that plastic *also* makes inflatables. Both elements are needed to bring immersive inflatable installations and environments into being. It is important to acknowledge the role of plastic in the practice of inflatable art and design, along with its fantastic and not-so-fantastic forces and the different

dimensions of time associated with it. As part of an inflatable structure, plastic can be a great mediator in enabling play and interaction, in the here and now. It may, moreover, help to create floating protective and nomadic structures, needed during urgent crises such as flooding or a pandemic. But plastic can also have toxic effects and may endanger the health of Earth and its living creatures in the long run. When we look at the photographs of *Blurry Venice*, we see how architecture, air, water, skyline, *and* plastic “melt together.” There is no way around it. When exploring and questioning the complex layers of our surroundings, as Plastique Fantastique urges the public to do, we should take into account the (temporal) layers of plastic and its various short-term and long-term effects. ●

3 — The project was titled *70 Steps: The distance between heart and nettle*. See “70 Steps,” Plastique Fantastique (website), October 26, 2024, accessible online.

4 — Lidia Gasperoni, “Spaces Without Roots,” in Canevacci and Young, *Plastique Fantastique*, 6–7.

5 — Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Noonday Press, [1957] 1972), 97.

6 — Gay Hawkins, “Plastic and Presentism: The Time of Disposability,” *Journal of Contemporary Archeology* 5, no. 1 (2018): 97.

7 — Heather Davis, “Plastic Geology,” in *Mensch macht Natur: Landschaft im Anthropozän / Humans Make Nature: Landscapes of the Anthropocene*, eds. Gabriele Mackert and Paul Petritsch (Berlin: De Gruyter, 2016), 227.

8 — Davis, “Plastic Geology,” 224.

9 — Canevacci and Young, *Plastique Fantastique*, 8.

10 — Mark Simpson, “Plastic in the Time of Impasse,” in *Plastics, Environment, Culture, and the Politics of Waste*, ed. Tatiana Konrad (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023), 339.

11 — Canevacci and Young, *Plastique Fantastique*, 152.



Stephen Schofield

Stephen Schofield has been working with plastics and plasticity for over forty years. His sculptures give shape to the rise and fall of respiration, digestion, gestation, and other bodily functions, making tactile the membranes that contain and compose our fleshy substance. Combined with other, more rigid materials, plastics allow him to animate the dynamic and tensile rhythms of our corporeality.

Schofield has often referenced hands in different plastic-polymer-infused mixes, from *Members of Generation* (1989), a series of polychloroprene-rubber-glove sculptures produced during the AIDS crisis to mirror how condoms became a necessary barrier for sexual intercourse, to the more recent *La molécule d'eau est en forme de tétraèdre* (2011). Each carries an internal politics of plasticity in its very being and materiality. For the latter work, Schofield created two plastic-infused sculptural hands, their aqua-blue hue and shape conjuring the tetrahedral molecule of a water particle. Collapsing water, body parts, and the polyurethane used to make the object—here, Schofield gestures toward the inevitable, cyborgian enmeshing of plastics with our flesh.

For the 2024 Plural Contemporary Art Fair in Montreal, Schofield exhibited three plastic works spanning thirty years. The first, *You Say Sweeter, I Say Sweater* (1992), is a sculptural assemblage built from polyester, dupioni, and taffeta silk shirts crystallized with sugar, mounted vacuum cleaners, and a steel base. The vacuum suction hose was connected to a brightly coloured plastic air-generating machine, which acted as a pair of lungs for the inflated fabric. This piece was juxtaposed with *La lettre* and *L'enveloppe* (both 2024), coral-like structures formed by interlocking moulds made of butyl rubber—a synthetic substance used to make bicycle inner tubes. These tendrils, which resemble delicate human tissue, were filled with Hydrocal—a synthetic meeting of polymers, cement, and plaster. Although imperceptible in *La lettre* and *L'enveloppe*, plastic polymers are everywhere in Schofield's work as an underlying structure or ghostly form, a testament to the near-infinite elasticity, malleability, and ubiquity of the material.

Didier Morelli

Stephen Schofield s'intéresse au plastique et à la plasticité depuis plus de 40 ans. Ses sculptures, qui incarnent les mouvements de la respiration, de la digestion, de la gestation et d'autres fonctions corporelles, rendent tangibles les membranes qui constituent notre chair. Associé à des matériaux plus rigides, le plastique lui permet d'évoquer les rythmes dynamiques et malléables de notre corporalité.

Schofield fait souvent référence aux mains avec divers mélanges de plastiques et de polymères, de *Members of Generation* (1989) – série de sculptures en gants de polychloroprène réalisée pendant la crise du sida pour souligner le rôle crucial des préservatifs comme barrière lors des rapports sexuels – jusqu'à *La molécule d'eau est en forme de tétraèdre* (2011). Chacune de ces œuvres porte une politique interne de la plasticité dans son essence et sa matérialité. Pour la deuxième, Schofield a façonné deux mains sculpturales intégrant du plastique, dont la la forme et la teinte bleu aqua rappellent la molécule tétraédrique de l'eau. En alliant l'eau, les parties du corps et le polyuréthane, l'artiste suggère ici une imbrication cyborgienne inéluctable du plastique dans notre chair.

À la foire d'art contemporain Plural de 2024, à Montréal, Schofield a présenté trois œuvres en plastique réalisées sur 30 ans. La première, *You Say Sweeter, I Say Sweater* (1992), est un assemblage sculptural constitué de vestes en polyester, en douppioni et en taffetas cristallisés au sucre, ainsi que d'aspirateurs et d'une base en acier. Le tuyau d'aspiration était relié à une machine en plastique de couleur vive qui fonctionnait comme des poumons pour l'étoffe gonflée. Cette œuvre était juxtaposée à *La lettre* et à *L'enveloppe* (toutes deux de 2024), structures évoquant des coraux, réalisées à partir de moules imbriqués en caoutchouc butyle (substance synthétique utilisée dans la fabrication des chambres à air de bicyclettes). Ces vrilles, semblables à des tissus humains délicats, étaient remplies d'hydrocal, matériau synthétique composé de polymères, de ciment et de plâtre. Bien qu'ils soient imperceptibles dans *La lettre* et *L'enveloppe*, les polymères plastiques sont partout dans l'œuvre de Schofield, agissant comme une structure sous-jacente ou une forme spectrale, montrant leur élasticité, leur malléabilité et leur omniprésence extraordinaires.

Traduit de l'anglais par Nathalie de Blois



Stephen Schofield
La molécule d'eau est en forme de tétraèdre, 2011.
Photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist



Stephen Schofield
You Say Sweeter, I Say Sweater, 1992.
 Photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist,
 Collection Giverny Capital



Stephen Schofield
L'enveloppe (détail | detail), 2023.
 Photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist,
 Collection Hydro-Québec

Gwenyth Chao

Amorphous (2017–19) is a sculptural installation made from expired edible rice paper. The sculptures resemble stiff, crinkled translucent sheets of plastic that have retained an imprint of the uneven matrix against which they were moulded. The folds and creases create delicate shadows that expand the sculptures’ reach into the space. Created by Tkaronto-based artist Gwenyth Chao—this artwork is at once disarmingly simple, abstract, and ethereal, characteristics that permeate her art practice as a whole. Central to her creative process is a deep ecological awareness, which translates into creating new biomaterials and a commitment to biodegradability.

For *Red, Yellow, Blue* (2018–19), Chao uses the same material that was use for *Amorphous*, only this time the translucent sheets have been tinted in primary hues with food colouring. Of smaller stature, this intricate work uses bioplastic as a vector through which pure colours collide and amalgamate. Here, too, projected shadows expand the work’s physical presence, all the while inviting secondary colours, such as purple and green, into the sculpture.

In *Plasticity* (2019–21), Chao creates her very own bioplastic made from tapioca starch, mixed with vinegar and glycerin, to form casts of everyday plastic containers that range from water bottles and takeout packages to sauce containers and jars. Interested in the cumulative nature of plastic, she litters the gallery space with 567 spectres of consumer goods. The numbers “5 6 7” are intentionally spaced out in the work’s text description, to gesture to the break-neck pace at which plastic is produced, as well as the exponential rate at which it contaminates and infiltrates our surroundings. The material used here is meant to wither and start decomposing over the span of the exhibition, welcoming and embracing the decay and entropy that “real” plastic inherently challenges. Acting as a pathfinder of sorts, Chao seeks new ways of knowing through reimagined materiality, and (re)defining potential forms of bioplastic participates in that effort.

Joëlle Dubé

Amorphous (2017-2019) est une installation sculpturale réalisée à partir de papier de riz comestible périmé. Les sculptures qui la composent évoquent des feuilles translucides de plastique rigide froissé, conservant l’empreinte de la matrice irrégulière contre laquelle elles ont été moulées. Leurs plis et creux projettent des ombres délicates qui étendent leur présence dans l’espace. Créée par Gwenyth Chao, artiste établie à Tkaronto, cette œuvre est d’une simplicité à la fois désarmante, abstraite et éthérée, autant de traits qui caractérisent l’ensemble de sa démarche artistique. Ce processus de réalisation est ancré dans une conscience écologique profonde qui se traduit par la création de nouveaux biomatériaux et une grande importance accordée à la biodégradabilité.

Pour *Red, Yellow, Blue* (2018-2019), Chao utilise le même matériau que pour *Amorphous*, mais cette fois-ci, les feuilles translucides sont teintées de couleurs primaires au moyen de colorants alimentaires. De plus petite taille, cette œuvre complexe fait du bioplastique un vecteur par lequel les couleurs pures se rencontrent et s’amalgament. Là encore, les ombres projetées accentuent la présence physique de l’œuvre, tout en intégrant des couleurs secondaires, telles que le violet et le vert, au sein de la sculpture.

Dans *Plasticity* (2019-2021), Chao crée son propre bioplastique à base de fécule de tapioca, mélangée à du vinaigre et à de la glycérine, pour réaliser des moulages de contenants en plastique du quotidien, allant des bouteilles d’eau et des emballages de plats à emporter aux récipients et pots de sauce. Fascinée par le caractère proliférant du plastique, elle jonche l’espace d’exposition de 567 spectres de biens de consommation. Les chiffres « 5, 6, 7 », intentionnellement espacés dans la description de l’œuvre, renvoient au rythme effréné de la production du plastique et à la vitesse exponentielle avec laquelle il infiltre et contamine notre environnement. Le matériau employé ici, qui est conçu pour se détériorer et amorcer sa décomposition au fil de l’exposition, épouse la dégradation et l’entropie que le plastique « classique » défie par nature. Agissant en quelque sorte comme une éclairceuse, Chao explore de nouvelles voies de connaissance à travers une matérialité réimaginée, une démarche dans laquelle s’inscrit sa (re)définition des formes potentielles du bioplastique.

Traduit de l’anglais par **Nathalie de Blois**



Gwenyth Chao
Amorphous, 2017-2019, vue d’installation | installation
view, Cambridge Centre for the Arts, 2019.
Photo : LF Documentation, permission de |
courtesy of the artist



Gwenyth Chao
Red, Yellow, Blue, 2018-2019, vue d'installation |
installation view, Idea Exchange, Cambridge Art
Galleries, 2019.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Gwenyth Chao
Plasticity, 2019-2021, vue d'installation |
installation view, atelier de l'artiste | artist studio,
Toronto, 2021.
Photo : LF Documentation, permission de |
courtesy of the artist

Maria Chekhanovich Nerssesian

Dans son atelier-laboratoire, Maria Chekhanovich Nerssesian (Miri Chek) concocte des sculptures organiques, biodégradables et comestibles. Elle mélange glycérine, eau et poudres de plantes, d’algues et de résidus alimentaires pour créer un plastique non pétrochimique qu’elle peut mouler, fondre et remodeler à l’infini. Ses premières expérimentations avec les bioplastiques ont donné forme aux trous et fissures que le dégel laisse sur la chaussée, en remplissant les « espaces négatifs » du paysage urbain de ce matériau flexible.

L’artiste trouve dans la plasticité une résonance avec la fluidité de ses racines. D’origine arménienne et russe, ayant grandi à Jérusalem avant d’immigrer à Tiohtiá:ke/Mooniyang/Montréal, elle nourrit sa pratique des histoires qui l’ont façonnée. L’installation *Bouche de miel* (2022) met en scène une cuisine commune soviétique aux objets épars reproduits en gélatine : un tapis rapiécé qui symbolise les retrouvailles de deux sœurs séparées par le génocide arménien, un livre de cuisine stalinien qui donne une illusion d’abondance en période de famine. Leur étrange matérialité renvoie à la fois à la malléabilité de son identité et à celle des récits qui y sont imprégnés.

Dans son exploration du potentiel narratif du plastique, Miri Chek a collaboré avec la cinéaste Édith Jorisch pour créer un environnement virtuel méditatif. *Plastisapiens* (2021) imagine une parenté entre matières organiques et plastiques, un monde aux frontières poreuses où les organismes se fondent les uns dans les autres. Incarnant un corps hybride aux mains tentaculaires, les participant-es plongent dans cet univers coévolutif qui présente la plasticité comme une capacité d’adaptation et d’empathie. L’expérience virtuelle s’accompagne d’une installation multisensorielle qui enveloppe le public de suspensions bioplastiques et textiles, installation dans laquelle il est invité à faire corps avec le plastique en ingérant à son tour des fragments de l’œuvre.

En tissant des liens entre la matière, la mémoire et le virtuel, Miri Chek conçoit la plasticité à la fois comme une qualité matérielle et un état d’esprit. Son approche suggère que les transformations qui nous affectent au contact de ce matériau inspirent une conscience plus souple et ouvrent nos sensibilités à une compassion élargie.

Noémie Fortin

In her studio-lab, Maria Chekhanovich Nerssesian (Miri Chek) concocts organic, biodegradable, and edible sculptures. She mixes glycerin, water, and powders made from plants, algae, and food residue to create a non-petrochemical plastic that she can infinitely mould, melt, and reshape. In her early experiments with bioplastics, she gave form to the holes and cracks that thawing creates in pavement by filling such “negative spaces” of the urban landscape with this flexible material.

Miri Chek finds resonance between plasticity and her fluid origins. Of Armenian and Russian descent and raised in Jerusalem before immigrating to Tiohtiá:ke/Mooniyang/Montréal, she feeds her practice with the histories that have shaped her. The installation *Bouche de miel* (2022) stages a common Soviet kitchen with a few scattered objects reproduced in gelatin: a patched-up rug symbolizing the reunion of two sisters separated by the Armenian genocide, and a Stalinist cookbook giving the illusion of abundance in a period of famine. Their strange materiality refers to the malleability of both her identity and the stories that suffuse it.

In her exploration of the narrative potential of plastic, Miri Chek has collaborated with filmmaker Édith Jorisch to create a meditative virtual environment. *Plastisapiens* (2021) imagines a kinship between organic and plastic materials, a world with porous borders in which various organisms melt into each other. As they virtually inhabit a hybrid body with tentacular arms, participants dive into this coevolutionary universe, which presents plasticity as a capacity for adaptation and empathy. In addition to the virtual experience, a multisensory installation envelops visitors in bioplastic and textile hangings, inviting them to become one with the plastic by ingesting fragments of the work.

By building connections among material, memory, and virtuality, Miri Chek envisions plasticity as a material quality and a state of mind. Her approach suggests that the transformations we undergo when in contact with this material inspire a suppler consciousness and open our senses to a greater compassion.

Translated from the French by Oana Avasilichioaei



Miri Chek
(en haut | top) *Kniga (livre)* ; (en bas | bottom) *Tapis*,
vues de l’installation | installation views,
Bouche de miel, Centre des arts actuels SKOL,
Montréal, 2023.

Photos : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist



Miri Chek
The Plastic Kitchen, vue d'installation |
 installation view, International Documentary
 Filmfestival Amsterdam, 2022.
 Photo : Kostantin Guz, permission de | courtesy of the artist



Miri Chek
(de gauche à droite et de haut en bas | from left to right and from top to bottom), *Poumon sur la rue Mackay*, 2021 ; *Trou #6*, 2019 ; *Trou #8*, 2020 ; *Trou #3*, 2020, de la série | from the series *Nids de poule*, 2019-2021.

Photos : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist

Morris Fox

When Morris Fox was introduced to goth subculture as a high-school student in Toronto, he became a part of an alternative community that offered protection from the outside—often harmful—forces that he was confronting as a teenager. Turning to the anachronistic modes of dress associated with gothic style, Fox quickly came to appreciate chainmail. He would routinely construct squares of the intricate metal textile while riding the subway. Although chainmail is synonymous with distant fantasies of medieval knights, chivalry, and even toxic masculinities, Fox’s practice demonstrates that it is a material porous with new possibilities.

Fox’s plastic chainmail objects subvert the notion that it is an indestructible substance. Despite plastic’s promise as a durable or protective material, these objects are not made to withstand force. Instead, the plasticized loops are lightweight, brittle, and quite delicate. In *Retiarius (Net Fighter)* (2023), a crystal-adorned chainmail fishing net is coupled with an armoured vest made of iridescent bubble-wrap envelopes. In place of kevlar (the synthetic fibre commonly used in bulletproof vests), anonymous letters from intergenerational queer folks are placed within, transforming the armour into a vessel of vulnerability. Its metallic shimmer demands a level of attention: look, but don’t touch.

Interested in queer ecologies, non-linear time, and sexuality, Fox uses “ubiquitous gay objects,” such as handkerchiefs and undergarments, to represent sites of queer memory and interaction. In *Paladin* (2024), a jock-strap made of glow-in-the-dark rubber chainmail references knighthood and queer fetish gear, playing with the shared etymology of “crusade” and “cruising”: “to cross.” As knights crossed into territories for battle, people who engage in cruising cross into physical spaces for a sexual encounter, often visiting the same places repeatedly over time. Like the act of linking together rings of chainmail, cruising, Fox notes, is a form of intimacy that requires looping—revisiting a site of connection in order to become entangled with another. The green hue of *Paladin* evokes nostalgia and enchantment. In the shadows, the garment reanimates itself, becoming its own source of light and potential.

Austin Henderson

Lorsqu’il a découvert la sous-culture gothique à l’école secondaire à Toronto, Morris Fox a intégré une communauté alternative qui lui offrait une protection contre les forces extérieures – souvent nuisibles – auxquelles il était confronté adolescent. En s’intéressant aux vêtements anachroniques de style gothique, il a tout de suite apprécié la cotte de mailles. Dans le métro, il fabriquait des carrés de ce tissu métallique élaboré. Bien qu’elle évoque les lointains fantasmes de chevaliers médiévaux, la chevalerie et même la masculinité toxique, sa pratique montre que cette étoffe est perméable aux nouvelles possibilités.

Les cottes de mailles en plastique de Fox renversent l’idée d’un objet indestructible. Malgré les promesses d’un matériau durable et protecteur, elles ne sont pas fabriquées pour résister à la force. Les boucles plastifiées sont légères, cassantes et plutôt délicates. Dans *Retiarius (Net Fighter)* (2023), un filet de pêche en cotte de mailles orné de cristaux est agencé à un gilet blindé fait d’enveloppes à bulles irisées. Au lieu du kevlar (fibre synthétique utilisée pour ces gilets), celles-ci renferment des lettres anonymes de personnes queers de diverses générations; l’armure accueille donc les vulnérabilités. Son chatolement métallique exige une certaine attention : regardez sans toucher.

S’intéressant aux écologies queers, au temps non linéaire et à la sexualité, Fox utilise des « objets gais répandus » comme des mouchoirs et des sous-vêtements pour représenter des lieux de la mémoire et des interactions queers. Dans *Paladin* (2024), un suspensoir en cotte de mailles de caoutchouc phosphorescent fait référence à la chevalerie et au matériel fétichiste queer en jouant avec l’étymologie partagée de *crusade* (« croisade ») et *cruising* (« draguer ») : *to cross* (« traverser »). Les chevaliers traversaient des territoires pour mener une bataille; les individus qui draguent, eux, traversent des lieux pour faire des rencontres sexuelles, visitant souvent les mêmes endroits à répétition. Tout comme relier les mailles, draguer est une forme d’intimité nécessitant de faire des boucles – revisiter un lieu de rencontre pour s’attacher à un autre. La teinte verte de *Paladin* évoque la nostalgie et l’enchantement. Dans l’ombre, le vêtement se ranime et devient sa propre source de lumière et de potentiel.

Traduit de l’anglais par Catherine Barnabé



Morris Fox

Retiarius (Net Fighter) (détail | detail), 2023.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Morris Fox
If Not, Clouds, captures vidéos | video stills, 2023.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Morris Fox
Paladin, 2024.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Dans l’atelier de

Clovis-Alexandre Desvarieux

Stéphane Martelly



Photos :
Alexandra Dumais

Créer aux carrefours

Kafou a pou nou 2¹

Kafou manman m pou mwen
Yo pa vle m pase ladann
Eya e
Kafou papa m pou mwen
Yo pa vle m pase ladann
Eya e
Traditionnel haïtien

— RAM, *Puritan Vodou*

Quand j’ai retrouvé Clovis-Alexandre Desvarieux à Montréal entre 2011 et 2014, il organisait avec ses ami-es, dans un appartement de Côte-des-Neiges, certains évènements tenant de la fête amicale, des studios ouverts et de la conversation érudite pour célébrer et accueillir ses invité-es dans ce qu’il appelait alors « Les ateliers Good People ». Des piles de livres jonchaient le sol, des chandelles étaient allumées, les rires se mêlaient aux douleurs secrètes et des œuvres visuelles étaient jetées avec la désinvolture et le sérieux de personnes habituées de côtoyer l’art dans l’impermanence de leurs lieux et de leurs destins – autrement dit, des Haïtien·nes. « *Good People* », cela voudrait dire « Taïnos », nation autochtone et premier peuple de l’île d’Haïti, mais selon Clovis, c’est une mauvaise traduction. Les Taïnos, devenu-es à la fois ancêtres et contemporain-es de cette *Armée indigène* afrodescendante qui se dota d’un pays, cela voudrait plutôt dire « le noble peuple », comme celui qui chaque fois lui-même se choisit, celui qui fonde pays, empire, république et royaume, à une époque où tous les empires sont coloniaux. Celui qui paie des dettes indues, celui qui s’imagine et s’invente en même temps qu’il se maintient en existence et en liberté. Les ateliers Good People sont déjà un carrefour : avec les sœurs Aguiar (Muriel, Ariel et Gael), Ernesto Bueno et Carl-Philippe Simonise, c’est un lieu de rencontres essentielles auquel se greffent Vivardy Boursiquot, Benjamin Gardère et Milan Dimitri Rousseau, et où je suis parfois invitée. Peintres, photographes, poètes, cinéastes, artistes du peu et des possibles.

Aujourd’hui, dans l’atelier de Clovis, je reçois ces échos.

Ma chambre est un carrefour. J’avais dans cette chambre un vèvè en fer forgé dessiné par mon grand-père. Ainsi donc, ce signe vaudou que l’on trace habituellement au sol avec de la matière poussiéreuse, moi, je l’apercevais vertical et en métal, en face de moi, pour délimiter les frontières de ma vie. Après, j’ai appris le métier d’ingénieur. Je traçais des plans sur les feuilles millimétrées avec mon nom à droite et en bas.

Aujourd’hui, ce sont des vèvès que je répète sur les feuilles quadrillées. Un cadre en forme de croix et, sur le bleuté de la page, des lignes courbes et élégantes de symboles sacrés. Je défais le croisé ; je l’ouvre sur les courbures. Nombre de mes tableaux commencent par un vèvè que je m’applique ensuite à effacer avec la peinture. À ces carrefours ils sont tracés et ensuite disparaissent, comme le font toujours les vèvès, pour se fondre dans les rituels qu’ils annoncent et qui les détruisent, pour désigner de multiples seuils entre le vivant et le sacré, un seuil qui sera immédiatement piétiné et franchi. Ici, il y a les toiles qui ont mangé les vèvès. La danse du pinceau a brouillé leurs tracés. Il y a des accidents, des tâches sur le sol de béton. Des pots de peinture recouvrent les quelques tables. Il y a de l’attente.





Ensuite, ton studio actuel dans cet espace industriel, tu l’as aussi refaçonné. Fenêtres en face de la porte, les plantes sous les fenêtres avec ton autel, tes chandelles, la généalogie en blanc et noir de tes ancêtres par le sang ou par les œuvres. Au centre, un poteau de carton qui tient parfois debout sur une rondelle de pierre, précaire enracinement, mais qui ne tombera que s’il décide de tomber. À gauche et derrière, il y a les murs recouverts de tes œuvres terminées ou presque, des piles de livres partout. À droite, c’est ton bureau, avec tous les livres ouverts de tes questions. En face, à côté de la porte, c’est le panneau où s’accrochent tes feuilles bleues de vèvès où tu écris sagement ton nom en bas et à droite, dans le rectangle bien tracé des ingénieur-es. Et ici, tu es rarement seul. Et ici, tu attends. C’est au moins le quatrième carrefour que tu inventes et qui promet de dispenser son accueil. C’est là que les gens que tu laisses entrer viennent te voir pour apporter les réponses aux questions que tu n’auras pas posées. C’est là qu’ils découvrent les questions qui les hantaient sans qu’ils le sachent. C’est là que tes œuvres, grandes, chromatiques et fluides sous les voilages disposés au plafond, les porteront vers des découvertes qu’ils n’avaient pas prévues. Qui osera déplacer le poteau ?

Cet atelier n’est pas un espace de solitude. Même quand je suis seul, c’est un carrefour au-delà de ma personne qui repose sur l’attente de la rencontre. Tu sais l’importance du carrefour dans la culture traditionnelle des Haïtien·nes. Lieu de passage et de frontière entre les vivant·es et les dieux, croix des confluences. C’est le lieu où par mon travail, par ma peinture, je peux lier les espaces, lier les temps en circularités, lier des manières d’être. J’ai moi-même beaucoup découvert ici. J’espère les présences ou les paroles qui me seront apportées. Je défais les courbes des portails, j’applique toutes les possibilités des matières que je restitue, qui me performent et qui me donnent accès à des espaces auxquels je n’aurais pas eu accès autrement. J’arrose mon jardin, j’aménage ces lieux et, en même temps, tous les plans d’existence qui me sont accordés.

Le carrefour est à nous deux et nous sommes multiples. Sous le soleil ou sous la lune, dans la bienveillance ou parfois le danger, Rada et Petro², nous avançons vers les franchissements, rencontres et passages, pour arriver aux risques de notre devenir humain. Tu crées seul, mais en aménageant toujours la possibilité de la rencontre aux frontières de tes œuvres. Les objets que tu fabriques refaçonnent et refondent, car il y a toujours des présences et des absences avec lesquelles ils négocient. Ils sont œuvre vivante, alors que nous savons

si peu vivre en terres coloniales et que nous y laissons trainer nos corps en l’absence de sujets. Un·e Haïtien·ne ne peut pas s’enraciner en terre coloniale, puisque ses racines ne sont jamais parties du lieu de leur pleine humanité. En attendant, nous partirons de ces illuminations dont ta peinture est faite. Aux coulées de lumière transportées par le chevauchement, par ce qui la porte décidément *ailleurs*.

Si ce que tu dis est vrai, nous sommes maintenant, dans les là-bas du froid, des corps sans âmes, et dans notre vrai ici que nous ne tenons pas, des âmes dépossédées de leurs corps. C’est un désastre, une catastrophe muette qu’il faut absolument pallier en inventant de toutes pièces un monde enfin habitable où nous pourrions accourir à notre propre rencontre. Ici, je dépose ma peinture, mes toiles apprêtées de la veille, mes chandelles, mon autel et des plantes démesurées au cœur des « soleils froids³ ». Ici, je suspends mes voiles pour attraper toutes les âmes que je peux. Ici, je convoque mes ancêtres, « mon pays que voici⁴ », pour conjurer la mort. Toutes les personnes dont j’ai besoin arrivent jusqu’à moi et ne passeront les portes que celles qui peuvent entrer. Mes œuvres suspendues, accrochées, rangées, accordées à celles qui les achètent, traceront autant qu’elles ont été tracées, aux intersections de nos passages. Elles seront longtemps vivantes, car elles sauront débusquer le chemin par où elles doivent passer et, contre toute attente, retrouver le carrefour de nos mères et de nos pères, bien préparé pour nous. Et quand elles auront fini, nous leur procurerons de nouvelles offrandes et nous saurons retrouver les cérémonies de leurs derniers retours.

Note : J’ai reconstitué un dialogue entre Clovis-Alexandre Desvarieux et moi, un échange qui a peut-être eu lieu, mais dont le partage n’est probablement pas celui qui apparaît ici. C’est une réflexion aux subjectivités poreuses, qui n’a pas besoin d’être exactement attribuée. ●

1 — RAM, «Kafou», *Puritan Vodou*, disque compact, Delta Records, 1997.

2 — Laënnec Hurbon, «Vodou haïtien», dans Felix Stein (dir.), *The Open Encyclopedia of Anthropology*, 2023 [2021], <doi.org/10.29164/21vodouhaïtien>.

3 — René Philoctète, *Ces îles qui marchent*, Port-au-Prince, Spirale, 1969.

4 — Anthony Phelps, *Mon pays que voici*, Paris, Bruno Douvey (Sacoche), 2023 [1966].



Tête à tête avec

Geneviève Cadieux

Ji-Yoon Han



Une bouche monumentale, solitaire, les lèvres ridées légèrement entrouvertes et tremblantes, remplit de son rouge vif un panneau d’affichage publicitaire perché sur le toit du Musée d’art contemporain de Montréal. Une ecchymose violacée, dont la tache informe est agrandie à l’échelle d’un paysage, est juxtaposée à un ciel de fumée et d’orage. Un couple, sous l’œil inquisiteur et invisible de multiples appareils photo, est absorbé par une chorégraphie muette de gestes, de ceux qui disent tout quand tout a été dit, quand les regards ne se croisent plus. Mais encore, une fabuleuse anémone flotte dans un noir d’encre comme dans un songe. Un arbre esseulé, échevelé dans le vent. Puis un autre, à 15 ans d’intervalle, littéralement pétrifié. Le vertige d’une nuit étoilée qui scintille, hallucinante, au-dessus d’un désert aride.

L’œuvre de Geneviève Cadieux déborde bien sûr ces quelques visions qui frappent le regard et l’imagination. Mais elle possède cette qualité singulière de produire des métaphores, des emblèmes affectifs qui vous collent à la peau et vous hantent, longtemps, au hasard d’une association libre, parfois jusque dans les rêves. Pour ce tête à tête avec l’artiste, j’ai eu envie de nous mettre en dialogue autour de l’apparition – je dirais même le surgissement – des sujets et des motifs dans son travail. Nous nous rencontrons dans son exposition personnelle, *Wild Is the Wind*, présentée à l’automne 2024 à la galerie Blouin Division.

JYH

Chère Geneviève, je commence notre échange aujourd’hui en rappelant la question que je t’avais posée en 2020 à la fin de l’entretien que nous avons réalisé dans le cadre de ton exposition personnelle au 1700 La Poste. En évoquant l’œuvre monumentale *Firmament* (2020), que tu avais créée pour l’occasion, je t’avais demandé si tu savais quelle image allait ou pourrait venir après l’immensité abstraite du ciel étoilé. Tu avais répondu : « Je ne sais pas. On verra. Je ne sais pas ce qui va naître après ça. Vraiment... J’attends. Je n’en ai aucune idée – et je ne trouve pas cela très angoissant non plus. » Nous pouvons voir aujourd’hui que l’image à venir, c’était celle du cerveau humain. Quels chemins as-tu empruntés pour te rendre du ciel au cerveau ? Comment ce motif pour le moins étonnant s’est-il manifesté ou imposé à toi ?

GC

C’est vrai que je ne le savais pas à ce moment-là, mais c’est devenu très évident pour moi : le cerveau et le cosmos sont les deux lieux les plus insondables pour l’esprit humain. Mais contrairement au cosmos, dont l’image est médiatisée et familière, le cerveau est un motif bizarre, plus étrange. C’est assez difficile à travailler, tu sais. Ça ressemble à des reins ou à je ne sais trop quoi. Quand tu regardes des photographies du cerveau, ce n’est pas très inspirant. En tout cas, moi, ça ne m’inspirait pas. Et je n’avais aucune envie de photographier un cerveau moi-même. Je regardais donc toutes sortes d’images... Je fais un parallèle avec ce que je lisais dernièrement dans un entretien que ma sœur, Anne-Marie, a donné à propos de son métier de comédienne. Elle y raconte la manière dont elle laisse les personnages grandir en elle. C’est exactement ainsi que je me sens : mon travail m’informe, au sens où les idées me viennent, mais elles doivent rester en moi assez longtemps pour que j’agisse. Je me tiens dans un état de grande réception par rapport aux choses. J’attends. C’est une question de disponibilité de l’esprit. J’ai donc regardé toutes sortes d’images jusqu’à ce que, dans un documentaire sur le neurologue Oliver Sacks, je voie ces images apparaître. Je l’ai su tout de suite, je me suis dit : bon, ça y est.

← Geneviève Cadieux et Ji-Yoon Han dans l’espace de la galerie Blouin Division, Montréal, 2024.
Photo : Alexandra Dumais

Geneviève Cadieux

↓ *Le lieu de l’esprit*, 2023-2024.
Photo : Paul Litherland, permission de l’artiste et de Blouin Division, Montréal & Toronto, collection privée





JYH Sans savoir ce qui viendrait après *Firmament*, tu pensais donc déjà au cerveau depuis un certain temps?

GC Exactement. En fait, la première fois que j’y ai pensé, c’était comme un flash, lorsque je travaillais sur *Anémone* (2009), une commande réalisée pour Hubert Marsolais, qui voulait ouvrir un restaurant de poissons, Le Filet. C’était il y a 15 ans. Nous étions allé-es avec Hubert dans un magasin un peu sordide sur l’avenue Papineau, avec des aquariums où il y avait toutes sortes d’animaux marins, dont ces anémones fabuleuses que j’avais photographiées sur place. Après tout le travail de détourage et de traitement numérique de l’image, je me rappelle très bien, dans l’atelier, m’être écriée : « Mon Dieu, c’est comme un cerveau! » Peut-être qu’inconsciemment, le motif a commencé à s’installer de cette manière-là. Mais à l’époque, mon intérêt était complètement ailleurs.

JYH Quels étaient alors tes intérêts? Dans ta monographie publiée par le 1700 La Poste, Vincent Bonin évoque un tournant dans ton travail vers l’an 2000, avec « un pivotement de [ton] appareil en direction de l’environnement, devenu figure plutôt que fond », ainsi que la recherche « d’un point d’ancrage ailleurs que dans le corps de l’autre¹ ». Tu te tournes vers le paysage, mais on voit aussi apparaître de nouveaux motifs isolés tels que l’anémone, que tu mentionnais à l’instant, la fleur, la méduse, la rivière, la lune...

GC Oui, tout à fait. C’est l’époque aussi d’*Arbre flou* (2009) – qui ressemble d’ailleurs à un cerveau! Mais je dirais que c’est surtout l’expérience des projets d’intégration à l’architecture qui a été transformatrice. Elle m’a appris à transposer la photographie dans d’autres matériaux, comme le panneau de verre pour *June* (2003), l’acier et le calcaire pour *Lierre sur pierre* (2009), jusqu’à la mosaïque dans le métro de Paris pour *La voix lactée* (2011). D’ailleurs, pour Le Filet, j’avais initialement imaginé réaliser une mosaïque sur le plafond de la salle à manger, à partir du motif de l’anémone. Finalement, c’est devenu une photographie panoramique placée en arrière du bar, mais dans la conception, j’ai été amenée à

travailler l’image autrement que par la seule prise de photos. Et c’est important aussi de mentionner que le numérique, dans ces années-là, m’a offert une nouvelle panoplie d’outils. J’ai commencé à utiliser des images numérisées, à détourer les motifs pour les isoler sur des fonds noirs...

JYH Cela fait écho à la manière dont tu t’appropries et manipules aujourd’hui l’imagerie médicale. À partir d’une capture d’écran agrandie et imprimée, tu as travaillé la surface de ton motif à la main, à la feuille d’argent colorée, comme une enluminure. Il n’y a plus rien de photographique à proprement parler dans cette nouvelle série, intitulée *Le lieu de l’esprit* (2024). En revanche, tu crées un objet quasi sculptural, puisque la feuille d’argent donne du relief à l’image en fonction de notre propre mouvement devant elle. Comment as-tu imaginé ces déplacements par rapport à la photographie et ce feuilletage de l’image?

GC Pour moi, c’était inintéressant de montrer cette image du cerveau telle quelle, c’est-à-dire en tant qu’image médicale ou scientifique. Peut-être que je me suis trompée, je ne sais pas. Quoi qu’il en soit, je n’avais pas envie de faire ça. Je voulais que l’image soit transformée. Parce que contrairement aux lèvres, par exemple, qui est un motif lisible, clairement identifiable, l’image du cerveau est plus lointaine. Quand je réfléchis au cerveau, je ne suis pas capable de me le représenter... C’est complètement informe.

JYH En effet, mais s’agit-il réellement de représenter l’image du cerveau?

GC Dès le départ, tout l’enjeu était de représenter l’invisible du cerveau, c’est-à-dire représenter l’esprit, le flux de la pensée et des émotions. C’est ce que la couleur m’a permis d’expérimenter. Avec la feuille d’argent, on n’est plus dans cette équation qui m’a longtemps fascinée, entre la peau, la pellicule et l’émulsion photo, la surface plane de l’image. On est plutôt dans les muscles : de près, c’est autre chose que de loin; les vues de face et de côté ne sont pas identiques, et avec la lumière qui varie à chaque heure du jour, tout ça affecte l’apparence de l’image et sa lecture. Un peu comme avec la mosaïque. D’ailleurs, je trouve que ces images seraient incroyablement belles en mosaïque! Ces œuvres à la feuille d’or et d’argent, les cerveaux comme les arbres du cycle *Ghost Ranch* (2016-2018), je les vois toujours vivantes.

Geneviève Cadieux

↖ *La Voix Lactée*, vue d’installation, métro Saint-Lazare, Paris, 2011.

Photo : RATP, Bruno Marguerite, permission de l’artiste et de Blouin Division, Montréal & Toronto

Geneviève Cadieux

→ *Anémone*, 2009, vue d’installation, restaurant Le Filet, Montréal, 2024.

Photo : Alexandra Dumais, permission de l’artiste, collection Hubert Marsolais



JYH

Justement, j’aimerais qu’on parle de ce motif de l’arbre, qui est récurrent dans ton travail depuis *Portrait* (2000), œuvre vidéo qui montrait un arbre solitaire tel un survivant après la tempête de verglas de 1998 et que tu avais créée pour le programme *The 59th Minute* sur l’Astrovision de Times Square, à New York. Quinze ans plus tard, le cycle *Ghost Ranch* prend aussi pour motif un arbre solitaire comme foudroyé en plein milieu du désert du Nouveau-Mexique.

GC

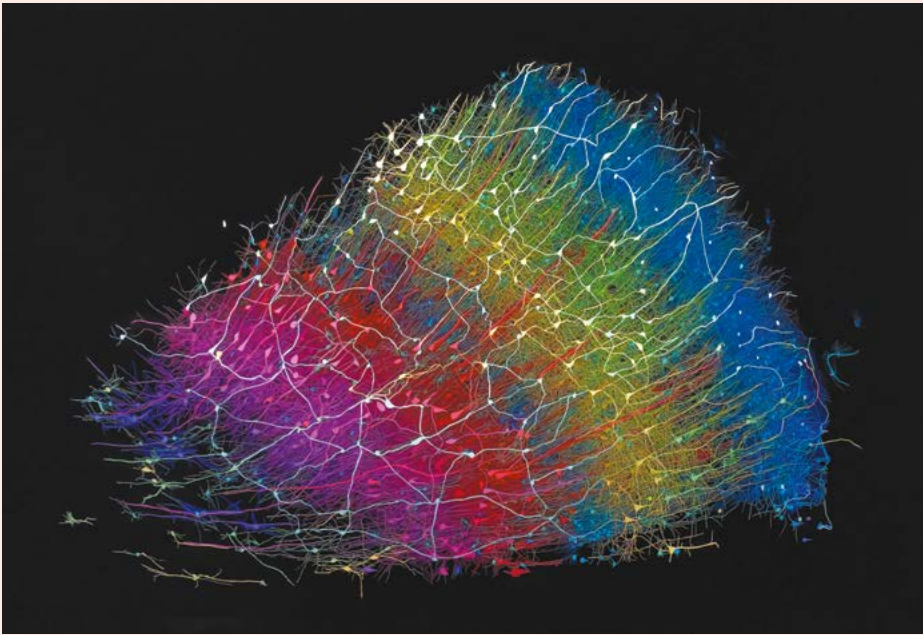
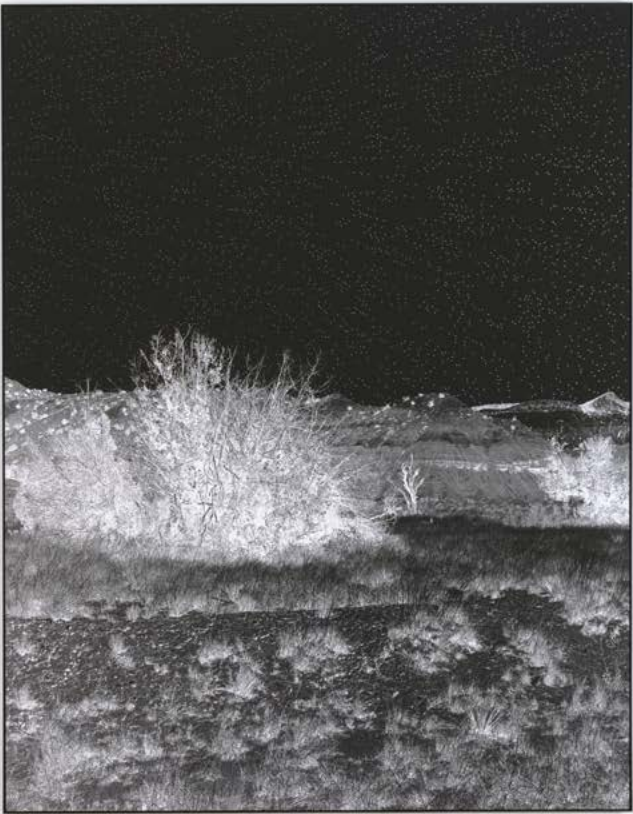
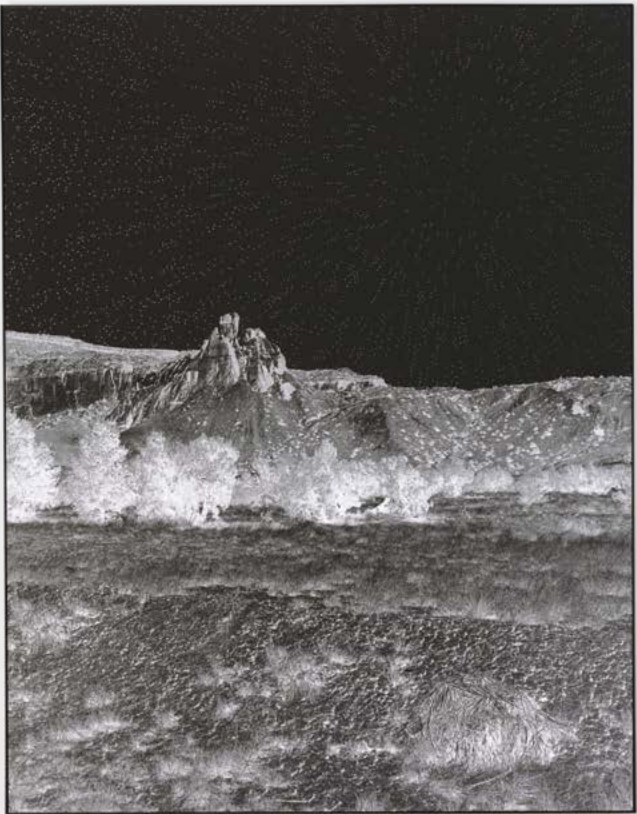
On est complètement ailleurs, c’est tout autre chose que les œuvres d’atelier. Avec les arbres, je dis toujours que je suis partie à la chasse aux images. J’étais à la recherche de quelque chose : je suis allée dans le désert parce que le paysage me parlait. Autour de Marfa, puis dans la région de Santa Fe. Il y a beaucoup d’artistes qui y ont été et qui sont des figures importantes pour moi, par exemple Georgia O’Keeffe, Agnes Martin, Donald Judd... Et c’est cet arbre-là, à Ghost Ranch, qui est devenu le centre du travail. Pas quand je photographiais, mais après coup, quand j’ai regardé les images. C’est tout le temps ainsi. Quand je travaille de manière très photographique, je produis beaucoup d’images, souvent une centaine, pour finalement n’en retenir qu’une.

JYH

Dans ce cas, tu as retenu une image, mais tu l’as travaillée à la feuille d’or et de palladium pour produire trois œuvres différentes.

GC

On dit souvent que le paysage change de couleur selon l’heure du jour, alors que ça n’a rien à voir. Je voulais comprendre. Ce ne sont pas les couleurs qui changent : c’est la lumière qui transforme notre perception du paysage. Et c’est pourquoi, à partir d’une image, j’ai choisi de représenter trois moments distincts : *Arbre seul (la nuit)*, *Arbre seul (le jour)* et *Arbre seul (à l’aube)*. En même temps, la brillance de la feuille d’or ou d’argent renvoie quand même encore à l’image photographique, qui, d’une certaine manière, est possible seulement avec et par la lumière. Tout est toujours lié aux sels d’argent.



Geneviève Cadieux

✓ *Ghost Ranch (ciel étoilé)*, 2019.
© Geneviève Cadieux

Photo : Idra Labrie, collection du Musée national des beaux-arts du Québec

Geneviève Cadieux

← *Fragment d'esprit 1*, 2024.

Photo : Paul Litherland, permission de l'artiste et de Blouin Division, Montréal & Toronto

Geneviève Cadieux

↓ *Lierre sur pierre*, vue d'installation, Université Concordia, Montréal, 2009.

Photo : Université Concordia, Montréal

JYH

C’est un beau paradoxe, que le travail à la feuille vienne déréaliser le réel capté par la photographie, mais qu’il nous amène en même temps à une réalité d’un autre ordre. Le reflet métallique est si fulgurant qu’il transperce la surface de l’image. Cette traversée de l’écran, cette brèche, me ramène à tes œuvres de jeunesse. Je pense par exemple à *Ravissement* (1985), dont le dispositif stéréoscopique, entre voyeu-risme et obstruction de l’image, créait un espace mental disjonctif, au-delà des apparences et de la représentation.

GC

J’aime bien que tu fasses le lien avec cette époque plus ancienne, car en y repensant, maintenant que le travail est terminé, je me dis qu’il y a peut-être une correspondance aussi entre l’image du cerveau et la mala-die mentale, dont la moitié de ma famille a souffert, que j’ai connue de très près et qui m’a tant occupée en tant que jeune artiste. Je ne parle pas d’un point de vue clinique – je n’entretiens aucun rapport médical avec ces images –, mais plutôt du point de vue qui, au fond, est celui qui m’intéresse : celui de l’allégorie. ●

1 — Vincent Bonin, « Autobiographies (de l’œil) : Geneviève Cadieux », dans *Geneviève Cadieux*, Montréal, De Mévius, 2020, p. 47.





James Gardner *Ecstatic Distance*

Dans son exposition personnelle au titre aussi poétique que cryptique, James Gardner proposait une immersion dans un montage lumineux de temps, de matériaux et d’iconographies qui parvenait, de manière radicale, à caractériser et habiter ce qui fait la spécificité poétique de l’espace de l’image : la complexité temporelle qui y œuvre et la puissance transcendante – spirituelle ? – de la matière, qui, bien au-delà de sa vocation de véhicule de la représentation, porte en elle l’ « aura » de l’œuvre.

Sur trois murs, une suite d’œuvres à l’iconographie directement inspirée des icônes byzantines, que l’artiste a pu observer lors d’un séjour passé dans des sites monastiques de Grèce et de Turquie. De ces vestiges d’une ère où l’icône n’était non pas « représentation », « tableau » ou produit de « l’art », mais bel et bien l’image de la présence divine signifiée par la feuille d’or, Gardner retient également la tangibilité très matérielle de ces productions souvent mangées par les vicissitudes du temps. Sur une toile de jute badigeonnée de gesso, cet enduit avec lequel les peintres du Moyen-Âge préparaient leurs panneaux de bois, Gardner sculpte une image dégradée : plus qu’une simple composition faisant écho à l’iconographie sacrée des icônes, c’est une image du temps qui est passé dessus – image qui craque, dont des pans manquent, mais dans laquelle on arrive encore à distinguer ici un nimbe, là une posture ou un geste, une architecture. Une peinture qui force à l’anamnèse malgré un temps qui n’a pas vraiment encore passé.

Dans sa longueur, la salle était fendue par une imposante structure métallique faite de gabions, eux-mêmes remplis de divers scories, déchets, rebuts de toutes formes, couleurs et textures ayant un jour jonché le sol de l’atelier de l’artiste. Une sorte de mur de matérialités comprimées dans cette trame grillagée, la débordant par endroits. Son titre : *The Iconostasis* (2019). Dans les églises byzantines, l’iconostase est la cloison

comblée d’icônes qui sépare l’espace du clergé de l’espace des fidèles. Suivant l’étymologie grecque, « iconostase » signifie littéralement « image dressée ». Ici, dans cette œuvre, ce n’est plus la matière qui se décompose et donne à voir le processus de dégradation matérielle de la représentation picturale en défiguration : c’est, au contraire, la matérialité pure qui se dresse fixement (*stasis*) comme image (*eikon*) – qui fait image-matière.

Fondamentalement, cette exposition de James Gardner explore la question ontologique de l’origine de l’œuvre : une image, ce n’est pas simplement la présentation d’un sujet, d’une figure, d’une idée – la fameuse re-présentation. « Toujours, devant l’image, nous sommes devant du temps » : le passé dans lequel puise l’œuvre, son temps de création, son devenir à venir et advenu. L’image que l’on regarde est un objet « polychronique » dont il faut « reconnaître qu’elle nous survivra, que nous sommes devant elle l’élément fragile » (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*). Les icônes altérées de Gardner, incarnations de la pure rémanence matérielle de la représentation divine (du divin) dans le temps, donnent à penser la nature anthropologique du rapport que l’on entretient avec « l’art » : en effet, ce qui catalyse l’expérience profondément spirituelle, ici, c’est bien le subtil glissement de la matière au-devant de l’image.

Valentin Bec

Fonderie Darling, Montréal
du 28 mars au 26 mai 2024

James Gardner

Ecstatic Distance, vue d’exposition, 2024.

Oh These Dry Bones (Saint Dionysiou & Nifon), vue d’installation, 2024.

Photos : Guy L’Heureux, permission de l’artiste



Hors Champs

The eight artists in *Hors Champs* were unified around a shared pursuit of fleeting moments of beauty amid a troubled world. The exhibition, curated by Erika Del Vecchio, engaged with the dynamics and tensions that exist between the perceptible and the impermanent and invited viewers into a space of poetic contemplation. Elegantly orchestrated, it inspired a playful curiosity, offering moments of wonder and reverie. The artists work across a broad spectrum of media and techniques—sculpture, photography, new media, and sound. A discordant selection came together into a surprisingly cohesive whole, blending artworks that initially appeared disparate but coalesced in subtle, unexpected ways. This dissonance of voices was precisely the elemental force of this exhibition; it echoed through the hidden corners of inspiration that Del Vecchio uncovered.

Throughout *Hors Champs*, the interplay between what is seen and what is hidden unfolded gradually. Upon entering the former presbytery, viewers encountered Rafael Lozano-Hemmer’s *Hormonium*, a high-concept digital piece that illustrates the evolving hormonal profile of a fictional person over a ninety-year lifespan. Created in 2022, the work currently reflects the physiology of a two-year-old, tracking ultradian, circadian, and infradian rhythms that govern hormone levels in the body. This digital portrayal of bodily functions serves as a poignant reminder of our own aging process and the hidden biochemical dance that pilots our existence.

Farther along, Karilee Fuglem’s *when you become breath* (2024) hovered subtly above, almost invisible at first glance. Made from lightweight paper and vinyl petals, the installation responds to ambient light and gentle air currents, giving form to the quiet, constant movements that shape our surroundings. Similarly, Chih-Chien Wang’s work delves into the simplicity of everyday life. His photographic practice revolves around observing space and the unyielding passage of time.

When drawn to a subject, he arranges it instinctively, creating images of subtle beauty that inspire profound emotions, such as hope and gratitude.

Other works engaged with material transformation and memory. Maggy Hamel-Metsos reclaims discarded metal objects, melting them down into ingots and then stamping descriptive labels onto their surfaces. Here, two connected pieces made from melted antique telephones were installed across two rooms, manifesting the distance between the caller and receiver. These works embody the liminal space between presence and absence, illustrating how seemingly ordinary items carry layers of forgotten histories and connections.

The exhibition’s final act paid homage to John Giorno’s *Dial-A-Poem* project from 1968. Gallery-goers were invited to pick up the phone and dial any number to hear a poem, which was randomly allocated from a selection chosen and read by the artists or the curator. This intimate moment of poetic exchange tied together the exhibition’s thematic core, celebrating individual expression while emphasizing a shared human connection. Ultimately, the aim of *Hors Champs* was to compel us into a contemplative space in which the complexities of the world are revealed through attentive observation. By foregrounding the beauty of seemingly inconsequential moments and banal objects, the exhibition encouraged a mindful encounter with the world, allowing the forsaken splendour of our surroundings to emerge with striking clarity.

Anaïs Castro

Livart, Montréal

September 12–November 3, 2024

Maggy Hamel-Metsos

In Memory of Two (Telephones), installation view, 2024.

Chih-Chien Wang

A Newborn (left) ; *Transition* (right), installation views, 2024.

Photos : Katya Konioukhova, courtesy of Livart, Montréal



Tidelines

Tidelines ebb and flow sinuously through a confluence of two ocean currents and converge in a symphony of foam, seaweed, and other floating debris. They are a sign of bodies of water meeting and becoming enmeshed, a testament to the interconnectedness of ecosystems and the ripple effects of their codependence.

This process of intermixing forces was the powerful through line of *Tidelines*, an exhibition that presented works produced together by Maria Chekhanovich Neressian (Miri Chek), Kuh Del Rosario, and Cecilia McKinnon. The artists worked together in self-described gestures of repetition—“gathering, dehydrating, grinding, cooking, casting, and flocking”—with the materials that they had collected, including “kitchen compost, mineral remnants, and household and studio waste,” and then translated this concoction into “durational sculptures which desiccate, crystalize, melt, or host new life,” to quote the statement that accompanied the exhibition.

Sharing a sensibility for the creation of delicately crafted, infinitely detailed immersive sculptural spaces, the artists transformed the gallery into an engrossing environment. The installation, presented as a series of sprawling islands, eddies, and beaches throughout the main room, resembled microcosms of coastal life. A freestanding arch made with hollow bricks lined with mica, a tapestry of gelatin and silk suspended on the wall, and an oozing bioplastic with powdered eggshell on the floor with a protruding piece of rebar seamlessly came together in constellations of micro-organisms that spoke to the complexity of tidelines as crossing grounds for biological life, natural castoffs, and other human-made relics.

Striking in each of these sculptural vignettes was the complete dissolution of materials into a cohesive whole, a topography constituted of tiny pieces of matter that

continuously drew its audience toward it. Each part of *Tidelines* felt carefully considered, like a series of anthropogenic landscapes built piece by piece, the various earth tones flawlessly mixed with peculiar inorganic colourings. The currents evoked by the exhibition’s title gestured toward coastal ecosystems and their status as canaries in a coal mine, considering their fragility and their propensity to address, among other concerns, the disintegration of pollutants into barely perceptible particles that become enmeshed with the everyday.

Speaking to the identities of these particles, the artists offered an alphabetical list of the nearly one hundred materials used in the intricate installation. Mussel shells cohabited with recycled and twined plastics, polyester stood next to flattened soda cans and pomegranate peels, and rat poison was frighteningly placed in contrast with raspberry purée. In this present-day blend of atoms—the unnatural mixed with the natural—the altered lifecycles and structures generated by the artists suggested that the objects and shores on which they wash up are forever changed over time. By uniting their practices into a sculptural whole, Chek, Del Rosario, and McKinnon mimicked the movement of tidelines, convincingly letting percolate to the surface the many pieces and issues common to their work.

Didier Morelli

FOFA Gallery, Montréal
May 2–June 7, 2024



Tidelines, exhibition views, 2024.

Photos : Guy L'Heureux, courtesy of the artists



Joyce Joumaa *A Temporary Loss of Consciousness*

In a reflection of Earth’s elliptical orbit around the Sun—a recurring order that governs and perpetuates itself over time—Joyce Joumaa’s exhibition *A Temporary Loss of Consciousness* drew viewers into a cyclical relationality as they entered the gallery. This state of mind found immediate resonance in the show’s centrepiece, *Mutable Cycles II* (2024), a six-channel video work that contemplates the urban landscapes of Tripoli, Lebanon. These settings, marked by the abundance of built-in solar panels, slowly reveal a country deprived of light—both literally, due to the intermittent electricity disruptions, and metaphorically, through the disintegration of social structures. It is within this context that residents become desensitized to corruption, experience moral lapses, and face systemic challenges. Their resilience gives way to a momentary surrender to the overwhelming feeling born out of continuously facing adversity—a momentary darkness and hopelessness. Such persistent crises engender a temporary, albeit profound, loss of moral clarity, mirroring the cyclical pattern observed in the natural phenomenon of the solar system. *EDL* (2024) and the *Untitled* (2024) diptych, situated on either side of the gallery space—the former depicting a modernist electricity building (Electricité du Liban) and the latter a nearly illegible colonial mapping of Lebanon—derive their significance from the past they summon, which persists in its unfolding, thus remaining in effect. Here, the fragmented image of the building marks the failure of what was once an emblem of modernity—a structure that promised a future of prosperity, reinforced architecturally by panoramic views of the boundless horizon and the sea from every level. *Untitled* recalls the undelivered promises of the past that have plunged the country into darkness today.

Enveloped by Joumaa’s work in the gallery space, we inevitably succumbed to an overwhelming sense of frustration, a phase marked by ethical lapses in which we acquiesced and resigned ourselves to the prevailing circumstances presented

in the works. It is, however, important to note that the nation has not entirely given in. Through the soundtrack of *Mutable Cycles II* (2024), the chants from 2019 protests reverberate across the gallery. Joumaa effectively elucidates the critical tension of living under constant depravity, which births a moral erosion; and yet, although corruption and desensitization are pervasive, an undercurrent of resistance remains. People continue their search for solutions—even when these solutions emerge from the corrupt system itself—such as reliance on private generators during electricity shortages. Resistance is configured as an ongoing state of negotiation—a dialectical push and pull between sombre resignation to the status quo and the impetus for change. A restless mode of existence, perpetually divided and agitated. Joumaa captures us in the overwhelming nature of the situation, prompting us to confront the pressing question: For how long can a nation or a person endure? The question remains unanswered. Time marches on, much like Earth orbits around the Sun. Perhaps this is what Joumaa means by *A Temporary Loss of Consciousness*: a pervasive state of numbness and inertia in the face of corruption, a constant state of yearning for a response that often disappoints. Such enduring frustration delineates a compelling portrait of a nation ensnared in a cyclical interplay of hope and disillusionment, where aspirations for progress are persistently thwarted by the realities of corruption and systemic adversity.

Irem Karaaslan

Galerie Eli Kerr, Montréal
June 29–August 19, 2024

Joyce Joumaa

Mutable Cycles II, installation view, 2024.

Hallab Bldg, installation view, 2024.

Photos : Simon S. Belleau, courtesy of the artist



Alexandre David

D’une place à une autre

Entering the subterranean Galerie de l’Université de Montréal, the visitor’s journey was halted by a tall wooden platform. The monumental installation by artist Alexandre David filled the entire space with the warm honey tones of plywood. From the front of the gallery, the platform’s floor sloped gently downward, completely transforming the gallery’s ground plane and elevation.

The piece, titled *L’endroit* (2024), was custom built by David on site, a practice that he has honed over more than thirty years. He is well recognized for his wood and plywood sculptural installations, and this three-part retrospective exhibition celebrated his iconic forms and materials. Curated by Laurent Vernet, *D’une place à une autre* introduced three new installations being shown simultaneously in Montréal and Québec City, each adapted to its location, and featuring key concepts that David has returned to over the years. Whereas *L’endroit* took the shape of a gradual downward slope, *Les pentes* (2024) at Université Laval, in Québec City, was in the form of a softly curving U, like a shallow half-pipe. Only two of the four sides met the walls of the gallery, leaving the platform’s edges visible and allowing for circumnavigation. Finally, *L’avant* (2024), at Criterium, also in Québec City, was a stepped installation that transforms the small storefront gallery into a mezzanine space with seating on three sides. Here, the wooden scaffold supporting the plywood installation was revealed, as visitors entered beneath the platform and made their way upward to the new intermediate level.

Throughout his career, David has returned to the concept of the agora or meeting place, in both indoor and outdoor installations, and these iterations similarly suggest this potential use, directing visitors to gather and experience the space together. David challenges the distance between work and viewer, turning every visitor into a participant who can climb onto, lean against, or sit, stand, or lounge on the art.

There is almost no way to apprehend his installations through observation alone, as each one requires alternatives modes of entry and inhabitation, fundamentally transforming the art-viewing experience. Though his trademark spare and stripped-back aesthetic and use of industrial materials recall both minimalist sculpture and modern architecture, his invitation to occupy and interact with the space in unexpected or unusual ways is genuine and playful.

There is an openness and permissiveness implicit in David’s works, as the space calls equally for conversation and introspection. In each of the exhibitions, a selection of additional retrospective materials was displayed, including hand-drawn sketches, photographs, and videos. These allowed viewers a glimpse behind the somewhat austere façade of the wooden structures, into David’s mind, process, and disposition. *D’une place à une autre* offered a fresh look at his practice by revisiting the scope and scale of his ephemeral works, and its ingenious curatorial proposition put forward three simultaneous sites of possibility and connection across space and time, and from one place to another.

Arièle Dionne-Krosnick

Criterium, Québec
September 13–October 19, 2024

Galerie des arts visuels de l’Université Laval,
Québec, September 12–October 20, 2024

Galerie de l’Université de Montréal
September 3–November 16, 2024

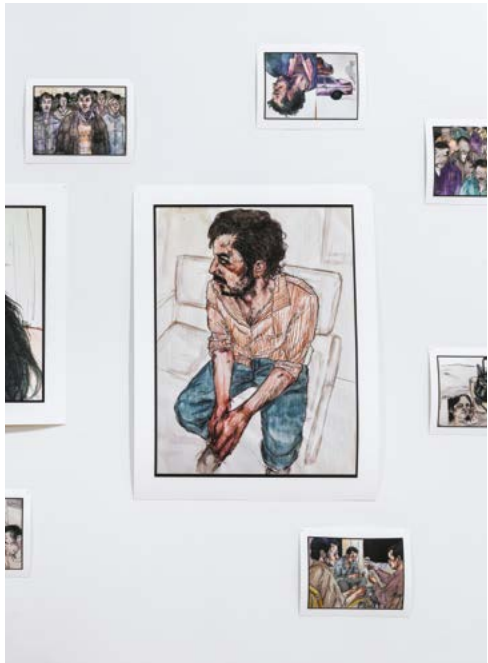
Alexandre David
(from left to right and
from top to bottom)
L’endroit, installation
view, Galerie de
l’Université de Montréal,
2024.

L’avant, installation view,
Criterium, Québec, 2024.

Les pentes, installation
view, Galerie des arts
visuels de l’Université
Laval, Québec, 2024.

L’avant, installation view,
Criterium, Québec, 2024.
Photos : courtesy of the artist





P pour Palestine

Commissariée par Ariane de Blois et Muhammad Nour ElKhairy, l'exposition *P pour Palestine* rassemble des vidéos, des dessins, des poèmes et des livres de huit artistes de la Palestine et de sa diaspora. Le projet polyphonique, dont une occurrence est aussi présentée à L'Œil de Poisson, impose un temps d'immersion important pour se plonger adéquatement dans chaque proposition. Il donne en ce sens une voix aux perspectives occultées de la réalité palestinienne. Les œuvres poignantes racontent ce que le discours médiatique néglige parce qu'elles demandent qu'on y mette le temps : la vie.

Nour ElKhairy présente trois vidéos abordant les questions de la migration et de l'occupation avec une approche étonnement ludique axée sur le langage, ses glissements et ses écueils. Plus expérimentale que les deux autres productions, *I would like to visit* (2017) ancre cette réflexion dans l'expérience concrète de l'immigration. La vidéo consiste en un récit qui s'écrit et s'édite au rythme des revers et des complications diplomatiques et administratives. Au mur, la projection minimaliste et quasi naïve du logiciel de traitement texte conjugée à un vocabulaire franc traduit les tribulations accablantes et la situation stagnante de ceux et celles qui veulent bouger.

Axée sur les modes discursifs, l'exposition s'éloigne de la représentation directe de la violence coloniale et façonne un imaginaire aussi âpre que la vraie vie, mais manifestement communicable. Le journal de guerre d'Amal Al Nakhala, *What the fuck?* (2023-2024), et les dessins de Bayan Abu Nahla, *Portraits de famille et scènes de la vie quotidienne* (2022-2023), parviennent d'ailleurs à traduire l'inexprimable. Le trait nerveux à l'encre noire des dessins et écrits d'Al Nakhala transmet l'angoisse pesante de ses déplacements pour fuir les bombardements sur Gaza. Chaque entrée du journal est datée et localisée de sorte que l'on navigue dans les reproductions du journal synchronisées sur la trajectoire de l'artiste dans l'horreur. Ces temps et lieux de l'urgence côtoient ceux, latents, représentés

par Abu Nahla. Près de la bande dessinée, le style graphique manifeste une détresse discrète, mais grondante. La représentation plus naturaliste que celle du journal d'Al Nakhala ne sombre pas pour autant dans la documentation crue du quotidien : elle illustre plutôt une perspective subtilement retirée, comme en périphérie du drame.

Les revendications territoriales palestiniennes sont admirablement rendues par l'installation et la vidéo de Rana Nazzal Hamadeh. La première, *1/1000th of a Dunam* (en cours depuis 2021), consiste en cinq petits sacs de terre de la Palestine accrochés au mur tout près de l'écran qui présente son court métrage, *Something from there* (2020). Les œuvres réfléchissent conjointement à l'appartenance au territoire, qui, à travers l'exil, se matérialise dans le souvenir évanescant d'un lieu où persiste une part de soi. *Vibrations de Gaza* (2023), de Rehab Nazzal, transpose cette blessure chez le public. La vidéo présente les récits d'enfants sourd-es né-es sous les assauts de l'occupation. Sur le fond sonore entêtant d'un drone, elles et ils signent avec candeur leur expérience des bombardements. La douleur est perçante et l'indifférence, impossible, alors que l'incertitude quant à l'origine de leur surdité se charge de l'intuition tragique de leur qualité de vie actuelle, si vie il y a encore.

Dominique Sirois-Rouleau

Plein Sud, centre d'exposition en art actuel,
Longueuil, du 21 septembre au 14 décembre 2024

L'Œil de Poisson, Québec
du 25 octobre au 15 décembre 2024

P pour Palestine, vue d'exposition, 2024.

Bayan Abu Nahla
Portraits de famille et scènes de la vie quotidienne, 2022-2023, vue d'installation, 2024.
Photos : Guy L'Heureux



Patrick Bérubé, *Autre/Fois* Geneviève Baril, *Anthologie de la marche – la suite*

Dès l'arrivée au centre d'art, un tapis jaune happe l'œil : on l'entrevoit sur le pas des portes de l'installation *Autre/Fois* de Patrick Bérubé. Ce jaune vif semble artificiel – il nous donne l'impression de déambuler dans un espace étrange, improbable, inatteignable, comme si nous étions dans un rêve.

Ce tapis à poil long est un territoire où sont disposés de multiples éléments relatifs à l'imaginaire de l'agriculture : constructions diverses de panneaux et de briques de mycélium, poteau de clôture sous plexiglas, piles d'hosties et carafe de vin rouge, miche de pain en bronze, farine, sacs de grains de blé, etc. Au cœur de l'installation, comme un point de fuite, un grand cercle de mycélium, matière de la famille des champignons apte à se régénérer continuellement, nous rappelle que la nature se cultive aussi elle-même. Évoquant tantôt la silhouette d'un moulin, tantôt celle du soleil, ce cercle complète le paysage suggéré par le tapis.

Autre/Fois investit à merveille l'espace singulier du centre d'art, la salle d'audience d'un ancien palais de justice : les ventilateurs au plafond rappellent les moulins à vent, tandis que les trappes de fonte encastrées évoquent les caveaux à grains et à légumes d'autrefois. L'espace dans lequel l'artiste nous invite à déambuler sous-entend la fragilité de la nature soumise aux excès des volontés humaines et commerciales. Considérant l'agriculture à l'ère de la propriété privée et du capitalisme, Bérubé y accole l'idée de l'innovation technique naturelle et biodégradable – une avenue qu'on imagine concorder avec les valeurs des populations agricoles locales, qui doivent composer avec les multinationales, malgré la beauté bucolique de leur région.

Annoncée par une odeur de fleur, *Anthologie de la marche – la suite* nous guide dans l'atelier de l'artiste Geneviève Baril. Imitant le cabinet d'une herboriste, l'installation met en scène une table de travail, un étalage d'échantillons de plantes et de fleurs ainsi qu'une série de cadres de bois carrés ou

rectangulaires où des plantes sont suspendues pour sécher. Nous sommes invité-es à poursuivre certains de ces tableaux. Ces jardins suspendus proposent des compositions florales abstraites qui évoquent le paysage, à mi-chemin entre le tableau bidimensionnel à contempler et l'objet tridimensionnel invitant à la déambulation.

On imagine très bien l'artiste au travail, en résidence, sillonnant paysages environnants, champs et battures, pour y cueillir ses matériaux. L'ensemble des plantes amassées s'apparentent aux adventices, des fleurs que l'artiste répertorie dans une collection de 15 pots disposés sur deux tablettes : vélar fausse-giroflée, pissenlit, trèfle des prés, julienne des dames, achillée millefeuille, salsifis des prés, fucus spiralé, gesse des prés, pois de mer, myosotis, marguerite, vesce jargeau. Ce désherbage performatif nous permet de constater que ce qui est considéré comme de mauvaises herbes est la matière même, la texture des paysages kamouraskois. Ces fleurs abondent et se reproduisent sans nécessiter la présence humaine, à l'instar du mycélium.

Les deux expositions prolongent le paysage environnant jusque dans les salles, le décomposant dans une poésie visuelle et matérielle. Un dialogue se développe au cours de la visite, chaque fenêtre, tout comme la porte principale laissée ouverte, permettant d'entrevoir la splendeur du fleuve et des champs, le moteur initial et naturel des œuvres de Bérubé et de Baril.

Marc-Antoine K. Phaneuf

Centre d'art de Kamouraska
du 15 juin au 2 septembre 2024

Patrick Bérubé

Autre/Fois, vue d'exposition, 2024.

Geneviève Baril

Anthologie de la marche – la suite, vue d'exposition, 2024.

Photos : Caroline Bolieu, permission du Centre d'art de Kamouraska



Lieven Meyer

Vieille école

En 2022, l'Écart a invité Lieven Meyer pour une résidence sporadique étalée sur une période de près de deux années. L'artiste a parcouru, pendant cette série de séjours, l'héritage géohistorique et sociopolitique de l'Abitibi-Témiscamingue en prévision de la présente exposition. En plus d'explorer le passé colonial de cette région du nord-ouest du Québec, il a rassemblé plusieurs témoignages de la communauté de Rouyn-Noranda et de ses environs afin de mieux comprendre les plans migratoires des années 1930 et les effets de l'exode rural actuel dans ce secteur de la province marqué par l'exploitation agricole, forestière et minière.

À travers son enquête indicielle, Meyer a repéré une école de rang abandonnée à proximité du village de Rochebaucourt, situé à près de 160 kilomètres de Rouyn-Noranda. Cet établissement emblématique du patrimoine scolaire, preuve de la conquête de ce territoire reculé, a permis durant des décennies aux enfants de la campagne d'accéder à l'alphabétisation et à l'éducation. Érigée en 1930, la bâtisse a par la suite été transformée en hangar avant de tomber en désuétude il y a une vingtaine d'années. Au moment de la visite de Meyer en 2023, il ne restait plus que la charpente, qui a fini par céder aux intempéries et s'effondrer sous le faix de la neige. Avec l'aide du propriétaire de la terre où se trouve l'ancienne école, Meyer a ensuite démoli le bâtiment pour en dégager les matériaux (bois, briques, tôle, quincaillerie de forge et foin) et reconstituer à l'Écart une installation monumentale. Son intervention, tel un hommage à une histoire rurale oubliée, marque le passage spatiotemporel d'un champ éloigné jusqu'à un centre d'artistes, d'hier à aujourd'hui.

Dans la salle d'exposition, les vestiges sont échafaudés de manière à former une rampe de skateboard. Le module demi-circulaire d'une imposante fragilité, mesurant approximativement dix mètres de longueur, quatre mètres de largeur et trois mètres de hauteur, est impraticable. La

structure semble s'affaisser, les matières poursuivant leur dégradation depuis longtemps entamée. La surface crevas-sée, soutenue par une armature fabriquée avec d'immenses poutres et des madriers, est rapiécée de bardeaux de cèdre pourris, de plaques de tôle rouillée et de clous tordus. L'acte de reconstitution, qui vise à convertir les ruines d'une école en *halfpipe*, provient d'une autre rencontre mémorable pour l'artiste. Au retour d'une visite à Rochebaucourt, il a repéré, dans un rang d'Amos, deux rampes de skate construites par des adolescent-es. Oubliés et inutilisés, les modules étaient là, en attente, eux aussi, d'être réhabilités. Inspirée de cette rencontre fortuite, l'œuvre représente la dimension rassembleuse d'une aire de jeux vouée aux jeunes et rappelle les diverses associations du skate à la contreculture de résistance.

L'exposition *Vieille école* atteste une attention propre à la vie dans les ruines. Par ces gestes de déplacement, de détournement, de réactualisation et de commémoration, Meyer dé-reconstruit un passé toujours en devenir. Des habitant-es du village, témoins de cette intervention, considèrent ce projet-réminiscence comme une réplique à leurs cris d'espérance envers une relève qui ne cesse de se dissiper.

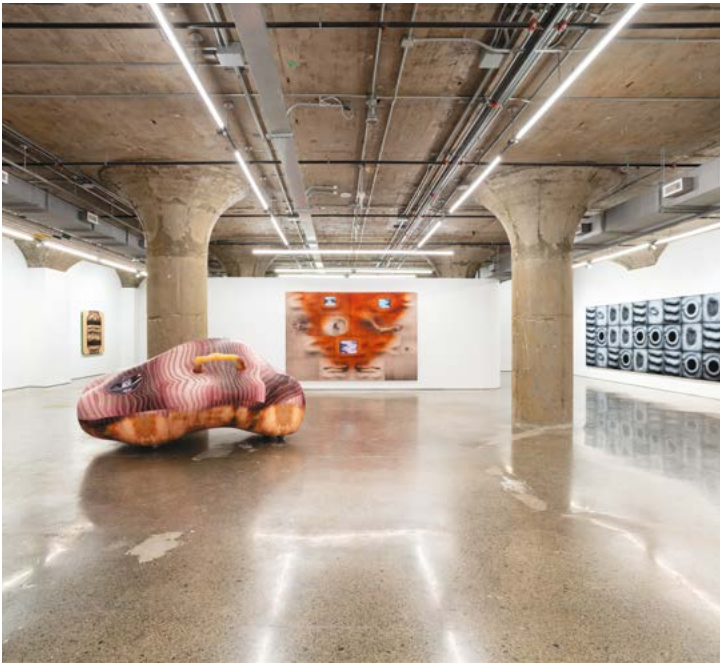
Jean-Michel Quirion

Écart, Rouyn-Noranda
du 29 aout au 6 octobre 2024

Lieven Meyer

Vieille école, vues d'exposition, 2024.

Photos : Donald Trépanier, permission de l'Écart, Rouyn-Noranda



Tishan Hsu

Interface Remix

Between the edges of our bodies and devices, between skin and screen, sweat and polymer, object and orifice, Tishan Hsu's evocations produce an erotics of technology through an expansive visual vocabulary that can be difficult to parse.

Hsu's first exhibition in Canada, curated by Kate Wong, surveys work from the 1980s to the present, including painting, sculpture, drawing, and a site-specific wrap of the museum's industrial architecture. Installed without chronology to productive effect, there is resounding aesthetic consistency across the decades: in nearly all his work, tongues, limbs, hands, eyeballs, spinal cords, anuses, gaping mouths, or ambiguously fleshy appendages appear contained within or bursting through taut, stretched surfaces.

This charged eroticism is most apparent in the exhibition's namesake work from 2002: two canvas panels fill the end wall with a morphing grid of licking tongues, biting lips, and outstretched arms and hands pressing against a shifting matrix of bodily orifices. The effect is one of a totalizing biomorphic world, in which the interface between corporeal and virtual is almost nonexistent. Earlier works—*The Cross Product of Madame X* (1984), *Portrait 2* (1984), and *R.E.M.* (1987)—are stunning sculptural abstractions in paint, concrete, wood, and Styrofoam. Minimal, pastel-hued, fleshy palettes are layered and scratched into rounded substrates, and fluid, ambiguous forms churn under vibrating surfaces; standing close by is like catching static from a TV screen. Indeed, Hsu's soft-edge geometries often mimic the seductive object-qualities of devices, and a strange coincidence occurs in *Bloody Mary* (1983): the central shape anticipates the near-exact dimensions of an iPhone.

Hsu has been an artist and teacher for more than five decades, and when he started showing widely again in recent years, many reviewers drew upon a consistent range of references: abjection and body horror (iconic film director David

Cronenberg is often mentioned), technological anxieties, surrealism influences, the erotic and sublime, and, frequently, that his work was and is ahead of its time. Hsu was not unknown early in his career, however, and had several well-received commercial shows in New York in the late 1980s. Critics then made similar assessments about his prescient ability to narrate tensions between bodies and machines. But Hsu isn't predicting how technology might evolve, rather he is articulating that human anxieties around technology persist, no matter the era. The '80s maxim that television will rot your brain has its Gen Alpha counter in online brainrot.

In 1987, artist and critic Claudia Hart wrote about Hsu in an essay for *Artscribe International*: "Human beings ... internalize the procedures and strategies of technological systems, their behaviours and manners mimic a technology that has gained a certain autonomy. ... 'We make machines, then they make us,' Hsu has stated." Embodying the permeability of machinic consciousness, whether metaphoric or actual, remains at the crux of Hsu's practice. In the newest works here—two small drawings on acetate, encased in steel with bulbous protrusions on the frames—eerie faces appear as though glitching or stuck, their blank eyes making an unusually direct appeal. They encapsulate the ambiguities produced by mixing corporeal and virtual spaces, creating a kind of haptic afterimage—a charged feeling that lingers in the body even after its stimulus dissolves.

Jayne Wilkinson

Museum of Contemporary Art Toronto
September 8, 2024–January 26, 2025

Tishan Hsu

Interface Remix, exhibition views, 2024. © Tishan Hsu / Artists Rights Society, New York (2024)

Photos : LF Documentation



Surabhi Ghosh & Patrick Howlett

Leaking Logic

The dot is a fitting emblem of the conviviality animating *Leaking Logic*, a collaborative exhibition of works by the Tiohtiá:ke/Montréal-based artists Surabhi Ghosh and Patrick Howlett. Unlike the divisive enclosures of the Modernist grid, there is something boundless about the dot, whose circumference can evoke widely divergent scales of reference—from the cellular to the planetary. Freely circulating across Ghosh’s elegant fibre-based installations and Howlett’s intricate egg-tempera panels, the effervescent geometry of this figure conjures a fertile cross-pollination of ideas and material processes. This dialogism is most explicit in *Fruit Tree* (2023), the only work in the show co-created by the two artists. Following a fallow period during the pandemic, Howlett was inspired to return to the studio by Ghosh’s gift of test silkscreens, whose patterned spots he dutifully annotated in watercolour and gouache with a colourful array of smaller circles. Patiently stitched together, these painted fields of recycled pantleg recall the interactions of elementary particles or, occasionally, the *caput mortuum* of alchemical symbolism.

Hermetic imagery is familiar territory for Howlett, whose past bodies of work have limned transcendental practices and ritual diagrams. His contributions to *Leaking Logic* extend the concerns of more recent series, however, in which intangible realms of the spirit give way to “humoral” theories of health and temperament that shaped understandings of the body from antiquity through the Renaissance. Derived from the Greek word for sap or juice (*chymos*), humoral medicine was premised on the belief that physical and mental health are regulated by a shifting balance of four fundamental bodily fluids. The terse stagecraft of Howlett’s tempera abstractions is based on the medieval humoral handbook *Tacuinum Sanitatis*, a Latin translation of an eleventh-century Arabic manuscript that was as much cookbook as medical textbook. Prescribing remedies for a wide range of ailments, the lavishly

illuminated manual contains the earliest-known image of a carrot. A visually stunning record of the border-crossing transmission of humoral knowledge across cultures and languages, *Tacuinum Sanitatis* is an apt point of departure for Howlett’s scattering of droplet-like dots, which pulse with hypnagogic intensity in *Night Limbo* (2024).

Ghosh’s reclaimed-fabric installations unfold a subtle interplay of pattern and disruption to more understated hypnotic effect. The tightly argued palette of greys and blues in *Flat bottoms out* (2024) invites a mode of careful viewing that can tip over into mesmeric absorption. Titles such as *Kali’s tongue* (2024) reinforce the bodily associations of Ghosh’s draped forms, which suggest garments ranging from ritual hoods to more profane costumes such as the polka-dot bikini of the popular song. Deftly interrupted patterns of circles and seams wittily translate the slip of the tongue glossed by the title *Slip tongue* (2024). The lively contrast between hand-painted dots and cloth support also contains a discreet suggestion of mobility reminiscent of the French physiologist Étienne-Jules Marey’s use of shiny buttons on black-fabric suits to document the motions of his test subjects through multiple photographic exposures—a precursor to contemporary motion-capture techniques.

No stale conceit imposed by a curator or gallerist, *Leaking Logic* materializes an organic dispersal of collaborative energies.

Adam Lauder

Susan Hobbs Gallery, Toronto
May 30–July 6, 2024

Leaking Logic, exhibition view, 2024.

Patrick Howlett
Humoural (1), 2022, installation view, 2024.

Surabhi Ghosh
Flat bottoms out, installation view, 2024.

Photos : Toni Hafkenscheid, courtesy of Susan Hobbs Gallery, Toronto



Peishan Huang & Maria Simmons

If a Tree Falls in a Forest

In their exhibition *If a Tree Falls in a Forest*, curated by Tangent Collective, Peishan Huang and Maria Simmons explore the incongruities of a world in which the natural and the artificial collide. Huang’s photographic series *Artificial Nature* (2017–21) captures the eerie presence of plastic flora and fauna among inhabited spaces. One image depicts a set of artificial flowers sunk into the yellowing lawn of a residential lot. The picture is printed on translucent fabric suspended by strings of falling resin drops. The drops land on fragments of rocks climbed by synthetic grass, creating the illusion of a forthcoming artificial oasis fed by resin. Huang’s subsequent photographic series, *Forgotten Spaces as Temporary Studios* (2020–ongoing), showcases abandoned buildings where nature is reclaiming its presence among the ruins. Her work underscores an isolation of the living from the non-living, an alienating vision that differs from popular interspecies discourses. Yet, the recurring presence of hidden elements within her images hints at emerging realities that are left unseen. Her sense of composition and framing is impeccable, always directing our gaze toward what remains veiled by a layer of opaque film similar to the covering of a greenhouse. The obscuration leads us to wonder if the vegetation growing beyond the frame is flourishing or already dried up.

Simmons’s work *Solid Void Liquid Earth* (2022) transports us into the nocturnal landscape of deep forests, where lone overturned trees open a portal. Fictional dimensions unlocked by more-than-human agents permeate Simmons’s practice, inspired by the underworlds of Nordic mythology and folklore. Hanging from the ceiling are silicone casts of voids left by extracted rocks, creating an intricate contamination between artificial and organic materials. The process of extraction is turned upside down: what has been taken from the soil now sits at eye level, making it impossible to dismiss. Beside the sculptural installation, two UV light boxes present



photographs of overturned trees, though only partially lit. The surrounding darkness of the trees obscures what is to be discovered on the other side of the portal.

As we exit, a large, round mirror sitting in a corner reflects our positionality within these imaginary plastic landscapes. The exhibition considers what remains unseen and unacknowledged about these artificial renderings of nature. From an original perspective, Huang and Simmons conjure new realities through concealment rather than disclosure. The transparency of the fabric on which Huang’s images appear does not prevent them from being narratively opaque. Similarly, the UV rays pulsing through Simmons’s light boxes refuse to overcompensate for the forests’ obscurity. To envision alternative realities, both artists encourage us to stretch our gaze beyond the reflective and see-through surfaces.

Sophie Dubeau Chicoine

San Sheng Art Space, Markham
May 25–June 16, 2024

Peishan Huang
Artificial Nature, installation view, 2024.

Maria Simmons
UltraViole(n)t, installation view, 2024.
Photos : Tangent Collective



Simone Leigh

Iconic silhouettes, transfigured, enigmatic, and utterly imper-turbable: Simone Leigh’s monumental idols engage viewers in a silent dialogue with past histories of marginalization, objectification, and repression. Often incomplete, eyeless, and yet solidly present, these bodies stand proud as transfixed incarnations of different forms of resilience and persistence. Inscribed in the elegant stylization of their forms is a subtle tension that defines an underpinning sense of strength and complexity. Details are subdued, reduced to the bare mini-mum—scattered clues relentlessly hinting at a multitude of plausible interpretive directions; endlessly flickering. The glossy ceramic sheens and polished bronze define an ideal-ized allure that emphasizes a grandiose and sleek feeling of permanence, while raffia strands tie the sculptural bodies down to earthly vicissitudes and cycles. Leigh’s combination of materials not only pays homage to African traditions but also reclaims them within the politicizing contexts of con-temporary art. In sculptures often informed by early Egyptian terracotta vessels and Nigerian ibeji figures, and employing premodern techniques—including lost-wax casting and salt-fired ceramics—Leigh determinately reconfigures the global history of sculpture for the very purpose of shaping a truly new, timeless, and non-colonial-derivative Black aesthetic.

Leigh’s mythology is held together by the politically charged iconicity of the female form. By centring on the rep-resentation of Black female figures that exude strength and dignity, she not only celebrates their existence but also cri-tiques the historical and contemporary narratives that have often rendered them invisible. The more one looks, the more unfolds. Echoes and reflections: from one piece to the next, her powerful symbolic orchestration is manifested as a form of encoded and sacred lexicon. Cowrie shells, which have ancient significance as currency and symbols of wealth in many African cultures, enrich her work with multiple stratigraphies of meaning, inviting viewers to consider the entwinements

that bind nature, humans, sexuality, sensuality, and power. Sheer abstraction often condenses into ambiguous and allu-sive signifiers: sexual organs and pointed breasts—these also teeter at the edge of an unsettling tension. At times, they take on the guise of threatening weapons. At others, they gesture toward the promise of an overwhelming sensorial enclave.

It is through these subtle and yet affirming manifesta-tions that Leigh reclaims and redefines Black identity, offer-ing powerful counter-narratives that celebrate new Black womanhoods. Furthermore, by incorporating elements that reference African diasporic traditions, she underscores the interconnectedness of Black experiences across the world, as a form of universalized naturalization. This global perspective enriches the conception of Black identity as multifaceted and dynamic, shaped by a myriad of cultural influences.

Holding together Leigh’s body of work are also the themes of community and collective memory. In more than one instance, the juxtaposition of works evokes a sense of shared experience and solidarity, inviting viewers to reflect on the communal aspects of identity construction and the ways in which communities preserve, uphold, and transmit cultural knowledges. These themes are further harnessed by the over-arching conceptions of reconfiguration and healing that per-vade the whole exhibition. Ultimately, through her iconic idols, Leigh explores art’s potential as a medium of remediation and cultural reconfiguration, as well as its ability to build upon the unsteady grounds of historical traumas with undisputed and awe-inspiring solidity and empowerment.

Giovanni Aloï

Los Angeles County Museum of Art
May 26, 2024–January 20, 2025

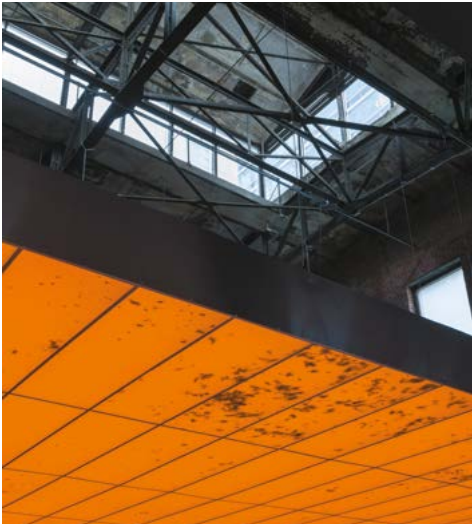
Simone Leigh

Cowrie (*Pannier*), 2015, installation view, 2024.

Photo : Timothy Schenck, collection of Jonathan and Margot Davis

Martinique, 2022, installation view, 2024.

Photo : Timothy Schenck, courtesy of the artist & Matthew Marks Gallery, New York & Los Angeles



Álvaro Urbano TABLEAU VIVANT

In a moving tribute, Álvaro Urbano has staged a reinter-pretation of artist Scott Burton’s public artwork *Atrium Furnishment* (1986), previously located in the lobby of the Equitable Tower. Burton rejected the suffocating rationality and universalist bent of Minimalist art. For him, such works paraded the heterosexual masculinity of their creators. His furniture pieces—produced until his death in 1989 from AIDS-related complications—comprised a sly queer retort to this tradition. As art historian David Getsy has argued, they resembled the practice of cruising: they were hidden in plain sight, dissembling under the guise of functional objects. *Atrium Furnishment* suggested an extension of this theme, for it insinuated itself into corporate America. Burton’s infiltration has come to an end, however: in 2020, building renovations displaced the work, and its fate is currently uncertain.

Enter Urbano, whose act of preservation simultaneously reinterprets its source material. *TABLEAU VIVANT* is, as its name suggests, a re-creation of a favourite work. *Atrium Furnishment* originally consisted of a half-moon bench in sumptuous green marble, four onyx lamps, and central plant holder, but Urbano has disassembled this work from its tight semi-circle into a radial array of sculptural objects. Some pieces of the bench still function as seats; others resemble the fragments of ruins. Fabricated branches, flowers, and apples strewn amidst the scene evoke the Ramble, a section of Central Park that has long been infamous as a gay cruising ground. Urbano activates a queer potential latent in Burton’s work, a sensibility and orientation toward the public drawn from the social formations in which he was embedded. Removed from its original site and purpose, the decontextual-ized piece opens to new configurations of intimacy and viewer interaction. If one ambition of *TABLEAU VIVANT* is to restore the queer context of Burton’s art practice, it does so through blatant artifice. Metal twigs, leaves, and apples flaunt their



status as mimics, and the overhead lighting panels abruptly switch from a gauzy orange light to the bright fluorescent glare of a corporate office. One has the sense of a tightly calibrated atmosphere that cannot maintain its appearance. Consider the copy of John Rechy’s *City of Night* that coyly lingers on one of the benches. This best-selling 1963 novel was infamous for its depictions of hustlers and other denizens of the sexual under-world. In the context of this installation, the book alludes to the queer counter-publics that informed Burton’s works. Urbano also seems interested in this novel as a historical artefact: the specific edition on display dates from 1988. Yet strangely, the book feels even more like a prop because of this detail: it solic-its, perhaps compels, an imagined reading public, a romance about a time and a place. *TABLEAU VIVANT* therefore medi-tates on the very contrivances that seem to ground our access to the past. At once a bid for the preservation of Burton’s artis-tic legacy, Urbano’s installation curiously underscores the fra-gility of such efforts—and the ultimate ephemerality of queer interventions in the public sphere. Despite a revival of some cruising sites since the COVID shutdowns, Urbano seems to suggest that even the Ramble will one day disappear—or be unceremoniously uprooted—as Burton’s public artworks have been. Perhaps the most provocative suggestion of this show is that the past, much like *Atrium Furnishment* itself, can never be reconstructed. Instead, we encounter history in and as ruins—in hieroglyphic forms that we grope to decipher.

Connor Spencer

SculptureCenter, New York
September 19, 2024–March 24, 2025

Álvaro Urbano

TABLEAU VIVANT, exhibition views, 2024.

Photos : Charles Benton, courtesy of the artist & SculptureCenter, New York



Florence Jung

Que restera-t-il de l'exposition personnelle de Florence Jung une fois ses portes refermées, en février prochain ? Fort peu de choses : quelques lettres en adhésif noir à décoller des cimaises ou des sols, un congélateur à débrancher (et son contenu à jeter à la poubelle) et sans doute une bonne couche de sébum sur les grandes baies vitrées du lieu, tant il fallait chercher ailleurs où se trouvaient les œuvres. Et encore, il faudrait que la définition de ce que peut bien être une « œuvre » demeure stable, alors que tout vacille ici.

Depuis une dizaine d'années, l'artiste imagine ce qu'elle nomme des scénarios, simplement documentés par quelques lignes sans fioritures. Pour cette exposition, huit situations sont proposées, que l'on considèrera, selon sa capacité d'attention, comme totalement antispectaculaires ou parfaitement spectaculaires. Qu'on en juge : « Un employé veille sur un cœur de porc placé dans un petit congélateur au cinquième étage. » Étant donné que les espaces d'exposition de la Fondation d'entreprise Pernod Ricard sont au rez-de-chaussée, il faut se dire que plusieurs dizaines de mètres au-dessus de sa tête, un être humain monte la garde auprès d'un cœur de porc dument congelé. Il faut aussi accepter de ne pas voir pour croire, puisque aucune image n'accompagne le protocole. Un autre : « Une personne est enfermée derrière cette porte », porte située dans une cimaise et dont émane un mince rai de lumière. J'imagine que je ne serai pas la seule à coller mon front à celui-ci dans l'espoir d'apercevoir une ombre, une confirmation par l'expérience.

Que l'on visite l'exposition en trois minutes (le temps de faire le tour des espaces et de lire les scénarios dévoilés sur un plan de salle distribué à l'entrée) ou en sept heures (soit la période d'ouverture journalière), il y aura donc bien quelque chose à percevoir. Ce quelque chose n'est pas nécessairement visible : il peut être dans les étages du dessus, se dérouler dans la gare Saint-Lazare – que la fondation surplombe – ou

dans l'immeuble d'en face. Il peut également être olfactif, puisqu'il est écrit que chaque jour, « quelqu'un arrive en retard avec une odeur de feu sur ses vêtements ». On se presse aux fenêtres donnant sur les quais dans l'espoir d'y voir une personne courir – il y en aura beaucoup dans la journée –, le nez en proie à la fantasmie. Il peut être légèrement tactile : un des sols n'est plus nettoyé pendant la durée de l'exposition, et j'aurais juré, le soir de l'ouverture, qu'il adhérerait déjà un peu plus à mes semelles que les autres.

C'est toute la singularité du travail de Florence Jung de transformer en une forme sans contours définis, mais de type paranoïaque, l'attente concernant l'objet artistique, qu'elle soit esthétique, intellectuelle ou mondaine. La rédaction du présent texte participe d'ailleurs aux rumeurs que l'artiste énonce : « Mais tout est réel », annonçait-elle le soir de l'ouverture devant un petit parterre de journalistes et de curieux et curieuses visiblement peu rassurés. « En tout cas, confiait un critique d'art à un autre, elle est sympathique. » Très certainement, mais cela n'empêche nullement les œuvres de demeurer, elles aussi, dans notre esprit, comme les incrustations dans un sol non lessivé.

Camille Paulhan

Fondation d'entreprise Pernod Ricard, Paris
du 19 novembre 2024 au 1^{er} février 2025

Florence Jung
Vues d'exposition, 2024.
Photos : Camille Paulhan



Carte blanche à Kimsooja

Apologie du vide, l'installation *To Breathe – Constellation* (2024), de l'artiste coréenne Kimsooja, introduit la carte blanche que lui donne la Collection Pinault, à la Bourse de Commerce. Logée sous la coupole emblématique, l'œuvre immersive faite entièrement de miroirs reflète l'immense fresque du 19^e siècle illustrant le commerce de la France avec les autres continents. Du souhait de sa créatrice, faire l'expérience de son minimalisme revient à bousculer les repères spatiaux et à resserrer les limites entre soi, l'autre et l'infiniment grand. Misant sur son effet spectaculaire, l'installation, qui provient d'une série d'œuvres in situ signatures – notamment réalisées à Toronto ou à Paris –, ne se révèle cependant pas la plus éloquente de la sélection de la commissaire Emma Lavigne.

La mise en vitrine d'objets hétéroclites (usuels ou créés de toutes pièces) autour de la rotonde centrale, elle plus convaincante, nous initie en effet de belle façon à la pratique de Kimsooja. Ainsi, des artefacts épars dans des micro-espaces clos reprennent les thèmes qui lui sont chers, tels la présence intangible, l'immatérialité, le nomadisme et l'éphémère. Ils adoptent des formes mues par la trace gestuelle de l'artiste, dont des papiers froissés, des billes de porcelaine, de la glaise, le dépôt de grains de sable et de lin, ou encore des formes rondes épousant celle des *bottari*, ces baluchons colorés associés à des cultures asiatiques nomades et construits à partir d'enveloppes textiles. La vidéo *Sewing into Walking – Kyungju* (1994), issue de sa première performance filmée et diffusée au sous-sol du musée aux côtés de cinq *bottari* (*Bottari*, 2017), montre d'ailleurs, dans un montage au ralenti, la récupération rituelle de tissus ancestraux par la performeuse. L'aspect organique du symbole et sa métaphore corporelle frappent : ils rappellent le mouvement des personnes migrantes ou encore le linceul recouvrant la dépouille une fois la mort venue et révèlent de surcroît le tissage non

pas en tant qu'objet, mais plutôt comme liant social et élément de continuité rituel à travers les âges.

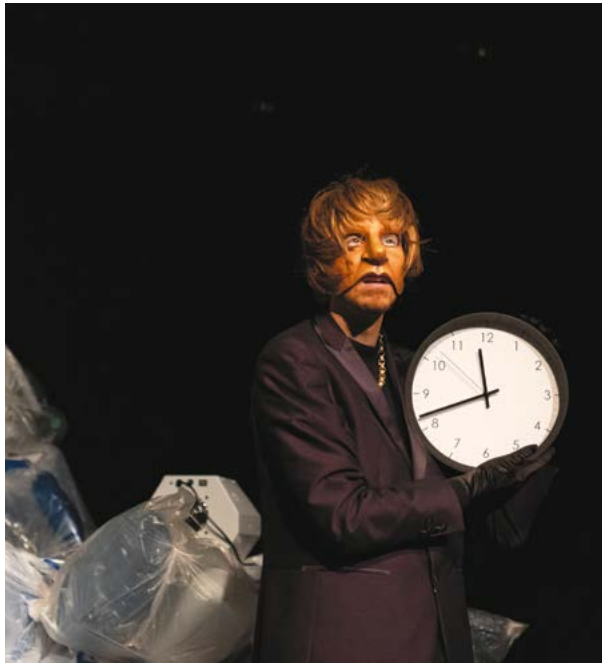
La performance vidéo multicanale *A Needle Woman* (1999-2000), tournée à Delhi, à New York, à Shanghai et à Tokyo, présente au même étage le corps de l'artiste positionné de dos face au flux continu de la foule. Le corps index, droit et anonyme de Kimsooja s'affirme avec force contre l'accélération des marées d'individus. Immobile, le corps inactif, comparable au degré zéro de l'être, recoud toutefois, à la manière d'une aiguille verticale, les maillons d'une humanité en mouvement perpétuel. L'acte de résistance face au tumulte du régime de vie capitaliste s'affiche ici dans un pacifisme qui ébranle par sa capacité à rompre avec la violence à laquelle renvoient constamment les médias de masse. Enfin, dans l'auditorium du bâtiment est présenté le film documentaire en six chapitres *The Thread Routes* (2010-2019), qui nous amène à être les témoins d'une mosaïque de pratiques artisanales et textiles des quatre coins du monde, dont celle de teinturiers de l'Inde, de tisserands du Pérou ou de dentelières belges, si bien que la rencontre humaine, moteur principal de la démarche de Kimsooja, nous connecte avec une poésie gestuelle universelle, à la manière d'un voyage cyclique et intemporel.

Julie Richard

Bourse de Commerce – Pinault Collection,
Paris
du 20 mars au 2 septembre 2024

Kimsooja
To Breathe – Constellation, vue d'installation, 2024.
© Kimsooja / ADAGP, Paris / CARCC, Ottawa (2024)

A Needle Woman, 1999–2000, vue d'installation, 2024.
© Kimsooja / ADAGP, Paris / CARCC, Ottawa (2024)
Photos : Florent Michel / 11h45, permission de Pinault Collection, Paris



Plastique

C’est en 2022 que le Théâtre du Portage, fondé en 2016, a donné naissance à *Plastique*, sa première création en salle après quelques formes mobiles. De retour au Théâtre Denise-Pelletier l’automne dernier, le spectacle de Félix Emmanuel (texte et mise en scène) et Zoé Girard (texte) évoque, sans se prendre au sérieux et en redonnant ses lettres de noblesse au jeu masqué, le triste état de la planète.

L’action de cette rigolote dystopie se déroule en 2122, alors que le pétrole et le plastique ont disparu. Pourtant, quelque part au milieu de l’océan se trouve un continent de plastique, un immense amonçlement de sacs et d’emballages. Seule sur cette île à la dérive, Madeleine (Agathe Foucault) chantonne des airs d’autrefois, nourrit d’étranges mouettes et récite à voix haute ce qui est inscrit sur les nombreux pots et flacons qui l’entourent.

Puis débarquent une exploratrice et deux explorateurs du dimanche qui ont entendu dire que le plastique avait des vertus régénératrices. La Gercée (Girard) est une vieille dame fortunée qui a promis son magot à quiconque lui offrira la jeunesse éternelle. Le Cracheux (Yann Aspirot) est un inventeur machiavélique qui profite de toutes les occasions pour s’enrichir. Pince-sans-rire obéissant aveuglément aux ordres du Cracheux, Gilles (Zoé Lajeunesse-Guy) est amoureux de la Gercée. Ce que la nouvelle venue et les nouveaux venus ne soupçonnent pas, c’est que Madeleine est la gardienne d’un savoir disparu qui pourrait bien les intéresser : la chirurgie plastique.

Sur scène, on trouve des centaines de contenants de plastique. Avec Rosemarie Levasseur (costumes et accessoires) et Delphine Quenneville (éclairage), Nadine Jaafar (scénographe) a imaginé des promontoires et des tunnels, des passerelles et des couloirs où pulse la lumière, d’où s’échappe de la fumée. Manipulant bidules et poulies, bâches et tuyaux, caisses de lait et papier bulle, les interprètes s’élancent et

sautillent, arpentent ce drôle de territoire avec une assurance étonnante, une agilité admirable.

Bien que le spectacle sensibilise son public adolescent à la délicate conciliation des intérêts individuels et collectifs, l’objectif principal est d’amuser. En revisitant les archétypes de la commedia dell’arte aussi bien que ceux des dessins animés – pensez aux productions de la firme Pixar –, les comédiens déclenchent l’hilarité générale. Leurs atouts : des dialogues pleins d’esprit, des apartés irrésistibles, des jeux de mots savoureux et des clins d’œil astucieux à la culture populaire et même au folklore du Québec, tout cela au son de la musique enjouée de Xavier Ménard.

Plus exceptionnelle que tout est leur maîtrise du jeu masqué, leur talent pour la métamorphose et la haute vélocité de leur comique physique. Leur âge, leur genre, leur silhouette, leur démarche... rien de tout cela n’est un frein à la création d’un être à mille lieues de ce qu’ils et elles sont. Même privé·es du haut de leur visage, les interprètes donnent à leurs personnages un surcroît d’expressivité, un supplément d’âme qui n’est pas sans évoquer l’art de la marionnette, un mélange d’étrangeté et de familiarité qui semble résumer la condition humaine en même temps qu’il la transcende.

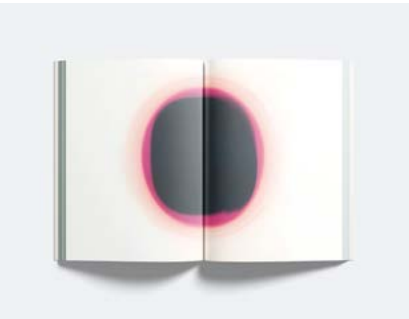
Christian Saint-Pierre

Salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier,
Montréal
du 7 au 12 octobre 2024

Théâtre du Portage

Plastique, 2024.

Photos : Vanessa Fortin



Yann Pocreau

Les épreuves élémentaires

En 2018, Yann Pocreau entame l’une des premières résidences artistiques offertes à l’Observatoire du Mont-Mégantic. Celle-ci aura un effet saisissant sur l’artiste, alors projeté devant l’incommensurabilité du cosmos que révèlent les miroirs d’un télescope et l’expertise d’astrophysicien·nes. Réunissant des œuvres récentes ainsi que des essais par Olivier Hernandez, Gaëlle Morel et Jean-Michel Quirion, *Les épreuves élémentaires* témoignent de l’influence de cette expérience sur la pratique de l’artiste, pour qui la lumière et son spectre deviennent les outils à partir desquels réfléchir notre conception du monde.

L’ouvrage propose une représentation éloquente de la finitude et du temps, notamment avec une sélection d’images provenant du corpus *Les impermanents* (2017-2021). Ouvrant la publication, cette série se compose de cartes de visite du 19^e siècle trouvées par l’artiste, cartes qu’il perfore à l’aide d’une aiguille et dont les percées reproduisent une constellation d’étoiles. Les portraits anonymes, assombris et brouillés par les trous, forcent le regard à capter le peu de lumière reflété sur la page pour en tirer des indices sur la personne photographiée. Pocreau y revisite non seulement une tradition photographique vernaculaire, souligne la conservatrice et historienne de l’art Gaëlle Morel, mais agit également à titre d’« artiste-archiviste » par la revalorisation d’archives oubliées, détournées et inscrites dans un récit collectif. La juxtaposition de ces portraits à une photographie de la nébuleuse planétaire M27 évoque par ailleurs l’idée d’impermanence de même que la circularité cosmique des éléments.

Ces associations entre l’individuel et le collectif, le terrestre et le céleste, le proche et le lointain, qui parsèment le livre proposent une lecture polysémique de l’œuvre. Aux images de diffraction de la lumière et d’étoiles succèdent des épreuves numériques composites de minéraux et de fossiles. On voit également des photographies de paysages idylliques,

trouvailles que l’artiste manipule afin d’en proposer des versions aux couleurs saturées, évocatrices d’un souvenir lointain ou encore d’une destination imaginaire. Au centre de cette séquence d’images s’insère la sérigraphie *Ma position dans l’Univers, la nuit du 20 juillet alors que je contemple le ciel* (2018) comme un rappel de notre fugacité. Pocreau précise dans son texte d’introduction la signification particulière de cette nuit d’été à l’Observatoire, où il est saisi d’émerveillement face à l’immensité du ciel étoilé : posture contemplative qu’il nous invite à son tour à adopter.

Les textes de l’astrophysicien Olivier Hernandez et du commissaire Jean-Michel Quirion contextualisent d’autre part le rôle de la lumière dans le travail de l’artiste. Cherchant à répondre à l’interrogation « Pourquoi la nuit est-elle noire ? », Hernandez pose les grandes lignes de l’évolution des connaissances sur la voute céleste et de l’importance du spectre lumineux pour en élucider les rouages. Quirion, pour sa part, revisite l’exposition *Fantasmes colorés* de Pocreau à AXENÉO7 (2023) en s’attardant notamment aux qualités sensorielles et affectives de la lumière dans ses œuvres, dont les paysages de la série éponyme, l’installation lumineuse *Ce qu’il en reste* et la vidéo aux scènes éroticopornographiques *La chaire lumineuse*. Reproduit à l’échelle intimiste d’un livre, l’ensemble du corpus esquisse un récit hétéroclite par lequel notre insignifiance même devient un lieu de ressourcement et de douceur.

Kaysie Hawke

Centre Sagamie & AXENÉO7
Montréal, 2024, 180 pages

Yann Pocreau

Les épreuves élémentaires, couverture et pages intérieures, 2024.

Photos : permission du Centre Sagamie, Alma



Danièle Méaux

Quand la photographie pense la forêt : des années 1980 à nos jours

Le réel est-il ce que l'on pourrait croire ou, comme l'avance Gaston Bachelard, ce qu'on aurait dû penser ? La crise écologique réactive cette question en opérant une rupture épistémologique au cœur du rapport que nous entretenons avec l'ensemble du vivant. Spécialiste de la photographie contemporaine, la chercheuse Danièle Méaux explore ce bouleversement à travers des œuvres photographiques qui renouvèlent notre relation avec le réel. Dans cette perspective, son livre intitulé *Quand la photographie pense la forêt* appréhende le médium comme un moyen de « raviver notre capacité à être affectés par d'autres formes d'existence que la nôtre ».

Méaux interroge tout d'abord la représentation, les choix photographiques et la manière dont ils témoignent de notre relation avec la nature. Ainsi, la temporalité des travaux retenus pointe l'arraisonnement par l'être humain et l'agentivité de la forêt à travers les traces d'érosion. De son côté, la présence de chemins dans les images révèle que la forêt est le résultat d'une histoire. L'exploration de la forêt invite alors l'opérateur ou l'opératrice à un rapport intime avec le végétal, défaisant toute prétention de maîtrise. Cette relation haptique pousse la photographie à créer des atmosphères, plutôt que de simplement enregistrer la réalité. D'ailleurs, des artistes comme Léa Habourdin utilisent des techniques basées sur la photosensibilité des végétaux qui montrent précisément que l'art peut s'ancrer dans les processus mêmes de la nature.

S'appuyant sur une pluridisciplinarité qui associe art, sciences humaines et sciences sociales, l'auteure s'intéresse à des travaux se nourrissant d'interactions avec le monde. Elle se penche sur des œuvres qui dépassent le simple enregistrement pour sonder les imaginaires de la forêt, comme les photographies de Thomas Demand, dont le processus d'artificialisation met en cause les mythologies des représentations forestières. Certains travaux peuvent aussi proposer une

réflexion sur la relation intime qui nous lie aux paysages dans lesquels nous vivons et, ce faisant, placer le regard face à une nécessaire actualisation des images et à une herméneutique.

Dans la lignée de l'« esthétique de la rencontre » de l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual et du philosophe Baptiste Morizot, Méaux envisage la photographie comme une possibilité d'individuation du sujet récepteur : ce dernier, face à une image performative, renouvèle alors sa perception et son action.

Afin de dépasser toute image relevant d'une position d'extériorité, Méaux privilégie des travaux qui entrent en rapport avec l'altérité radicale de la forêt. L'image est alors euristique. Elle se frotte à l'exubérance du végétal, à son *all over* et au minuscule, qui transcendent toute représentation. Si le rapport entre la photographie et la forêt est phénoménologique, l'intentionnalité de l'opérateur ou de l'opératrice est ainsi débordée par un apparaître originaire du végétal qui ouvre le médium à différentes formes de vie.

Ainsi, en dialoguant avec l'étrangeté de son objet et pas seulement avec elle-même, la photographie pourrait penser la forêt. En cela, Méaux place la photographie au cœur des arts contemporains dont certaines œuvres tentent de repeupler le monde de sujets, de créer les conditions d'une rencontre avec le récepteur ou la réceptrice et de penser nouvellement notre relation avec les êtres non humains.

Gilles Picarel

Filigranes

Paris, 2024, 272 pages

Danièle Méaux

Quand la photographie pense la forêt : des années 1980 à nos jours, page couverture, 2024.

Photo : permission de Filigranes, Paris

Ritual Inhabitual

Photographie extraite de *Forêts géométriques : luttes en territoires Mapuche*, 2022.

Photo : permission des artistes

Céline Clanet

Branches mortes, forêt de Lacam-d'Ourcet, de la série *Ground Noise*, 2023.

Photo : permission de l'artiste



Julie Pellegrin

(Non) Performance. A Daily Practice

Julie Pellegrin, critique d'art et commissaire d'expositions, vient de faire paraître un recueil composé de huit entrevues avec neuf artistes, toutes intégrant la performance à leur pratique. Nées essentiellement dans les années 1970, elles ne sont pas rattachées à la catégorie contestable de « l'émergence », mais abordent leur travail avec un regard rétrospectif et réflexif. À chaque entretien, Pellegrin invente sa méthode, et ses questions donnent lieu à des pensées spécifiques, à partir de situations se rapportant aux liens qu'elle entretient avec les artistes : correspondance écrite avec Loreto Martínez Troncoso, marche en montagne avec Gisèle Vienne, journal documentant les expérimentations de Catalina Insignares et Myriam Lefkowitz...

Si l'ouvrage, n'étant pas un précis pour découvrir la performance, s'adresse déjà aux initié-es, il regorge de ressources précieuses pour envisager les enjeux de cette discipline aujourd'hui, chose plutôt rare dans le champ des publications francophones. Son introduction, sa conclusion, sa bibliographie comme ses appels de notes sont autant d'outils théoriques nécessaires, au-delà de son but premier, à savoir la constitution d'une archive de paroles dépassant la tendance à l'hypervisibilité déplorée par Béatrice Balcou dans l'entretien réalisé avec elle. On n'y verra d'ailleurs pas d'images des œuvres, Kapwani Kiwanga estimant pour sa part que « la performance ne peut pas être consommée à distance ». S'il fallait trouver un point commun entre toutes les artistes, ce serait peut-être celui-ci : une certaine radicalité dans les engagements qui s'abstiendrait de tout dogmatisme dans leurs performances. J'entends par là que toutes construisent un raisonnement singulier qui ne s'interdit pas les échecs : en témoignent avec beaucoup de sincérité Emily Mast, qui revendique le lâcher-prise, l'imperfection ou la vulnérabilité pour ses œuvres, ou Yael Davids, qui déclare avoir songé à arrêter la performance, ne supportant plus

l'écart entre son ressenti en tant qu'artiste et le luxe d'être spectatrice.

S'il est parfois difficile de suivre toutes les réflexions amenées par les artistes quand on ne connaît pas leur travail, on se laisse volontiers porter par des dialogues féconds sur des parcours tant individuels que collectifs. Alors, de nouvelles pensées sur la performance se consolident, autour de sujets parfois relativement éloignés de ceux de la performance historique, comme le soin ou les émotions, et avec des modes d'activation très différents – rituel, hypnose, transe, conférence... Avec toutes ces artistes, Pellegrin développe une pensée autour de la « non-performance », prise au sens non pas d'un refus de performer, mais plutôt d'un refus de performer selon certaines normes : choisir, donc, « la déposition, la non-expressivité, la non-productivité, la sous-exposition, l'illisibilité ou le silence choisis » comme « formes d'agentivité critiques et créatives ». Avec humilité, l'autrice tisse une réflexion antiautoritaire, privilégiant le dialogue et l'amitié, au risque parfois d'un certain hermétisme, que l'on oublie volontiers face à des déclarations à méditer – et avec joie : « Chez moi, explique Pauline Curnier Jardin, la pulsion est à la fois un sujet et une méthode. [...] Ce qui m'intéresse, c'est quand le désir devient ingouvernable. » La meilleure des disciplines, assurément.

Camille Paulhan

T&P Publishing (Iconodules)

Monlet, 2024, 264 pages

Julie Pellegrin

(Non) Performance. A Daily Practice, pages intérieures, 2024.

Photos : permission de T&P Publishing, Monlet

Bayan Abu Nahla
Geneviève Baril
Patrick Bérubé
Geneviève Cadieux
Gwenyth Chao
Maria Chekhanovich
Nerssesian
Céline Clanet
Sky Cubacub
Alexandre David
Kuh Del Rosario
Clovis-Alexandre
Desvarieux
Eva Fàbregas
Morris Fox
James Gardner

Surabhi Ghosh
Tia Halliday
Maggy Hamel-Metsos
Patrick Howlett
Tishan Hsu
Peishan Huang
Kelly Jazvac
Joyce Joumaa
Florence Jung
Kimsooja
Dan Lam
Simone Leigh
Cecilia McKinnon
Danièle Méaux
Lieven Meyer
Tegan Moore

Julie Pellegrin
Plastique Fantastique
Yann Pocreau
Radical Visibility
Collective
Ritual Inhabitual
Kirsty Robertson
Stephen Schofield
Maria Simmons
Théâtre du Portage
Álvaro Urbano
Pleun van Dijk
Chih-Chien Wang

14,95\$ CA — 14€ — 14,95\$ US
FR/BE/IT/GR/ESP/Port Cont: 14€
UK: 14£ — Suisse: 18 CHF

